

**RECITAL INTERPRETATIVO: EL PIANO EN LA EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA DE
LA MÚSICA OCCIDENTAL**

MARTÍN RAMSÉS GUZMÁN LÓPEZ

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
PASTO
2016**

**RECITAL INTERPRETATIVO: EL PIANO EN LA EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA DE
LA MÚSICA OCCIDENTAL**

MARTÍN RAMSÉS GUZMÁN LÓPEZ

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

Asesora

Esp. Lyda Aleydy Tobo

Licenciada en Música

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
PASTO
2016**

NOTA DE RESPONSABILIDAD

“Las ideas y conclusiones aportadas en el presente trabajo son de responsabilidad exclusiva de su autor”

Artículo 1° del acuerdo No. 324 del 11 de Octubre de 1966, emanado por el Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

NOTA DE ACEPTACIÓN

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

Pasto, mayo de 2016.

Archivo

Rdo
Ildes B
Oceder



Universidad de Nariño
FACULTAD DE ARTES

ACUERDO No. 038 de 2016
(16 de Mayo de 2016)

EL CONSEJO DE FACULTAD DE LA FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE NARIÑO
En ejercicio de sus atribuciones legales, estatutarias y,

CONSIDERANDO

Que mediante proposición N° 034 del 13 de Mayo de 2016, emanada del Comité Curricular del Departamento de Música, propone autorizar la distinción de LAUREADO al Trabajo de Grado, modalidad Recital Interpretativo, Titulado "EL PIANO EN LA EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA DE LA MÚSICA OCCIDENTAL"

Que en cumplimiento al Acuerdo No. 042 del 11 de mayo de 2016, emanado por el Comité Curricular del Departamento de Música, el estudiante MARTÍN GUZMAN LOPEZ, identificado con código estudiantil número 28060208, presentó la sustentación de su Trabajo de Grado, modalidad Recital Interpretativo, Titulado "EL PIANO EN LA EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA DE LA MÚSICA OCCIDENTAL", como requisito para optar al Título de Licenciado en Música.

Que según el concepto de los Jurados evaluadores, profesores: ARNOLD ADRIAN CARVAJAL, LEONARDO ZAMBRANO RODRIGUEZ y CARLOS JAVIER JURADO, el Trabajo se ha reconocido por sus competencias técnicas e interpretativas de alto nivel, demostrado en la claridad y manejo de una exigente selección del repertorio que permitió abarcar estilos de la historia compositiva para el piano; tanto de Europa como en Latinoamérica; además de un coherente y completo trabajo escrito.

Que por lo anterior los tres jurados de manera unánime valoraron la sustentación del Trabajo de Grado, con una calificación de CIENTO PUNTOS (100).

Que según artículo No 7 del Acuerdo No. 332 de Noviembre 1 de 2005 emanado por el Honorable Consejo Académico, reza "Los Trabajos de Grado tendrán las siguientes distinciones de honor: Meritorio: ENTRE 95 Y 99 PUNTOS, Laureado: 100 PUNTOS"

Que de acuerdo al considerando anterior, el Trabajo de Grado, modalidad Recital Interpretativo, Titulado "EL PIANO EN LA EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA DE LA MÚSICA OCCIDENTAL", del estudiante del Programa de Licenciatura en Música, MARTÍN GUZMAN LOPEZ, obtiene una distinción de LAUREADO

Que el Consejo de Facultad en sesión del día 16 de mayo de 2016, considera pertinente la solicitud por tanto,

ACUERDA

ARTÍCULO PRIMERO: Autorizar la distinción LAUREADA al Trabajo de Grado, "EL PIANO EN LA EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA DE LA MÚSICA OCCIDENTAL" Presentado por el estudiante MARTÍN GUZMAN LOPEZ, identificado con código estudiantil número 28060208, como requisito para optar al Título de Licenciado en Música, en concordancia de la parte motiva del presente acuerdo.

COMUNÍQUESE Y CÚMPLASE

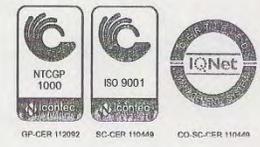
DR. GERARDO SÁNCHEZ DELGADO.
Decano

Dada en San Juan de Pasto, a los 16 días del mes de Mayo de 2016

ARQ. LILIANA CARRASCO V.
Secretaria Académica

Preparó: Mg. Carlos Roberto Muñoz – Director Dpto. de Música
Preparó: Arq. Liliana Carrasco – Secretaria Académica
Revisó: Dr. Gerardo Sánchez D. – Decano

Ciudadela Universitaria Torobajo - Calle 18 No. 50 - 02 - Telefax 7316295 Ext. 101 - 102
Línea gratuita 018000957071 - email: decanaturafacartes1@gmail.com - facartes@udenar.edu.co
www.udenar.edu.co - San Juan de Pasto - Nariño - Colombia



\$ 1805/11

A María Eugenia y Luis

Gracias en primera instancia, a mis padres por su apoyo y soporte incondicional, a mis maestros de la música: Alejandra Jurado, Alfonso Ramírez, José Guerrero Mora y Carlos Javier Jurado, gracias por compartir tanto amor, conocimiento y pasión por el arte musical; a todos los docentes quienes infundieron en mi la semilla para crecer en este proceso y culminarlo de la mejor manera, a Felipe Silva mi primer profesor de teclado a quien recuerdo siempre con mucha gratitud y cariño.

Un agradecimiento especial a la maestra Pilar Leyva, quien siempre creyó en mí, amplió mis horizontes y mi entendimiento, brindándome grandes herramientas para la interpretación y la enseñanza del piano. Y por último y no menos importante, un sincero agradecimiento a la profesora Lyda Tobo, por su soporte en la concreción de este proyecto, por la asesoría y confianza que me brindó en este proceso.

RESUMEN

El presente documento contiene información que brinda a cualquier músico, un acercamiento a la interpretación de la música occidental académica para piano, teniendo como eje central la evolución estilística de la misma y sus diferentes manifestaciones de acuerdo a los periodos históricos: Barroco, Clásico, Romántico y Contemporáneo. Además, tendrá en cuenta el repertorio musical colombiano como un aspecto importante dentro de la labor musical de cualquier intérprete, exaltando su valor cultural en el contexto nacional. Lo anterior se llevará a cabo realizando un análisis profundo de todos los aspectos teóricos que enriquecen la interpretación musical y los aspectos técnicos específicos del piano, ligados al montaje y ejecución del repertorio seleccionado.

Palabras clave: estilo musical, interpretación, piano, recital, técnica.

ABSTRACT

This document contains information that will give any musician approach to the interpretation of academic western piano music, with the central axis in the stylistic evolution of this music and its different manifestations according to historical periods: Baroque, Classical, Romantic and Contemporary. Also, take into account the Colombian musical repertoire as an important aspect of musical work of any interpreter, highlighting its cultural value within the national context. This will be done by performing a thorough analysis of all theoretical aspects that enrich the musical performance and the specific technical aspects of piano, linked to the repertoire assembly and execution.

Keywords: musical style, performance, piano, recital, art.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	12
1. TÍTULO.....	13
2. OBJETIVOS.....	14
2.1 OBJETIVO GENERAL.....	14
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	14
3. JUSTIFICACIÓN.....	15
4. MARCO DE REFERENCIA.....	17
4.1 MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL.....	17
4.1.1 El piano.....	17
4.1.2 Periodos históricos y estilísticos de la música para piano.....	25
4.1.2.1 Barroco.....	25
4.1.2.2 Clasicismo.....	28
4.1.2.3 Romanticismo y Nacionalismo.....	31
4.1.2.4 Siglo XX.....	34
4.1.2.5 Música colombiana para piano.....	36
4.1.3 Técnica e interpretación.....	43
4.1.3.1 La técnica pianística.....	43
4.1.3.2 Interpretación, estilo e imagen estética.....	48
4.1.3.3 Principales maestros e intérpretes de piano.....	51
4.1.4 Compositores.....	56
4.1.4.1 Luis Antonio Calvo (1882 – 1945).....	56

4.1.4.2 Luis Carlos Figueroa (1923).....	58
4.1.4.3 Antonio Soler (1729 – 1783).	60
4.1.4.4 Ludwig van Beethoven (1770 – 1827).	62
4.1.4.5 Alexander Scriabin (1872 – 1915).....	66
4.1.4.6 Alberto Ginastera (1916 – 1983).....	69
5. ANÁLISIS MUSICAL.	72
5.1 PRELUDIO “ <i>SPES AVE</i> ” DE LUIS ANTONIO CALVO.....	72
5.2 PRELUDIO DE LUIS CARLOS FIGUEROA.....	75
5.3 SONATA EN SOL MENOR DE ANTONIO SOLER.....	80
5.4 SONATA EN RE MAYOR DE ANTONIO SOLER.	85
5.5 SONATA OP.31 NO.2 DE LUDWIG VAN BEETHOVEN.....	89
5.6 ESTUDIO OP. 42 NO. 4 DE ALEXANDER SCRIBIN.	106
5.7 ESTUDIO OP. 42 NO. 5 DE ALEXANDER SCRIBIN.	109
5.8 TRES DANZAS ARGENTINAS OP. 2 DE ALBERTO GINASTERA.....	115
CONCLUSIONES	127
BIBLIOGRAFÍA.....	128
CIBERGRAFÍA.....	129

