

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

Titulillo: RECITAL INTERPRETATIVO PERIODOS ROMÁNTICO Y BARROCO

Recital Interpretativo de Piano de los Periodos Romántico y Barroco

Daniel Bravo Rey

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA

2022

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

Titulillo: RECITAL INTERPRETATIVO PERIODOS ROMÁNTICO Y BARROCO

Recital Interpretativo de Piano de los Periodos Romántico y Barroco

AUTOR:

Daniel Bravo Rey

Proyecto de grado presentado como requisito para optar al título de licenciado en Música.

ASESOR:

Mg. Felipe Gil Jiménez

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA

SAN JUAN DE PASTO, NARIÑO

2022

NOTA DE RESPONSABILIDAD

Las ideas y conclusiones aportadas en el siguiente trabajo son responsabilidad exclusiva del autor. Artículo 1° del acuerdo N° 324 de octubre 11 de 1966 emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Daniel Bravo R.

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

NOTA DE ACEPTACIÓN

Firma del jurado 1

Firma del jurado 2

Firma del jurado 3

San Juan de Pasto, Mayo 2022

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, a Dios por proporcionarme las facultades naturales con las que pude alcanzar esta meta. A mis padres, hermanos, profesores y asesores que me acompañaron, guiaron y orientaron durante mi carrera, para alcanzar este propósito.

Daniel Bravo Rey.

DEDICATORIA

A todas las personas que creyeron en mi emprendimiento y reto para sacar adelante este proyecto. A la comunidad universitaria del Departamento de Música, por su comprensión y compañerismo.

RESUMEN

ESTE TRABAJO BUSCA BRINDAR LAS HERRAMIENTAS PARA REALIZAR UNA PREPARACIÓN Y DESCRIPCIÓN ADECUADA DE LAS OBRAS SELECCIONADAS, CON EL FIN DE ALCANZAR UN CONOCIMIENTO EXHAUSTIVO DE LAS MISMAS. EL REPERTORIO SELECCIONADO HACE PARTE DE LOS PERIODOS ROMÁNTICO Y BARROCO, PARA UN RECITAL DE GRADO, EN LICENCIATURA EN MÚSICA. EL RECITAL INCLUYE LAS SIGUIENTES OBRAS: “PRELUDIO Y FUGA NO. 6” DE JOHAN SEBASTIÁN BACH DEL LIBRO 1 DEL CLAVE BIEN TEMPERADO, “SONATA NO. 8 OPUS. 13” CONOCIDA COMO PATÉTICA DE LUDWIG VAN BEETHOVEN, Y “NOCTURNO NO. 1 OP. 9” DE FRIEDRICH CHOPIN. SE EXPLICAN LOS PROCEDIMIENTOS PARA EL ANÁLISIS MUSICAL Y FORMAL DE CADA UNA DE LAS PIEZAS, CON EL FIN DE ENTENDER LA DINÁMICA DE CADA SECCIÓN DE LA OBRA, Y ASÍ IDENTIFICAR LOS PATRONES RÍTMICOS, LOS CUALES RETORNAN AL FRAGMENTO ORIGINAL, Y CONTINÚAN EN LAS SECCIONES POSTERIORES.

EL INTERÉS PRINCIPAL DE ESTE PROYECTO ES MEJORAR EL CONOCIMIENTO DE LAS OBRAS SELECCIONADAS, Y ENCONTRAR EL CAMINO ADECUADO PARA LLEGAR A LA MEJOR INTERPRETACIÓN. CON LA REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA Y CONSULTA DOCUMENTAL, SE BUSCA PROFUNDIZAR EN LOS ANTECEDENTES DE ESTAS OBRAS Y SUS COMPOSITORES, CON EL FIN DE ENRIQUECER ESTOS CONOCIMIENTOS Y REALIZAR UN ANÁLISIS MUSICAL ARMÓNICO, RÍTMICO, MELÓDICO, CONTEXTUAL Y EVOLUTIVO.

EL PRESENTE RECITAL EXIGE INVESTIGACIÓN, DE TAL FORMA QUE LOS ESTUDIANTES ALCANCEN UN CONOCIMIENTO DE LOS RASGOS

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

PRINCIPALES DE LA METODOLOGÍA QUE REQUIERE UNA PRESENTACIÓN PROFESIONAL, ASÍ COMO EL EJERCICIO DE LA DOCENCIA, LOS CURSOS INDIVIDUALES DE INSTRUMENTOS Y LA PRÁCTICA MUSICAL CONJUNTA. EL RECITAL TIENE LA INTENCIÓN DE SER UN APOYO A LA PRÁCTICA INSTRUMENTAL, EXIGIR UN DESEMPEÑO ACADÉMICO DEL ESTUDIANTE PARA ENRIQUECER LA ESCUCHA, MANTENER LA FLUIDEZ E IMPRIMIRLE CONTINUIDAD A UNA OBRA.

PARA OBTENER LOS RESULTADOS ESPERADOS, SE APELA A LA DISCIPLINA DEL ESTUDIANTE, CON LAQUE VA A CONSEGUIR MEJORAR EL NIVEL INTERPRETATIVO PARA ALCANZAR UNA EJECUCIÓN DE CALIDAD.

ABSTRACT

THIS ESSAY AIMS TO MAKE A COMPLETE AND ADEQUATE DESCRIPTION FOR THE PROPER INTERPRETATION AND STUDY OF WORKS FROM THE ROMANTIC AND BAROQUE PERIODS, TO BE PLAYED AT A CEREMONY IN THE UNDERGRADUATE MUSIC PROGRAM. THE CEREMONY INCLUDES THE FOLLOWING WORKS: "PRELUDE AND FUGUE NO. 6" FROM THE FIRST BOOK OF THE WELL-TEMPERED CLAVIER BY JOHAN SEBASTIAN BACH, "SONATA NO. 8 OPUS. 13" KNOWN AS PATHETIC BY LUDWIG VAN BEETHOVEN, AND "NOCTURNE NO. 1 OP. 9" BY FRIEDRICH CHOPIN. IT EXPLAINS THE PROCESS FOR THE MUSICAL AND FORMAL ANALYSIS OF EACH OF THE WORKS TO APPRECIATE THE EVOLUTION OF EACH SECTION TO IDENTIFY RHYTHMIC PATTERNS WHICH RETURN TO THE ORIGINAL UNITS AND CONTINUE INTO THE LATER SECTIONS.

THE MAIN GOAL OF THIS PROJECT IS TO IMPROVE THE UNDERSTANDING OF THE SELECTED WORKS AND TO FIND THE BEST PATH TO A PROPER INTERPRETATION. USING THE BIBLIOGRAPHIC REVIEW AND THE DOCUMENTAL RESEARCH, THE AIM WAS TO DEEPEN THE INSIGHTS OF THE WORKS AND AUTHORS BACKGROUND TO ENRICH ITS UNDERSTANDING AND PERFORM AN HARMONIC, RHYTHMIC, MELODIC, CONTEXTUAL AND EVOLUTIVE MUSICAL ANALYSIS.

THIS PERFORMANCE REQUIRES RESEARCH SO STUDENTS UNDERSTAND THE ESSENTIAL ELEMENTS OF THE METHODOLOGY REQUIRED FOR A PROFESSIONAL INTERPRETATION OF THE WORKS, THE TEACHING PRACTICE, THE INDIVIDUAL LECTURES, AND THE TEAM

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

PERFORMANCE. THE PRESENTATION SERVES AS AN AUXILIARY SOURCE TO THE INSTRUMENTAL TECHNIQUE, REQUIRES ACADEMIC EFFORT FROM THE STUDENT TO ENHANCE THE EARING ACTION, AND KEEPS THE FLUIDITY AND PRINT CONTINUITY TO THE WORKS.

TO ACHIEVE THE EXPECTED RESULTS, THE PRESENTATION APPEALS TO THE STUDENT'S DISCIPLINE TO IMPROVE THE INTERPRETATIVE LEVEL AND ACHIEVE A QUALITY EXECUTION.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	6
ABSTRACT.....	8
GLOSARIO.....	15
INTRODUCCIÓN	18
DESARROLLO / JUSTIFICACIÓN	19
OBJETIVOS.....	26
OBJETIVO GENERAL.....	26
OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	26
MARCO DE REFERENCIA.....	26
MARCO DE ANTECEDENTES.....	26
ANTECEDENTES LOCALES	26
ANTECEDENTES NACIONALES	31
ANTECEDENTES INTERNACIONALES	35
MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL	39
PIANO	39
INTERPRETACIÓN DE UN RECITAL	42
EL PIANO EN EL PERIODO BARROCO.....	45
EL PIANO EN EL PERIODO ROMÁNTICO.....	47
ANÁLISIS MUSICAL.....	48
MOVIMIENTO RÍTMICO DE LAS OBRAS.....	49
TRANSICIONES REGULARES DEL TEMPO	51
VELOCIDADES.....	51
MÉTRICA.....	52
MELODÍA.....	53
FRASEOS	54
LÍNEA.....	55
VOCES.....	55

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

ARMONÍA.....	56
ACORDES	58
ARPEGIOS	58
ACOMPañAMIENTO	59
BAJO	60
CONTEXTO HISTÓRICO.....	61
PRELUDIO Y FUGA 6 (BACH).....	62
SONATA NO. 8 PATHETIQUE OP. 13 (BEETHOVEN)	74
NOCTURNO NO. 1 OP. 9 (CHOPIN)	114
CONCLUSIONES	125
RECOMENDACIONES	125
BIBLIOGRAFÍA	127
ANEXOS.....	132

LISTA DE FIGURAS

Figura #1	Análisis melódico-armónico del Preludio 6 (tema principal del bajo).....	66
Figura #2	Movimiento de intervalos pequeños entre dos voces.....	67
Figura #3	Reexposición al tema original por variaciones rítmicas.....	67
Figura #4	Secuencia armónica de la melodía superior	68
Figura #5	Fragmento secuencial ascendente y descendente.....	68
Figura #6	Retorno al segundo segmento y final de esta primera sección.....	69
Figura #7	Análisis estructural de la Fuga 6 (formato contrapuntístico a tres voces)...	70
Figura #8	Variaciones rítmicas y modulación armónica hacia el acorde napolitano	71
Figura #9	Transposición del tema original de diferentes registros sonoros	71
Figura #10	Retorno a segmentos secuenciales por trío	72
Figura #11	Fragmentos armónicos en diferentes inversiones.....	72
Figura #12	Ejecuciones regulares y combinadas del desarrollo motivico.....	73
Figura #13	Introducción de la sonata Pathetique 8 op. 13 (sección A, 1º movimiento)..	79
Figura #14	Transposiciones armónicas y forma estructural de la melodía general	80
Figura #15	Subdivisión rítmica y transformación cromática de la voz superior	81
Figura #16	Exposición y desarrollo del tema (sección B).....	81
Figura #17	Ejecución armónica contra la melodía original.....	82
Figura #18	Transportación armónica y breves intervalos de segundas en la voz.....	83
Figura #19	Secuencia melódico-armónica de ambos registros sonoros	83
Figura #20	Modulación a modo mayor con diferentes acordes.....	84
Figura #21	Relativa mayor de la tonalidad menor y conversión hacia la cadencia.....	84
Figura #22	Retoma a la exposición extensa melódica y progresión armónica.....	85
Figura #23	Desarrollo motivico del segmento similar	86
Figura #24	Transposición armónico-melódica del tema original del motivo.....	86
Figura #25	Reexposición al tempo 1 (sección A`) y transformación a la dominante.....	87
Figura #26	Transición motivica y modulación retrogradada sobre la sección B`	87
Figura #27	Transportación armónica de voces cromáticas en subdivisión melódica.....	88

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

Figura #28	Movimiento armónico y aproximaciones diatónicas de la melodía	88
Figura #29	Secuencias de acordes agregados y arpeggios quebrados	89
Figura #30	Reexposición al desarrollo del tema.....	90
Figura #31	Transportación al segundo acorde napolitano y secuencias cadenciales	90
Figura #32	Secuencia de dos voces en octavas y escala menor melódica.....	91
Figura #33	Retorno a la tonalidad menor real con la escala descendente	92
Figura #34	Segmento de pregunta-respuesta y fragmentación seccional a la cadencia ..	92
Figura #35	Reexposición al segmento extenso del motivo melódico.....	93
Figura #36	Transportación de diferentes inversiones armónicas	94
Figura #37	Retorno a la introducción del primer movimiento	94
Figura #38	Transformación armónica y regreso y respuesta al motivo de la frase	95
Figura #39	Modulación armónica al sexto mayor (segundo movimiento, sección A)	96
Figura #40	Retrogradación al tema original a cuatro voces	97
Figura #41	Modulación a la tónica anterior y retorno melódico con trinos	98
Figura #42	Reexposición de secuencias del acompañamiento en variación rítmica	98
Figura #43	Fragmentaciones moduladoras de acordes al sexto menor (sección B).....	99
Figura #44	Modulación enarmónica al sexto del sexto de la tonalidad, tresillos	99
Figura #45	Transportación hacia el acorde semidisminuido y re-modulación inicial...	100
Figura #46	Retorno al tema principal de la sección A` en subdivisión irregular	100
Figura #47	Formulación de pregunta-problema y respuesta melódica a cantabile	101
Figura #48	Desarrollo motivico de pregunta-respuesta y conexión final al clímax.....	101
Figura #49	Anacrusa del tema principal del rondó (tercer movimiento, sección A).....	102
Figura #50	Desarrollo motivico de la melodía para la sección B.....	103
Figura #51	Transformación armónica a la relativa mayor de la tónica menor real	103
Figura #52	Re-modulación a modo mayor y mezcla entre diferentes acordes.....	104
Figura #53	Cadencial de la dominante y combinación en inversiones similares	105
Figura #54	Respuesta con octava descendente del segmento.....	105
Figura #55	Reexposición al tema principal con fragmentación de la sección A.....	106

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

Figura #56	Entrada con tresillos en la anacrusa del desarrollo parcial.....	106
Figura #57	Modulación al sexto mayor contra la variación rítmica (sección C).....	107
Figura #58	Conversión de acordes con notas agregadas y desarrollo transformado	107
Figura #59	Retoma a las melodías contra el bajo continuo en semicorcheas.....	108
Figura #60	Reexposición al tema de la sección A` y transportación armónica.....	108
Figura #61	Transformación de acordes sobre el motivo subdesarrollado	109
Figura #62	Combinación del primer grado mayor con la subdominante transformada	109
Figura #63	Re-modulación de la tonalidad a modo mayor con notas transportadas	110
Figura #64	Reexposición armónica a modo menor en varias inversiones.....	111
Figura #65	Retorno al tema de la sección A` y desarrollo a la escala cromática	111
Figura #66	Resolución hacia el cadencial contra inversiones armónicas.....	112
Figura #67	Retorno a la progresión armónica de secuencias grupales	112
Figura #68	Respuesta final al desarrollo de la fragmentación en tresillos de la obra ...	113
Figura #69	Tema original con anacrusa de Nocturno no. 1 op. 9 (sección A)	116
Figura #70	Secuencia desarrollada en octavas melódicas con escala menor armónica	116
Figura #71	Exposición del tema con modulaciones hacia el acorde napolitano	117
Figura #72	Desarrollo motivico que lleva el pedal continuo de la sección B	118
Figura #73	Retorno a la secuencia melódica con inversiones armónicas.....	118
Figura #74	Regularización del tempo hacia ritardando como pausa	119
Figura #75	Expresión del stretto y reexposición secuencial armónico-melódica.....	119
Figura #76	Retorno al segmento subdesarrollado del motivo	120
Figura #77	Formulación del formato a tres voces con séptima de la relativa mayor	121
Figura #78	Segmento melódico del bajo solista y re-modulación a tercera real	121
Figura #79	Reexposición del desarrollo motivico y progresión arpegiada	122
Figura #80	Retoma al tema principal de la sección A` sustituida a la melodía común.	122
Figura #81	Secuencia inicial resuelto con los tresillos de siete corcheas.....	123
Figura #82	Respuesta final de la melodía con acorde de tercera de picardía	123

LISTA DE ANEXOS

Anexo A Matriz de categorías.....132

GLOSARIO

Contrapunto: Técnica de improvisación y composición musical que evalúa la relación existente entre dos o más voces independientes con la finalidad de obtener cierto equilibrio armónico, ya que surgió en el siglo XIV con un alto grado de desarrollo en el renacimiento; y sobretodo, en la música del periodo barroco, que se ha mantenido hasta la actualidad.

Cromatismo: Término musical que hace referencia al uso de las notas intermedias de la escala de 12 sonidos por octava, y los tonos de la escala diatónica se dividen en dos semitonos.

Picardía: Recurso armónico utilizado en el Renacimiento, cuya pieza musical de tonalidad menor finaliza en acorde mayor.

Modulación: Cambio de una tonalidad a otra durante el desarrollo de una obra.

Tema: Asunto, melodía o idea musical del que se trata la obra, que se basa la totalidad de una composición, formada por uno o más motivos.

Motivo: Patrón rítmico-melódico que se utiliza en la construcción de frases.

Transposición: Acto de subir o bajar el tono de una selección de notas por el mismo intervalo, es decir, que una parte musical se traslada de una tonalidad a otra diferente.

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

Transformación: Técnica musical que un leitmotiv o tema es desarrollado mediante el cambio que usa la permutación, aumentación, disminución y fragmentación.

Progresión: Sucesión de acordes explícitos o implícitos que se repiten, lo cual, se considera como uno de los elementos más importantes para dar coherencia a la música.

Variación: Técnica formal donde el material se repite en una manera alterada, cuyos cambios pueden involucrar varias combinaciones como ritmo, melodía, armonía, contrapunto, timbre y orquestación.

Fragmentación: Frase rítmico-melódica que se toma una sola parte del motivo más una nota de apoyatura que sintetiza el arpeggio, para llegar a la cadencia.

Cadencia: Movimiento armónico o melódico convencionalmente asociado con el final de una obra o frase.

Secuencia: Una de las composiciones musicales formadas por más de una frase melódica que se repiten dos veces; el texto, sí existe, ya que siempre es independiente de la melodía.

Inversión: Acción de modificar un intervalo musical ya construido, el cual, se realiza dejando una nota constante, y la otra subiendo o bajando una octava. También consiste en alterar el orden de las notas de un acorde, de modo que la otra de ellas que conforma el acorde pase a ser la más grave.

Espejo: Proceso adecuado de cambiar la dirección de los intervalos ascendentes por descendentes de modo que el diseño parece el reflejo o simetría horizontal del tema original.

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

Retrogradación: Acción de leer y/o escribir de atrás hacia adelante. Se conoce como un juego bastante habitual para demostrar la habilidad del compositor del desarrollar un discurso coherente y variado a partir de una sola idea musical simple de manera relativa.

Aumentación y disminución: La aumentación es el proceso que multiplica y agrega la duración de figuras musicales (velocidad lenta), mientras que la disminución divide y reduce de ellas (velocidad rápida).

Pedal: Dispositivo instrumental que sirve para alterar el sonido que produce el instrumento. En armonía, se le llama pedal al sonido prolongado sobre el cual suceden diferentes acordes, gracias a esto tiene lugar en el registro del bajo, sin embargo, puede darse en otro registro vocal distinto.

Dignificado o ensalzado: Persona que tenga mayor dignidad o manifiesta admiración.

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se busca realizar una preparación adecuada para la óptima interpretación de obras, de un repertorio seleccionado de los periodos Romántico y Barroco para un recital de grado. Las obras son: “Preludio y Fuga No. 6” de Johan Sebastian Bach del libro 1 del Clave Bien Temperado, “Sonata No. 8 Op. 13” conocida como *Patética* de Ludwig Van Beethoven y “Nocturno No. 1 Op. 9” de Frederich Chopin. Es importante tener un tiempo dedicado al estudio del piano de varias horas al día y también una técnica apropiada para llegar al mejor resultado.

El interés principal de este proyecto es mejorar el conocimiento de las obras seleccionadas, y encontrar el camino adecuado para llegar a la mejor interpretación posible. Por lo tanto, se debe realizar un análisis musical armónico, rítmico y melódico, contextual y evolutivo; lo anterior viene como un requisito importante para desempeñar un papel fundamental a nivel profesional. La documentación se realiza a nivel técnico o tecnológico, ya que se requiere utilizar recursos materiales como libros de repertorios o partituras, documentos en línea, metodología de solfeo, artículos teóricos y revistas preliminares para práctica. A través de esta documentación también se busca profundizar en los antecedentes de las obras, así como de compositores, con el fin de enriquecer conocimientos para este trabajo.

Además, es recomendado para aquellas personas que demuestren interés en interpretar música para piano. Esto permite desarrollar el requisito como licenciado en Música, al ser una persona integral que da a conocer la interpretación de sus obras a nivel mundial a partir de los contextos histórico, artístico y social. El trabajo también contribuye a otros músicos en su labor como educadores de futuros músicos. Así mismo a cualquier

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

estudiante que desee comprender el origen de la música pianística, en cuanto a dichos periodos del barroco, romanticismo, o clasicismo, de la misma manera enfatizar en el entendimiento pedagógico y didáctico de los recursos documentales, materiales y/o útiles para su desempeño laboral, especialmente cuando está a punto de culminar la carrera universitaria.

Se quiere para este proyecto que sean partícipes, el jurado, los profesores y estudiantes del Programa de Licenciatura en Música, como también el público en general.

DESARROLLO/ JUSTIFICACIÓN

El origen de este proyecto está encaminado a mejorar el conocimiento de las obras seleccionadas para el recital, las diferentes técnicas, ejercicios, calentamientos, gestos personales y demás cualidades necesarias para llegar a una interpretación idónea. Para esto, el ejecutante debe tener en cuenta en la preparación las indicaciones de estudio más destacadas que propone el profesor de la asignatura o área curricular de piano. Esto se convierte en un requisito de aprendizaje muy importante para el futuro recital el cual se verá reflejado en la calidad del aspirante profesional.

La importancia que conlleva este recital es reconocer las partes técnicas en la realización de un acompañamiento armónico y melódico, considerado como parte fundamental de los conocimientos musicales adquiridos desde los primeros semestres, para desarrollar diferentes ideas en la investigación para la realización del presente trabajo, elaborado en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, con el fin de adquirir la información más reciente y necesaria de las diferentes obras escogidas para el recital de grado.

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

Por tal razón, surge como una necesidad para expresar el sentimiento de mantener el desempeño académico profesional; lo cual, indica el papel y el aporte del intérprete que visualiza y soporta el contacto de su labor; también sabe determinar, entender y explorar ideas o conclusiones para la discusión con los docentes, compañeros y los demás miembros de la comunidad en general quienes están a cargo de participar en los eventos musicales y académicos.

En tal sentido, se recomienda a un estudiante de último semestre o egresado, comprender la historia de cada una de las piezas que va a interpretar en un recital, esto quiere decir, que antes de tocar el instrumento se debe explicar el acontecimiento y el hecho real entre ellas como: la “Sonata *Pathétique* no. 8 op. 13” de Beethoven que está dividida en tres movimientos; el “Nocturno no. 1 op. 9” de Chopin para piano solista, y el “Preludio y Fuga no. 6” de Bach que es una de las obras contrapuntísticas más conocidas hoy en día; tanto a nivel artístico, educativo como socio-cultural. Se requiere tener las competencias necesarias para desarrollar una buena presentación que se va a utilizar como un recurso activo en el Programa de Música de la universidad, con el fin de satisfacer o cumplir la meta principal que es obtener un buen desempeño académico y profesional en la carrera de Licenciatura en Música.

Es importante mantener una autonomía en la preparación, desarrollo y la interpretación del recital, con base en un previo calentamiento para realizar posteriormente diferentes ejercicios de ejecución durante el estudio de las obras seleccionadas, lo cual, llevará al estudiante a desarrollar una técnica a nivel profesional, convirtiéndose en uno de los objetivos de la carrera de Licenciatura en Música. En este sentido, la universidad ofrece la propuesta a los miembros de la institución que se elabora un evento artístico y musical,

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

donde se describen los procedimientos que realiza el intérprete, el cual va dirigido a quienes van a percibir la información de las obras, así como también, los demás recursos necesarios que va a utilizar en su mejor calidad de músico.

En paralelo, este proyecto tiene como fin, que tanto los estudiantes de piano como la comunidad del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, reconozcan las bases musicales específicas y puntuales para presentar recitales aptos a lo largo de su carrera de la institución, y satisfacer el contacto con sus respectivos compañeros, docentes, los demás compositores y pianistas al mantener un dialogo para describir esta modalidad de grado como requisito opcional que brinda la universidad.

Por otro lado, este recital potencializa y exige investigación, porque todos los estudiantes deben tener presentes los rasgos principales de la metodología para realizar su trabajo profesional. Así mismo en el ejercicio de la docencia, al dictar cursos individuales de instrumento y también en base a los términos claves indicados como práctica musical conjunta, la interpretación preliminar, el piano clásico y el refuerzo con materiales para el estudio.

Por ello, se requiere llamar la atención a todos los músicos, para que el recital se reconozca como un examen educativo de la institución universitaria, con base a los conceptos de las temáticas vistas, tanto en clases, como en cada uno de los cursos de los semestres correspondientes, de acuerdo al pensum de la carrera del Programa de Licenciatura en Música.

No obstante, los intérpretes y demás músicos pianistas, deben realizar la formación musical, con el fin de crear el conjunto de sus respectivas ideas personales, y tener una

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

perfecta comprensión de lectura e interpretación de las piezas pianísticas; esto servirá en la realización de un buen manejo del acompañamiento para los demás instrumentos. Por otro lado, se describe el contenido de temáticas, mencionadas en un manual de instrucciones para saber estudiar, entender y realizar los ensayos individuales y/o grupales por parte de los docentes del área de instrumento principal, y también contribuir en la construcción, elaboración práctica, y realización de la musicalidad en todo tipo de obras.

A propósito de este criterio, el intérprete desempeña la figura del virtuoso, y debe tener en cuenta las bases fundamentales del conocimiento músico-cultural de las obras pianísticas y la época que corresponde a cada una de ellas; también se necesita conocer, hallar o encontrar la ficha técnica de las dinámicas vistas e indicadas en la partitura y poder describir el lenguaje del compositor de cada uno de los periodos de la música del mundo como una lista de palabras claves.

En consecuencia, el trabajo consiste en dar una explicación descriptiva de forma simple, el intérprete menciona el lugar, la ciudad, la fecha y la época en que nació el compositor, lo cual depende de cada pieza, también se necesita destacar la sensación que produce cada obra para piano y los demás instrumentos.

Por consiguiente, la comunidad debe darse cuenta que el realizar un recital público conlleva el propósito de elaborar una presentación con praxis curricular y mantener el desempeño profesional y académico, en el mismo sentido debe realizarse la previa preparación del calentamiento.

En tal efecto, el recital para la sociedad no solamente se le llama a un evento, programa, una fiesta o una rutina semanal musical, ni la manera de tomar lecciones para

calificar el examen parcial de forma privada, sino que también es un formato trascendental que busca realizar y encontrar información, para disfrutar de una buena presentación sonora, maravillosa y verídica, el cual permite comunicarse con la gente, y dialogar con los directores quienes también realizan los materiales o artículos referenciales del doctorado, los libros académicos de educación artística, que son abordados para la enseñanza y ejecución pianística.

Por lo tanto, este formato musical podría ser como un ensamble grupal que no solamente tiene la gama de satisfacer los problemas prácticos en un ámbito académico o educativo, sino que también da a conocer la subjetividad de asistir y participar en los ensayos, que les facilita tener el entorno al contexto histórico y su rol profesional; además, se necesita enfatizar y tomar un tiempo de dedicación en el calentamiento y otros métodos de preparación en el estudio del instrumento como: trabajar con acordes, escalas y arpeggios quebrados, para tener relajación de manos, mejor articulación de los dedos del intérprete.

De las evidencias anteriores, la investigación se enriquece de conocimiento en ocasiones necesarias de modo exclusivo, también brinda un ámbito crítico-social para poder comentar y entender la máxima emoción, de quienes sienten que les pareciera bien o mal, este recital que el intérprete realizó de su propio repertorio; sin embargo, no siempre se relaciona con la investigación y la acción etnográfica, sino, que se refiere a un elemento justo, centrado en torno a las temáticas metodológicas de la modalidad especial, técnica y práctica que pertenecen a la especificación diaria, para que los estudiantes tomen horarios o franjas de estudio y asistan a los ensayos grupales, para aprender con mayor facilidad en el montaje de las obras o piezas de acompañamiento tanto instrumental como de texturas corales o melódicas.

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

Atendiendo a estas consideraciones, se puede realizar el proceso de indicar el propio nivel de los estudiantes, además, pueden ser aplicados con otras observaciones para que interpreten otras obras, ya que permiten generalizar patrones técnicos y prácticos de ejecución del ritmo, melodía y armonía en la realización de ejercicios correspondientes para un ensayo.

De este lado, los músicos pianistas son quienes buscan identificar los principios básicos y fundamentales de los cuales dependen sus respectivos resultados.

Sin duda, el recital debe ser un apoyo a la práctica instrumental, y con las herramientas elementales de los medios de comunicación para recoger la información descriptiva del repertorio más conocido, y valorar el desempeño académico del estudiante que obtenga el título del licenciado en Música, teniendo en cuenta los conceptos de construcción musical e interpretativa, relacionada a la realidad cultural y cotidiana.

Lo anteriormente expuesto, se puede necesitar en algunos momentos al explorar este trabajo de grado, para lograr los retos profesionales y laborales en la práctica, y determinar las expectativas de un recital instrumental en el que se pueden dar a conocer las enseñanzas para profundizar en el concepto teórico de elementos sonoros y la interpretación especial de piezas pianísticas.

Esto gracias a los posibles avances universitarios que no solamente están relacionados a la observación de ser un futuro músico, sino también de visualizar la perspectiva de explicitar y construir la formación musical.

En virtud de los resultados, el estudiante se debe elaborar el análisis musical, formal y lógico de las obras, lo cual, tiene en cuenta la interpretación, complementación, ejecución

preliminar, dinámicas y otros detalles necesarios que dejan sobre aquellas piezas instrumentales.

En aquel motivo, se espera mantener su esfuerzo y mayor fortaleza, para obtener un buen nivel de desempeño profesional y depende de la elaboración del recital que así debería describir y lograr las competencias básicas del músico.

Dicho de otro modo, los colaboradores de esta modalidad del proyecto se necesitan sugerir varias apreciaciones y recomendaciones de manera obvia y correcta, porque las diversas instrucciones de cada docente para sus estudiantes, les podría servir para realizar correcciones como los cambios de frase, discusión de un debate; escribir anotaciones en una partitura y adicionar más detalles en las piezas sentimentales descritas en diferentes países.

Por consiguiente, este reto sería de bienestar humano, para destacar y tener el oído de la escucha de sonidos, al momento de percibir el color de la melodía cantada y lograr determinar el propósito de su propio desempeño, en la manera de actuar personalmente como músico, pianista, docente e intérprete.

También sugiere que entre alumnos se puedan practicar y estudiar algunas partes difíciles de la obra, que propicia las indicaciones con los elementos o materiales del repertorio para la comprensión.

OBJETIVOS

Objetivo General

Interpretar el repertorio pianístico escogido, teniendo en cuenta los fundamentos teóricos dados en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, a partir del contexto histórico de cada una de las obras.

Objetivos Específicos

Analizar las diferentes referencias técnicas en cuanto a la interpretación pianística del repertorio.

Desarrollar un análisis musical a partir de los elementos armónicos, melódicos, rítmicos y contextuales del repertorio seleccionado.

Determinar el contexto histórico de cada una de las obras.

MARCO DE REFERENCIA

Marco de Antecedentes

Antecedentes Locales

El piano complementario en el contexto del Programa de Licenciatura en Música de la Facultad de Artes (Universidad de Nariño, Pasto). Botina Insandar, Ariel Camilo y Cabrera Portilla, Danny Edison 2014

El presente fragmento desarrollado por los profesores del área de piano se busca describir las características principales del proceso de aprendizaje de piano complementario en el contexto curricular del Programa de Licenciatura en Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Nariño, para el requisito del énfasis de un recital de grado en general;

sin embargo, está basado en los fundamentos y principios de tener la praxis de la escucha con respecto al calentamiento como una preparación del repertorio a interpretar en la presentación o concierto como un evento festival de música clásica de dicha época, cuyo estudio y práctica siempre hace parte de la técnica curricular y didáctica.

En consecuencia, este trabajo consiste en indagar la investigación en aspectos curriculares y pedagógicos del Programa de Licenciatura en Música, programa adscrito a la Facultad de Artes.

El currículo, la pedagogía y la praxis musical en el área de piano complementario son los ejes que orientan las realidades inherentes en el ámbito académico y por su importancia pedagógica tiene el propósito de incorporar algunos postulados teóricos sobre la función cognitiva con su principal fundamento en el aprendizaje musical significativo para realizar un recital de grado adecuado. También se podría surgir con otras expresiones y la existencia de múltiples tipos de música comercial, que replantea la manera de cómo se aprende el piano complementario; esta área es una herramienta fundamental para la formación del profesional en el Programa de Licenciatura en Música, cuyo interés general consiste en la ayuda al músico a desarrollar destrezas rítmicas, melódicas y armónicas que pueden permitir el desenvolverse en un contexto social musical y veraz.

Por tal razón, el artículo descrito se relaciona con el presente trabajo de grado de recital interpretativo de piano, ya que brinda diferentes herramientas útiles que sirven para realizar una presentación acorde con las diferentes características musicales integrales que se pretenden, así como se asocia al ser un licenciado en Música. Además de esto, brinda bastante bibliografía de gran utilidad para diferentes investigaciones que se han realizado con respecto al recital.

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

Generalmente, el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño busca desarrollar diferentes concepciones teóricas y prácticas sobre el aprendizaje de la música, y específicamente la cátedra de piano complementario brinda enseñanzas prácticas para desarrollar el requisito del recital de grado.

Por lo tanto, se da prioridad a la parte técnica, en donde genera poca motivación de aprendizaje impartido sin tener en cuenta la contextualización, y que su importancia es de involucrar las diferentes músicas regionales del entorno de interés particular del estudiante que se puede otorgar la dimensión del sentido al quehacer pedagógico en el programa.

Dicha de esta manera, el área de piano complementario es una herramienta didáctica, que tiene la importancia en la formación profesoral, lo cual, se encamina a la formación del músico en transversalidad con otras asignaturas de este programa, cuya particularidad permite realizar con mayor facilidad, destreza y seguridad, arreglos, adaptaciones y transcripciones musicales, además, de dar lugar a un buen desarrollo del oído armónico.

En tal sentido, el piano complementario y piano principal se los concibe pertinentemente para generar estrategias en su apropiación, que involucra aspectos como la memoria musical, la formación auditiva, rítmica, armónica y melódica en relación con el acompañamiento de músicas provenientes del contexto en donde le permitan al ejecutante-estudiante un desempeño musical, pedagógico y artístico, y así que el aprendizaje de piano se efectúe con un enfoque tradicional a los contenidos y las partituras, los cuales, siempre se reproducen ritmos extranjeros en la ejecución sonora, y en ella exige el desarrollo de las habilidades específicas auditivas de ejecución y de creación.

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

Obras musicales para un recital de piano (Universidad de Nariño). Cabrera Portilla, Danny Edison 2007

El tema que ha realizado el autor, el cual es más conocido como docente de Pasto, Nariño, Colombia, se basa en determinar las características principales que se debe tener para realizar un recital interpretativo de grado en piano de carácter público, esto lo hace a partir del desarrollo y la comprensión del análisis musical del repertorio que se seleccionó por los estudiantes, el cual, cumple satisfactoriamente con todos los requerimientos que el docente le suele dar y con las especificaciones generales de la elaboración del concierto público o privado dentro de un salón teatral de la propia universidad y con las intenciones de proyectar los sonidos amplios que un instrumento principal clásico puede dar.

En este orden de ideas, cabe mencionar que la lista de obras musicales es de tipo incidental y tienen un carácter idóneo con respecto a los puntos de vista o referencias, tal como surgen los antecesores y complacen los antepasados sobre la música tradicional como la vida artística y cotidiana en la ciudad o región del país.

Aunado a su expectativa, este artículo consiste en cómo elaborar un recital de grado en el instrumento principal llamado piano, lo cual, involucra el desarrollar una investigación bibliográfica e histórica.

Dicha de otra forma, se tiene en cuenta la comprensión y el análisis musical de todas las obras elegidas por los estudiantes y los soportes teóricos necesarios para el montaje del repertorio con sus respectivos rasgos interpretativos que se van a tener en cuenta en la futura vida cotidiana del alumno, y además, se asocia a su rendimiento académico que involucra el papel que desempeña el intérprete y seguir adelante en su

estudio práctico en la música pianística aún después de haber culminado sus estudios profesionales.

Por tal motivo, este trabajo está relacionado con el presente recital, ya que abarca diferentes aspectos históricos y descriptivos de cada repertorio pianístico del recital interpretativo propuesto por el docente, para que los estudiantes lo interpreten, lo hagan con cada detalle necesario en el momento de presentar el concierto ante todo el público.

También, cabe mencionar que “*Obras musicales para un recital de piano*” ha aportado con diferentes tipos de investigaciones, en referencias bibliográficas, en monografías escritas, en artículos relacionados, en libros de carácter académico que están disponibles en la biblioteca virtual SIREN de la Universidad de Nariño y demás revistas educativas del Departamento de Música, lo cual, ha sido bastante útil para poder desarrollar lo estipulado en el presente documento.

De las evidencias anteriores, se puede decir que las obras para el recital pianístico de la Universidad de Nariño tienen en la descripción o el contexto histórico que se basan en las apreciaciones tradicionales en la interpretación de cada una de ellas, pertenecientes a los periodos Romántico y Barroco, con el carácter revolucionario de este instrumento para música incidental, que juega su papel fundamental de cualquier estudiante para lograr su desempeño profesional.

En resumen, se espera, que, de manera adecuada, los resultados den a conocer diferentes hallazgos musicales con los aspectos correspondientes de la interpretación armónica o de análisis formal y estructural, para fortalecer las principales características

específicas del repertorio estudiado en la carrera o el Programa de Licenciatura en Música de esta universidad pública del país.

Antecedentes Nacionales

Análisis del repertorio para concierto de grado énfasis en instrumento piano clásico (Universidad Autónoma de Bucaramanga). Rey Toloza, Juan Carlos 2008

Para el énfasis en el piano clásico como instrumento principal se busca realizar un análisis comparativo sobre el origen y la influencia de las piezas que se van a interpretar, ya que se busca apoyar el trabajo técnico e interpretativo de ellas para el concierto-ensayo y su futura presentación, lo cual va a servir para el estudio y la práctica en cada sección específica de una obra grupal o individual, además de analizar, comprender y determinar diferentes técnicas, y también destacar las dinámicas del material o la partitura que se ha escogido para el recital profesional.

Principalmente, el artículo representa al estudio musical, didáctico y pedagógico del procedimiento de dinámicas, lo cual, hace parte para el procedimiento de manera esencial en cada porción de la evolución de todos los repertorios analizados, que abordan diferentes tendencias y una gran variedad de movimientos. También se contemplan las características más importantes de la música clásica; y esto relaciona específicamente al intérprete, que siempre se necesita tener en presente con los aspectos físico-mentales necesarios e indagar constantemente en los rasgos receptores de la memoria precisa para poder presentarse a su recital.

Por consiguiente, esta información da a conocer los diseños metodológicos y didácticos frente a un análisis y el desarrollo de la interpretación de las obras de Bach, que

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

incluye un repertorio completo y común para todos los géneros e instrumentos disponibles en su época, sin contar con la ópera, ya que un ciclo de piezas que trataran ampliamente las tonalidades mayores y menores de la escala musical occidental, representaba un reto de magnas dimensiones, y de Beethoven que tiene mayor enfoque hacia su arte en donde se consideraba como música para dar la armonía y el ambiente de manera simple a un evento social.

Según lo anterior, se puede decir que está en relación directa con el presente trabajo de grado, porque consta las tres partes del recital que se debe hacer en la Universidad, los cuales son: la realización, el profundo análisis y la presentación pública adecuada para un recital interpretativo de piano clásico, lo cual, es el objetivo principal que se busca en este proyecto.

Además de este tema, realiza un importante aporte en la investigación, ya que brinda diferentes fuentes bibliográficas, revistas y artículos académicos, y en la misma línea, con respecto a las reseñas de los compositores, los preámbulos y las influencias educativas, son conceptos que se trabajan en ambos trabajos.

Para concluir, es necesario resaltar que en este trabajo se identifican los siguientes resultados óptimos para estos lineamientos requeridos de grado, con los cuales, se destacan distintos elementos dinámicos que permiten representar fraseos más precisos en la melodía, cuyas figuras musicales contienen bastantes variaciones en las notas de paso; y, además, aquí entre ellas suelen predominar en la ejecución sonora que también contempla el ciclo de la música clásica, romántica y barroca; ya que sea expuesto mediante la praxis teórica y

contextual sobre la gramática, área que se centra en los elementos o pautas de puntuación dentro de la práctica.

Finalmente, se espera que este proyecto basado en la creación de la expresión del universo lleno de signos y simbolismos ocultos en el sonido entre sí pueda servir como base de un recital interpretativo para piano.

Análisis ejecutivo e interpretativo de la Sonata “Patética” No. 8 de Ludwig Van Beethoven (Universidad EAFIT de Medellín). Gil Araque, Fernando y Rodríguez Vargas, Carlos Augusto 2017

A este caso de saber analizar en cada una de las piezas, valdría la pena describir un breve análisis de tres grabaciones de la sonata con comentarios generales relacionados con los asuntos puntuales atendidos en el artículo de manera concreta, y que abstractamente, busca describir y llegar al punto auditivo de la escucha para que después, pueda tocar y analizar algunas partes claras tanto fáciles como complejas de cada uno de los movimientos rítmicos de esta sonata maravillosa e impresionante; para lo cual, también surge al darse cuenta y enterarse de todo lo aprendido en cursos correspondientes de este instrumento musical.

En otro contexto, este trabajo pretende ofrecer herramientas interpretativas y analíticas acerca de diversos aspectos que sean de utilidad a los pianistas profesionales o en formación, para el estudio y la ejecución de las sonatas para piano de Beethoven, y dentro de estas se incluye un corto contexto histórico de la obra, con enfoque especial en el período creativo que hace parte la misma, con el fin de familiarizar al pianista con la producción del compositor. Además, cuenta el artículo dado, con un análisis de la

estructura de la pieza y de cada uno de sus movimientos y con consejos prácticos enfocados hacia el aspecto técnico ejecutivo-interpretativo, con el fin de facilitar tanto el estudio como la misma ejecución.

Aunado a esto, está en relación adecuada con la interpretación ejecutiva de las 32 sonatas de Ludwig Van Beethoven y algunas piezas de Preludio y Fuga de Johann Sebastian Bach para la creación de una fragmentación sonora y armónica del repertorio romántico y barroco.

Lo anteriormente expuesto, suele estructurarse su gran propósito que lleva a cabo por la investigación en estudios musicales, revista académicas del Departamento de Música, monografías, artículos relacionados y referencias bibliográficas con respecto al recital interpretativo de una obra pianística.

Al expresar, se puede concluir que el análisis ejecutivo-interpretativo del repertorio de las piezas correspondientes les permite ahora a los pianistas contar con herramientas relacionadas con la estructura de la obra, que llevan a cabo las respectivas sugerencias para el estudio y la interpretación, y un análisis de tres grabaciones que se abordan los temas tratados a lo largo del artículo, que generan como resultado una guía completa que ayudará a conseguir una mejor comprensión musical y ejecución de la sonata y/o del preludio y fuga.

Para volver a estudiar la obra, se puede dar cuenta de la importancia y la utilidad de dichas herramientas que tienen presente a los parámetros históricos y un papel que desempeña el compositor, y quienes los intérpretes lo explicitan las descripciones de las obras que van a tocar e interpretar en su evento profesional, cuyo desempeño depende de un

nivel personal para lograr su meta no solamente de tener un gran rendimiento académico y profesional entre sí, sino también de carácter técnico y tecnológico, en cuestiones de utilizar aplicativos y plataformas necesarias.

Finalmente, se espera que los resultados pudieran tener la comprensión de un recurso a realizar un recital interpretativo pianístico, en tantos niveles, se da una visión más clara y amplia que permite dar a conocer un concepto más completo de la sonata.

Por lo tanto, ha permitido planear mejor su ejecución armónica y contrapuntística, al entender más acerca de los elementos que la componen, arreglen e interpreten aquel repertorio de las respectivas obras más vistas para los estudiantes de la universidad.

Antecedentes Internacionales

Análisis formal e interpretativo del concierto de graduación para piano (Universidad de Cuenca, Ecuador). Galarza Mejía, Karina 2015

En cuanto a este tema de realizar un concierto público de graduación para piano, busca indagar, demostrar y/o determinar el dominio técnico de la instrumentista con respecto de obras académicas, y su profesionalismo al asumir piezas con peculiaridades y exigencias distintas sobre la ejecución interpretativa del estudio antes del evento artístico. No obstante, el proceso de tener el desempeño profesional de titulación de un licenciado en Música se debe realizar su descripción como trabajo del proyecto académico quien se está por pensar en mantener su rendimiento de ser un músico pianista o un instrumentista general.

Por tal circunstancia, el presente trabajo está basado en las obras a interpretar en el recital de grado, con el fin de analizar y comprender la composición musical hace un

estudio que va desde el contexto social artístico, hasta las características musicales de la época y los aportes de los compositores de las obras en particular; todo enfocado al virtuosismo. Esto servirá de referencia y apoyo para estudiantes de música, en su ejecución instrumental de piano, lo cual, suele ser necesario para la calidad de la interpretación de la obra y mantener o conservar una buena escucha, da un gran aporte que radica en partes técnicas del desarrollo y conceptos armónicos de la obra, los cuales suelen ser audaces. Con el repertorio de Bach y el cambio de ejecución sonora de distintas piezas (sonatas) de Beethoven se puede observar su gran dificultad, debido a que el estilo creativo trasciende las limitaciones del piano, tal como se asocia a la disciplina de la escritura pianística desarrollada al máximo grado en sus nuevas posibilidades, y esto hace que el piano se transforme en un ritmo orquestal que va a recibir ampliamente la influencia del sinfonismo y que es rápidamente aprovechado en la plenitud de sus más típicos recursos que encuentra en su propio pianismo la fuerza afirmativa, impetuosa, “imperial” del nuevo sinfonismo, que hoy en día perdura como modelo insuperable de escritura instrumental a nivel mundial.

En ese mismo contexto, está directamente relacionado con el trabajo a realizar en el recital interpretativo de piano, ya que tienen objetivos similares que cumplir, puesto que la preocupación por parte de los músicos es que se alcance y persista la calidad y una interpretación adecuada con respecto a diferentes obras, así sea clásico o popular.

Sin duda, la información de este artículo se considera a la investigación en fuentes bibliográficas y documentales, con el fin de sintetizar ideas, rasgos y elementos culturales de cada pieza original, e identifica los repertorios mencionados tanto por el profesor como por los estudiantes.