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Tema de la sección A del Preludio Spes Ave de Luis A. Calvo.....	73
Figura 2. Desarrollo motivico y armónico de la sección A en Spes Ave.....	73
Figura 3. Construcción de la escala dórica sobre la nota MI basada en el modo dórico medieval.	76
Figura 4. Pie métrico que genera la melodía de la sección B en el Preludio de Luis Carlos Figueroa.	77
Figura 5. Clímax de la obra y final de la sección B en el Preludio de Luis C. Figueroa.	78
Figura 6. Tabla de ornamentación tomada del <i>Klavierbüchlein</i> de Friedemann Bach.	81
Figura 7. Diagrama estructural de la Sonata en sol menor de Antonio Soler.	81
Figura 8. Subsección a de la Sonata en sol menor.	83
Figura 9. Subsecciones a1, b y periodo de transición en la Sonata en sol menor.	84
Figura 10. Diagrama estructural de la Sonata en re mayor de Antonio Soler.	85
Figura 11. Tema inicial - Sonata en re mayor.....	86
Figura 12. Progresión armónica de la transición a1 en la Sonata en re mayor. ...	87
Figura 13. Subsección b de la Sonata en re mayor con la variación propuesta por Rafael Puyana.....	88
Figura 14. Esquema estructural del Largo. Allegro en la Sonata Op. 31 No. 2 de L. V. Beethoven.....	91
Figura 15. Introducción y motivo inicial de la Sonata Op. 31 No. 2	92
Figura 16. Unidad temática 1 de la Sonata Op. 31 No. 2.	93

Figura 17.	Unidad temática 2 de la Sonata Op. 31 No. 2.	94
Figura 18.	Final del desarrollo (B) de la Sonata Op. 31 No. 2.	95
Figura 19.	Pasaje de transición secundaria en la re exposición de la Sonata Op. 31 No. 2.	96
Figura 20.	Motivo inicial del Adagio de la sonata Op. 31 No. 2.	97
Figura 21.	Esquema estructural del Adagio de la Sonata Op. 31 no 2.	98
Figura 22.	Subsección c del Adagio de la Sonata Op. 31 No. 2.	99
Figura 23.	Transición t entre subsecciones del Adagio de la Sonata Op. 31 No. 2.	100
Figura 24.	Esquema estructural del Allegretto de la Sonata Op. 31 No. 2.	102
Figura 25.	Motivo principal y variaciones en el Allegretto de la Sonata Op. 31 No. 2.	103
Figura 26.	Subsección b del Allegretto de la Sonata Op. 31 No. 2.	104
Figura 27.	Ampliación del discurso armónico en el estribillo de la Sonata Op. 31 No. 2.	105
Figura 28.	Esquema estructural y armónico del estudio Op. 42 No. 4 de Scriabin.	107
Figura 29.	Tema inicial del estudio Op. 42 No. 4.	108
Figura 30.	Inicio de la sección B del estudio Op. 42 No. 4.	109
Figura 31.	Temas de las sección A del Estudio Op. 42 No. 5.	110
Figura 32.	Temas de la sección B del Estudio Op. 42 No. 5.	111
Figura 33.	Esquema estructural y armónico del estudio Op. 42 No. 4 de Scriabin.	112
Figura 34.	Análisis armónico en el desarrollo de la sección A del Estudio Op. 42 No. 5.	114
Figura 35.	Diagrama estructural de la Danza del Viejo Boyero.	117

Figura 36.	Diagrama estructural de la Danza de la Moza Donosa.	119
Figura 37.	Textura cuartal utilizada en la sección B de la Danza de la Moza Donosa.	120
Figura 38.	Diagrama estructural de la Danza del Gaucho Matrero.	122
Figura 39.	Inicio de la sección A y aparición de acordes cuartales en la Danza del Gaucho Matrero.	124

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
ANEXO A. MATRIZ DE CATEGORÍAS.	131
ANEXO B. PARTITURA DEL PRELUDIO SPES AVE DE LUIS A. CALVO.	134
ANEXO C. PARTITURA DEL PRELUDIO DE LUIS CARLOS FIGUEROA	138
ANEXO D. PARTITURA DE LA SONATA EN SOL MENOR DE ANTONIO SOLER	142
ANEXO E. PARTITURA DE LA SONATA EN RE MAYOR DE ANTONIO SOLER	146
ANEXO F. PARTITURA DE LA SONATA OP. 31 NO. 2 DE LUDWIG VAN BEETHOVEN.....	150
ANEXO G. PARTITURA DE LOS ESTUDIOS OP. 42 NO. 4 Y 5 DE ALEXANDER SCRIABIN.....	171
ANEXO H. PARTITURA DE LAS TRES DANZAS ARGENTINAS DE ALBERTO GINASTERA.	180

GLOSARIO

APOYATURA: nota ajena a un acorde que se ubica en tiempo fuerte para generar tensión melódica, proponiendo por lo general, una resolución a una nota del acorde en tiempo débil.

BAJO CIFRADO: técnica compositiva que consiste en escribir una línea de bajo definida y un relleno armónico sugerido con números que indican los acordes, con el fin de acompañar una o varias líneas melódicas; generalmente este papel era dado al violonchelo (bajo) y clavecín (relleno armónico).

CLAVE (INSTRUMENTO): del latín *clavis* (clave o tecla), instrumento de teclado y cuerda pulsada, muy utilizado en la música barroca. Generalmente, designa instrumentos de teclado de la época.

CLÍMAX: en general es el punto de mayor intensidad o fuerza en una serie creciente; esto es, una culminación o llegada.

CONTRAPUNTO: técnica compositiva de tejido de varias líneas melódicas simultáneas.

DESINENCIA MUSICAL: terminación de una frase melódica. Puede ser masculina cuando hay una nota cordal en tiempo fuerte, o femenina cuando no hay nota cordal en tiempo fuerte y solo se llega a ella en el tiempo débil que le sucede.

FIELTRO: especie de paño no tejido que resulta de conglomerar borra (lana corta o pelusa), pelo o lana.

MODOS MEDIEVALES: conjunto de escalas usadas para la construcción de la música durante la edad media, basadas en la combinación de los tetracordios usados en la antigua Grecia.

MÚSICA PROGRAMÁTICA: aquella que sugiere al oyente un argumento o programa que suscita impresiones, sentimientos o descripciones más allá del fenómeno sonoro, así mismo la música descriptiva busca utilizar los recursos sonoros para describir una idea, personaje o situación.

NOTA DE PASO: nota ajena al acorde que conecta dos notas del mismo, se ubica por lo general en tiempo débil para conectar dos notas del acorde ubicadas en tiempo fuerte.

SERIALISMO: corriente musical desarrollada por la llamada segunda escuela vienesa, fundamentada por Arnold Schönberg y sus discípulos Anton Weber y Alban Berg. Su origen se da en la técnica de composición que Schönberg denominó dodecafonismo.

SOTTO VOCE: en voz baja, muy suave en relación a la intensidad sonora.

TEMPERAMENTO: sistema de construcción y afinación musical, el temperamento justo que es el usado en la música académica occidental se basa en la norma de adoptar los intervalos de la serie armónica, en particular la tercera mayor; mientras que el temperamento pitagórico se fundamenta en la quinta perfecta de razón $3/2$.

TETRACORDIO: conjunto de cuatro tonos o notas musicales que conforman una pequeña escala.

VIBRACIÓN POR SIMPATÍA: oscilación que se genera en un cuerpo no emisor de vibraciones por cercanía a la fuente de vibración o cuerpo emisor.

INTRODUCCIÓN

El presente documento muestra cada uno de los elementos que conforman y enriquecen la interpretación musical de repertorio de música occidental académica para piano, teniendo como fin el montaje y ejecución de un recital que abarque cada uno de los periodos más representativos de este tipo de manifestaciones musicales, e incluyendo piezas de compositores colombianos. De esta manera se tendrá en cuenta los aspectos históricos y técnicos del instrumento y los aspectos estilísticos, contextuales, técnicos e interpretativos del repertorio a ejecutar sin dejar de lado las referencias de importantes intérpretes y maestros en la historia del piano.

Así, el recital propuesto muestra repertorio musical relacionado con los periodos: Barroco, Clásico, Romántico y Contemporáneo, haciendo un recorrido por cada uno de los estilos que definen la evolución de la música occidental y destacando además el repertorio de compositores colombianos, reconociendo y exaltando su valor en el contexto nacional de la música académica y particularmente difundándolo dentro del ámbito musical académico de la Universidad de Nariño.

1. TÍTULO.

RECITAL INTERPRETATIVO: EL PIANO EN LA EVOLUCIÓN
ESTILÍSTICA DE LA MÚSICA OCCIDENTAL.

2. OBJETIVOS.

2.1 OBJETIVO GENERAL.

Interpretar un recital de piano clásico que abarque los periodos históricos más representativos de la música occidental académica y la música de compositores colombianos.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.