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

Aunado a estas consecuencias, se identifican los elementos técnicos, que permitirán transmitir los valores inherentes de cada obra al público (cromatismos, connotaciones emocionales, entre otros), y a los creadores de una sensibilidad distinta en cada caso, pero desde la perspectiva de la unidad de concierto, cuya experiencia también les sirve para demostrar las competencias profesionales en la ejecución y habilidades de realizar una interpretación estética coherente al estudio de las obras, desde el contexto general que fueron concebidas hasta el análisis formal de cada obra en sí. Es fundamental para cada intérprete, pues así el músico logra identificarse completamente con la obra, pues si bien se puede relacionar con la propia sonoridad de la composición o arreglo de compositores diferentes.

En conclusión, se espera indicar el nivel académico para los estudiantes quienes realizaron o presentaron su recital.

Sugerencias técnico-interpretativas para el abordaje del primer movimiento de una sonata para piano (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina). Sanz, Alejandra 2020

Con base a este antecedente busca elaborar y aportar las sugerencias técnicas que ayudan al pianista a profundizar sobre la interpretación de la obra, además se puede dar a conocer al compositor y su entorno de un músico, tal como lo que explicita como una de las apreciaciones para abordar su práctica y ensayo en estudio grupal, pero es preferiblemente tomar su respectivo punto de partida de manera individual y particularmente tener seguridad y confianza en el contexto histórico de clase social y de buena calidad de esta educación superior, más conocida como una propia escuela de la academia real de música pianística en Buenos Aires.

Por lo tanto, se presenta un estudio técnico e interpretativo de la sonata para piano Op. 13 del compositor romántico Ludwig Van Beethoven, que a través del abordaje de esta obra se puede observar la tensión tradición-innovación propia de una generación musical atravesada por su contexto.

De otro lado, las sugerencias técnicas desplegadas en este artículo constituyen una herramienta para el intérprete, que así se realiza un aporte desde la interpretación instrumental de la obra, para definir sus particularidades técnicas, sus posibilidades de resolución y su interpretación conceptual, a partir de su articulación con los otros aspectos abordados.

Si bien es cierto que, este artículo tiene la relación en los aspectos y rasgos apreciativos de la autora de su texto acerca de un buen manejo de algunas partes interpretativas, dinámicas y logísticas de una pieza musical estudiada de un compositor que un intérprete va a montar, y antes de interpretar y realizar su recital de piano, se necesita describir la historia brevemente oral y explícita de esa obra.

Para dar mayor contexto, se relaciona todas las características del análisis o montaje de alguna sección de dicha obra mediante la investigación financiada en fuentes bibliográficas, libros de metodología musical, partituras del repertorio completo, revistas, artículos académicos y otros materiales relacionados en el recital instrumental.

Por lo general, se podría desarrollar las sugerencias técnicas para el intérprete quien utiliza como principales recursos educativos a la hora de resolver pasajes o secciones difíciles de la ejecución sonora, para mantener un mejor entendimiento y una comprensión más profundizada en sí misma.

Para concluir, también se recomienda escuchar la obra popular del compositor, y allí se postula que el lenguaje particular de su música popular y clásica es semejante, en tanto comparten diversas características, como el planteo armónico-tonal general, la textura, los materiales temáticos y la forma.

Entre ellas expuestas fueron revisadas y puestas en práctica por alumnos en distintas etapas de desarrollo de sus carreras y por pianistas profesionales, lo cual, podría resultarse de gran aporte para la resolución de pasajes complejos.

Dicho de esta parte, los resultados se esperan que cada intérprete debe escuchar y analizar su repertorio para tener un excelente desempeño académico profesional en la presentación o recital de grado.

Marco Teórico-Conceptual

Piano

El piano es un instrumento armónico de teclado y de cuerdas percutidas por el sistema de clasificación tradicional, desarrollado por Bartolomeo Cristofori en el siglo XVIII a partir del clavicémbalo, que se diferencia de sus predecesores precisamente por su capacidad para producir sonidos con diferentes intensidades. De este modo, también es conocido como uno de los instrumentos complementarios más famosos de su época que sirve para que un estudiante pueda realizar ejercicios de calentamiento, antes del estudio de las piezas a interpretar y muchos otros materiales.

Principalmente, el piano ha estado en el centro de casi todo el desarrollo de la música occidental desde el último cuarto del XVIII. Ha soportado los políticos industriales, las guerras mundiales y la revolución digital electrónica.

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

Asimismo, este instrumento más que cualquier otro de ellos debe su gran éxito no solo a sus méritos musicales y a sus posibilidades de su utilización, sino también a las características de su diseño, que hace de él un notable del elemento inmobiliario tanto en el modesto hogar de un trabajador, como en los salones y en los palacios de los poderosos.

En la misma línea de ideas, los resultados del estudio involucran los aspectos disciplinarios de un intérprete que puede mejorar el nivel interpretativo para llevar su alcance de una ejecución satisfactoria y sonora, y se espera que se asociase en el ser de un licenciado en Música.

Dicho de este modo, el intérprete adquiere un papel predominante, ya que el músico instrumental suele ser dignificado o ensalzado, lo cual, surge entonces la figura del virtuoso; es decir, la de un instrumentista que muestra un dominio extremo del instrumento (del piano), quien interpreta obras de extraordinaria dificultad. Así, los compositores se escriben obras destinadas a explotar hasta un alto grado las posibilidades del piano, que llevan la técnica de ejecución hasta sus últimas consecuencias. Por otra parte, el concierto o recital, acaba por transformarse en un espectáculo que sobretodo, el público admira el virtuosismo del intérprete.

Siepmann (2003), autor y escritor norteamericano deja como una enseñanza de la entrevista para Charles Salaman, el cronista inglés; y les cuenta que por primera vez escuchó a Liszt en su visita en 1840 a Londres. Los carteles que anunciaban el concierto hablaban de un *Recital del piano*, palabra que entonces estaba destinada únicamente a la voz, y se preguntaban “¿Cómo podía *recitar* un instrumento?”.

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

Entre tanto, el tema de hablar de un recital de piano no suena extraño; pero entonces, asociar ambos términos era al menos sorprendente. A partir de la propuesta de Liszt, muchos otros intérpretes imitaron su idea, pero, aunque aún hoy se hacen recitales con frecuencia, ya nadie baja junto al público para conversar con ellos.

Por este caso, el recital es un formato por excelencia para presentar música para piano, lo cual, es importante analizar su origen, los cambios que fueron desarrollados, y su validez en nuestra era. Tanto Franz Liszt con sus recitales virtuosos como Ignaz Moscheles con su ciclo de conciertos históricos, sientan las bases del formato, así como también de ciertas convenciones, de las cuales continúan vigentes al día de hoy. Sin embargo, esos desarrollos artísticos, sociales y tecnológicos fomentan cambios a través de la historia del recital; esto quiere decir, que uno de los más importantes es la transformación del recital de un evento comunal a otro de contemplación individual. En el marco de los cambios que ha experimentado el recital, es válido preguntarse en qué dirección se dirige, cuyo interés por preservar la tradición del recital ignora el hecho de que nuestros conciertos actuales en poco se asemejan a los ofrecidos por quienes gestaron este formato, y al contextualizar el recital de piano resulta lógico pensar que proponer un formato alternativo que se adapte mejor a nuestro público es posiblemente natural, e incluso necesario.

Por otro lado, el trabajo expuesto evidencia el proceso de estudio musical e interpretativo de las obras incluidas en el recital de piano, (Preludio y Fuga No. 6 del primer libro de Clave de Johann Sebastian Bach y Sonata No. 8 Op. 13, conocida como Patética de Ludwig Van Beethoven), los cuales, se incluyen elementos históricos, estructurales y armónicos para facilitar su comprensión, que a partir de recursos

bibliográficos se quiere llegar a la interpretación más cercana de los autores y su concepto musical.

Ellas afirmaron que el estudio de la música es “un acto, proceso académico que exige toda la atención que se requiera si se pretende tener una comprensión de lo que esta significa y el análisis musical proporciona los materiales necesarios para llegar a una progresión en funciones de estructuras formales, rítmicas, y melódicas, que pueden dar las herramientas suficientes para expresar el sentido a la pieza”. (Reizabal, 2004, p. 96).

Definitivamente, todas estas aportaciones, que les brinda el análisis de una obra musical, son las que permiten llegar a una comprensión holística de los hechos musicales al intérprete, que acontecen en ella.

Interpretación de un recital.

Durante sus casi 180 años de existencia, el recital de piano experimentó un cambio de paradigma: un evento de experiencia grupal devenido en uno individual. El carácter social del recital virtuoso se convierte con el tiempo en un ritual contemplativo personal, y el intercambio espontáneo entre el público y el pianista en recitales como los de Liszt, suele dar paso a las estrictas reglas de comportamiento que se observa hoy en día. En ese sentido, el verdadero heredero del concierto virtuoso no es el recital de piano moderno, sino los conciertos de música popular o jazz, en donde la interacción entre artista y público está despojada de convenciones estrictas. Entre los factores que contribuyen a este cambio de paradigma están el antecedente de los conciertos privados, la influencia del recital histórico, los cambios sociales del siglo XIX y los tecnológicos del XX.

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

De acuerdo con Sánchez Bonilla (2010), la interpretación de las obras pianísticas y orquestales es “un análisis formal de las obras a interpretar en los recitales de Música de Cámara, así como de solista; además de una breve reseña de los rasgos históricos más importantes que influyeron en las épocas más sobresalientes como los periodos del Barroco, Clasicismo, Romanticismo, y los demás en el siglo XX; y que el órgano tiene su papel principal en el corpus de obras BWV 525-771, donde tiene pasajes bastante memorables y está dividida en dos grandes bloques, la de temática libre, que incluye las tocatas, preludios, fugas y sonatas, y la de la temática religiosa, que incluye los instrumentales, las variaciones-partitas y los preludios corales”. (págs. 6, 19).

Islas Ávila (2017), encontró que la clase de Piano Complementario para instrumentistas no pianistas “es un gran requisito que, en cuestión de ensayos, tiene gran relevancia en la preparación del músico e intérprete, pues ofrece recursos que serán de gran utilidad tanto para el estudiante como para el futuro profesional”. (p. 11).

En el entendido que el recital de piano es el nombre que recibe la ejecución de diferentes obras musicales por parte de un artista, las ayudas instrumentistas complementarias, se consideran de gran importancia en la conformación de este tipo de espectáculos, para recordar que el recital es sinónimo de concierto. Los recitales son eventos musicales que, generalmente contemplan la participación de artistas que tocan sus instrumentos y cantan en vivo; esto quiere decir que los artistas escuchan creada en el momento y no a través de grabaciones, lo que constituye gran motivación para el grupo de estudiantes que buscan a través de Licenciatura en Música, el desarrollo de la personalidad y profesionalismo en el arte de la interpretación musical. Mediante el desarrollo de habilidades, la materia contribuye al propósito de ofrecer un alto nivel de competencia

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

profesional al contribuir a una natural ejecución psicomotriz de su instrumento; le permite conocer un instrumento que le ayudará en su desempeño docente, así como en una mejor comprensión de las obras musicales a un nivel armónico, contrapuntístico y de análisis musical, así como le servirán al egresado para integrarse mejor en el campo laboral de la educación básica y media como profesor de música.

Es importante señalar que los recitales no siempre incluyen la voz como uno de los instrumentos, sino que puede tratarse de presentaciones con interpretación de obras para piano u otros instrumentos. Además, como sucede en la academia, el recital no siempre describe una presentación en vivo, sino que puede ser una grabación, solicitada con las piezas asignadas por el docente lo que se conoce como música clásica, generalmente con inclusión las del periodo Romántico y Barroco. Como se puede inferir que Toloma y Cervera Lu (2005) describieron el alcance y la importancia de realizar un recital público de piano a través de las obras asignadas por el docente a interpretar tanto del periodo romántico como barroco.

En artes como en todo proceso de aprendizaje, aprender piano no es tan sencillo como parece. Hay varias técnicas y su eficacia varía según la personalidad el margen del progreso y capacidad del alumno; el profesor de música le recomendaría que una buena formación musical implica aprendizaje del solfeo, ya que no se puede aprender a tocar el piano sin saber lectura de entonación. Incluso el autodidacta más virtuoso tendrá que trabajar a aprender, repetir y perfeccionar su técnica musical.

Como dice Sandoval Atúnez (2017), el piano es de gran ayuda al estudiar las materias teóricas como solfeo, contrapunto, armonía y análisis de la forma musical, incluso

para la enseñanza de las mismas. El solfeo y el aprendizaje del piano no son actividades que se deban aprender por separado, sino que estas dos prácticas son interdependientes en la actualidad.

El piano en el Periodo Barroco.

Es un instrumento armónico que en esta época ha sido de mayor esplendor, y con la invención cayó prácticamente en el olvido por su contraste dinámico.

A comienzos del siglo XVI llegó el antecesor llamado “clavicordio”, como uno de los instrumentos de teclado con cuerdas percutidas del clave, lo cual, usaba ambos elementos desde el renacimiento hasta este periodo evolutivo, y también se denomina al antecedente directo del moderno piano, cuyo proceso interpretativo o hermenéutico de la música culta occidental consiste en constituir diferentes formas solísticas como la suite, la sonata, el concierto grosso, fantasías, preludios, fugas, tocatas, entre otros géneros instrumentales; y en cada uno de estos se presentan a este tipo de obras extensas para la improvisación a dos, a tres o a cuatro voces, pero no todas las piezas se dividen en múltiples movimientos, sino solamente en algunas de ellas, porque son pequeñas y breves versiones.

El criterio de Remis 2012, afirma lo siguiente:

El piano es denominado el instrumento barroco más semblante que los intérpretes deben saber que las principales composiciones para teclado del Barroco se centran en tres países principales como en Italia, cuyos representantes más famosos son Albinoni y Vivaldi, de Alemania, con Bach y Telemann, y Francia, con Couperin y Rameau. Por otro lado, Inglaterra siempre consideró a Handel como uno de sus compositores más importantes, aunque era de origen alemán, y también tiene en

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

Purcell un insigne representante que da razón de que entre todos ellos escribieron obras para clave bien temperado, que es el libro del estudio contrapuntístico como un gran material. (p. 29).

Lo anterior, se puede explicar que en esta época se le llamó a este instrumento de otra manera, con el nombre oficial del piano barroco generalmente hablado, y significa “suave voz alta”, una vez que el mecanismo en el primer piano se fundamenta como su principal objetivo de generar un tono suave y un tono alto. Además, como todos saben que el piano es un instrumento de teclado de cuerdas, pero antes que existieran los instrumentos de clave, estaban aquellos del renacimiento musical y de cuerda (harpa, salterio) que son más reales que el clavicordio y el clavecín.

Por este motivo, un teclado se fijó a las cuerdas y el piano fue inventado por Bartolomeo Cristófori de la manera que se conoce hoy en día; que en general, se ha dado en llamar al periodo Barroco que se extiende, convencionalmente, entre 1600 y mediados del siglo XVIII en cuanto al piano clásico; y por eso, se conoce como la época que nacieron los dos términos hermanos de contrapunto y armonía, que estas palabras son gemelas para dar profundidad a la historia de los personajes que fueron a cargo del piano como objeto específico de esta época.

Posteriormente, cabe destacar que ese instrumento barroco hace parte de los cambios técnicos en la ejecución contrapuntística de modo rítmico; como la característica de ser una agrupación de instrumentos musicales diferentes a los de la orquesta que tienen mayor contraste y belleza para crear e interpretar una melodía, se puede decir que los estudiantes pianistas describen el lenguaje de sus repertorios como materiales para el recital

de grado y forman parte de la evolución junto con los demás periodos de la música incidental del mundo.

El piano en el Periodo Romántico.

El piano se le conoce como el instrumento estrella del Romanticismo, puesto que durante esta época gran parte de las composiciones, ya fueran dirigidas a un escenario o a una pequeña sala, contaron con este instrumento y le otorgaron en muchas ocasiones un papel protagonista. La explicación más razonable para que esto sucediera es que su timbre y las posibilidades técnicas coincidían perfectamente con los ideales estéticos del movimiento romántico.

Por eso, el estudio de Menéndez de 2014 describió lo siguiente:

El piano romántico surgió en el siglo XIX que sobresalía con diferencia entre los demás instrumentos, sobre todo tiene relación con la gran cantidad de avances técnicos que se producen ahora de manos de constructores como Erard y Stein; y que sin duda, su fabricación se extiende, por lo que será relativamente fácil tener un piano en propiedad. Para esto, se convierte ahora en el instrumento de moda, siendo el medio ideal debido a sus cualidades para las evocaciones íntimas que buscaban los autores románticos. La sonoridad graduable y potente, así como su timbre y las amplias posibilidades expresivas del piano, hacen parte de la técnica arquitectónica que se convierte un instrumento favorito más real. (p. 35).

Por ello, existen diferentes recursos para el recital de piano, pero no solamente se tiene en cuenta con la diferencia ni tampoco fue la comparación de un par de tipos de elementos del plano sonoro con el timbre y la técnica pianística, sino que además, ha sido la

similitud o semejanza, y la gran consecuencia de los avances que se produjeron en la construcción del instrumento durante las primeras décadas del siglo XIX.

De hecho, tampoco se puede hablar de piano antes de 1820; para entender esto, es mejor que la producción y el diseño de fabricar pianos románticos, clásicos y barrocos; aunque desde la época contemporánea no se trata de que se espera los principios de la historia, sino que se incluye un manejo instructor y específico de retroceder en el tiempo y conocer los antepasados del piano, lo cual, se describe la forma geométrica de cualquier tipo de un piano.

Al respecto de este periodo, hay muchos instrumentos modernos y útiles, pero diferentes al piano, que sirven como herramienta para manejar la creación e interpretación de múltiples géneros musicales de la obra para piano, coro, música de cámara y orquesta; esto significa que en otras palabras, un pianista puede acompañar a todos los demás músicos instrumentistas y cantantes en cualquier repertorio para ensamble, tal como afirman los compositores y arreglistas que el disfrute instrumental siempre existe en toda su vida de construir e interpretar una pieza sonora más común de la historia que rodea a su entorno personal en la trayectoria artística.

Análisis Musical

El análisis musical es una disciplina relativamente reciente que el estudiante se necesita entender la música en toda su dimensión, poder disfrutarla en profundidad, e interpretar desde una perspectiva crítica, lo cual, tiene en cuenta los procedimientos compositivos y creativos de los autores, cuyo contenido debe partir de reconocer la organización del lenguaje utilizado y las características sonoras, y que forma parte de la educación musical desde sus inicios hasta su gran evolución en el siglo XX, acompañada de

una enorme proliferación de teorías, técnicas y otros diferentes métodos simplemente complementarios.

Bent encontró que el análisis musical es “la resolución interpretativa de una estructura musical formada por elementos constitutivos más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos, bien sea de carácter rítmico, armónico y melódico; cuyo proceso puede ser hermenéutico, porque pertenece a la interpretación de una sección secuencial de cualquier obra entera y/o un repertorio de varias piezas, procedentes a una tradición oral o escrita" (1980, p. 340).

Para este término, se puede establecer la "estructura musical" como objeto del análisis, ya que remite a una concepción que hace parte indispensable. Sin embargo, hacia cierto punto de referencia clave puede evocar en la mente, y también se considera como una actividad central del análisis sobre el método comparativo que permite determinar los elementos y descubrir sus funciones, que consiste en un rasgo común para destacar a varios tipos bien sea en lo estilístico, formal, funcional, derivado de la teoría semiológica del origen schenkeriano.

Como dice Pople (2001), de esta forma se abre el concepto de obra musical a las dimensiones semántica, psicológica y perceptiva, y que el objeto del análisis pasa de ser estático a convertirse en algo cambiante y fluido. (págs. 18-19).

Movimiento rítmico de las obras

Periódicamente, se retrogradan cambios de velocidad en las obras extensas y cortas, que también producen modulaciones armónicas de la tonalidad relativa a la que corresponde una secuencia o fragmento, cuya división de un pulso depende de cada

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

repertorio para interpretar dinámicas, arcos o fraseos, y otros detalles reguladores que destacan en una transposición de las secciones métricas, es decir, resuelven y retoman el tema principal como reexposición.

Por tal motivo, en obras del virtuosismo es complejo, porque se subdivide el pulso para que se formen grupos grandes de notas como tresillos, seisillos, y septillos, que simulan efectos como el arpa o el característico glissando, y sobretodo el violín, gracias al desarrollo rítmico en los acompañamientos de todas sus obras para piano y otros instrumentos diferentes, permite las distribuciones del tema entre las dos manos, ya que la inclusión popular como los húngaros, suele dar un carácter majestuoso a sus composiciones.

En cuanto a la interpretación y a otros recursos necesarios Franz Liszt, se podría afirmar que, al ser el mejor pianista de todos los tiempos, requiere haber interpretado mucho repertorio de distintos compositores como Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, etc.; para adquirir la técnica necesaria en diferentes escuelas, ya que el compositor virtuoso no toca obras de ritmo sencillo, sino de una complejidad importante.

Si una pieza está constituida en varios movimientos, se toman en cuenta de transformar en varios planos ejecutores no solamente del segmento rítmico y armónico, sino también de invertir y reexponer fragmentaciones melódicas o retrogradar temas originales de cualquier obra instrumental, para tener forma interpretativa o hermenéutica, estructural y motivica de cada una de las secciones para el desarrollo expresivo que pueden hacer la diferencia con otras piezas.

Transiciones regulares del tempo.

En concreto, consiste en dar referencia técnica al pulso de una obra evolutiva, que consta de resolver modulaciones para dar variaciones rítmicas en aumentación y disminución o reducción de velocidad, en cuestión de los pulsos de cada compás, y que generalmente, suele dar entorno a los cambios de métrica o movimiento en diferentes obras extensas, que un ejecutante debe interpretar una partitura asignada.

De acuerdo a una teoría para el recital, se necesita tener en cuenta con cada sección en una de las piezas extensas, que regulariza la velocidad rítmica por varias partes tanto de la introducción como la reexposición, e incluso una coda para contraer el puente instrumental o de silencio, conocido como pausa y reposo, que destaca en algunas partes como ritardando (*rallentando*).

Al respecto a esta consecuencia, para interpretar varios repertorios se debe tener en cuenta los elementos reguladores que utilizan en la partitura, ya que en los siglos XII y XIII cuentan los compositores su gran aporte de dar una frase argumentativa en lo que sucede el fragmento inicial de la pieza, y de ella, les aborda desde el punto de referencia que la reexposición de un tema preciso se destaca en cualquier sección, bien sea anterior o posterior de este, para que pueda dar el reflejo a las pautas referidas a los signos de puntuación y duraciones de una velocidad dada en su obra completa para la presentación de un recital instrumental.

Velocidades.

Los movimientos que se reproducen en los patrones se tratan de diferentes expresiones musicales mencionadas como aceleramientos, retardandos, repentinos, dulce o

delicado, calmado, adagio, moderato, andante, allegro, presto, vivace, entre otros; que dependen de las variaciones rítmicas que el compositor haya creado y anotado en una fragmentación, y dan cambios modulatorios en el pulso, porque la respectiva equivalencia calcula la mayor parte de división o subdivisión de los segmentos cortos y largos de una obra, e incluso, la duración que marca sobre ella.

Por supuesto, algunos de ellos en una obra muy pesada contienen variedad de ritmos reproductores por segmentos a mediano plazo, y después de un descanso, cambian y renombran detalles en cuanto a aquel movimiento, es decir, tema por tema de un compás en cada inicio de secciones cortas, para resolver en la frase de pregunta-respuesta, que dirige hacia el final de las partes A, B y C; con base en la estructura de análisis formal.