- Analizar a profundidad las obras que conforman el repertorio, con el fin de que se enriquezca la interpretación musical en el momento de su ejecución.
- Conocer los aspectos teóricos que conforman la imagen estética del repertorio seleccionado.
- Desarrollar un alto nivel interpretativo en el piano, de acuerdo a un profundo conocimiento de los periodos estilísticos de la música occidental académica.
- Estudiar las diversas escuelas, maestros e intérpretes del piano a lo largo de la historia, desde su acercamiento a los aspectos técnicos del instrumento, para que se consoliden las herramientas técnicas necesarias en la interpretación del repertorio.
- Mostrar obras representativas de la literatura musical colombiana para piano, exaltando su importancia en el contexto social del país.

3. JUSTIFICACIÓN.

El proyecto de un recital interpretativo de piano que cuente con obras de los periodos musicales más representativos de la música occidental se origina en primera instancia por la necesidad creadora del músico e intérprete, por su avidez de comunicación en el complejo e infinito lenguaje de la música occidental escrita. Este proceso de comunicación requiere a su vez construir espacios para la relación del artista, creador e intérprete con un público que enmarca principalmente a la población universitaria de estudiantes de música en la ciudad de Pasto, interesada en la escucha, goce y disfrute de los encuentros musicales cada vez más necesarios en la sociedad, por cuanto brindan la posibilidad de la apertura cultural a la población con respecto a manifestaciones artísticas de incommensurable valor como la música académica occidental y uno de sus más grandes representantes en el ámbito solista: el piano.

Cabe mencionar que, a lo largo de la historia, el papel del músico-intérprete ha tenido tanta trascendencia como la del músico-compositor, resaltando la figura del pianista concertista como uno de los más elevados representantes del quehacer musical académico y vinculándolo directamente con la habilidad creadora y comunicativa del arte. Vale la pena aclarar que, dentro del contexto sociocultural de la región, un recital de piano clásico permite la apertura de una ventana de conocimiento al origen y desarrollo del mundo occidental tal cual se conoce hoy en día.

Lo anterior, en razón a que la música es un referente de la condición cultural dentro de cada contexto histórico de la humanidad, por ende es importante que la comunidad adquiera y disfrute este conocimiento desde la dimensión musical; abordando la música académica occidental desde sus más representativas etapas históricas y contando también con la difusión y reconocimiento al repertorio pianístico escrito por compositores colombianos, el cual, actualmente posee muy poca difusión en los escenarios de la música académica del país.

De esta manera, el proyecto cobra importancia por cuanto presenta obras que abarcan los periodos históricos y estilísticos: Barroco, Clásico, Romántico y Contemporáneo, además del repertorio pianístico de compositores colombianos. Cada una de estas formas de ser de la música académica occidental, muestra el valioso e inefable legado cultural que han dejado escrito los más grandes compositores de la historia de la humanidad y que ha contribuido a la evolución y aportado en el crecimiento de las manifestaciones musicales de la misma, evidenciando además su gran influencia en los compositores colombianos de

música académica, en el mismo sentido es menester reconocer nuevamente al pianista de concierto como el recreador de cada obra y el vínculo comunicativo entre el arte musical y el entorno social.

El alcance del presente proyecto no es simplemente a corto plazo; por el contrario concibe la semilla que generará en un futuro, un público más cercano a estas manifestaciones culturales y artísticas, contribuyendo a elevar el desarrollo cultural de la ciudad de Pasto frente a la gran demanda de la música académica a nivel mundial. Además brinda la posibilidad de que jóvenes músicos en formación aprecien el valor de estas manifestaciones artísticas enriqueciendo su proceso formativo en la academia y creando un espíritu crítico en relación a las propuestas musicales de música académica en la ciudad. Por lo afirmado, el recital de piano contribuye desde el concierto a la generación de una escuela pianística en la ciudad, entendida como una entidad impulsora de nuevos talentos y difusora del desarrollo cultural y musical que proyectará a la ciudad como un importante centro cultural del país, solventando además la poca oferta en música académica en la región.

4. MARCO DE REFERENCIA.

4.1 MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL.

4.1.1 El piano. A continuación se hará un breve recorrido histórico por los orígenes y evolución del instrumento, las principales referencias y el hilo conductor para el desarrollo del mismo, son tomadas del libro “El piano” de Alfredo Casella. Posteriormente, se describirán de forma general las partes y el funcionamiento del piano de concierto actual:

Como afirma el citado autor, los orígenes de este instrumento “se pierden en la noche de los tiempos”¹. Es común para los tratados de historia de la música encontrar los orígenes más remotos del piano moderno en instrumentos tan simples como el *monocordio* de Pitágoras, herramienta que constaba de una cuerda que vibra sobre una caja de resonancia y que utilizó el gran pensador griego para la determinación experimental de las leyes de las cuerdas vibrantes. Así mismo, es común hallar alusiones al *psalter* o *salterio* encontrado en Alemania en tiempos de las cruzadas y con antecesores tan antiguos como el *sambyke* griego y la *sambuka* babilonense, también conocida por los Asirios; dichos instrumentos poseen el mismo principio de disponer cuerdas tensionadas sobre una caja de resonancia, para ser pulsadas con los dedos o con la ayuda de un plectro.

Todo lo anterior, es conocido de acuerdo a los vestigios dejados por estas grandes civilizaciones mediante representaciones pictóricas y escultóricas que evidencian el uso de dichos instrumentos. Más adelante, se encuentra en el arte del trecento (1300) italiano una alusión más cercana al funcionamiento del piano moderno en la representación de El triunfo de la muerte de Andrea Orcagna (pintor del estilo italo-gótico) donde el salterio está representado con las cuerdas divididas en grupos de tres, afinado evidentemente cada grupo al unísono para dar mayor intensidad de sonido precisamente como en el piano de hoy en día. Sin embargo, los instrumentos mencionados corresponden evidentemente a la familia de las cuerdas pulsadas y aunque contribuyeron enormemente a la evolución y desarrollo de muchos de los cordófonos que se conocen hoy en día, no poseen lazos familiares cercanos con un instrumento de teclado y cuerdas percutidas como el piano moderno.

¹ CASELLA, Alfredo. El piano. Buenos Aires: Ricordi Americana, 2002. p. 13.

(*) Clave del latín *clavis* (clave o tecla), instrumento de teclado y cuerda pulsada, muy utilizado en la música barroca. Generalmente, designa instrumentos de teclado de la época.

De esta manera, se debe indagar el momento cuando se comenzó a aplicar el uso del teclado a un dispositivo de cuerda. Para este cometido, cabe remontarse a los primeros órganos que datan del siglo IV d.C., que fueron los primeros instrumentos en usar un teclado para su ejecución aunque corresponden a la familia de instrumentos aerófonos. En un principio las teclas de los órganos eran simples válvulas manipuladas con la mano o mediante una palanca, además tenían tamaños desproporcionadamente grandes como por ejemplo el órgano de la catedral de Magdeburgo en el siglo XI que según el escritor Seidel poseía unas teclas de 1.78 metros de largo y un ancho de 14 a 16 centímetros de tal manera que debían ser tocadas con los puños, con el tiempo el teclado se fue refinando y reduciendo su tamaño para facilitar la ejecución.

Por otra parte, los primeros vestigios de la aplicación del teclado a un instrumento de cuerda datan de entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI con el **simicon**, creado por el alemán Simius, un instrumento de cuerdas cuyos sonidos eran producidos por plectros que se movían de abajo hacia arriba mediante la acción de un teclado, tal instrumento se conocía también como **clavicymbalum** o **harpsichordium** y más adelante con la perfección del sistema de púas mediante el uso de plumas de cuervo se denominó **espineta** nombre que se cree, es debido a Giovanni Spinetti constructor veneciano de claves^(*) de alrededor de 1500.

Se encuentra de esta manera a un “pariente” más cercano del piano moderno, la **espineta** que en Inglaterra recibía en nombre de **virginal** instrumento que funcionaba al ser pulsadas las cuerdas (una sola cuerda por cada nota) por picos de pluma conectadas directamente a un teclado. Se cree que también la **espineta** se ejecutaba directamente con las manos, percutiendo las cuerdas mediante pequeños martillos, correspondiendo exactamente al modo de ejecución del **czimbalum**, instrumento usado por zingaros en Hungría y otros países balcánicos. Así, paralelamente al surgimiento de la **espineta**, se desarrollan dos instrumentos de similar funcionamiento el **clavicordio** y el clave, **clavecín** o **gravicembalo** cuyos funcionamientos se explicarán en detalle a continuación.

El **clavicordio** es sin dudas el legítimo y directo antecesor del piano moderno, se puede considerar el “abuelo” del piano, por cuanto es un instrumento de teclado, de cuerda percutida^(**) y que además tenía la capacidad de lograr matices en la intensidad del sonido. Era un instrumento de tamaño muy variable, su caja exterior poseía por lo general forma rectangular, sin embargo la disposición de las cuerdas

(*) Clave del latín *clavis* (clave o tecla), instrumento de teclado y cuerda pulsada, muy utilizado en la música barroca. Generalmente, designa instrumentos de teclado de la época.

(**) En el **clavicordio** la cuerda es golpeada o percutida por una lámina de metal, generalmente latón, conectada a la tecla mediante una prolongación de madera.

es opuesta a la del piano actual, en el las cuerdas estaban ubicadas en dirección contraria a las teclas y en ellas se colocaba una cinta de paño suave entrelazada del tal forma que solo vibre una porción de la cuerda al ser golpeada por la tangente de la lámina de latón; más tarde esta función de dividir la sección vibrante fue confiada a apropiados puentecillos.

En un principio el número de cuerdas se limitaba a 20, pero hacia la mitad del 1500 y de acuerdo a las indicaciones de Gioseffo Zarlino quien demostró la utilidad práctica de la división de la octava en 12 partes iguales, se comenzaron a construir clavicordios con más cuerdas y teclas como lo refiere el sacerdote Virdung en su *Musica getuscht und ausgezogen* (Basilea 1511) donde señala la existencia de clavicordios con treinta y ocho y más teclas. En el interior del instrumento y sus tapas era frecuente encontrar complejas ornamentaciones y preciosas pinturas.

Hacia 1700 el **clavicordio** adquirió dimensiones mayores en competencia con su rival de la época, el **clave** o **clavecín** que poseía mayor fuerza de sonido pero no tenía una de las virtudes que hizo al **clavicordio** un instrumento de gran fascinación para los ejecutantes de la época (incluso llegando a ser el predilecto de grandes maestros como J. S. Bach y su hijo K. Ph. Emanuel), la sensibilidad y expresión en la ejecución. Hacia finales del siglo XVIII el **clavicordio** desapareció totalmente de la práctica musical dando paso a otros instrumentos que concluirán la evolución hacia el piano moderno.

El **clave** llamado en Francia **clavecín**, en Inglaterra **harpsichord**, y en Alemania **klavizymbal** poseía similares características al **clavicordio**, era un instrumento de cuerda pulsada por púas o plumas de cuervo o avestruz^(*) conectadas a un martinete y a su vez éste al teclado, con una disposición de las cuerdas en el mismo sentido del teclado a diferencia de los clavicordios. La principal característica del **clave** era su gran fuerza y brillantez de sonido, sin embargo no poseía sensibilidad de dinámicas y matices en la ejecución. En un principio su teclado era simple pero evolucionó a doble y triple, cabe destacar además que antes de la institución del **temperamento** adoptado por Bach, “el cual propone 12 divisiones iguales o semitonos dentro de la octava, existían en los **claves**, varias teclas para las enarmonías, que en teoría moderna se refieren a notas que son la misma a pesar de tener nombres diferentes”², resultando teclados con distintas teclas para los tonos sostenidos y bemoles.

(*) Posteriormente las púas o lengüetas se elaboraron en cuero y finalmente en piel de buey o de búfalo por obra del fabricante francés Pascal Taskin en 1768, con el fin de obtener mayor dulzura en el sonido.

² RANDEL, Don Michael. Diccionario Harvard de la Música. Madrid: Alianza Editorial, 1997. p. 387.

Con el tiempo los **clavecines** adoptaron diversos sistemas que permitían acoplar una segunda y aún una tercera cuerda a la primera con el fin de obtener mayor fuerza sonora y conseguir efectos similares a los usados en los registros del órgano que adicionan al tono ejecutado, una octava superior o inferior, o crean diversos efectos sonoros, por ejemplo el “punteado”, el cual se logra al poner en fricción con las cuerdas pequeños trozos de paño que apagaban el sonido apenas este se producía. Dichos registros y efectos se accionaban mediante el uso de palancas ubicadas en los flancos del teclado y más adelante mediante la acción de pedales.

De la necesidad de construir un instrumento de gran sonido pero que además posea riqueza de interpretación y dinámicas (conjugando las características del clavecín y el clavicordio), “se materializa la primera idea de un **clavicémbalo col piano e forte** en el año de 1702, según el ejemplar conservado hoy en día en Ann-Arbor en la Michigan University de Estados Unidos”³, una creación del italiano Bartolomeo Cristofori, un afamado constructor de claves. No cabe duda de que Cristofori tiene prioridad sobre cualquier otro inventor al desarrollar dicho instrumento aunque conjuntamente en Alemania se venían adelantando investigaciones para esto.

El **clavicémbalo con piano e forte** se puede considerar de esta manera el padre del piano moderno, era un instrumento de cuerda percutida por martillos de madera cuya cabeza estaba recubierta por piel, tenía la cualidad de conseguir distintos grados de intensidad de sonido de acuerdo a cuan fuerte se presionara el teclado, obteniendo así sonidos piano y **fortes** y los grados de intensidad intermedios entre estos. Cristofori mejora sus instrumentos resolviendo problemas comunes como la extinción del sonido y el escape, es decir la posibilidad para el martillo de caer libremente, sin rebotar, desde que ha golpeado la cuerda e inmediatamente antes de que el dedo haya dejado de presionar la tecla; así, hacia 1720 consigue la perfección de sus diseños.

Cabe aclarar que, la invención de este constructor italiano no tuvo en su país un éxito considerable, fue objeto de duras críticas y además, el mismo inventor no se preocupó por la difusión del instrumento y por su construcción en masa, por el contrario el viejo Cristofori pasó los últimos años de su vida preparando algunos de sus alumnos, entre ellos: Gerónimo Firenze, Gherardo de Padova y sobre todo Giovanni Ferrini, quien continuó dignamente la obra de su maestro. Bartolomeo Cristofori muere en Florencia en 1731 y aunque fallece en un estado de abandono

³ CASELLA. Óp. Cit., p. 21. Negrilla fuera del texto original.

total, es inconmensurable el legado que dejó su inventiva y trabajo para el piano moderno que se conoce hoy en día, se puede afirmar que su invento ofrecía ya todo lo esencial para la construcción de un piano de concierto moderno.

Por otra parte, es muy reconocido el trabajo que adelantaron constructores alemanes en el desarrollo del piano moderno, tanto en la investigación y el mejoramiento de su mecanismo como en la creación de cadenas de producción y difusión del mismo; así Alemania marco la parada en estos últimos aspectos con constructores como Cristoph Gottlieb Schröter de Holstein, quien presentó en febrero de 1721 **dos claves a martillos** en la corte de Sajonia (aunque la primera impresión no fue positiva) y Gottfried Silbermann, un célebre constructor de órganos de Filburgo que residía en Dresde y tuvo la ocasión de presentar dos de sus nuevos instrumentos a Bach (se cree que en 1733 o 1736) obteniendo en esta primera presentación duras y agrias críticas de parte del maestro, debido a la pesadez del teclado y debilidad en los sonidos agudos; sin embargo en la famosa “visita musical” que Bach realizó al castillo real de Potsdam de Federico el Grande en 1747, el maestro alabó ampliamente las cualidades de los pianos Silbermann que el rey tenía en su poder. Cabe aclarar que Bach nunca utilizó el piano como su instrumento personal, se mantuvo siempre fiel al clavecín y especialmente al clavicordio, sin embargo su hijo Karl Philipp Emanuel era dueño de un magnifico piano Silbermann. De esta manera Gottfried perfilaba su éxito como constructor y creó la primera fábrica de pianos que contaba con un equipo de producción de numerosos obreros a diferencia de la producción artesanal de Cristofori.

Silbermann murió en Dresde en 1753, dejando una floreciente industria y a numerosos discípulos como Johann Heinrich Silbermann (su propio nieto), Johann Zumpe, famoso por la aplicación de un tipo de mecanismo llamado “ingles” al trasladarse a Inglaterra y Andreas Stein, reconocido por crear el llamado **fortepiano vienés** en el cual el teclado actuaba directamente sobre el martillo sin la interposición de ninguna palanca; modelo usado por los grandes representantes del clasicismo vienés: Haydn, Mozart y Beethoven.

Hacia 1800 existen referencias de otro tipo de piano que es muy común hoy en día, el piano de pared o vertical, en el cual las cuerdas se disponen en posición vertical (o en ángulo) perpendicularmente al teclado; dichas referencias se deben al norteamericano Isaac Hawkins, quien en este año patenta su **piano cabinet** haciendo creer que él fue el inventor de este tipo de instrumento; sin embargo se descubrió posteriormente que en el pueblo de Gagliano (cerca de Florencia), el sacerdote y maestro Domenico Del Mela había construido un piano vertical que data de 1739 siendo él, el genuino inventor de este instrumento.

La segunda mitad del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX, fue un periodo de gran prosperidad en la industria del piano en países como Viena, Alemania e Inglaterra, y hacia 1768 emigraba a París el alemán Sebastian Erhardt (nombre que luego afrancesó a Erard) donde trabajó como fabricante en una casa de claves franceses. Erard mostró una excepcional capacidad y recibió por parte de la duquesa de Villeroy un ofrecimiento para instalarse en su castillo y crear un taller de experimentación, ahí construye en 1777 el primer piano en Francia logrando desarrollar además el dispositivo de “doble escape”, uno de los últimos elementos que completan el mecanismo del piano moderno. Dicho dispositivo esencialmente permite al martillo rebotar en su fase de retorno hacia el punto de partida, deteniéndolo a mitad del camino, quedando así el martillo muy cerca de la cuerda lo que permite en la práctica, la repetición de una misma nota a grandes velocidades, ventaja que antes era imposible de obtener pues el martillo debía desplazarse recorriendo mucho camino antes de volver nuevamente a su punto de partida. El primer gran piano de cola Erard vio la luz hacia 1796.