Antes que todo, los comienzos de cada sección también realizan la reexposición de principios fundamentales en la música incidental que dan la formulación del pasaje para desarrollar el motivo y a esto se le llama patrones rítmicos primos, cuyo símbolo sería A', para que se regularizan diferentes expresiones relativas a cada parte técnica.

Métrica.

Claramente, en la música se destacan los segmentos acentuados de todos los temas de una pieza instrumental, para expresar motivos por efectos sonoros de dicha obra de carácter interpretativo, que existen una relación íntima de manera especial entre metro formal y ritmo (en cualquier compás); esencialmente son diferentes, por cuestión problemática de modulaciones variables en la precisión de un pulso.

Para destacar elementos de dicho repertorio, constituyen varios tipos de métrica que regulariza el cambio de conteo por compases que suelen ser tanto metros simples como

compuestos; y entre ellas se destacan en pocas palabras claves, bien sea por compás “binario, ternario, o cuaternario”; pero depende de un análisis musical de manera formal y estructural en cuanto a las repeticiones de fragmentos principales llamados segmentos primos, que retoman la reexposición fundamental y cogen la agógica conjunta para el formato a múltiples voces.

Melodía.

Cada secuencia lineal de notas de una obra se escucha y que un intérprete puede ejecutar en su instrumento, cuya estructura consiste en cantar un tema; de acuerdo a los detalles técnicos podrían ser de manera expresada “cantábile” o delicado y belleza “legato”, en donde se desenvuelve en ese fragmento y se percibe en una sola entidad de la obra.

En ella, suele destacar que en cualquiera de las piezas para un recital instrumental debe tener más sentido en la música como la articulación de respiraciones por frases, dinámicas como mezzoforte, la cual, cuidadosamente suele dar más expresión, poco a poco fuerte y de mayor claridad en modo de pronunciar el texto para un instrumento original o realmente para coros.

De acuerdo a lo anterior, se puede decir que la voz superior se destaca con mayor seguridad en la precisión de velocidades continuas para formular articulaciones y respiraciones que dan paso a las siguientes frases melódicas, en cuanto a la base conjunta e individualmente solista; y por ello, puede provocar emociones que ocurren en el momento de interpretar la pieza y criticar su carácter de modulación sonora con efectos reguladores de dinámicas.

Fraseos.

Un fraseo consta de prácticas relacionadas con la agrupación consecutiva de notas musicales con sentido, bien sea en su interpretación, tal como compone una melodía de cualquier obra libre, por articulación, obtiene numerosas frases consecuentes y fragmentadas como un tema.

Como por ejemplo, un segmento tiene dinámica en cada uno que es piano “suave” y otro fuerte “fuerte”, debido a que una oración sea cantada, poética o relatada por las voces personales, por múltiples instrumentos similares y diferentes, entre otros.

Debido a esto, siempre está correlacionado en el fraseo melódico, lo cual, sirve para que un segmento extenso pueda ser ligado, mediante una pieza instrumental y conjunta para orquesta de otros instrumentos. En el virtuosismo, surge la complejidad contrapuntística de otras breves obras a tres o cuatro voces, los cuales, se entrelazan por modulaciones de tonos relativos a las secciones de planos sonoros reales que retoman su punto clave de vista, y en algunos casos, suceden cambios de ejecución que reexponen ideas o dirigen hacia un puente instrumental o armónico para resolver el motivo que desarrolla la pieza de dicho recurso para un recital pianístico de grado.

Al respecto, cada fraseo de una obra se divide en varias secuencias fragmentadas que dan pautas de un descanso o corte, y así se sustituyen las voces múltiples en cualquier melodía que transportan hacia otros grados diferentes a una tonalidad original de esa pieza, la cual, se podría interpretar con anotaciones detalladas y ubicadas en la partitura, en cuanto a la retrogresión seccional para invertir directamente a la cadencia del acompañamiento, y

utilizan varias dinámicas de regularizar las progresiones preliminares que proyectan el sonido hacia adelante y al fondo de una base melódica, para dar efectos de vibración.

Línea.

Para aquellas piezas del recital, se refiere a una línea melódica como cualquiera de las frases musicales que sean sinuosas, y tiene grandes saltos y pequeños intervalos, que se distinguen los detalles dinámicos como crescendo y sforzatto en algunos pasajes de una obra larga y/o corta.

Por otro lado, de manera contextual se denomina a un pentagrama o pauta musical como el conjunto de cinco líneas paralelamente horizontales, tal como afirman los compositores del periodo medieval que “para expresar la línea melódica, debe ser más destacada y cantáble para tener belleza con dinámicas, tanto al tocar suave como fuerte, sin incluir muchas exageraciones, sino solamente en patrones necesarios y deseables”.

Si bien es verdadero que, cada frase o idea melódica siempre lleva el ritmo con mayor precisión por divisiones regulares por equivalencias reales del pulso y por subdivisiones irregulares como tresillos, seisillos, entre otros. En concreto, un segmento lineal consta de ser acompañada de otras bases armónicas o de carácter solista, lo cual, lleva a la variabilidad rítmica por disminución o aumentación para pertenecer una tonalidad o modular a otras diferentes de cada obra, que rodea al procedimiento de descubrir el énfasis para solucionar las características específicas de un contracanto para la ejecución.

Voces.

Una voz es un instrumento humano formado por los registros sonoros graves y agudos, bien sea de géneros personales tanto para el coro masculino como femenino, y

sirve para expresar la escucha sonora con una pronunciación textual de su respectiva pieza para canto.

De las evidencias relacionadas, se tiene en cuenta en la interpretación de millonarias colecciones de repertorios que también están incluidos por textos preliminares para piano, orquesta y demás instrumentos pertenecidos a los antecesores de la evolución medieval, que dio origen desde inicios del siglo XIV en adelante.

Lo anteriormente expuesto, aquellas voces se pueden dividir en líneas y frases que dan frecuencias equivalentes de un plano de lenguaje musical e innovadora, mediante un instrumento para interpretar y presentar piezas que siempre van correlacionadas para piano en los recitales públicos y privados de las universidades del país y del mundo; esto se puede explicitar que dan la mezcla o combinación de dinámicas en una suite o sonata más extensa por los casos de Beethoven y Mozart, y lo mismo ocurre en los cortos preludios y fugas del clave bien temperado de Bach, que, más bien, provienen referencias de dos secciones en una misma obra a dos o más melodías.

Armonía.

Como el estudio elemental de la técnica, se enlaza acordes con notas simultáneas, que suele profundizar el equilibrio de las proporciones entre diferentes secciones de una obra, cuyo resultado siempre connota belleza en arte o progresión con dulce.

En algunas piezas instrumentales, se pueden cifrar el grado correspondiente a cada compás de un sistema, para que se relacione y se conecte la melodía y su acompañamiento pianístico o diferente a esto con mayor facilidad, ya que se deben tener en cuenta a los

acordes que la mayoría de posiciones armónicas tendrían notas agregadas para formular las aproximaciones diatónicas, pentáfonas, pentatónicas o de inversión natural.

En el caso virtuoso, los pasajes para las obras para piano de Liszt más interesantes en su aspecto armónico se sustraen al intento de una exposición sistemática que era aún posible en los acordes de cuatro notas de Wagner; pero que no se presentan una tendencia unitaria en el tratamiento de los acordes, ni permiten reconocer, en absoluto, los nuevos materiales armónicos desarrollados susceptibles de ser aislados y verificados mediante ejercicios necesarios.

Por supuesto, en relación a la teoría correspondiente ha llegado a su fin, y hay que darle el relevo a la interpretación en forma preliminar de un reconocimiento de situaciones concretas; por tal razón de la época de Bach, suele elaborar el estudio de pequeños ejercicios en algunas de estas invenciones de manera adecuada.

Armónicamente es difícil de predecir que, en principio, las modulaciones las produce por enarmonía, y que rompe en su última con etapa de la práctica común al inducir rasgos atonales; y también, muchos compositores como Claude Debussy y Maurice Ravel retomaron sus ideas para desarrollar un nuevo estilo, y siempre en sus obras se presenta muchas cadencias, y dentro de su mayoría las exhibe cromáticamente los grados como terceras o cuartas.

En el caso de una de aquellas piezas mencionadas de la evolución, sería probable que consta de sucesos aislados para dar a conocer múltiples soluciones originales únicas en lo que ocurre, y en una inversión total del ordenamiento jerárquico clásico, Liszt inventa

acordes y enlaces armónicos que también utiliza material melódico; sin embargo, la inspiración no es algo transmisible.

Acordes.

Entre tanto, un acorde es un conjunto grupal de tres o más notas distintas que constituyen una unidad armónica, que también perciben como tal aunque no suenen todas ellas, pero están formadas por varias inversiones “posición fundamental, primera, segunda y tercera inversión”, que depende de una triada u otras tetradas agregadas.

A medida que varios segmentos extensos y cortos de una obra en partitura son diferentes, sin embargo, algunos de ellos son similarmente transformables para utilizar como reexposición o retorno a dicho tema principal de una de las piezas, para formular y resolver a la pregunta, que directamente se dirige de modo nuevamente distinto hacia la respuesta llamada coda o final de una obra.

Según lo anterior, las bases de acordes valen la pena de desarrollar motivos y fragmentaciones melódico-armónicas que juntan secciones por intervalos largos o breves, y retrogradan de la tesitura aguda a la grave de una voz superior, esto significa, que recorre de manera directa o inversamente proporcional un tema de las voces claras a las oscuras, y también sucede al contrario de este proceso similar.

Arpeggios.

El arpeggio es conocido a una de las maneras de ejecutar los tonos de cualquier acorde, que se hacen escuchar en rápida sucesión, desde los más graves hasta los más agudos, y si toca un acorde en segmentos quebrados, se realiza una tras otra de modo veloz, pero lo similar, ocurren con octavas y otros intervalos relativos.

A propósito de conocer como la melodía del bajo, el arpeggio suele tener varias distancias interválicas de notas multidimensionales en corcheas y otras figuras sonoras de notación, o en sucesión de la variación por disminución rítmica, no solamente sustituye por octavas extendidas, sino también por escalas ascendentes o descendentes del acorde mayor o menor (natural, armónica y melódica), pero por aumentación, se convierte la duración de notas más largas por partes de compases en una obra que realiza con las mismas anteriores formas estructurales.

En pocas secciones de diferentes piezas para recital de piano, se destacan arpeggios quebrados de un acorde real, que descienden y ascienden por secuencias cadenciales rotas o enteras de una sección armónica, que, para destacar la melodía del bajo continuo, suele dar mayor claridad en la base armónica para acompañar a las dos, tres o cuatro primeras voces de varios tipos de éstos.

Acompañamiento.

Este se le conoce a un arte de tocar junto con un solista, vocalista o instrumentista diferente en forma de apoyo en la música que desempeña, y que también es un gesto utilizado repetidamente, y sus antecedentes están nombrados como ostinato o riffs, bajo de Alberti y otros arpeggios.

De otro lado, se conoce como una base acompañante que estudia la progresión de cifrados de un acorde de una triada o notas agregadas en varias inversiones posicionales, cuyos detalles técnicamente dinámicos construyen la transformación y conversión en trémolos, trinos, y adornos como en la principal melodía superior aguda, etc.

Antes que todo, el bajo también se puede construir la división de tiempo en figuras musicales millonarias como negras, corches, semicorcheas, fusas y semifusas; pero generalmente, hay otra manera común y corriente de recrear a esta melodía profundamente de registro grave con las notas muy extensas que alcancen en la duración como cuadradas, redondas, blancas, entre otras.

A partir de otros casos, indica que, algún segmento por compás de cualquier obra está ubicado un reposo, pausa, corte o descanso llamado “*punte*”; lo cual, está formado por figuras de silencios, y en algunas ocasiones, sustituye el símbolo de un calderón para la preparación de notas largas, que en algún trabajo de frases melódicas y planas se utilizan para la variedad de articulaciones en la respiración, y anticipar las entradas necesarias de tiempo y contratiempo hacia las ideas o fraseos preliminares y ligados de una pieza tanto para coro mixto, ya sea femenino y masculino o solista, como para piano y muchos instrumentos más como el bajo continuo, de banda y orquesta, etc.

Bajo.

El bajo es el registro armónico-melódico de tesitura grave de una composición, que generalmente, se conecta la relación con la voz masculina muy profunda en particular, cuyos instrumentos transcendentales pueden ser la guitarra eléctrica, el saxofón barítono, la tuba, el trombón, el contrabajo, algunos sonidos oscuros en relación a octavas innumerables del teclado o piano profesional, entre otros.

Dicho en sí mismo, este elemento armónico hace referencia a todos los elementos de notación musical con máxima duración larga o mínimo corta de un signo, que gracias a

la base de registro grave, se puede formar un conjunto de voces agudas diferentes en un acorde sobre este instrumento con tesitura muy honda y más baja.

Sin embargo, la base armónica de un acompañamiento no consiste únicamente en agrupar con las mismas figuras tan largas y extensas, sino que en este caso interpretativo de un recital de grado para piano. También se trata de variar con otras notas cortas, para contraer la precisión rítmica de muchos temas originales de fragmentación en una pieza a manera instrumental y coral, pero en otros momentos opcionales, podrían ser de forma individual o solista y grupal, lo cual, se puede realizar varios acompañamientos como ensambles que dan requerimientos para la práctica musical.

Contexto Histórico

Se llama contexto histórico a un grupo de circunstancias temporales y socioculturales, lo cual, se produce un hecho relevante que rodean a un evento, una obra artística y un referente determinado a la evolución, ya sea de lugar, tiempo o época real; cuyo factor importante en el desarrollo didáctico del recital es el paso del pianista compositor a un intérprete que la noción del estudiante de la música de otros compositores tiene su origen didáctico, pedagógico y hermenéutico.

En el primer concierto presenta obras solistas de J. S. Bach, Beethoven y Weber; que se intercalan obras vocales de Purcell, Mozart y Mendelssohn.

Por esta razón, la cristalización del recital de piano como el formato que se experimenta actualmente, se debe, entonces, a factores artísticos, sociales y tecnológicos, cuya grabación desarrollada en los comienzos del siglo XX, constituye miles de maneras en escuchar música y atender a la experiencia del concierto, para influir y regularizar en el

cambio de duración de esa presentación instrumental y modula contra múltiples secciones de una fragmentación secuencial armónica, rítmica o melódica.

Según Hamilton, explica que el único acceso a escuchar música es “a través de un concierto en vivo, y los recitales de tres horas como los de Rubinstein pueden ser bienvenidos, ya que exponen al público a una gran cantidad de repertorio. Sin embargo, la necesidad de estos eventos extensos disminuye, a medida que la música es más accesible a través del disco o la radio y varios equipos digitales de sonido de los hogares hoy en día”.
(p. 30)

Preludio y Fuga 6 (Bach).

Estas obras contrapuntísticas son parte del libro Clave bien temperado que surge en la evolución barroca, con una colección seleccionada de 48 preludios y fugas de Johann Sebastian Bach, cuya recopilación está agrupada en 2 partes, BWV 846-69 y 870-93, que fueron compiladas entre los años 1722 y 1742; y en cada una contiene 24 de ellos, una para cada tonalidad mayor y otra menor, que comienza con C mayor y asciende de forma cromática.

Randel (2009), encontró que el preludio en la época de Bach es “una obra breve que se encuentra frecuentemente ligado a una fuga, mientras que en el caso para teclado, surge de pequeños y constantes fragmentos melódicos o rítmicos, que como característica posee el virtuosismo musical, la libertad rítmica y una construcción temática alusiva a tocar de manera improvisada, y contiene la función esencial de atraer la atención del oyente y definir la tonalidad de dicha sección preliminar”. (p. 905).

Por otro lado, la fuga es un procedimiento que se consolida al final del siglo XVII, para omitir sugerencias en la sensación de escape y persecución característica de todas las piezas en contrapunto imitativo; y en un solo tema principal, se expone sucesivamente en múltiples voces de la textura polifónica.

Se podría nombrar esta sección a una danza binaria, la cual, tiene forma estructuralmente compuesta o tripartita como exposición, desarrollo y reexposición, que en algunos casos se intercalan.

Él describe que muchas fugas “muestran estas características, sin embargo no existe un solo método que abarque provechosamente la diversidad de formas y procedimientos que se encuentran entre ellas”. (Randel, 2009, p. 516)

Como dice el mismo autor, a finales del siglo XVII, se basa de todo en un solo tema o sujeto, que suplantara a la concepción politemática del Renacimiento. En la obra de Bach, el Clave bien temperado y el Arte de la fuga han pasado a considerarse como los ejemplos supremos de composición complicada, cuyo estilo estructural con su equilibrio más o menos uniforme entre el contrapunto complejo y la armonía tonal, aportó las condiciones ideales para su pleno desarrollo. (p. 518).

Los estudios de Gray 1979, y Ledbetter 2002, encontraron y describieron posteriormente:

El preludio VI tiene una forma pequeña y equilibrada en estilo improvisado, con carácter semejante a la toccata, muy pareja en el sentido rítmico, sin embargo muy original en su armonía, que se realiza un canto en la mano izquierda de pequeñas frases que se van moviendo armónicamente con saltos hasta de octava, mientras la

mano derecha realiza progresiones armónicas de cuatro notas. Una de las últimas de ellas se utiliza tres notas por cada octava y se mueve rápidamente sobre el teclado de sonidos comunes de los acordes, digitaciones y apoyos para ir de un lado a otro. (págs. 30-170).

Por ello, en esta pieza se destaca el bajo como una nota pedal que además canta a lo largo de la obra en octavas y los rápidos tresillos de la melodía superior a manera de 6/8, que el compositor juega con la armonía que se mueve rápidamente todo el tiempo sin quedar fija en algún acorde; para esto utiliza notas comunes y arpeggios que suben y bajan en distintos tonos y culmina esta sección que combina el pasar rápidamente de un tono a otro a la manera de una gran improvisación con el bajo en Re y destacando líneas melódicas en ambas manos. Finalmente aparece el quinto grado V en el compás 15, con el bajo mantenido en La y los tresillos ascendiendo en arpeggios formando la armonía de V-I, conduciendo a una progresión cromática descendente de tríadas disminuidas al estilo brillante de la cadencia del primer movimiento del quinto concierto de Brandemburgo. Este pasaje virtuoso produce una sensación de caída y resuelve a una cadencia perfecta IV-I-V-I, y esto resulta como una obra muy idiomática, eficaz y expresiva en los instrumentos de teclado.

De este modo, el tema se apega a un tipo que es común; de ahí parte de un pasaje de escala, después un adorno en el centro, y luego, un salto hacia arriba. Este perfil hace que sea adecuado para la inversión y otras alteraciones y a la vez sea siempre reconocible por mantener su individualidad. El sujeto es una melodía muy expresiva en esa tonalidad real de Dm que comienza en tiempo débil a manera de anacrusa.

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

En tal sentido, utiliza octavas ascendentes y dieciseisavos que simulan un grupeto y estos llevan a una nota más aguda (salto de 6ª) que es resuelta con un trino, y posteriormente, termina nuevamente con dieciseisavos descendentes, dando lugar a un pequeño pasaje para que se incorpore la tercera voz.

Generalmente, la obra se divide en tres líneas melódicas que a veces parecen independientemente separadas y otras juntas, mientras cantan el tema en cada mano o incluso entre las dos, y toda la obra se realiza con elementos como octavas, dieciseisavos, silencios, intervalos, saltos, etc. provenientes del sujeto y el contrasujeto, y se utilizan cambios de tono, de registro, e inversiones por movimientos armónicos en sentido paralelo, contrario, oblicuo o directo, y demás recursos musicales que logran a elaborar un tejido musical.

En profundidad, cabe mencionar que esta segunda sección está escrita a tres voces, y durante la exposición entra el sujeto y el contrapunto que lo acompaña, es considerado al contrasujeto, aunque será utilizado con libertad a través de la fuga. Cuando entra la tercera voz este contrasujeto aparece dividido entre las voces de la soprano y del alto.

Concretamente, se puede decir que el interés principal es la combinación contrapuntística de sujeto y contrasujeto en las tres voces, ya que los cambios no solamente que se trata de destacar en lo rítmico, sino también en lo armónico y melódico, porque esto incluye junto a los strettì.

Cuyo análisis musical sería de la siguiente manera:

Preludio

Figura 1: Análisis melódico-armónico del Preludio 6 (tema principal del bajo).

Esta primera sección inicia en la tónica real de Dm, cuya melodía sustituye la división de tresillos que convierte al cuarto grado en segundo inversión (Gm), y forma el arpeggio con la dominante con séptima (A7). De ahí, en el segundo compás toman los acordes como Gm en posición fundamental, la séptima mayor (C), el tercer grado relativo (F). Hacia el tercer pasaje dirige al sexto (Bb), y repiten dos anteriores de ellos con la quinta menor (Am), retoma el primer grado que toma el quinto de la relativa mayor de esta tonalidad en primera inversión, y modula una secuencia descendente del bajo con la voz superior de un acorde quebrado, que va hasta el primer pulso de la quinta parte métrica del segundo sistema.



Figura 2: Movimiento de intervallos pequeños entre dos voces.

Dicho de otro modo, el sexto compás modula hacia F mayor como la tercera relativa, que además, transporta al cuarto grado de Re (Gm) y contiene el acorde napolitano (Eb) con mezcla de semidisminuido en primera inversión (Am7b5/C) y la dominante del cuarto (D7), en el octavo pasaje modula al quinto menor (Am) que transforma al sexto mayor (F) de éste con la dominante de la dominante en varias posiciones armónicas, y combina con otro grado en la misma (Bm7b5/D).



Figura 3: Reexposición al tema original por variaciones rítmicas.

El compás 10 permanece en la misma sonoridad con dinámicas como piano *p* y en el siguiente pulso, el fuerte *f*, y en el 11 retoma la misma secuencia reguladora, que a partir

del 12 empieza el crescendo para llegar al clímax con sforzatto *sf* y vuelve el decrescendo o disminuyendo, y retoma de manera múltiple el tema principal por variaciones rítmicas.

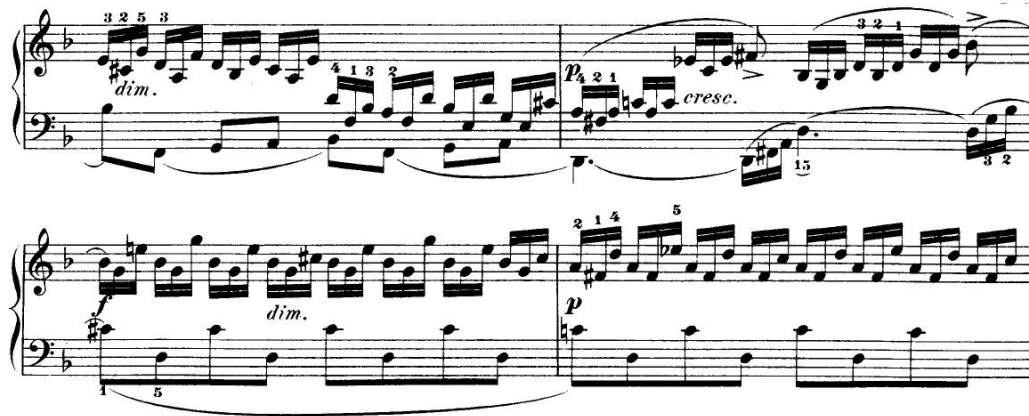


Figura 4: Secuencia armónica de la melodía superior.

Hacia el pasaje 14 re-modula a la tonalidad real (Dm), con acorde de sexta mayor Bb, el séptimo disminuido en primera inversión (Em7b5/G) y la dominante A7 en armonía fundamental, pero llega al primer grado en picardía (D), es decir, a modo mayor con el cuarto (Gm/D) en segunda sección, ubicado en el 15. El 16 toma el acorde en tercera posición diferente de Em7b5 con bajo en C#, y transporta al mismo primero de esta obra hacia el compás 17, y liga como fraseos melódicos entre la voz superior y el bajo.



Figura 5: Fragmento secuencial ascendente y descendente.

Al respecto, hacia el 18 reexpone el fragmento secuencial que asciende, y, posteriormente, desciende la melodía más destacada con el acorde de diferentes posiciones del cuarto grado (Gm), más la dominante en tercera inversión (A7/G), y repite en el 19, el mismo semidisminuido para retornar a la tónica mayor con séptima en primera inversión con bajo en F#, hacia el 20; y modula a los siguientes de ellos, bien sea Gm, el segundo napolitano Eb. El primer tiempo del compás 21 reexpone el acorde del segundo sensible (Em7b5) y en el segundo pulso, el séptimo G#mb7b5 de la dominante A con la tónica (Dm6/4) en segunda posición.

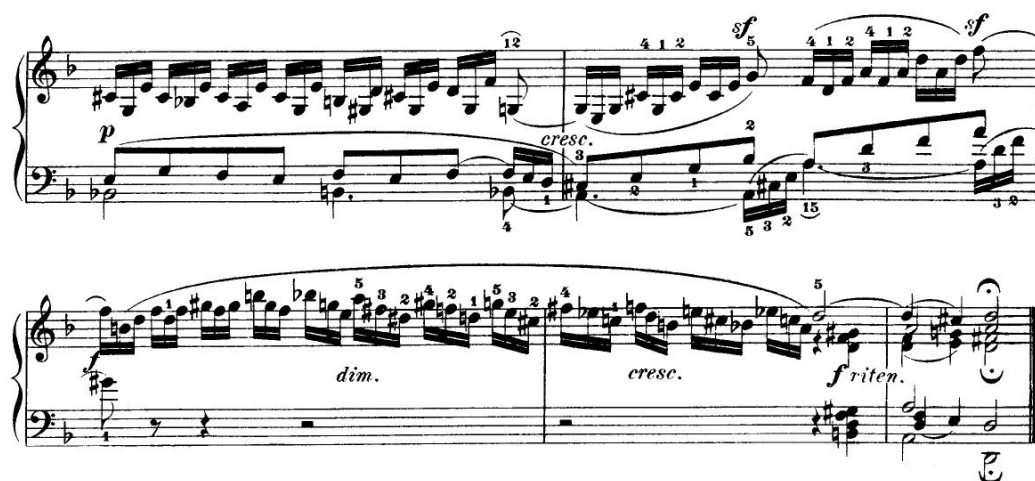


Figura 6: Retorno al segundo segmento y final de esta primera sección.

En tal sentido, termina esta primera parte del compás 22 al 25 en variación armónica que resuelve hacia el acorde Em7b5/Bb, que modula al cuarto menor Gm en primera inversión, y reexpone el segmento secundario con la dominante fundamental y la tónica en segunda inversión, y cromáticamente, finaliza la melodía en numerosas secuencias descendentes de acordes disminuidos con disminuyendo y crescendo que llega al forte hacia el último pasaje 26 con grados en sección cadencial [8-7, 6-5, 4-3] con el V grado en el

bajo, con Dm/A en segunda inversión y la dominante con séptima en posición normal. Al penúltimo pulso del mismo punto, modula esa misma tonalidad a modo mayor en picardía y llega con calderón, lo cual, sea preparatorio para mantener notas más largas o extensas.

En consecuencia, esta sección del movimiento primario de la obra romántica contiene la forma binaria compuesta:

|| A || B A' ||

Fuga



Figura 7: Análisis estructural de la Fuga 6 (formato contrapuntístico a tres voces).

Esta segunda sección sigue de forma continua en la misma tonalidad, la cual, consta de un formato contrapuntístico a tres voces que comienza con el tema original sobre la melodía superior y resuelve hasta llegar a la segunda voz que retrograda o transporta a la dominante menor (Am) y reexpone el mismo fragmento. En el compás 6 regresa a la tónica real, porque de ahí viene el bajo melódico que retoma el segmento principal que el pasaje 7

transforma al acorde semidisminuido en segunda inversión (Em7b5/Bb) y el quinto mayor (A7/G) en tercera posición con trino en la voz grave y profunda.



Figura 8: Variaciones rítmicas y modulación armónica hacia el acorde napolitano.

El 8 toma la dominante por variaciones rítmicas y en el siguiente modula al grado napolitano (Eb/Bb) en dicha posición, que retoma al quinto mayor con séptima, y al compás 10 toma el segundo pulso con la tónica con bajo en A, y en el tercero con la dominante en la misma inversión, y al siguiente sistema dirige hacia el séptimo menor (Cm/G) y el tercero con notas agregadas (F7). El pasaje 12 retorna al bemol segundo mayor para llegar nuevamente a la dominante; entre el 13 y el 14 transporta al medio tono C#m, para modular al quinto menor (Am) y convierte en picardía, ubicado en el compás 15.



Figura 9: Transposición del tema original de diferentes registros sonoros.

El 16 en adelante reexpone el napolitano y transforma a la dominante mayor de Am, y reexpone el mismo tema de diferentes registros sonoros que va secuencialmente hasta el 20.



Figura 10: Retorno a segmentos secuenciales por trío.

Por consiguiente, el compás 21 resuelve en la dominante menor que reexpone el segmento por trío, que a partir del 25 re-modula a la tonalidad real (Dm), y el 26 toma la cuarta (Gm/Bb) en primera inversión y al pasaje 27 pertenece la dominante con séptima (A7/E).

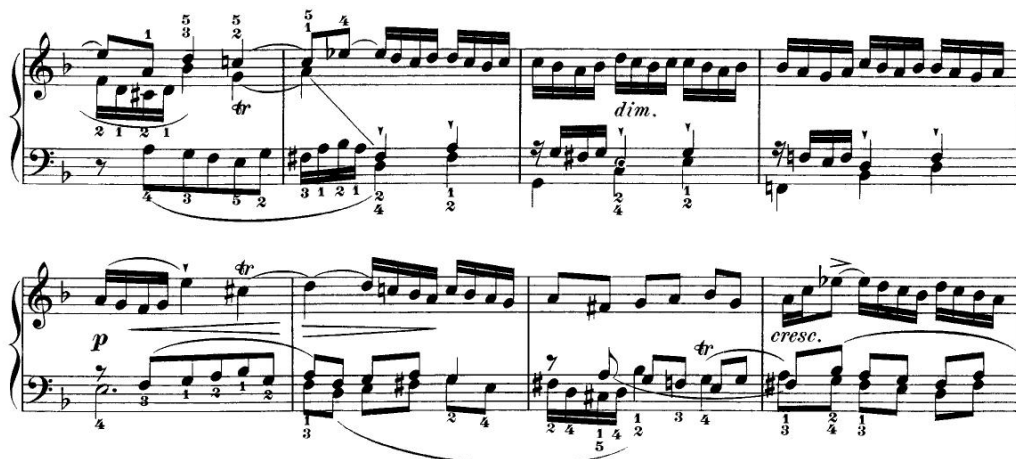


Figura 11: Fragmentos armónicos en diferentes inversiones.

El compás 28 realiza la reexposición del tema con el mismo registro de la voz intermedia en la misma tónica y transporta a Gm, y luego, con séptima mayor C/E, de allí, el desarrollo motivico del pasaje 29 va a retrogradar la dominante del cuarto de la tónica, porque al siguiente resuelve a la subdominante (Gm). Lo mismo, del 31 en presente con acordes del quinto C7 de la relativa mayor a F, que dirige hasta el 32 con la misma secuencia en sexto mayor Bb hacia el segundo semidisminuido (Em7b5), ubicado en el 33. Dicho de otro modo, entre los 34, 35 y 36 reexpone la respuesta en los mismos fragmentos armónicos; de los cuales, inicia la coda con el acorde (F#m7b5) al resolver del segundo napolitano hacia el cuarto de dicho segmento en sí mismo.



Figura 12: Ejecuciones regulares y combinadas del desarrollo motivico.

Para finalizar, retoma y continúa en el pasaje 37 con el mismo segmento con Gm, que modula al acorde del quinto (E7) de la dominante menor (Am); y del compás 38 en adelante va a realizar con transformación de este grado a modo mayor con séptima A7 que reexpone la tonalidad real (Dm), esto quiere decir que, en otras palabras, recapitula, resuelve y desarrolla el motivo secuencial y progresiva de inversiones melódico-armónicas; y de esta manera, concluye el cadencial que también culmina la pieza en el acorde con primer grado o tónica mayor de picardía, lo cual, duplica este trio de notas y voces en

diferentes registros de pocas posiciones armónicas aunque directamente, incluyen en la inversión fundamental, cuyas dinámicas preliminares se cierran con sforzatto *sf* y un diminuendo, que dirigen estos a regularizar el tempo y disminuye la velocidad dependiente hacia ritardando o rallentando, para llegar al último punto con el sonido más suave y contundente llamado piano *p*, y terminó todo este repertorio de cada breve pieza contrapuntística y de carácter complejo de ejecuciones combinadas y contrastantes.

En tal sentido, esta segunda sección de la obra barroca contiene la forma ternaria simple:

|| A || B || A' ||

Sonata no. 8 Pathétique op. 13 (Beethoven)

La sonata “Patética” fue escrita en 1798, con dos años antes de la primera sinfonía, que se la dedicó al príncipe y a su amigo Karl von Lichnowsky, que se trata de ella más temprana del compositor que consiguió un gran éxito.

Si bien es cierto que, el lenguaje es plenamente pianístico, algo que para la época era sin duda una novedad estética, cuya dinámica del piano fue explotada con plenitud por aquel compositor y esta pieza es en sentido visionario, que la indicación de fortepiano (*fp*) en el primer acorde de la obra pareciera una contradicción instrumental.

Es un recurso perfectamente asequible en un violín o un clarinete, pero en un piano parecería carecer de sentido.

Uno de los pocos pianistas que llegó a dominar con particular maestría el pasaje tal como lo pide Beethoven es Edwin Fisher. Sin embargo, la práctica común es dejar el acorde que suena fuerte, cuya dinámica se le llama forte.

Por lo tanto, la generación nacida en torno a 1810, en la forma de la sonata prefería situar la sensación del clímax de resolución existente que pertenece ubicado al comienzo y al final del desarrollo de la obra.

Previamente, el área de estabilidad de la sonata propia del clasicismo, fue una cosa incompatible con ellos, cuya estructura era cerrada y ordenada, gracias a los compositores que entre los años 1825 a 1850 prefirieron elaborar las formas abiertas de dicha obra que sirve para dar el efecto de la improvisación.

En tal sentido, Beethoven también ha pasado a la posteridad por ser uno de los primeros compositores independientes de la historia de la música. Hasta esos momentos, ellos como la mayoría de los artistas, vivían al amparo de un patrón al cual servían de manera estable. A cambio de unos ingresos regulares, el estudiante pianista, el intérprete o el ejecutante proporcionaba la música necesaria para las ceremonias de la casa del patrón y también para su ocio personal y ostentación social.

Por tal motivo, este repertorio de la “Patética” consta de tres movimientos, en los cuales, el primero, con una grave y lenta introducción despeja el camino a una vigorosa exposición, que es extenso y concentrado en donde aparece luego dos veces, lo que contribuye al dramático impacto de todo aquel, mientras que, el segundo de ellos llamado adagio cantabile, fluye en una melodía exquisitamente concebida, bellamente conformada, y perfecta en sí misma; lo cual, es de tranquila belleza y suavidad; y el movimiento final es

un rondó como sólo podía escribirlo que el juego de temas, el contrapunto equilibrado y la continuidad de todo el conjunto, son una prueba clara de la enorme habilidad en esta forma musical; pero más allá de cualquier análisis, está la belleza de dicho arte en sí misma, que también tiene la carga emocional menor a los primeros, pero es rico en inventiva y delicadeza.

En esta obra extensa se encuentran claras ambiciones sinfónicas y tímbricas, además de una gran riqueza en texturas.

Daniel Barenboim, como buen intérprete y director de orquesta, muestra en esta sonata su inmensa versatilidad, que, con una complejidad camaleónica, cambia su fisionomía según las indicaciones del texto de la partitura con una inmediatez que sorprende.

Atendiendo a sus respectivos aportes, el concepto de la postura de mano inclinada es relativo puesto que depende de muchos factores fisiológicos del pianista, pero si es necesario tener un apoyo de antebrazos para conseguir un sonido grande y brillante.

El pedal es punto importante y necesario de nombrar, ya que se necesita usarlo de manera constantemente correcta, y abundante para crear así diferentes armonías. Según otras técnicas de esta pieza larga, el añadido de pedales permitió unas posibilidades sonoras desconocidas hasta el momento, es decir, el de la derecha mantiene el sonido después de que un dedo de la mano deje de presionar la tecla, mientras que de la izquierda produce un sonido ligeramente más apagado.

Además, el compositor también empezó a demandar mayores posibilidades en los recursos del instrumento, quien no sólo era necesario que permitiera componer pasajes en

forte y en piano, sino que también consistiría en emplear otros matices y/o dinámicas como crescendo y decrescendo; esto quiere decir que la posibilidad de la música pasa progresivamente de un piano a un forte y viceversa.

Otras nuevas de ellas se pueden apreciar bien en la pieza seleccionada de Beethoven para el Concierto Didáctico, así como ampliar el número de teclas disponibles.

Por supuesto, todas estas circunstancias hicieron que el fortepiano se convirtiera en el instrumento principal de cuerdas percutidas, para apartar al clave, que únicamente, en el siglo XX pasaría a ser recuperado por los compositores para sus creaciones.

Posiblemente, la generación de Beethoven fue la primera en que el fortepiano ya era el instrumento de referencia, a diferencia de lo que había ocurrido con Haydn y Mozart, de hecho, las obras tempranas para teclado de estos últimos podían interpretarse tanto al clave como al pianoforte similar.

Entre las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del XIX, la colección monumental de 32 sonatas para piano que compusiera Beethoven, además de otras muchas piezas para este instrumento como “*variaciones*”, ejemplifica bien el aumento progresivo de los recursos de esta dinámica; y de ahí, se produjeron algunos cambios importantes en el papel social que tenía la música, cuyas causas de estos cambios son variadas, pero en buena medida están relacionadas con el nuevo papel que pasó entonces a ocupar la burguesía, una clase social próspera y adinerada que no tenía origen aristocrático y que demandaba una posición más influyente en la vida política y económica del momento.

Generalmente, la burguesía comenzó a imitar algunas de las prácticas de reyes y aristócratas, como, por ejemplo, actuar como mecenas que encarga la composición de obras

musicales, asistir a los teatros de ópera y a las salas de conciertos para escuchar a los músicos y compositores más famosos, u organizar reuniones en los salones de sus palacios, donde la interpretación musical era un ingrediente habitual.

En el fondo de este tema, los nuevos hábitos burgueses no respondían siempre a sus gustos artísticos, sino que eran prácticas culturales que se asociaban con la buena etiqueta y la distinción social; que definitivamente, la emulación de las clases dominantes y su relación con la música era un modo de ostentación y prestigio social para una nueva época.

Por ello, la interpretación musical comenzó a tener lugar en unos espacios nuevos como la sala de conciertos, y que en el salón privado de la aristocracia siguió siendo un lugar donde, durante buena parte del siglo XIX, interpretaría una ejecución sonora.

Pero ahora, cada vez más, el concierto público se hacía la implementación de una institución que, mediante el pago de una entrada, permitía a un segmento de la población más amplio para lograr a acceder o ingresar a la sala y la escucha de música en vivo. Es entonces cuando empiezan a construirse muchos edificios que estaban específicamente destinados a este fin, al mismo tiempo que los teatros de ópera, destinados exclusivamente a la interpretación de música vocal hasta ese momento, se convierten en espacios más flexibles para la ejecución instrumental.

En lo que se refiere a los instrumentos de tecla, el surgimiento y expansión de este nuevo espacio público tuvo una consecuencia importante, tal como la primera de estas, es que el sonido de los viejos claves ya no era suficientemente potente para ser escuchado en la sala de conciertos, sino que además, era necesario de utilizar el fortepiano como un

propio instrumento original que emitiera un sonido más robusto y perceptible desde una mayor distancia.

Su principal análisis musical suele ser de carácter formal:

Primer movimiento

144

SONATE
(Pathétique) Op. 13.
Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet.

Grave.

8.

Figura 13: Introducción de la sonata Pathétique 8 op. 13 (sección A, 1º movimiento).

La parte de introducción, la sección A comienza en la tónica real de Cm con la dinámica forte-piano *fp* del tema original del movimiento con la velocidad lenta que se llama *Grave*, con los últimos tiempos del primer compás entre los acordes de F#mb7b5 y G; pero en el resto de los cuatro pasajes, se transportan al segundo grado semidisminuido en tercera inversión (Bmb7b5/Ab) y en el último está la tónica en primera posición, y regresa nuevamente al sexto grado en la misma inversión como el acorde semidisminuido (F#mb7b5/Eb) en sí misma.

Entre el final del pasaje 3 y el inicio del 4 repite el mismo segmento de ese mismo transportado en posición fundamental, junto con la dominante mayor (G/B) de la tónica, y en el segundo pulso del mismo punto dirige al cuarto grado menor en primera inversión

(Fm/Ab), para destacar diferentes variaciones rítmicas que se convierten en forma pregunta-respuesta sobre la melodía.



Figura 14: Transposiciones armónicas y forma estructural de la melodía general.

Según su forma estructural, continúa esta sección con el tercer grado mayor (Eb), para retomar el segmento rítmico del tema, y transformar al sexto mayor en segunda inversión (Ab6/4) y en donde está ubicado en los últimos pulsos del quinto compás, están divididas en tres acordes de Bmb7b5/D, Fm/C y el inicio del siguiente pasaje, regresa al mismo grado anterior, pero el segundo toma la dominante de la relativa mayor de la tercera o la séptima de la tónica principal (Bb), que realiza la retrogresión de ese mismo punto a otro grado diferente (C#mb7b5), más el acorde mayor natural de sexto (A), con el quinto menor general (Gm6) en el último en sí mismo, y a la primera mitad compás 7 toma el segundo grado mayor en primera inversión (D6). Mientras que en la segunda parte, transporta al convertir en disminuido en la misma posición, lo mismo ocurre con el siguiente fragmento de B°/D; para el octavo compás, tiene el grado con bemol sexto más la nota del cuarto grado (F) y el tercer va hacia la dominante con séptima (G7) y en el último, el mismo grado anterior en primera inversión (Fm/Ab).

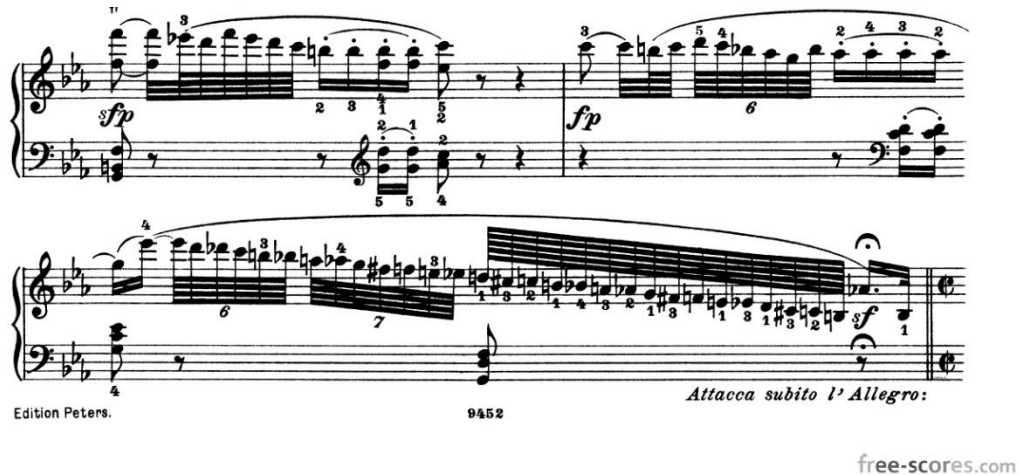


Figura 15: Subdivisión rítmica y transformación cromática de la voz superior.

El compás 9 retoma la misma dominante, que destaca la melodía subdividida en semifusas y termina en el cuarto pulso con el sexto grado mayor (Ab), siguiendo al compás posterior en los tres primeros tiempos; en cambio, en el siguiente va el segundo grado disminuido en primera posición (Dm7b5/F), y por el momento, va al otro compás con la tónica real en segunda inversión (Cm/G) que hacia la mitad, repite la misma dominante (G7), con la voz superior que se transforma descendiendo cromáticamente y se prepara con la siguiente exposición.



Figura 16: Exposición y desarrollo del tema (sección B).

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

De allí, en la sección B del compás 12 desarrolla el motivo rítmico hacia la exposición con velocidad más rápida llamada *Allegro di molto e con brío*, lo cual, inicia en la tónica principal en los siguientes cuatro pasajes, luego, que hacia el 16 va del mismo primer grado toma la delantera hacia la dominante en segunda inversión (G4/3), el 17 con el mismo Cm/Eb más Dm7b5/F y el pasaje 18 repite lo mismo en segunda posición que dirige hacia el sexto acorde alemán (Ab#6), para dirigir hacia el pasaje 19 con el acorde semidisminuido como F#mb7b5 y retorna a la dominante (G7). A partir del 20, retoma ese mismo fragmento con la misma armonía con secuencias melódicas hasta el 28, y de ahí se va al mismo quinto grado mayor G con la tónica en segunda inversión (Cm6/4) y retrocede a la dominante con séptima, cuya melodía se transporta al arpeggio quebrado descendente, para repetir a la misma inversión armónico-melódica; y lo mismo, retoma al 32 en adelante.



Figura 17: Ejecución armónica contra la melodía original.

Para el compás 36, resuelve a la dominante mayor (G) de la tonalidad menor con la melodía ascendente hasta llegar al 38, y el 39 toma la tercera relativa en primera inversión (Eb7/G), en cuanto del compás 40 a 42 toma el sexto grado (Ab), y al 43 toma el acorde semidisminuido de Amb7b5.



Figura 18: Transportación armónica y breves intervalos de segundas en la voz.

Para que a partir del 44 hasta el 51 toma el séptimo acorde mayor o la dominante de Eb, que posteriormente, se desciende la melodía que era ascendente con intervalos de segundas.



Figura 19: Secuencia melódico-armónica de ambos registros sonoros.

En consecuencia, en el compás 52 se cambia de la tonalidad menor en segunda inversión a Ebm6/4 que ascienden dos voces melódicas, ya que el 56 repite el quinto de esa tónica Bb7 hasta el 59 que nuevamente se descienden esos dos registros, que a partir del 60, repite ese acorde con la misma secuencia y entre el 64 y 67 dirige a la dominante “Ab” de la tónica mayor napolitana.



Figura 20: Modulación a modo mayor con diferentes acordes.

Los pasajes 68, 69, 70 y 71 transportan al mismo bemol segundo grado con la misma posición armónica de Db6/4 y el 72 se regresa a la misma dominante hacia el 75; y el 76 regresa al acorde napolitano Db en posición fundamental que se mezcla con la tercera inversión con séptima con bajo en Cb (Db2), que el 77 retoma al sexto mayor Bb7 con tres compases, y que el 80 transporta a Ebm con Bbm6 en primera inversión, para del compás 81 al 83, en donde se retrocede a la tónica de picardía C7.



Figura 21: Relativa mayor de la tonalidad menor y conversión hacia la cadencia.