A medida que evolucionó, el instrumento fue aumentando su registro o cantidad de teclas de acuerdo con las necesidades de los compositores, creció el número de cuerdas y su diámetro y longitud, requiriendo así un sistema de reforzamiento del armazón o bastidor, el cual se sometía cada vez a una tensión mayor de la que podía soportar. Hacia 1808 el constructor inglés Broadwood aplica por primera vez refuerzos metálicos y en 1822 perfecciona esta modificación. De la misma forma el constructor norteamericano Babcock patenta en 1827, el primer tablón metálico que daba a la estructura interna del instrumento una base fundida en una sola pieza de hierro. De igual manera el inglés Allen construye en 1831 una estructura enteramente de hierro que agrupaba en una sola fundición el tablón, el puentecillo y la plancha que sujeta las cuerdas.

Por último, cabe mencionar la patente que Theodor Steinway (hijo del famoso Henry E. Steinway fundador de la reconocida casa constructora) hizo en 1876, un armazón que denominó *Cupola iron frame* una construcción maciza de acero que reunía en una sola pieza las bases estructurales del piano y que no ha sido modificada sensiblemente hasta la actualidad.

De esta forma, se deduce que el desarrollo y evolución que conduce a un instrumento como el piano de concierto moderno, es producto de muchas investigaciones y pruebas principalmente en países europeos como Italia, Alemania, Inglaterra y Francia y de la habilidad e inventiva de numerosos constructores que apoyados principalmente en el mecenazgo de sus gobernantes, se dedicaron ampliamente a la investigación y búsqueda de los mecanismos que confluyeron en este instrumento. Además cabe destacar que el desarrollo de este instrumento tal y como se conoce hoy en día no hubiera sucedido de no ser por la

evolución musical europea y la necesidad de los grandes compositores de la historia por un instrumento que supliera sus requerimientos expresivos en el campo musical.

Concretamente, el piano es un instrumento de teclado y cuerda percutida que funciona mediante un mecanismo de acción indirecta conectado al teclado, donde martillos de madera recubiertos con fieltro^(*) golpean las cuerdas dispuestas horizontalmente (en el piano de cola) o verticalmente (en el piano de pared o vertical) para generar vibración y sonido, siendo controlada la duración del mismo desde el teclado (mientras se mantiene la tecla presionada) o desde un pedal de resonancia que libera un mecanismo de apagadores permitiendo a la cuerda vibrar mientras se mantenga el pedal presionado. Además de los elementos que conforman la estructura del instrumento, el piano posee otros elementos que contribuyen a la amplificación del sonido y a la manipulación de la calidad tímbrica del mismo; las partes fundamentales del piano moderno así como dichos elementos serán descritos a continuación:

- **Mecanismo de percusión.** Se ubica en el interior del piano y existe uno conectado a cada tecla, básicamente permite que al accionar el teclado, un martillo golpee su respectiva cuerda, se levante un apagador de la misma y el martillo retorne a su posición inicial cuando la tecla deje de pulsarse. Dependiendo de la fuerza y velocidad aplicada a la tecla por el ejecutante, se conseguirá una gran variedad de intensidad sonora en la vibración.

- **Caja de resonancia.** También denominada mueble, es la parte exterior del piano, define su forma y la cualidad de su sonido, sirviendo también para amplificar el mismo. Está construida habitualmente con listones de álamo y abeto encolados entre sí. Comprende una tapa superior de apertura variable de acuerdo a la proyección del sonido deseada, una tapa inferior denominada tabla armónica y una faja lateral de forma curva generalmente elaborada por prensado al calor que une ambas tapas.

- **Tabla armónica.** Es una superficie de madera laminada (generalmente de abeto) ubicada bajo las cuerdas, está confeccionada por listones de alrededor de 10 centímetros juntados y encolados entre sí resultando un espesor de entre 10 y 15 milímetros. Su función es la resonancia del sonido, es decir la amplificación del mismo al ser transmitido de las cuerdas mediante un puente tonal o de sonido. Posee además una estructura de listones de madera en su cara inferior que soportan la estructura de la pieza, dándole además una ligera curvatura casi

^(*) Especie de paño no tejido que resulta de conglomerar borra (lana corta o pelusa), pelo o lana.

imperceptible a la vista. Bajo la tabla armónica se ubican además unos listones gruesos de madera denominados barrajes, que soportan la estructura exterior del piano y sostienen la tabla armónica en el mismo.

- **Bastidor.** Es una pieza de metal fundido (generalmente de hierro) cuya parte superior está destinada al pasaje de las clavijas (para la afinación) y posee pernos en su parte inferior para el enganchamiento de las cuerdas, por lo anterior es la pieza que soporta toda la tensión del encordado del piano.

- **Cuerdas.** Constituyen el elemento vibratorio del instrumento y producen el sonido del mismo, están elaboradas de acero y las del registro más grave (llamadas también bordones) se revisten con hilo de latón o de hierro. Las cuerdas en un piano moderno varían su espesor y longitud, de esta manera cuanto más gruesa y larga la cuerda, corresponde a un sonido más grave para permitir que la vibración de la misma produzca el tono deseado. Normalmente hay 224 cuerdas dispuestas sobre el bastidor y generan alrededor de 15 a 20 toneladas de tensión en el mismo dependiendo del tamaño del instrumento. De acuerdo a la altura del sonido cada nota posee una cuerda o bordón (registro bajo), dos cuerdas (registro medio) o tres cuerdas (registro agudo) generando así mayor riqueza en la sonoridad. Esta disposición y características se aplican de igual manera en el piano vertical como en el piano de cola.

- **El teclado.** Desde finales del siglo XIX casi todos los pianos poseen 88 teclas de madera revestida, 52 teclas blancas cubiertas de materiales derivados del plástico y más antiguamente de marfil, y 36 teclas negras revestidas con ébano o material plástico de color negro. Cabe mencionar que en la actualidad existen modelos de pianos de concierto que amplían su registro en los tonos graves contando hasta con 97 teclas, lo que equivale a 8 octavas de amplitud.

- **Pedales.** Un piano de cola posee en la actualidad tres pedales, el pedal de resonancia que permite dejar todas las cuerdas vibrando libres de los apagadores, el pedal de **sostenuto**^(*) que permite a una notar vibrar sin apagador mientras las demás funcionan normalmente, y el pedal de una **corda** o **unicordio** que desplaza todo el conjunto de martillos a la derecha del encordado, consiguiendo que cada martillo percuta únicamente una cuerda incluso para las notas que poseen grupos de dos y tres cuerdas, cambiando así la calidad tímbrica y adquiriendo un tono más opaco durante la ejecución; este recurso es muy usual en la interpretación del repertorio pianístico más moderno. Cabe destacar que el pedal de resonancia también altera la calidad tímbrica del instrumento ya que al ser activado, la

(*) Del italiano sostenido.

vibración de cada cuerda hará vibrar por simpatía^(*) al resto del encordado consiguiendo un sonido más rico en armónicos.

4.1.2 Periodos históricos y estilísticos de la música para piano. La clasificación en periodos de la historia de la música al igual que de las artes se hace necesaria por cuanto ordena un desarrollo artístico ligado al desarrollo social, cultural, económico, político y en todos los aspectos que marcan diferencia entre las etapas históricas de las sociedades humanas, lo cual conlleva a un importante fin dentro de la práctica instrumental de la música académica occidental: definir el estilo de cada época, es decir, las diferentes formas con las que un individuo o un periodo encuentra explicación o expresión; se entiende también como las constantes formales dominantes en cada autor, obra o periodo que agrupan y definen la manera de ser de cada uno y los distinguen del resto. Así se consigue explicar y distinguir los diferentes métodos con que cada compositor hace su música, dando a conocer la naturaleza interna de su obra musical para llegar a una interpretación de gran riqueza estilística, verídica y consciente.

4.1.2.1 Barroco. En primer lugar hay que aclarar que el periodo Barroco de la música occidental no represento en sí mismo, una producción musical ligada al piano moderno debido a su situación histórica que se da aproximadamente entre fines del siglo XVI y mediados del siglo XVII, por el contrario se ha llevado a la música que en este periodo se escribió para instrumentos de teclado como el clavecín, el clavicordio y el órgano, al piano moderno; siendo en la mayoría de los casos un instrumento acorde y eficaz para interpretar esta música, supliendo las necesidades de registro y técnica al teclado, aunque presentando cambios importantes en las cualidades tímbricas e interpretativas, ya que el piano es un instrumento de mayor riqueza y contraste dinámico y tímbrico.