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

En el 84, retoma el principio del acorde secundario Fm de la relativa mayor Eb, el 85, combinan dos acordes de Bb en posición fundamental con G7/D en segunda inversión, el 86, el acorde original (Cm) y el 87 con el acorde en primera inversión de Fm6/5, para que el 88 y 89 toman los acordes de Eb6/4 con la dominante con el bajo en Bb, es decir, que se convierte en la cadencia que sería {8-7, 6-5, y 4-3} del V. A partir del compás 90, se acoge dicha tónica mayor de Eb, ya que en el 92 en adelante toma los siguientes acordes como Eb7/Db, Ab/C con C7/Bb, Fm/Ab con C/G, Fm con el mismo mayor con bajo en Eb, Bb/D con Fm/C, Bbm con Dm7b5/Ab y Eb/G con la dominante real.



Figura 22: Retoma a la exposición extensa melódica y progresión armónica.

En el compás 100 toma el cuarto mayor (Ab), y en el 101 el quinto grado Bb7, porque del 102 retoma el mismo segmento largo de esta exposición, que dirige hasta el 114 con la misma tónica mayor Eb, el 115 va al sexto grado (Cm), el 116 el segundo grado con séptima (Fm6/5) y la 117 retoma a la dominante Bb7.



Figura 23: Desarrollo motivico del segmento similar.

Lo mismo sucede en lo que retoma desde el compás 118 hasta el 121.



Figura 24: Transposición armónico-melódica del tema original del motivo.

Al respecto, en el compás 122, retoma el fragmento principal de esta exposición, ya que el compás 126 tiene la tónica, el 127 la dominante en primera inversión (Bb/D), el 128 el sexto grado (Cm), el 129 la tónica convertida en segunda inversión (Eb6/4), el 130 con el cuarto grado (Ab) y después, el 131, vuelve a la misma tónica en primera inversión, para dirigir a la primera casilla con los pasajes 132 con el quinto con séptima D7/F# del quinto grado y 133 el quinto real G7, y se regresa al principio de la exposición que tiene el nombre de “da capo”, después de la segunda repetición, se va en camino hacia la siguiente casilla de los compases 134 y 135 con la misma D7/F# del quinto menor. Por eso, esta sección de la exposición consta de dos repeticiones que incluyen en la primera de las dos de ellas.

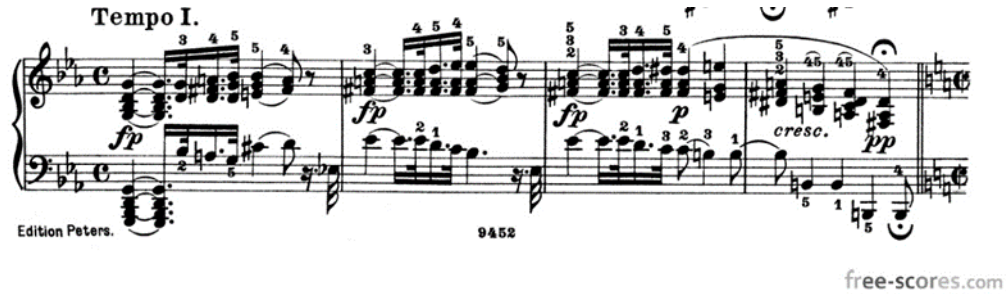


Figura 25: Reexposición al tempo 1 (sección A') y transformación a la dominante.

Por ello, desde el compás 136 en presente, retoma la primera velocidad lenta *Tempo 1*, ubicado en la sección A' prima, que transporta a la dominante menor (Gm), que en el tercer y cuarto tiempo tienen los acordes de C#mb7b5 y D, dos pasajes siguientes, tiene el acorde semidisminuido en de tercera inversión F#mb7b5/Eb y en el último tiempo pertenece al mismo acorde en primera inversión, pero en la tercera parte del 138 cambia de tonalidad menor a mi menor en segunda inversión, y en el 139, constan de cuatro acordes relacionados a la dominante B7, Em/B, B7b9 y el mismo grado en posición fundamental.



Figura 26: Transición motivica y modulación retrogradada sobre la sección B'.

De acuerdo a la transición motivica, a partir del compás 140, regresa al mismo movimiento rápido y alegre, en donde la sección B' se asciende la melodía con intervalos aumentados y disminuidos con sextas en la misma tonalidad transformada, y en el 144 toma la cuarta con séptima en segunda inversión (Am7/E) y al 145 toma el acorde en tercera

posición de F#mb7b5/Eb, para que el compás 146 toma la dominante D de la relativa mayor de Em con la mismas voces superiores fragmentadas, porque los 148 y 149 contiene la misma con séptima D7 y el 150, transforma al acorde (Gm) y en el 151, se convierte en semidisminuido en tercera posición (Gm7b5/Db).



Figura 27: Transportación armónica de voces cromáticas en subdivisión melódica.

Entre el 152 y 155 va a la dominante con séptima (C7) del cuarto grado (Fm) de la tónica real, luego, del 156 al 159 se transporta a modo mayor con séptima (F7), mientras que del 160 al 163 toma la dominante completa en primera inversión (G7b9/B).



Figura 28: Movimiento armónico y aproximaciones diatónicas de la melodía.

Por lo tanto, sigue a resolver el acorde del segundo napolitano (Db) con el acorde semidisminuido (Emb7b5), ubicados en el compás 164, y el 165 toma el acorde del quinto disminuido (G°7) con la otra posición de la tónica en primera inversión (C7/E); mientras que el 166 toma dos o tres posiciones del cuarto grado menor que va hasta el pasaje 167 (Fsus4, Fm, F con 9ª, Fm7). Entre los compases 168 y 169 toman otro par de acordes de Fm#b7b5 con la dominante del quinto grado (D7), y a partir 170, resuelve al quinto acorde real (G), que la melodía asciende y desciende en la aproximación diatónica en cada primera nota de diferentes posiciones, y en ella misma, transporta a octavas que ascienden con intervalos extensos en sextas y cortos en terceras, y en el 176 y 177 retrogradan a dos acordes más relacionados en la tónica menor real (Cm) con dinámica del sforzatto *sf*, y un acorde del cuarto semidisminuido (F#mb7b5), y se vuelve a retomar este fragmento anterior a partir del 178 con pianísimo *pp*.



Figura 29: Secuencias de acordes agregados y arpeggios quebrados.

En el 189 culmina este corto segmento de un trío de acordes mencionados, ya que en el pasaje 190 comienza a bajar esa voz superior de esta tonalidad principal en acordes o arpeggios quebrados en forma de escala menor armónica, lo cual, va a realizar esa frase hasta el 197 que vuelve a adicionar la misma nota agregada a la dominante (G7).



Figura 30: Reexposición al desarrollo del tema.

Lo anteriormente expuesto, en el compás 198 reexpone el fragmento original, y en momento posterior.



Figura 31: Transportación al segundo acorde napolitano y secuencias cadenciales.

Del pasaje 210 en adelante están los dos acordes que transportan al segundo napolitano tanto la tónica principal como la dominante de ese acorde (Cm, Ab6), en el 211, Db y Ebm, el 212, Db/F y Gb, y el 213, la secuencia cadencial entre Db6/4 y Ab; y el

primer tiempo del 214 retrocede a la dominante de la tónica menor transformada (Bb7/Ab), y en el segundo tiempo, repite ese mismo fragmento armónico con los siguientes acordes diferentes como Bb7/D, Ebm, Bb7/F, Ebm/Gb, Abm, Ebm6/4 con Bb en cadencial, y el 218, retoma el segmento melódico y armónico que transforma al cuarto grado (Fm) de la tónica con el acorde C7/Bb, pero se va con bajo en E en primera inversión, y el conjunto sería Fm, C7/G, Fm/Ab, Bbm, el mismo cuarto en segunda posición, Db con sexta alemana de la nota B natural, y retoma en los compases 222 y 223 a la dominante del cuarto (C).



Figura 32: Secuencia de dos voces en octavas y escala menor melódica.

Generalmente, el pasaje 224 regresa al fragmento de dos voces melódicas en octavas ascendentes en modo menor, pero en el cuarto grado en segunda inversión (Fm6/4), y en el 228 toma la tónica (C7) como el quinto, y repite ese acorde en la misma posición, que en los pasajes 234 y 235 transporta a la primera inversión. A partir del 236, retoma esa secuencia en la dominante mayor (G7) con mezcla entre ascendencia y descendencia de la escala menor melódica, y desde el pasaje 240 hasta el 243 resuelve en la tónica (Cm6/4), y en el 244 repite el mismo quinto grado (G7) hacia el 247.



Figura 33: Retorno a la tonalidad menor real con la escala descendente.

El compás 248 toma la tónica Cm con la melodía descendente, el 249 con el cuarto grado mayor con séptima (F7), el 250 con el séptimo menor (Bbm), y el 251 hacia la tercera mayor (Eb7), y por tal razón, los compases 252 y 253 toma el sexto acorde mayor (Ab) y además, toma la nota de la sexta alemana F#, para que en los 254 y 255 resuelve el mismo cadencial con la tónica en segunda inversión (Cm6/4) más la dominante (G).

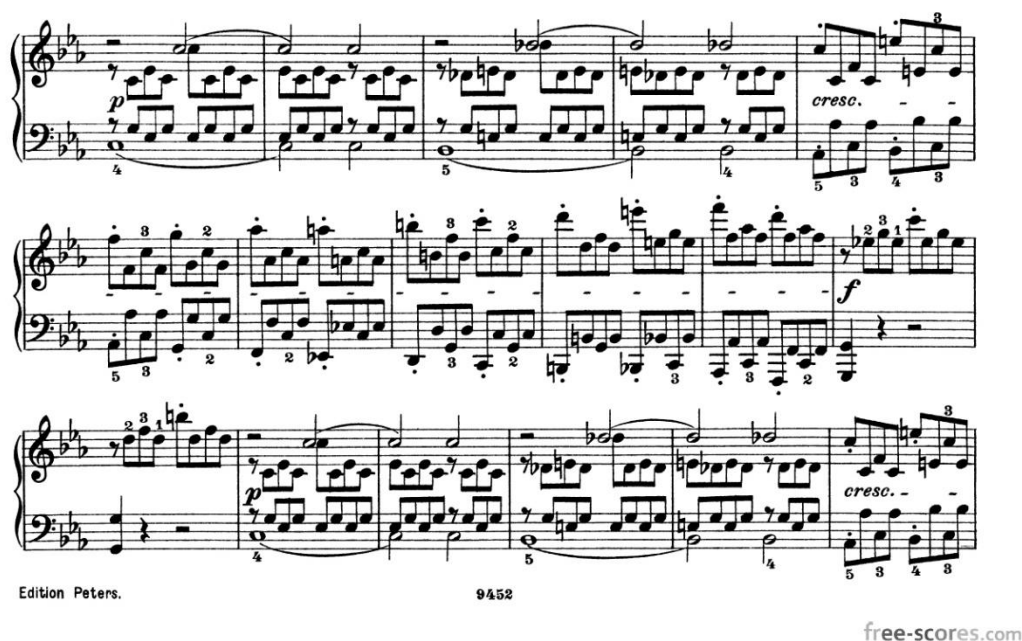


Figura 34: Segmento de pregunta-respuesta y fragmentación seccional a la cadencia.

Aunado a esto, para los dos siguientes compases 256 y 257, retoma el segmento a pregunta-respuesta, que armónicamente, consisten en dar la relativa mayor a modo menor, cuyos acordes ubicados del pasaje 258 al 265 serían Cm, Emb7b5/Bb, Fm/Ab, C7/Bb, el mismo cuarto grado que repite en la primera inversión, la tónica en segunda posición que

retorna a la fragmentación seccional y secuencial, el mismo acorde (Fm) en posición fundamental, Am7b5/Eb en segunda inversión, la dominante G7/D en el mismo sitio más Fm/C; luego, el mismo quinto acorde (G6/5) más la tónica mayor (C4/3) y el cuarto grado que en el primer tiempo del compás 265 está en primera inversión (Fm/Ab) y en la siguiente mitad se convierte en el grado semidisminuido en la misma posición (Dm7b5/F), y dentro de los pasajes 266 y 267 toma la armonía cadencial con la melodía arpegiada que va de 8ª a 7ª - 6ª a 5ª - 4ª a 3ª, ubicada entre la tónica en esta posición (Cm6/4) y la dominante fundamental (G7).



Figura 35: Reexposición al segmento extenso del motivo melódico.

En tal sentido, se retoma el mismo segmento largo que resuelve desde el compás 268 en adelante, y partiendo de la 280, dirige hasta a la misma tónica menor Cm, el 281 va al sexto grado mayor (Ab), el 282 el segundo acorde disminuido con séptima (Dm7b5/F) y la 283 retoma a la dominante G7. Lo mismo sucede en lo que retoma desde el compás 284 hasta el 287, ya que en el compás 288, retorna al fragmento del tema original de la reexposición en la tónica menor real de Cm.



Figura 36: Transportación de diferentes inversiones armónicas.

De dicho modo, el pasaje 292 todavía permanece en el mismo primer acorde, mientras que el 293, transporta a la tercera inversión (Cm7/Bb), el 294 con el sexto grado (Ab) y el 295, la tónica se transformaría en segunda inversión con bajo en G, y los compases 296 y 297 toma el acorde semidisminuido con octavas reales (F#mb7b5), en cuestión que identificar la pequeña aproximación diatónica.



Figura 37: Retorno a la introducción del primer movimiento.

Finalmente, del compás 298 en adelante se retoma al movimiento lento *Adagio Grave* que con los cuatro siguientes reexpone la secuencia rítmico-melódica en síncopas del tema principal, ya que reexpone la introducción con los acordes de F#mb7b5/Eb en tercera inversión, después, la dominante “D” del quinto de la tónica (Cm), y luego, el mismo acorde semidisminuido que transporta a la segunda posición y el quinto grado (G) en inversión fundamental; al pasaje siguiente, toman diferentes grados grupales como Bmb7b5/Ab, que más tarde, dirige hacia la dominante (G), y posteriormente, otro semidisminuido en la segunda inversión con bajo en F y la tónica en primera posición (Cm/Eb); y en resumen, retorna al acorde de Emb7b5/Db en tercera inversión, de ahí, va a la tónica mayor de picardía (C) y transporta el semidisminuido a la segunda posición con

bajo en Bb, con los acordes de Fm maj7/Ab, que transforma ese mismo grado a la posición fundamental, cuyas corcheas tienen la armonía con la melodía de diferentes agrupaciones de notas como C7/G, Fm, Cm/Eb, G7/D, y la misma tónica modulada en inversión fundamental y se cifra en números romanos que sería de la siguiente manera [I4/3 – iv – i6 – V6/5 – i], que se orienta en el puente instrumental más tranquilo con el segundo disminuido en primera inversión (Dm7b5/F), y la dominante fundamental con séptima (G7).



Figura 38: Transformación armónica y regreso y respuesta al motivo de la frase.

Para culminar este primer movimiento completo, en el compás 302 se elabora la reexposición estructural de la velocidad rápida como coda de *Allegro di molto e con brío* en la tónica (Cm), y que el segundo tiempo del 306 se transforma con séptima en tercera inversión (Cm7/Bb), mientras que el 307 toma el sexto grado mayor (Ab) con la tónica en segunda inversión con bajo en G.

Por lo tanto, el 308 se retoma el acorde de F#mb7b5 con el 309 que se retrocede a la doble octava descendente tanto del acorde como de la melodía en figuras de negras con staccatos, mientras que el 310 toma la tónica en la misma posición anterior (Cm6/4) con el

311 que se conecta en el acompañamiento cadencial (G7) y hasta el pasaje 312 termina esta sección con la dinámica mucho más fuerte llamado fortissimo **ff**, y además, culmina en este primer grado menor (Cm) de la tonalidad real, más el 313 que tiene el silencio de negra con el calderón, en donde exactamente se puede indicar ese respectivo símbolo, ubicado en el segundo tiempo de un breve pulso preciso de este último compás.

En tal sentido, esta sección del movimiento primario de la obra romántica contiene la forma cuaternaria compuesta:

$$\|A\|:B:\|A'\|B'\|$$

Segundo movimiento

152

Adagio cantabile.

p

Figura 39: Modulación armónica al sexto mayor (segundo movimiento, sección A).

Este siguiente movimiento es muy lento y tranquilo en donde modula a la tonalidad con sexto grado mayor (Ab), lo cual, se distribuyen los cambios de contrastes en dos melodías superiores y un bajo. De la siguiente manera, la sección A comienza en la tónica real que va junto con la dominante con séptima en primera inversión (Eb7/Db), y al segundo compás, toma el tema original en diferentes posiciones armónicas como Ab/C y

Eb7/G. Las corcheas del tercer pasaje toman los acordes de la tónica, la dominante (Eb/G), el sexto menor (Fm) y el quinto relativo de (Bb7/F), de ahí, al siguiente retoma el mismo anterior en posición fundamental; después, retrograda a la tercera inversión del mismo con dicha nota agregada, tal como realiza este fragmento principal para retomar el mismo primer grado para transportar al sexto mayor con séptima (F7), para que el 7 y el 8 transforman la cadencia rota de Eb7(13), y posteriormente, regresa a la posición fundamental que dirige hacia la misma tonalidad original.

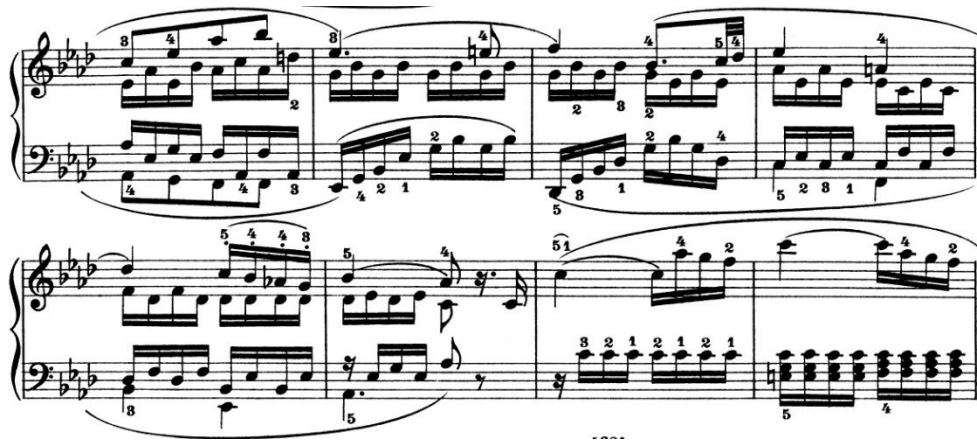


Figura 40: Retrogradación al tema original a cuatro voces.

Lo mismo, reexpone este segmento que constituye a cuatro voces, y cada melodía asciende a la octava más aguda, cuya secuencia va del compás 9 al 16. Dicha de otra manera, desarrolla el motivo del pasaje 17 en adelante con la siguiente frase ligada que tiene la variación por modulación a la dominante C del sexto Fm, pero el 18 toma en primera inversión y resuelve hacia dicho grado, mientras que los pulsos del 19 transforman a segunda posición armónica y retoma éste.

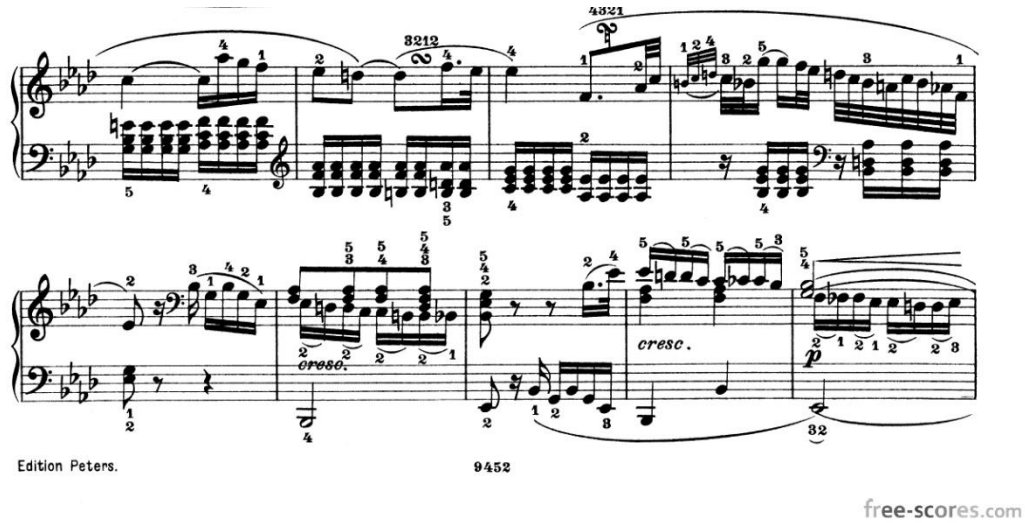


Figura 41: Modulación a la tónica anterior y retorno melódico con trinos.

A partir del 20 regresa a modular a la tónica anterior de Eb con la dominante Bb7 y el semidisminuido (Bmb7b5), para resolver a la subtónica (Cm) con el segundo grado en la misma inversión con séptima (Fm7/Ab), ubicado en el pasaje 21 y hacia el 22 retoma la melodía con adornos o trinos en el cadencial entre acordes de Eb6/4 y Bb7 en posición fundamental y responde al tema del 23 de la fórmula de pregunta-respuesta con las inversiones similares anteriores que dirige hasta el compás 28.

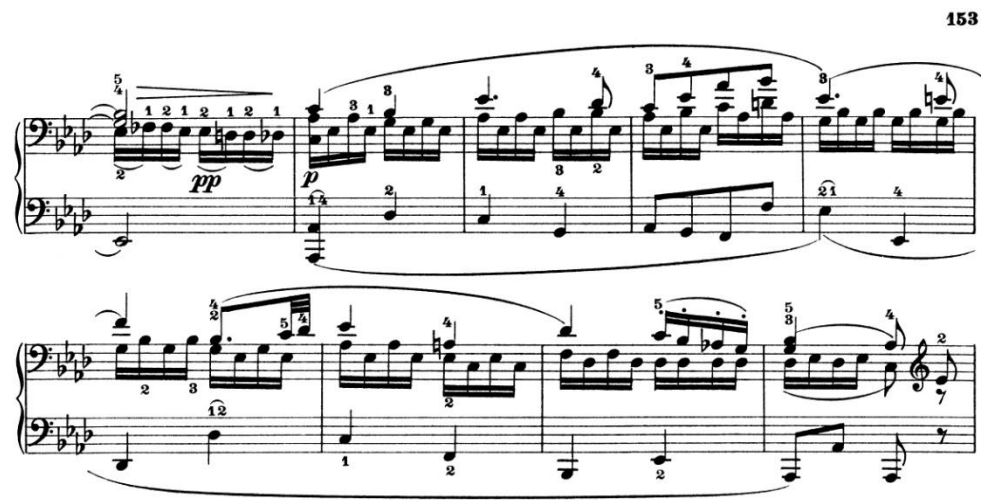


Figura 42: Reexposición de secuencias del acompañamiento en variación rítmica.

De acuerdo a lo anterior, del pasaje 29 al 36 reexpone al tema con las secuencias asignadas del acompañamiento y forman parte de la precisión por variaciones rítmicas.



Figura 43: Fragmentaciones modulatorias de acordes al sexto menor (sección B).

Según la división irregular de la melodía superior que viene a la sección B, del 37 al 41 no solamente que toman acordes modulatorios hacia la tónica menor (Abm) con la dominante con séptima que mezcla (Eb7/Bb) para cambiar de inversiones del bajo, sino también vale llegar a los tresillos de semicorcheas.

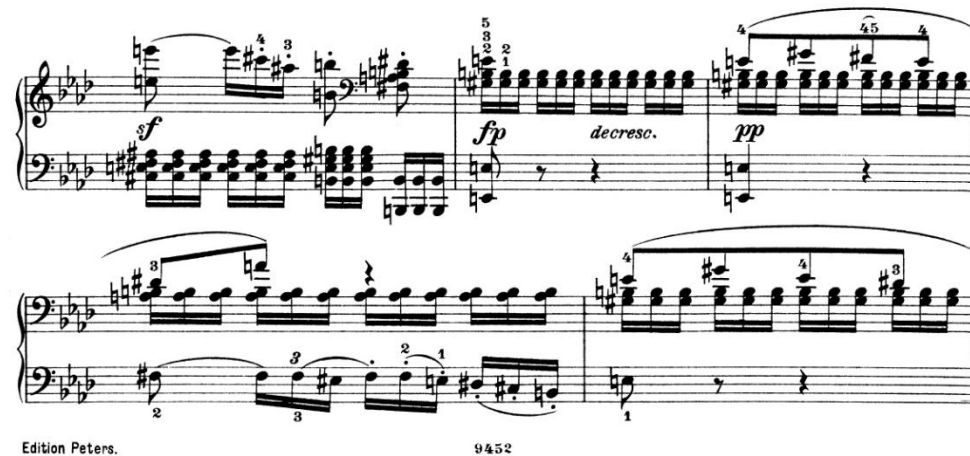


Figura 44: Modulación enarmónica al sexto del sexto de la tonalidad, tresillos.

Ya que del compás 42 al 47 toman los acordes de B7/A, E/G, F#7/C# y la tónica invertida en segunda posición con la dominante con séptima, que modulan

enarmónicamente a E mayor, y retorna a la misma respuesta constituida entre a tres y cuatro voces, con dinámicas del sforzatto *sf* más forte-piano *fp*.

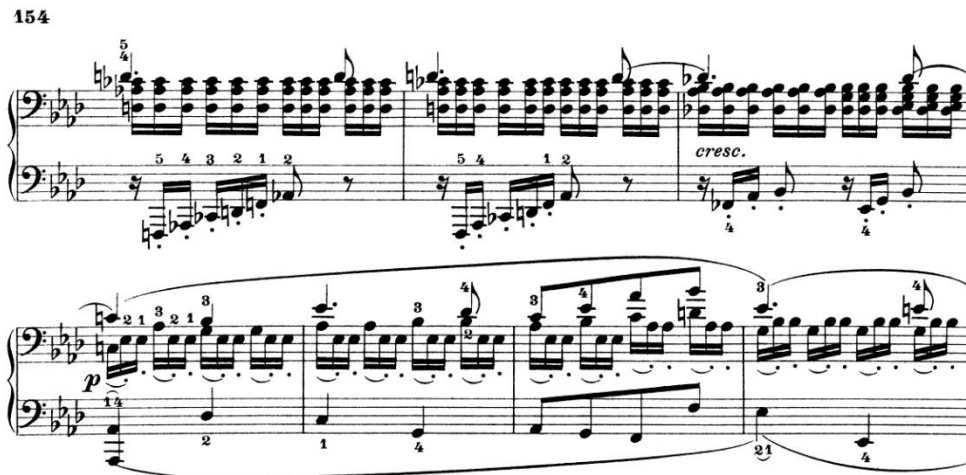


Figura 45: Transportación hacia el acorde semidisminuido y re-modulación inicial.

Entre los pasajes 48, 49 y 50 se termina la respuesta que contesta en el acorde semidisminuido (Dmb7b5), luego, transporta al segundo del mismo en inversión diferente (Bbm7b5/Fb) y llega a la dominante con séptima, para re-modular a la tónica mayor inicial.



Figura 46: Retorno al tema principal de la sección A' en subdivisión irregular.

Finalmente, llega la reexposición del tema principal de la sección A' que dirige del compás 51 al 66, con división y subdivisión irregular y en cada uno de estos son similares a

los tresillos, sobretodo, con los mismos acordes iniciales, que modula a la tonalidad real (Ab).



Figura 47: Formulación de pregunta-problema y respuesta melódica a cantabile.

Ya que hasta el 58 formula una pregunta-problema del registro normal, tal como desde el 59 en adelante asciende a la octava aguda de la melodía más destacada y cantábile.



Figura 48: Desarrollo motivico de pregunta-respuesta y conexión final al clímax.

A partir del pasaje 67 responde el desarrollo de la pregunta-respuesta, y por eso, toman acordes de la dominante (Eb7) y culmina este movimiento lento en la tónica real, y

reexpone el motivo entre el 69 y 70, y llega al otro fragmento que conecta junto al compás 71, para transportar a la tercera descendente del intervalo, y en el 72 a la octava más grave y directo llega al clímax hacia el pianísimo *pp* del 73.

De esta manera, este segundo movimiento contiene la forma ternaria compuesta:

|| A || B || A' ||

Tercer movimiento



Figura 49: Anacrusa del tema principal del rondó (tercer movimiento, sección A).

Este rondó inicia de manera alegre en la tónica real de Cm, con la anacrusa del primer compás y toma el tema principal de la sección A que mezcla con la dominante con séptima en tercera inversión (G7/F), y entre los pasajes 2 y 3 toman los acordes del primer grado y sexta mayor (Ab), y el 4 transporta el quinto en posición fundamental. De hecho, el pasaje 5 retrograda el sensible semidisminuido (Bmb7b5/F) en segunda inversión y el 6 retoma el acorde en primera posición (Cm/Eb) más la sexta alemana, para que el 7 llega directo al cadencial entre la tónica y la dominante.

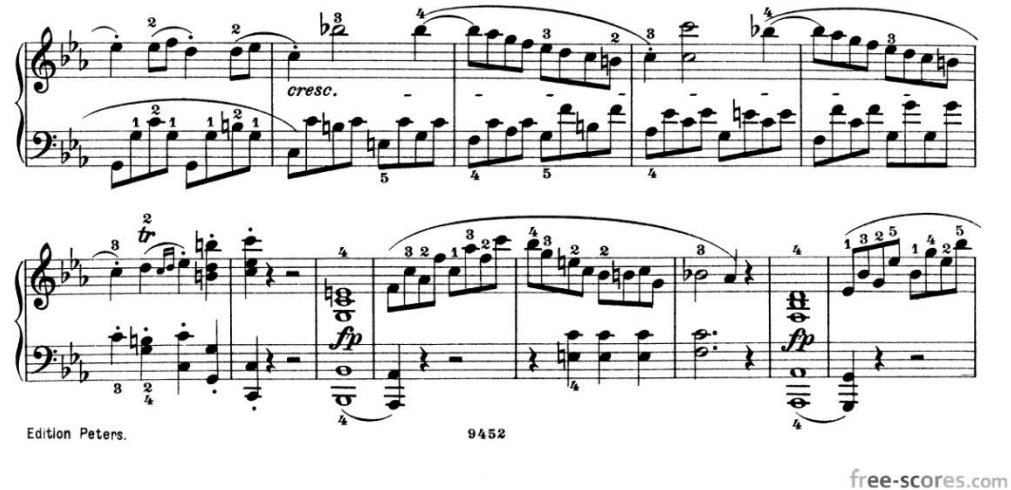


Figura 50: Desarrollo motivico de la melodía para la sección B.

El 8 se pausa el tema y repite desde el 9 hasta el 12, porque de ahí, viene el desarrollo motivico de la melodía en la sección B con las siguientes secuencias del primero en picardía C7, el cuarto grado (Fm) y el quinto (G7), ubicado en el 13, y, en el 14 llega el sexto mayor (Ab) y retoma este fragmento que dirige hasta el 17. Luego, el 18 viene la dinámica del forte-piano *fp* con la tonalidad con séptima (C7/Bb) y hacia el 19 dirige el cuarto en primera inversión (Fm/Ab), el 20 transforma el primer a la segunda posición y el 21, el cuarto en posición fundamental; al 22 retorna lo mismo, pero con la dominante (Bb7/Ab), porque modula al tercero relativo mayor (Eb/G) hacia el 23.



Figura 51: Transformación armónica a la relativa mayor de la tónica menor real.

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

El compás 24 repite el mismo quinto grado para dirigir al 25 hacia la tonalidad transformada de la relativa mayor con varias inversiones armónicas de los mismos que dura hasta el 29, a partir del 30 y 31 modula a la tónica menor (Ebm) con la dominante, y el 32 va hacia el bemol sexto alemán (Cb) y en el pasaje 33 llegan los tresillos con dos acordes iguales que más distingue al quinto acorde hasta el 36.



Figura 52: Re-modulación a modo mayor y mezcla entre diferentes acordes.

El 37 re-modula la tonalidad a modo mayor que mezcla con anteriores acordes con tres partes métricas y al 40 se agrega las notas transportadas con séptima (Eb7/G) en primera posición, y se expone a la división normalmente regular con el sexto grado (Ab) para llegar a las corcheas.



Edition Peters.

9452

free-scores.com

Figura 53: Cadencial de la dominante y combinación en inversiones similares.

Al compás 41 viene el cadencial entre Eb6/4 y la dominante (Bb7) y el 42 va a la posición fundamental del primer grado; el 43 y 44 modulan estos dos acordes de primera a segunda y/o tercera inversión, más el cuarto grado con la sexta alemana del pasaje 45, y el 46 reexpone a la dominante. El 47 retoma este segmento con dos de los mismos que dirige a la subdominante y el quinto en la misma ubicación armónica hasta el 50. Con respecto a lo anterior, el 51 retoma el desarrollo estructural y secuencial con dos partes más y sería la frecuencia [I-vi-IV-V7].

157



Figura 54: Respuesta con octava descendente del segmento.

El 54 retoma esa respuesta en la octava descendente con *sforzatto sf* y llega al grado semidisminuido (Bmb7b5/Ab) para modular a la tonalidad principal (Cm) con la dominante G7 hacia el 58 con la escala menor armónica que desciende de manera veloz hasta el 60.



Figura 55: Reexposición al tema principal con fragmentación de la sección A.

En el 61 y 62 reexpone el tema original con los mismos acordes de la fragmentación inicial de la sección A que dura extensamente hasta el 78.



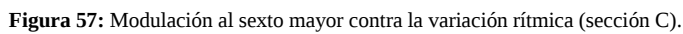
Edition Peters.

9452

free-scores.com

Figura 56: Entrada con tresillos en la anacrusa del desarrollo parcial.

En el segundo pulso del mismo compás llega el tresillo para entrar a la nueva secuencia.



Aunado a esto, en la segunda mitad del compás 98 convierte en notas agregadas con séptima (Eb7). Del 99 al 102 reexpone el tema del desarrollo con la melodía transformada a

la octava más aguda, mientras que desde el 103 hasta el 106 se lo hace en el bajo de tesitura más grave.

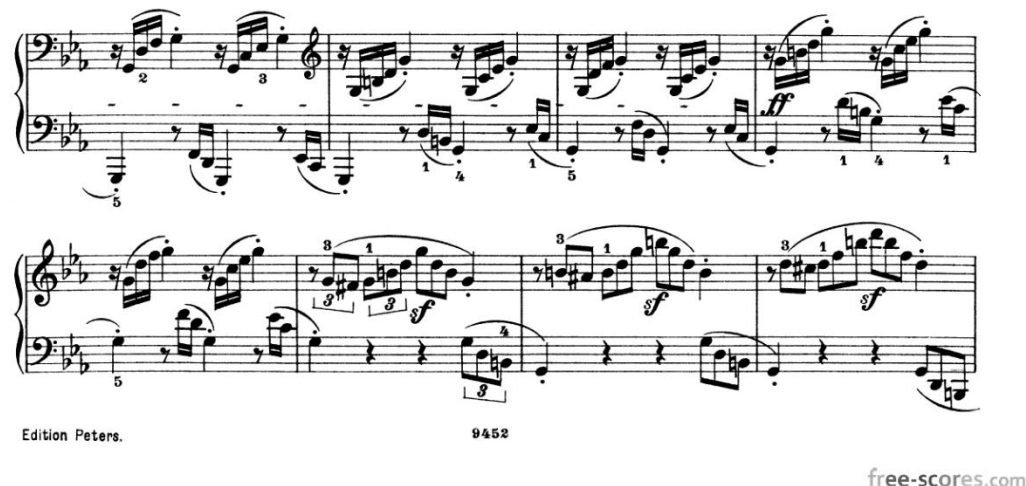


Figura 59: Retoma a las melodías contra el bajo continuo en semicorcheas.

Del 107 al 112 retoman las semicorcheas de las melodías superiores contra el bajo continuo, y del 113 al 118 llegan nuevamente los tresillos y quintesillos que descende la escala menor armónica, para que el 119 y 120 toman la dominante con séptima.



Figura 60: Reexposición al tema de la sección A' y transposición armónica.

El compás 120 reexpone el tema de la sección A' y del 128 en presente retoma y transporta al bajo de este segmento.



Figura 61: Transformación de acordes sobre el motivo subdesarrollado.

Entre el final del pasaje 130 y el inicio del 131 transforma al acorde napolitano o el semidisminuido (Em7b5/Db) para resolver al cuarto (Fm) en el 132, y el 133 toma la sexta francesa para que el quinto (G7) modula a la tonalidad de modo mayor de C, y reexpone el motivo subdesarrollado de la primera sección A', ubicado en el pasaje 134 con expresión *dolce* y el 135 mezclan dos acordes de la dominante y la tónica original que va dirigido hasta el 139.



Figura 62: Combinación del primer grado mayor con la subdominante transformada.

Del 140 al 142 combinan el primer grado con la subdominante real, después, se transforma al acorde aumentado, y luego transporta al segundo (Dm/F) en primera

inversión y en el último pulso convierte a la dominante del quinto (D7) en la misma posición. Entre el pasaje 143, 144, 145 y el 146 constan de cuatro compases que retoman el fragmento secuencial de tresillos indicados en la sección B y resuelve al quinto grado con séptima (G7).



Figura 63: Re-modulación de la tonalidad a modo mayor con notas transportadas.

El 147 re-modula la tonalidad a modo mayor que mezcla con anteriores acordes con tres partes métricas y al 150 se agrega las notas transportadas con séptima (C7/E) en primera posición, y el compás 151 reexpone a la división normalmente regular con el cuarto grado (F) para llegar a las corcheas, y en el 152 viene el cadencial con el quinto grado (G7) de C mayor, y resuelve el 153. El 154 y 155 retoman dos acordes, para que el 156 obtengan el semidisminuido en primera inversión (F#m7b5/A) y al 157 se pausa en la dominante (G) en posición fundamental.



Figura 64: Reexposición armónica a modo menor en varias inversiones.

En tal motivo, el pasaje 158 re-modula a la tonalidad en modo menor (Cm/Eb) y la séptima mayor con nota agregada (Bb7/Ab) con el tercero relativo (Ebmaj7/G), ubicado en el 161. En los compases 162, 163 y 164 reexponen acordes semidisminuidos (F#m7b5/C) en segunda inversión y la dominante (G/B) en primera posición, y en el 165, 166 y 167 modulan otros como Bm7b5/F y la tónica (Cm/Eb); estos van hasta el 170.



Figura 65: Retorno al tema de la sección A' y desarrollo a la escala cromática.

Desde el 171 en adelante reexpone el tema de la sección A', y a partir del 178 desarrolla el motivo del segmento racional para escala cromática solo en pequeños intervalos de segundas, que dirige hasta el 181.



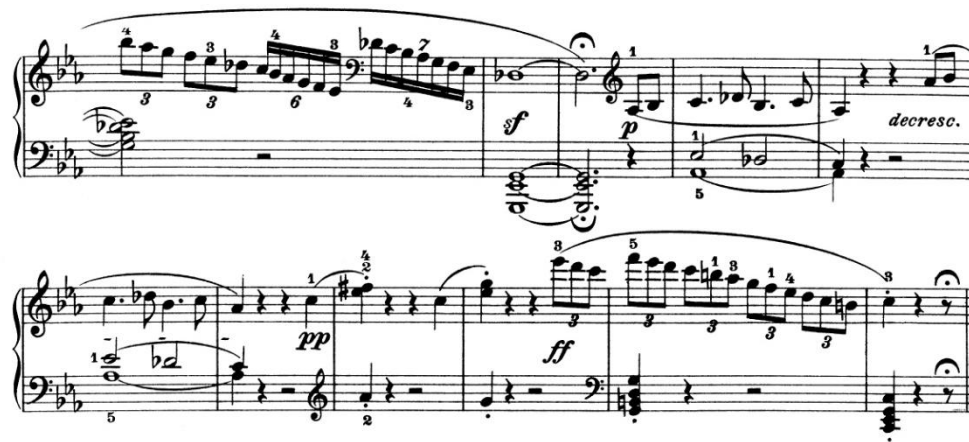
Figura 66: Resolución hacia el cadencial contra inversiones armónicas.

Por consiguiente, desde el 182 en presente acogen los acordes de la tónica mayor a la cuarta menor en inversiones diferentes (C7/Bb) y (Fm/Ab) con sforzato *sf* para dirigir al 185 con sexta alemana, el cadencial de la dominante en el 186. El 187 resuelve al primer grado y retoma el mismo fragmento en octava inferior, cuyo progreso armónico y melódico del compás 189 al 192 sería el arco de la frase ligada con grados cifrados de Ab 6Al, Cm/G, F#m7b5, Bdim/F, Cm/Eb, Dm7b5/F, G.



Figura 67: Retorno a la progresión armónica de secuencias grupales.

En conclusión, a los pasajes 193 y 194 desarrollan en este último movimiento con dos de cada siete acordes del segundo disminuido en primera inversión con séptima y la dominante en posición fundamental, de acuerdo a la anterior progresión armónica, y repite en el 195, 196 y 197; y de ahí, el 198 retorna al acorde napolitano (Db/F), y el 199, 200 y 201 dirige al tercer grado con séptima (Eb7/G) para el sexto mayor.



9452

free-scores.com

Figura 68: Respuesta final al desarrollo de la fragmentación en tresillos de la obra.

Finalmente, entre los pasajes 202 y 203 resuelve al tema normal con la tonalidad modulada a Ab, y reexpone hacia el 204, 205 y 206, para que el 207 toma la sexta alemana, y el 208, la tónica en segunda inversión y el 209 se desciende la escala menor armónica en tresillos de manera veloz con la dominante con séptima (G7), y llegó al 210 con la tónica real de Cm con silencio de negra y calderón en el de la corchea.

Por lo tanto, este tercer y último movimiento contiene la forma cuaternaria simple:

|| A || B || A || C A' ||

Nocturno no. 1 op. 9 (Chopin)

El Nocturno 1 en Bbm es representado como una de las piezas escritas para piano solista en el año 1830, cuyo estudio concluye que, si corresponde la obra, según entre ellos; lo cual, tiene una soltura rítmica que caracterizó las últimas versiones.

La mano izquierda tiene una secuencia ininterrumpida de corcheas en arpeggios sencillos durante toda la pieza, mientras que la mano derecha se mueve con total libertad en patrones de siete, once, veinte y veintidós notas mientras crece, se oscurece, vuelve a crecer para acabar en una plena y perfecta quietud.

La expresión de Piggot 1999, describió posteriormente:

La idea de nocturno como se conoce a partir del periodo romántico no es un concepto del todo innovador, pues durante el siglo XVIII, su equivalente italiano o alemán se refería a música vocal e instrumental que, por sus características o aire reflexivo, introspectivo o apacible, estaba concebida para ser interpretada y escuchada en la noche, al estilo de un nachtmusiken, o serenata nocturna. Sin embargo, estas expresiones musicales solo logran dar una breve introducción a todo el lenguaje que surge alrededor de este género, de la mano del pianista irlandés John Field; quien según Piggot, es el creador del nocturno formalmente considerado. (p. 27)

En otras palabras, casi como algunas obras de amor sin palabras, no siempre fueron pensadas por Field como nocturnos, dado su aire de ensoñación, el compositor tuvo en consideración varias formas de llamar a sus miniaturas líricas, en un primer momento

consideró nombrarlas romances, dado su concordancia con este género vocal, muy popular en los salones rusos de aquellos días.

De otra parte, los antecesores Serenata y Pastoral también fueron nombres que llamaron su atención; sin embargo, en 1814 la publicación de las 3 primeras piezas del ciclo que iría a componer a lo largo de su vida, portaban ya el nombre de Nocturnos. Aunque estos más reconocidos se atribuyen a Chopin, quien fue uno de los compositores que más ahondó en este género, fue Field quien les dio forma y sentó las bases para el trabajo que después realizaría el pianista polaco, y que lo inmortalizaría como uno de los melodistas más reconocidos del periodo romántico.

En este contexto, dichas características evolutivas de esta pieza son excepciones para el periodo romántico, a pesar de que la intención continúa el procedimiento de generar contraste y también vale la pena de regularizar efectos de dinámicas y otros diferentes detalles contra los volúmenes de audio e imagen, de acuerdo al respectivo formato en la partitura general, como se aprecia en este nocturno.

Finalmente, se puede profundizar que en todas las secciones de la obra constan de la reexposición del tema o secuencia original que da a conocer la claridad precisa en la melodía y otras voces de acordes invertidos en el bajo continuo normal, debido a que suceden en la frecuencia sonora de segmentos cortos o largos, con el propósito de indagar la estructura formal del ritmo con una gran tradición a la música incidental.

Respectivamente, sucede lo siguiente en el análisis musical:

[illegible]

Figura 69: Tema original con anacrusa de Nocturno no. 1 op. 9 (sección A).

Para esta pieza, inicia en la tónica real de Bbm con anacrusa del primer compás que mezcla con la dominante mayor con séptima (F7), y continúa con este tema principal de la sección A en piano **p** expresivo con la subdivisión irregular de once corcheas como forma de tresillos, lo mismo sucede en el 3 con veintidós de ellas, para que entre el 4 y el 5 desarrollan el motivo que transporta hacia la tercera relativa (Db), ya que solo la primera nota del bajo realiza el efecto para mantener en pedal, y en el segundo pulso toma el sexto mayor (Gb).

The image displays a musical score for the song "L'Espresso" by Claude Debussy. It consists of two systems of music, each featuring a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), while the vocal part is in a single staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "smorz." (diminuendo) and "p" (piano). The vocal line includes lyrics in French, with some words like "L'Espresso" and "L'Espresso" repeated. The score is presented in a clear, legible format, suitable for a music book or sheet music.

Figura 70: Secuencia desarrollada en octavas melódicas con escala menor armónica.

Por esta razón, en el pasaje 6 y 7 retornan a los mismos grados, pero el sexto se modula a modo menor (Gbm6), enarmónico de F#m y el 8 retrograda al quinto F7 de la tónica real. En el segundo tiempo, reexpone el fragmento seccional, que el 11, llega en octavas con escala menor armónica en tresillos y las frases son ligadas.

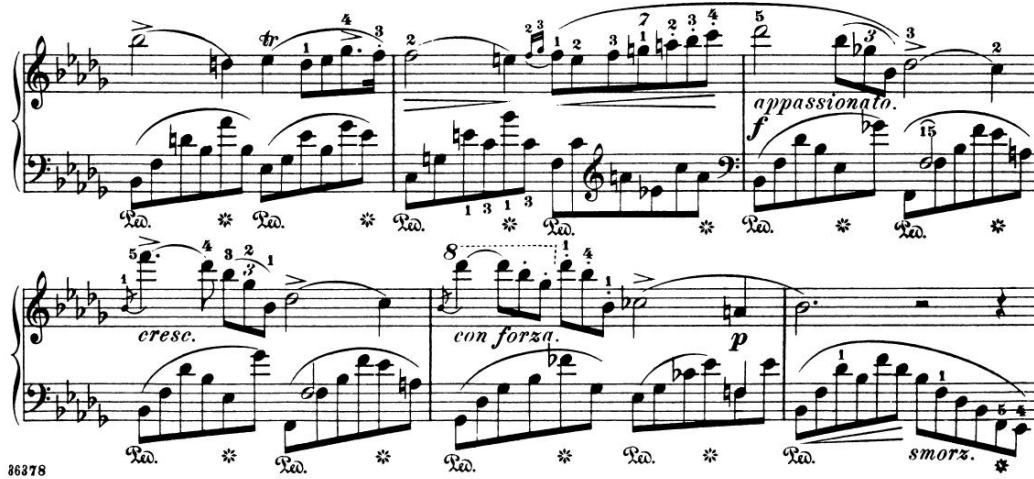


Figura 71: Exposición del tema con modulaciones hacia el acorde napolitano.