El Barroco representa una de las épocas más gloriosas de la música y la cultura europea, según algunos teóricos, supone uno de los muy escasos cambios revolucionarios de la historia musical, al tener un fuerte contraste con la manera de ser renacentista que le precedió, más fría de emoción, libertad expresiva y movilidad. Alemania fue el país que representó la encrucijada donde confluían todas las políticas y todos los encuentros estilísticos. Por regla general se dividía en un norte protestante y un sur católico, y todo el país estaba dividido en pequeños estados, con frecuentes guerras entre sí. Durante este periodo se agudizó la crisis económica y la desigualdad en Europa, siendo la economía básicamente agrícola, presentando fuertes carestías, periodos de hambre y cada vez, una más marcada diferenciación social.

(*) Oscilación que se genera en un cuerpo no emisor de vibraciones por cercanía a la fuente de vibración o cuerpo emisor.

El músico dentro de este sistema permanecía bajo el subsidio y para el divertimento de la aristocracia, el mecenazgo era la única alternativa de subsistencia para un músico profesional. Aunque en un principio, “barroco”, fue un término peyorativo que aludía a un arte confuso, recargado, difícil y forzado, el tiempo cambió este concepto convirtiendo hoy en día a este periodo en un símbolo de riqueza expresiva, intensidad emocional, contraste, movimiento y vitalidad. De esta manera se pueden definir las cualidades esenciales de este periodo así:

a) Gran interés en la melodía acompañada con un soporte definido o bajo continuo (también llamado bajo cifrado)^(*). Es decir que aunque el contrapunto y la polifonía florecen y se refinan, no se distinguen como el único motor de la música. Este procedimiento permite un desarrollo armónico más rico y variado proponiendo mayor audacia y menor restricción en el uso de acordes disonantes y ensanchando las texturas armónicas.

b) Uso cada vez más frecuente de cromatismos, es decir sonidos alterados con sostenidos y bemoles, generando mayor riqueza expresiva y conduciendo a una organización melódica moderna. Se acentúa definitivamente el uso del sistema tonal en oposición al sistema modal, es decir el uso de los modos mayores – menores en oposición a los antiguos modos gregorianos.

c) Se explotan con mayor exactitud los factores dinámicos de la música, el ritmo, la intensidad de contrastes sonoros y de tempo, haciendo frecuentes indicaciones escritas como antes no ocurría.

d) La música se profesionaliza, a diferencia del renacimiento donde la música era técnicamente más fácil y asequible a toda persona educada, la música barroca es más exigente, de difícil ejecución, generando la diferenciación entre el músico especializado y el público dotado para escuchar pasivamente las interpretaciones.

e) Se genera un cambio en el lenguaje musical, y de esto se desprenden nuevas formas musicales servidas a su vez de instrumentos recientes. En la música escénica, la ópera, la cantata, el oratorio, donde el sentido del texto cobra predominio absoluto; y en la música instrumental, surge a raíz de las danzas cortesanías, la suite, además la sonata (composición para uno o varios instrumentos que no adquiere aún las características de la sonata clásica de la

^(*) Técnica compositiva que consiste en escribir una línea de bajo definida y un relleno armónico sugerido con números que indican los acordes, con el fin de acompañar una o varias líneas melódicas; generalmente este papel era dado al violonchelo (bajo) y clavecín (relleno armónico).

cual se hablará posteriormente) y el concierto, llevando a la cumbre el estilo concertado o **concertato** para conjuntos instrumentales cada vez mayores.

f) La fuga, una técnica de composición contrapuntística e imitativa, lleva al contrapunto a su máxima expresión con la obra de Bach quien explotó y refinó todas sus posibilidades.

En cuanto al caso particular de la música barroca interpretada en piano se debe tener en cuenta como ya se ha mencionado que dicha música en su mayoría fue escrita para otros instrumentos de teclado, como el clavecín y el clavicordio, así es necesario remontarse a tratados de técnica tan antiguos como el escrito por Karl Philipp Emanuel Bach quien en su obra titulada: Ensayo sobre el verdadero arte de la ejecución de instrumentos de teclado, muestra importante información sobre la ornamentación, interpretación de la época, postura corporal y teoría musical.

La esencia de la interpretación musical del estilo Barroco se halla así enmarcada en la claridad del sonido y la articulación (recordando la sonoridad del clave y clavicordio), lo que hace que dentro de la intrincada textura de las voces que puede generar el estilo contrapuntístico, se destaque cada una y llegue a tener valor propio dentro de la obra musical, es decir, que las partes formen un conjunto, un todo sin perder interés y belleza individual. Aunque en este periodo se comienzan a escribir indicaciones en las partituras, la mayoría de articulaciones y fraseos y digitaciones debe ser definida claramente por el intérprete durante el proceso de estudio de la obra a ejecutar, para llegar a una interpretación clara y brillante acorde a este estilo.

Sin embargo, se debe buscar también la variedad, especialmente en el caso de repeticiones exactas. Cabe mencionar que es importante explotar los recursos que el piano moderno posee para enriquecer las interpretaciones, el uso del pedal de resonancia de una forma consciente y moderada, enriquece el sonido y consigue efectos expresivos especialmente en movimientos o **tempi** lentos. De la misma manera se puede aprovechar el recurso del pedal unicordio para conseguir variedad y contrastes dinámicos que enriquezcan la interpretación.

Como repertorio destacado de música barroca para piano se puede citar la obra para teclado de Johann Sebastian Bach, que abarca entre otras composiciones, preludios y fugas, suites inglesas y francesas, partitas, **concertos** para clave, sinfonías e invenciones, fantasías y tocatas. Es de gran difusión también, el trabajo para clavecín de Domenico Scarlatti, comprendido en su mayoría por su serie de sonatas para clave, las cuales se interpretan frecuentemente en piano al

igual que las de su discípulo, el padre Antonio Soler. De la misma manera se destacan las suites y fugas para clave de Georg Friedrich Haendel y la obra para clavecín de compositores franceses como Rameau y Couperin.

Entre los intérpretes que se pueden citar como ejemplos importantes en la ejecución de la música barroca llevada al piano están: Vladimir Horowitz con sus grabaciones de las sonatas de Scarlatti al igual que María Tipo, Alicia de Larrocha, Arturo Benedetti Michelangeli e Ivo Pogorelich, todos, ejemplos de genio, inventiva y belleza estilística en las recreaciones de estas obras. Por otra parte es importante el conocimiento de las grabaciones de la obra de Bach llevada al piano, se destacan, Glenn Gould, Andrés Schiff, Sviatoslav Richter, Friedrich Gulda, Murray Perahia y Daniel Barenboim entre otros.

4.1.2.2 Clasicismo. Hablando en términos generales, los clasicismos son periodos que pretenden expresar la idea de perfección formal de la realidad, tienden a concebir el mundo como algo bello y perfecto y a transmitir a través del arte el sentido de la perfección, la tranquilidad, lo ideal. De esta manera el periodo clásico dentro de la música y el arte tiende a concebir al hombre como un ser armónico y a la humanidad como sociedad perfecta apelando también al perfecto equilibrio, justa medida, racionalidad y sobriedad de las cosas.

En el contexto social de la época, el absolutismo monárquico alcanza su mayor fuerza en Europa del siglo XVIII apoyada en la nobleza tradicional y la burguesía capitalista. La aristocracia, tanto civil como eclesiástica se encasilla cada vez más en sus privilegios al ver la competencia de los burgueses en ejercicio del poder; sin embargo la burguesía que desde tiempo atrás ya tenía el poder financiero ahora busca también tener el poder político en la sociedad. La oposición burguesa a las viejas ideas tradicionales favorece la aparición de un nuevo movimiento cultural: la ilustración, heredera del humanismo y racionalismo renacentista, pero enriquecida por las innovaciones en el conocimiento de la naturaleza y el desarrollo de la investigación y la técnica; por tanto, la ilustración es la ideología y la cultura propias de la sociedad burguesa que representa una clase dinámica y progresista con poder y recursos económicos que busca cambiar las viejas costumbres de la aristocracia.

Los ilustrados proponen la igualdad de todos ante la ley, en oposición al poder absoluto del Estado y de la iglesia, defienden la libertad espiritual e ideológica, tolerancia religiosa y la búsqueda de la felicidad a través del conocimiento y dominio de la naturaleza fundamentados en la razón. Las ideas ilustradas fueron formuladas por destacados intelectuales como Montesquieu y Voltaire y más tarde reunidas en la reconocida Enciclopedia en colaboración con importantes

científicos y pensadores, entre ellos Rousseau, Diderot y D'alembert; el compilado tuvo una gran influencia en el pensamiento de la época y fue portavoz del racionalismo ilustrado, cuyo alcance llegó hasta el desarrollo de una conciencia crítica frente a todas las situaciones de la sociedad, en especial, en relación a la elección de los gobernantes y las clases en el poder.

Existe en esta época una recapitulación y especial interés por el legado del arte clásico de la antigua Grecia, entendido el término clásico, como un canon o modelo a seguir, de esta manera se genera en las artes y la música, un estilo neoclásico cuya estética exige el triunfo del arte sobre las miserias y sufrimientos de la vida real, generando obras de gran sobriedad, elegancia y equilibrio como se evidencia musicalmente en la obra de Haydn y de Mozart.