Hay puntos del compás 13 que retoma la tónica en picardía, para resolver al cuarto menor (Ebm), en el 14 toma la dominante C7 del quinto F7 y resuelve a este grado fundamental. En el 15 retoma la tónica con la mezcla de la subdominante y del grado anterior, y el 16 repite; el pasaje 17 toma el sexto grado (Gb7) para re-modular al acorde napolitano en primera inversión (Cb/Eb) y regresa a la dominante, y el 18, al mismo primer acorde menor de esta tonalidad real.



Figura 72: Desarrollo motivico que lleva el pedal continuo de la sección B.

Aunado a esto, en el compás 19 continúa con la sección B para destacar el pedal continuo con la expresión *simile*, que nuevamente modula la relativa mayor (Db), mientras que el segundo tiempo toma un disminuido (Dbmb5), para que tenga que desarrollar motivadamente la dominante de la tercera (Ab7), que dirige del pasaje 20 al 22, y en el 23 retoma este mismo grado que transporta a la dominante (A7/C#) de la tónica que cromáticamente sube medio tono enarmónico hacia D mayor, y toma el cuarto en segunda inversión (G/D) ubicado en el 24.



Figura 73: Retorno a la secuencia melódica con inversiones armónicas.

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

El 25 retoma esta secuencia, pero en el segundo pulso llega al semidisminuido en tercera inversión (C#mb7b5/G), para retornar a la dominante de la tercera (Ab7b9) y devuelve a la tónica relativa mayor Db, que pertenece al 26, y reexpone ese desarrollo motivico en el 27.



Figura 74: Regularización del tiempo hacia ritardando como pausa.

Lo mismo, esto dirige hacia poco rallentando o ritardando y pianísimo *pp*, que dirige a tempo del compás 33 y descansa hasta el 34.



Figura 75: Expresión del stretto y reexposición secuencial armónico-melódica.

El 35 se expresa el stretto con forte *f* que las breves frases retoman la secuencia de los acordes tanto de Ab como Bb7/Ab, que desarrolla al 36 con el cuarto grado (Ebm/Gb) y

la dominante Ab7 en tercera inversión de la relativa mayor, y el 37 toma la tónica Db en primera y en posición fundamental. Con sus dinámicas del forzatto *fz* y piano *p* en el 38 retrogradan acordes con cuarto de picardía (Eb7/Db) y la dominante que regresa (Ab7), para retomar con el 39 al mismo acorde del bajo continuo.



Figura 76: Retorno al segmento subdesarrollado del motivo.

En consecuencia, el pasaje 40 al 42 retoma el segmento subdesarrollado, y del 43 hasta la 50 reexpone el mismo fragmento largo y secuencial tanto con *poco rallentando* como *a tempo*.



Figura 77: Formulación del formato a tres voces con séptima de la relativa mayor.

En tal sentido, para el 51 se formula del siguiente formato a tres voces en la relativa con séptima que suman a las notas agregadas (Db7) con 13^a, y obtiene hasta el compás 58.

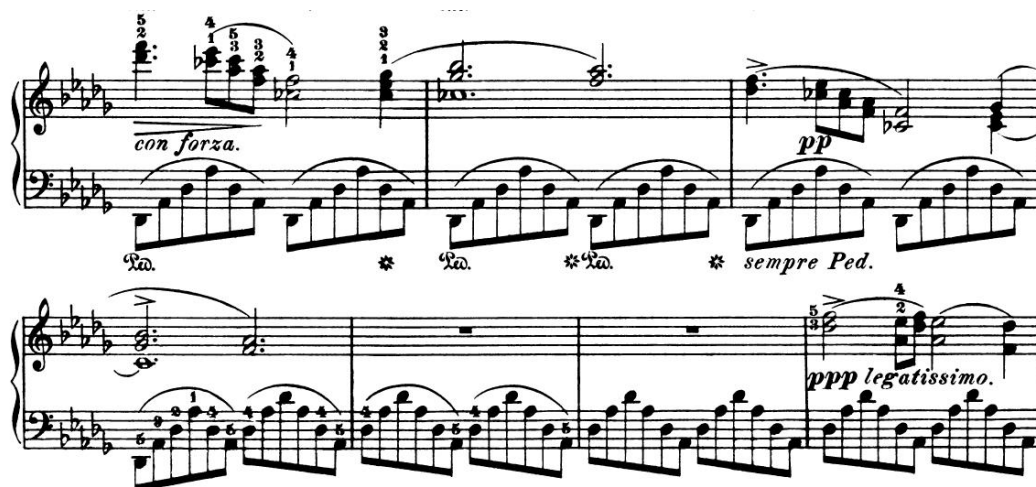


Figura 78: Segmento melódico del bajo solista y re-modulación a tercera real.

Los dos siguientes, 59 y 60, toma el bajo solista, para que el 61 retorna el mismo segmento melódico que modula a modo normal (Db).

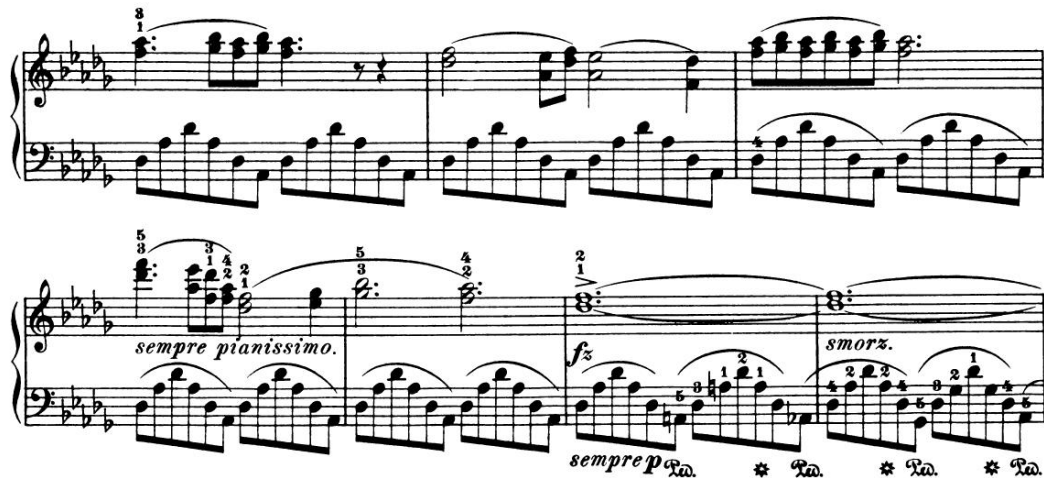


Figura 79: Reexposición del desarrollo motivico y progresión arpegiada.

En general, esta reexposición de la segunda sección dirige hasta el 66, y entre el 67, 68 y 69 retrograda el progreso arpegiado para ir directo al *Tempo I* con rallentando.

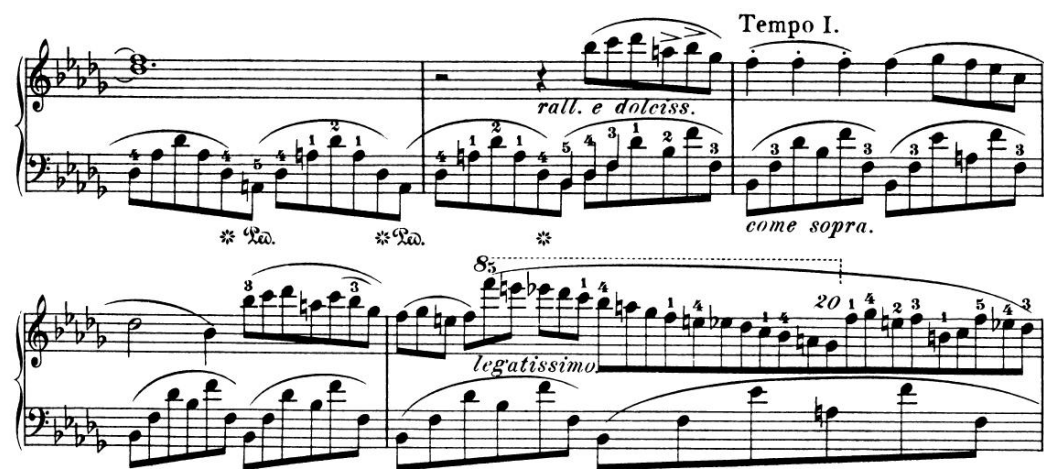


Figura 80: Retoma al tema principal de la sección A' sustituida a la melodía común.

A partir del pasaje 70, regresa al tema de la sección A' con ante-compás del 71 que sustituye la melodía más dulce con *dolcissimo*, para reexponer la velocidad principal con la tónica menor de Bb, con la dominante (F7). Pero el 73 recogen los tresillos más las 20 corcheas subdivididas en octavas más agudas que desciende la melodía en modo menor armónico.



Figura 81: Secuencia inicial resuelto con los tresillos de siete corcheas.

El 74 repite la secuencia inicial y en el segundo pulso del 75 forma los tresillos de siete corcheas, aunque la penúltima de estas viene con puntillo y la última semicorchea, y la secuencia de reexposición hay acordes relativos en sí misma como Ebm, C7, F7, y la tónica real Bbm, y el compás 79 regresa la sexta con séptima (Gb7) para modular al napolitano (Cb), y dirige a la dominante.

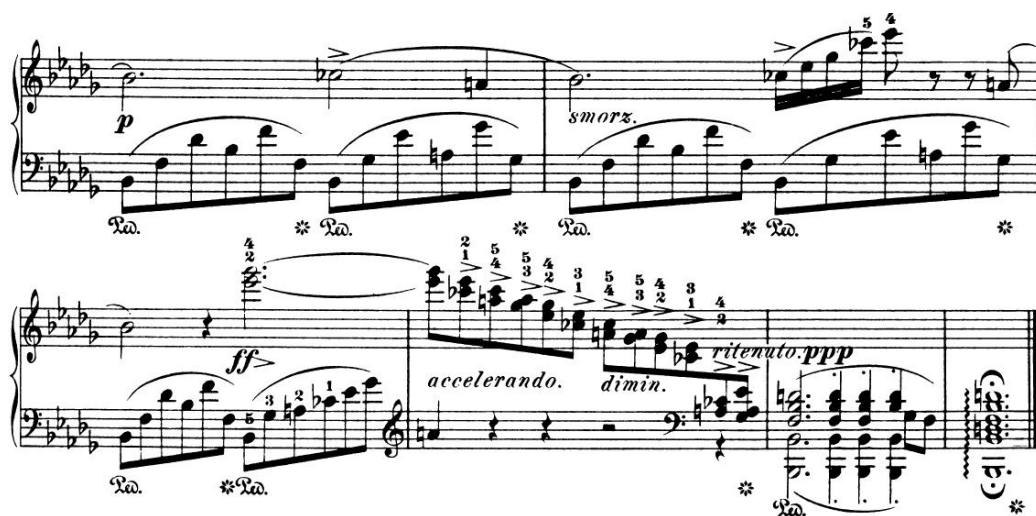


Figura 82: Respuesta final de la melodía con acorde de tercera de picardía.

Finalmente, el 80 finaliza esta pieza en la tónica menor real con el mismo acorde del bemol segundo con sexta alemana, que esto dura hasta el 83 con acentos de corcheas, los

cuales, van a las expresiones reguladoras de *accelerando* y *diminuendo*, y los pasajes 84 y 85 responden con *ritenuto* en la tónica mayor con tercera de picardía (Bb).

En tal sentido, esta sección del movimiento primario de la obra romántica contiene la forma ternaria simple:

|| A || B || A' ||

CONCLUSIONES

Esta modalidad suele tener énfasis tanto a la interpretación mental, como de lectura, que hace parte de la orientación para los conciertos pianísticos, en donde constituyen la formación del ensamble práctico que abarca la disciplina académica y educativa de los estudiantes, para su mejor y futura calidad profesional.

Por su parte, el estudiante debe mantener, y desarrollar el conocimiento básico y estable sobre la historia de cada una de las piezas para el recital y dar explicación del acontecimiento y hecho real a su interpretación de las obras de manera previa.

RECOMENDACIONES

Para este trabajo se le recomienda realizar ejercicios de calentamiento de escalas y arpeggios.

Dedicar más tiempo al estudio diario y ensayar múltiples secciones breves o extensos, ya que así pueda corregir errores que haya en las digitaciones, notas, fraseos, dinámicas y otros elementos escritos en la partitura de cualquier obra.

Cumplir e identificar las observaciones del profesor sobre la manera de interpretar obras para piano, de acuerdo a los seguimientos principales vistos en todos los semestres del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño; y también a los aspectos lógicos de este procedimiento.

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

Elaborar un análisis musical de manera formal, estructural y armónica de cada una de las obras del repertorio, en base a los segmentos melódicos y secuencias rítmicas de un tema principal de la pieza.

Averiguar un contexto histórico para la descripción en relación a las citas textuales de los autores más conocidos en la actualidad, según la información dada de manera breve en ello con sus respectivos aportes.

Determinar las diferentes técnicas personales, sobre el proceso de una obra para piano acerca de los lineamientos del recital interpretativo, de acuerdo a las indicaciones trabajadas en clases.

BIBLIOGRAFÍA

Blogspot (2013), *breve historia de la obra “Nocturno Op. 9 no. 1 de Chopin*. Recuperado

de: <https://cancioneshistoria.blogspot.com/2013/04/nocturno-op-9-n-1-frederic-chopin.html>

Botina, C. & Cabrera, D. (2014). *El piano complementario en el contexto del Programa de*

Licenciatura en Música de la Facultad de Artes. Pasto, Artículos de la Biblioteca

virtual de la Universidad de Nariño – SIREN. Recuperado de:

<http://sired.udenar.edu.co/2286/1/89996.pdf>

Cabrera, D. (2007). *Obras musicales para un recital de piano*. Pasto, Artículos de la

Biblioteca de UDENAR – SIREN.

Cervera, R. (2005). *Repertorio de Bach para realizar el recital*. Sitio web Catarina.

Recuperado de:

http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/cervera_l_r/capitulo1.pdf

Díaz, S. (2008). *Análisis formal e interpretativo de concierto como requisito de grado para*

piano clásico, tesis escrito en línea por la Facultad de Música de la Universidad

Nacional de Bucaramanga. Recuperados de:

https://repository.unab.edu.co/bitstream/handle/20.500.12749/1077/2008_Tesis_Diaz_Mantilla_Sergio_Andres.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Fundación Juan March. *Evolución de Beethoven en la música para piano*. Tomado de:

<https://www2.march.es/musica/jovenes/guiapiano/beethoven.asp>

- Galarza, K. (2015). *Análisis formal e interpretativo del concierto de graduación para piano*. Cuenca – Ecuador, Libro Universidad de Cuenca. Recuperado de:
<http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/22411>
- García, J. (2017). *La interpretación musical en los estudiantes de piano*. Revisión y propuesta. DEDiCA. Revista de Educación e Humanidades, 10, 13-27.
- Gil, F. & Rodríguez, C. (2017). *Análisis ejecutivo e interpretativo de la Sonata “Patética” No. 8 de Ludwig Van Beethoven y algunos materiales de Preludio y Fuga de Johann Sebastian Bach*. Revista Ricercare de la Universidad EAFIT, Medellín.
- Illera, F. (2011), *Liszt, 200 años después*, artículo del Programa de Formación Musical de Universidad El Bosque, Bogotá D.C. Tomado de:
https://repositorio.unbosque.edu.co/bitstream/handle/20.500.12495/3775/Illera_Ord%C3%B1ez_Fernando_%20Andr%C3%A9s_2011.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Islas, S. (2017). *La materia de piano complementario*. Libro de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, México.
- Menéndez, J. (2014). *El piano en el periodo Romántico*, editorial del sitio web por Blogspot. Recuperado de: <http://amayahistoriadela musica.blogspot.com/2014/03/el-piano-romantico.html>
- Muriago, A. (2016), *origen y evolución del recital de piano*. Biblioteca digital de la Universidad Católica Argentina. Tomado de:
<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1274/1/recital-piano-origen-evolucion-muriago.pdf>

Música en México (2014), *historia de la obra Pathétique “una de las grandes sonatas de Beethoven para piano”*. Recuperado de: <https://musicaenmexico.com.mx/grandes-sonatas-de-beethoven/>

Nagore, M. (2004), *el análisis musical entre el formalismo y la hermenéutica*. Músicas al Sur No. 1 de la Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>

Palacios, D. (2019). *Alcance respectivo a la meta del quehacer en el recital interpretativo*. Pasto, Artículo académico UDENAR.

Página web AllegroHD (2020), *la sonata más importante de la época de Beethoven*. Recuperado de: https://www.allegrohd.com/index.php?option=com_content&view=article&id=23:sonata-para-piano-n-8-en-do-menor-opus-13-pathetique&catid=8&Itemid=105

Palacio, A. (2017), *proceso de análisis musical de la pieza Nocturno op. 9 no. 1 de Chopin*. Libro digital de la Universidad Tecnológica de Pereira. Tomado de: <http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/handle/11059/8008/78146P153.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Pérez, Y. (2007), *análisis crítico sobre el quehacer docente de los músicos*, revista electrónica en educación de la Universidad de Costa Rica. Recuperado de: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/aie/article/view/9240/17713>

Pineda, R. (2013), *nota al programa con obras preludio y fuga 6 BWV 851 del libro 1*

Clave Bien Temperado de Bach, documento digital de la escuela de música de la

Universidad Nacional Autónoma de México. México D.F.

Pozo, J. (2008). *Resultados esperados de un estudiante de piano*. Madrid, Sitio web Scielo

(2a edición). Recuperado de:

https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-07052018000300193

Remis, P. & Menéndez, J. (2012). *Piano en el periodo Barroco*. Sitio web del blog de

Piano Aula. Recuperado de: <https://pianoaulagijon.blogspot.com/2012/02/el->

[barroco.html](https://pianoaulagijon.blogspot.com/2012/02/el-barroco.html)

Rey, J. (2008). *Análisis del repertorio para concierto de grado énfasis en instrumento*

piano clásico. Bucaramanga, Sitio Web de la Universidad Autónoma de

Bucaramanga. Recuperado de:

<https://repository.unab.edu.co/handle/20.500.12749/1085>

Sánchez, M. (2010). *Interpretación y análisis de obras para piano*. Libro Universidad de

Cuenca, Ecuador.

Sanz, A. (2020). Sugerencias técnico-interpretativas para el abordaje del primer

movimiento de su sonata para piano. Revista Academia de la Universidad Nacional

de Cuyo, Argentina.

Siepmann, J. (2003). *El piano*. Sitio web Scholar Google Books. Recuperado de:

<https://books.google.com.co/books?hl=es&lr=&id=YsMRJ4BW9GUC&oi=fnd&pg>

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

[=PA7&dq=historia+del+piano&ots=AgK8jiUTyk&sig=XnCBY_w5VhsF7TWLJm_xDx54c7Ro&redir_esc=y#v=onepage&q=historia%20del%20piano&f=false](https://www.youtube.com/watch?v=PA7&dq=historia+del+piano&ots=AgK8jiUTyk&sig=XnCBY_w5VhsF7TWLJm_xDx54c7Ro&redir_esc=y#v=onepage&q=historia%20del%20piano&f=false)

Toloma, P. (2004). *Repertorio de Beethoven a interpretar en un recital*. Sitio web Catarina.

Recuperado de:

http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/tolama_t_p/capitulo2.pdf

Tumblr sitio web (2018), historia del piano en el periodo Barroco. Primera edición de informe en línea.

Un minuto y a escena, artículo de educación (2014). El club de música, el romanticismo – el piano y sus antepasados. Recuperado de:

<https://unminutoyaescena.wordpress.com/2014/06/07/club-de-musica-romanticismo-el-piano-y-sus-antepasados/>

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

ANEXOS

Matriz de Categorías

Matriz de Categorías					
Objetivo General	Interpretar el repertorio pianístico escogido, teniendo en cuenta los fundamentos teóricos dados en el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, a partir del contexto histórico de cada una de las obras.				
Objetivos Específicos	Categoría	Subcategoría	I.R.I.	Ítems	Fuentes
1. Analizar las diferentes referencias técnicas en cuanto a la interpretación pianística del repertorio.	Interpretación.	-Técnicas.	Tesitura instrumental en la sección.	-Ejercicios de relajación.	Módulos para herramientas musicales.
		-Posición de manos.		-Estilo plano de brazos.	Texto referencial escrito para el maestro.
		-Articulación de dedos.		-Digitación.	
		-Dinámicas.	-Movimiento muscular.		
		-Comprensión de frases.	Lecturas preliminares	-Calentamiento con escalas.	Revistas educativas.
				-Precisión rítmica.	
			.	-Reguladores.	Artículos escritos.
				-Expresiones de volumen.	
				-Elementos melódicos.	
				-Pregunta-respuesta.	

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

2. Desarrollar un análisis musical a partir de los elementos armónicos, melódicos, rítmicos y contextuales del repertorio seleccionado.	Análisis musical.	-Ritmo.	Partituras.	-Características móviles.	Libros de repertorios.
		-Tempo.		-Células rítmicas.	Documentos físicos.
		-Velocidades.		-Cambios de tiempo.	
		-Métrica.		-Movimientos.	
				-Variaciones.	Tesis digital o impresa del autor.
				-Fragmentación.	
				-Compás.	
				-Metro formal.	
		-Melodía.	Artículos para solfeo.	-Cantábile.	Recursos metodológicos por el docente.
		-Fraseos.		-Legato.	
		-Línea.		-Piano.	
		-Voces.		-Forte.	
				-Crescendo.	Servicio teórico-práctico de enseñanza.
				-Sforzatto.	
				-Escucha sonora.	
				-Pronunciación textual.	
		-Armonía.	Folletos de gramática.	-Agrupaciones.	Periódicos y documentales.
		-Acordes.		-Progresión con dulce.	
		-Arpeggios.		-Triadas y tetradas agregadas.	
				-Inversiones.	
		-Acompañamiento.		-Segmentos quebrados.	
		-Bajo.		-Octavas.	
				-Base acompañante.	
				-Cifrados.	
				-Registros graves.	
				-Voces profundas.	

RECITAL INTERPRETATIVO DE PIANO

3. Determinar el contexto histórico de cada una de las obras.	Contexto histórico.	Preludio y Fuga VI (Bach)	Formatos PDF.	-Labor histórica del compositor. -Conocimiento real.	Portal de difusión web Dialnet.
		Sonata op. 13 No 8 (Beethoven)	Cartillas de educación artística.	-Datos teóricos en la época medieval. -Fecha y lugar del surgimiento literario.	Google académico.
		Nocturno op. 9 No 1 (Chopin)	Métodos sobre la apreciación musical.	-Periodo trascendental. -Música académica. -Línea rítmica. -Fragmentos principales. -Concordancia armónica. -Secuencias melódicas.	Biblioteca virtual UDENAR.