También es evidente en la arquitectura del estilo clásico donde predominan las líneas rectas, acabados sobrios y columnas al estilo griego en las grandes construcciones de la época. Es importante destacar que el periodo clásico de la música europea dio inicio al evento musical como un espectáculo comercial, a diferencia del Barroco donde se realizaban habituales sesiones cortesanas para el divertimento de un poderoso y sus invitados, en esta época la música, óperas y conciertos se empezaron a promover por empresarios, realizando presentaciones y espectáculos independientes donde acudía cualquier persona interesada y con dinero para financiar su entrada.

Lo más destacado del periodo clásico en el campo musical es la consolidación de formas musicales que influyeron en la posterior evolución de toda la música de occidente, así se establecieron la sonata, el concierto y la sinfonía clásicos. La sonata clásica es una obra musical generalmente escrita para uno o dos instrumentos, que posee varias partes o movimientos y a su vez, su primera parte posee una estructura definida denominada *forma sonata* en la cual se organizan las ideas en forma tripartita y simétrica, hallándose una exposición, un desarrollo y una recapitulación.

Con esta misma estructura aplicada a las composiciones orquestales (con una creciente orquesta en número y en instrumental) se dio origen a la sinfonía; al ser aplicada a un instrumento solista en diálogo con la orquesta, se originó también el concierto, y al desarrollarse en un conjunto pequeño o grupo de cámara sentó las bases para el trio, cuarteto, quinteto y demás formas musicales de cámara al estilo clásico. La forma sonata alcanzó su cumbre en la música escrita para piano, se destacan los tres principales representantes del estilo clásico: Haydn, Mozart y Beethoven, cuyas sonatas para piano abarcan todas las características concernientes a esta corriente estilística y plantean nuevas visiones para lo que

posteriormente será el espíritu romántico como en el caso de la obra de Beethoven.

La música del periodo clásico se aleja del estilo compositivo del contrapunto, centrandose en la melodía, y dejando que el acompañamiento sea más fluido, natural y amable. Además las nuevas formas musicales en aplicación de la estructura de la forma sonata permite a la música adquirir más posibilidades de contraste y de conflicto dramático. Se pierde además el ritmo mecánico y regular característico de muchas composiciones barrocas dando paso a un ritmo más natural generalmente marcado o deducido de la propia melodía la cual representaba el “alma de la música”.

La orquesta clásica, que creció en cantidad contando ya con cuerdas, oboes, fagotes, trompas, flautas, trompetas y timbales, fue el medio de expresión sonora contando con unas capacidades expresivas y tímbricas cada vez mayores; de la misma forma el piano se fue perfeccionando en busca de la refinación de su sonido, su estructura, recursos tímbricos (ya era usual un pedal de resonancia e incluso varios pedales que daban efectos al timbre del instrumento) y la ampliación de su registro de acuerdo a la creciente necesidad de los compositores.

La música para piano escrita dentro del estilo clásico; que según algunos teóricos inicia “con las tres sonatas Op. 2 de Muzio Clementi consideradas las primeras obras creadas originalmente para *pianoforte*”⁴; presenta esencialmente las características de elegancia, sobriedad, equilibrio y justa medida en la interpretación musical, es una música llena de genialidad, emoción y dramatismo pero siempre enmarcados dentro de los límites de la racionalidad y sin llegar a una interpretación de desborde emocional como se buscará hacer en la música romántica, salvo excepción quizás, de algunas obras tardías de Beethoven que abren el camino hacia este nuevo estilo. Sigue siendo de relevante importancia la correcta articulación esta vez de acuerdo a todos los símbolos escritos en las partituras que ya para esta época se encuentran bastante desarrollados.

Es vital para la música de este periodo entender y traducir musicalmente el concepto de contraste (por ejemplo relacionándolo con el claroscuro), muy común en el repertorio musical de la época y derivado de estructuras como la forma sonata; dicho concepto se relaciona en cuestiones como: dinámicas, expresión, tempo y velocidad, aspectos que dan a esta música su esencia particular y la dotan de ese conflicto dramático propio del estilo. Se pueden mencionar algunos intérpretes destacados de la música para piano dentro del estilo clásico como:

⁴ Ibíd., p. 34.

Mitsuko Uchida, Friedrich Gulda, Sviatoslav Richter, Claudio Arrau, Maurizio Pollini, Arthur Schnabel y Daniel Barenboim entre otros.

4.1.2.3 Romanticismo y Nacionalismo. Los límites cronológicos del romanticismo son como todos imprecisos, algunos dicen que surgió al final de las guerras napoleónicas (1815), otros afirman que junto con la revolución francesa (1789) y hay quienes sostienen que surgió con la revolución de 1830 pues en esta se acabó con el antiguo régimen dominante en Europa. El dable afirmar que el romanticismo no surgió en todos los países europeos al mismo tiempo, pero los cambios evidentes y que lo caracterizan como un periodo histórico relevante fueron entre otros, el ascenso de la burguesía hacia la toma el poder político en la mayor parte de Europa, instaurando gobiernos más liberales, consolidación del desde el capitalismo de la distinción entre las personas según su nivel económico; en materia de arte romántico se tiende a la expresión directa y apasionada de los sentimientos humanos, por su parte, tratándose de literatura narrativa y poesía se exploraron aspectos íntimos de la sensibilidad o bien abordan temas fantásticos descritos con gran espectacularidad.

Con el romanticismo nace el gran público musical, de cuyo aplauso o rechazo depende ahora el artista, viéndose este en la incógnita de hacer la música que siente o alagar el gusto de los consumidores. En un proceso que culmina en el fetichismo de la actualidad, va ganando en apreciación pública el intermediario: director e intérpretes, y se conoce al músico de gran capacidad como “virtuoso”. La grandilocuencia romántica y la exigencia de grandes salas para un auditorio numeroso se traducen musicalmente en una aplicación de la orquesta cada vez mayor, aumentando especialmente los vientos y metales. Como contrapartida íntima el piano se convierte en el instrumento romántico por excelencia, donde el artista plasma lo que su sensibilidad le dicta.

Esas son algunas de las características que definen el modo de ser del estilo musical romántico donde la melodía sigue siendo la parte vital de la música pero esta vez está sometida a una exploración armónica mucho más compleja llevando a la música al enriquecimiento armónico y un, cada vez mayor, uso de cromatismos y modulaciones. Se generan además nuevas formas musicales, desde las pequeñas piezas de expresión libre como el nocturno, impromptu, intermezzo, elegía, rapsodia, barcarola, balada, preludio etc., hasta la grandilocuencia del poema sinfónico con una orquesta en crecimiento tímbrico e instrumental. Además, en éste periodo la técnica pianística evoluciona notablemente estableciéndose diferencias marcadas entre distintas maneras de ejecución e interpretación dando paso a la formación de escuelas pianísticas que seguían las enseñanzas de grandes ejecutantes y que se consolidarán en finales del siglo XIX.

Como se anotó en los párrafos precedentes, en este proceso histórico nace, el concepto del pianista o músico virtuoso, un intérprete de elevadas dotes técnicas y artísticas que por lo general mostraba dichas capacidades al ejecutar sus propias composiciones; se tienen como ejemplos a Franz Liszt y Frederic Chopin. Además un gran número de pianistas mostró su preocupación por la compilación de estudios, ejercicios y tratados que generen en los principiantes, elevados dotes técnicos al piano, entre ellos: Johann Baptist Cramer (discípulo de Clementi), Johann Nepomuk Hummel (discípulo de Mozart) y Carl Czerny (discípulo de Beethoven). En este periodo la técnica pianística empezó a involucrar no solamente las manos y los dedos como se venía practicando anteriormente, sino que se permitió la intervención de todo el cuerpo en la ejecución del piano, consiguiendo refinar más las capacidades técnicas y el sonido del instrumento frente a un repertorio de mayor exigencia y dificultad.

El núcleo del movimiento romántico en Europa se estableció en Alemania, así se encuentra la figura de Beethoven como el primer compositor y pianista que explora estos nuevos lenguajes, a la vez que sus contemporáneos Franz Schubert y Carl María von Weber, a ellos les sucede una segunda generación cuyo trabajo se centra alrededor de 1830 tras la muerte de los primeros, entre ellos están Félix Mendelssohn, Robert Schumann y Richard Wagner, cabe mencionar aquí a compositores de otros países europeos como el francés Hector Berlioz, el húngaro Franz Liszt y el polaco Frederic Chopin. Por último, se pueden citar a Anton Bruckner y Johannes Brahms como una tercera generación germana - romántica cuyo trabajo se extiende hasta fines del siglo XIX brindando gran influencia a la corriente nacionalista iniciada en la segunda mitad del siglo XIX y al postromanticismo de principios del siglo XX.

De acuerdo a lo anterior, se deduce que el periodo romántico llevo al pianista de concierto a su máximo esplendor, ofreciendo un vasto repertorio de creciente complejidad y dificultad, que además de extender los límites expresivos de la ejecución instrumental, desarrolló abiertamente otras capacidades técnicas que antes no se habían tomado en cuenta. Para dicho repertorio, se cuenta ya con un piano moderno muy similar al que se conoce hoy en día y por tanto es esencial para el estudiante de piano abarcarlo, conocerlo, estudiarlo e interpretarlo. Algunos de los referentes en la ejecución pianística del repertorio de la época romántica son: Arthur Rubinstein, Henrich Neuhaus, Alfred Cortot, Claudio Arrau, Georges Cziffra, Vladimir Horowitz, Daniel Barenboim y Evgeny Kissin.

En este punto, se hará una reflexión más profunda sobre el origen y alcances del nacionalismo musical, por cuanto atañe directamente al desarrollo de este proyecto. El nacionalismo como estilo musical es una continuación o herencia estilística del ideal romántico, una consecuencia natural del mismo, pero llevado a

la inspiración del folklore y la cultura de cada país. Se genera inicialmente con el interés de la dominante clase burguesa del siglo XIX en el estudio del pasado anterior al renacimiento, el conocimiento de la historia medieval de cada país y su valoración positiva, suponía buscar los valores esenciales de cada nacionalidad, se genera así un historicismo como factor cultural que pronto se traslada la música de aquellos países, inicialmente europeos, que quieren huir del agobiante peso formal de la música romántica alemana o de la fácil influencia de la ópera italiana; exaltado sus valores nacionales propios, influenciados en el folklore y músicas del pasado, aludiendo temáticas que afecten la historia y cultura de cada país y coloreando la música con acentos nacionales.

Se encuentran a Chopin y Liszt como directos antecesores del nacionalismo en Europa, encontrando en su obra la intervención y exaltación de aires musicales tradicionales, como en el caso de las polonesas y mazurcas de Chopin, inspiradas en antiguas danzas polacas y las rapsodias húngaras de Liszt, primeros referentes del nacionalismo húngaro, que además causaron una apertura intelectual y gran influencia en otros compositores de la época. Así mismo el compositor ruso Mijail Glinka fundamenta la primera escuela nacionalista rusa en un momento histórico donde el gran imperio logra recuperarse poco a poco del desastre producido por las guerras contra Napoleón. Glinka se dedica principalmente a la ópera con una estructura a la manera italiana pero coloreada con argumentos y melodías que aluden totalmente a la forma de ser rusa.

Su influencia se extiende hacia compositores como Sergei Balakirev, Alexis Borodin, Modest Mussorgsky, Nicolai Rimsky – Korsakof, Anton Rubinstein, Piotr Illich Tchaikovsky y hasta los inicios del siglo XX con compositores como Glazunov, Rachmaninov y Alexander Scriabin. De la misma manera otros países europeos adquieren un ideal nacionalista en su música, se cita aquí a Checoslovaquia con las figuras de Bedrich Smetana, Anton Dvorak y Leos Janacek, Noruega con Edward Grieg, Finlandia con Jan Sibelius, Suecia con Berwald y Söderman, Dinamarca con Niels Gade y su discípulo Carl Nielsen y por último a Hungría con Bela Bartok y Zoltan Kodaly.

Aunque el movimiento nacionalista tuvo fuertes exponentes europeos contando con gran difusión entre mitad del siglo XIX hasta principios del siglo XX, cabe aclarar que no representa un periodo histórico aislado, el ideal nacionalista revivió con gran fuerza en la obra de compositores latinoamericanos y españoles en pleno siglo XX (aunque con otros recursos musicales) entre ellos los españoles Enrique Granados, Manuel de Falla, Federico Mompou y Joaquín Turina, el brasileño Heitor Villalobos, el argentino Alberto Ginastera y el mexicano Carlos Chávez. Sin embargo este apartado que abarca la temática del estilo nacionalista se ubica aquí por su evidente desarrollo histórico ligado a la época romántica.

4.1.2.4 Siglo XX. Este es un periodo absolutamente inestable desde un punto de vista formal, de cambios acelerados y rápidos que condujeron a una desmembración del fenómeno musical y que se han sucedido con un ritmo vertiginoso, encontrándose incluso la lucha de unos movimientos con otros. En esta etapa los estilos y movimientos generados pueden darse incluso simultáneamente, así un mismo autor puede seguir corrientes diversas. Lo que define precisamente al siglo XX, es esta inestabilidad formal provocada por complejas causas sociales que atañen a cada uno de los individuos creadores y al complejo contexto social donde se desenvuelven. No se pretende en este documento indagar a profundidad cada una de las corrientes generadas en este periodo, debido a la vastedad de las mismas, sin embargo, se hará una descripción general de los cambios y fenómenos representativos que alteran diversos parámetros de la música de este periodo estilístico.

Los tratamientos que sufre la melodía en este periodo son muy variados, desde el respeto por las normas clásicas que planteó el Neoclasicismo fundamentado por Stravinski, pasando por la búsqueda de inspiración de Oriente o en el Medioevo como se evidencia en la corriente impresionista de la música (desarrollada por Debussy, Ravel, Albeniz entre otros), hasta el cambio radical de la concepción melódica potenciado por corrientes como el Serialismo^(*). En ocasiones la melodía se ha tomado como sucesión de timbres en vez de sucesión de notas; otras, se ha usado una melodía descarnada, angular, con saltos continuos e intervalos muy distanciados, perdiendo su carácter humanizado (por ejemplo en el Expresionismo) o incluso sin contemplarlo (como en la música concreta) y se ha llegado a las melodías ultra racionalizadas, como en el dodecafonismo, en las que el echo melódico reviste gran complejidad y racionalidad.

De la misma manera, los parámetros de la armonía han pasado por similares cambios en esta etapa, una emancipación de la disonancia y de las leyes que regían la armonía. Así la distinción entre disonancia y consonancia ha dejado de ser significativa de la misma manera que las leyes que la ciencia y teoría de la armonía había puesto a través de la historia. Estos cambios en el aspecto armónico dieron lugar a la transformación del mundo tonal, desaparece así no solo la dicotomía mayor-menor, diatónico-cromático, sino que, además, en varios de los movimientos de vanguardia las referencias a la tonalidad, o no son contempladas, o no representan la realidad que les da coherencia y unidad a las obras, o no tiene objeto como en el caso de la música concreta y electrónica. Se

^(*) Corriente desarrollada por la llamada segunda escuela vienesa, fundamentada por Arnold Schönberg y sus discípulos Anton Weber y Alban Berg. Su origen se da en la técnica de composición que Schönberg denominó dodecafonismo.

aplican también recursos con intensiones expresivas claras, haciendo claridad de que existe un vasto repertorio de música descriptiva y programática (*), tales como la poli tonalidad o uso simultaneo de varias tonalidades, el pandiatonismo que permite organizar estructuras armónicas de forma libre con la escala diatónica evitando las funciones tonales propias de la armonía tradicional y el pantonalismo donde confluyen simultáneamente todas las tonalidades con libertad cromática en cuanto a su uso se refiere.

Pero ha sido el campo del ritmo y el sonido donde se ve reflejado en mayor medida el avance y experimentación en la música de este periodo, los compositores se han rebelado frente a los métodos estandarizados del siglo XIX, se acudió así a variadas fuentes revitalizadoras del ritmo, desde las civilizaciones no europeas hasta los fenómenos acústicos callejeros, por tanto la percusión cobra un protagonismo cada vez mayor dejando de lado su antiguo papel secundario. De esta misma manera la noción de sonido se cuestionó, considerándolo como un fenómeno independiente en sí mismo y se experimentó con la producción de este fenómeno sonoro en los laboratorios como lo propuso la música electrónica y concreta. De la misma manera la experimentación también se dio desde los mismos instrumentos consiguiendo ampliar la variedad tímbrica con el uso de novedosos recursos en la producción del sonido como es el caso del piano preparado de John Cage en el cual se insertan diferentes objetos metálicos y plásticos entre las cuerdas del piano para alterar su tímbrica durante la ejecución.

Por último se puede afirmar que la forma musical se vio sometida a grandes transformaciones, las crisis sociales que trajo consigo el siglo XX de acuerdo a las guerras y conflictos políticos y económicos que afectaron gran parte de las sociedades a nivel mundial, conlleva a que los sistemas formales no pueden ser mantenidos, así cuando un compositor de este siglo adopta por ejemplo la forma sonata para su obra, no puede mantener el esquema tradicional y no se limita a él y a sus antiguos lineamientos de forma, armonía, melodía y ritmo. De esta manera la búsqueda del compositor se vuelve cada vez más personal, generando la necesidad del intérprete en sumirse más a fondo en la personalidad del creador y en su lenguaje particular.

A continuación, se citan algunos compositores que contribuyeron al repertorio pianístico de este periodo, enmarcados en diversas corrientes estilísticas: Claude Debussy, Maurice Ravel y Erick Satie como representantes de la corriente

(*) La música programática sugiere al oyente un argumento o programa que suscita impresiones, sentimientos o descripciones más allá del fenómeno sonoro, así mismo la música descriptiva busca utilizar los recursos sonoros para describir una idea, personaje o situación.

impresionista; Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Weber compositores del Serialismo y Serialismo integral; Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Manuel de Falla cuya obra aborda la estética neoclásica, Charles Ives, George Gershwin y Aaron Copland como representantes de la música estadounidense, Philip Glass y Steve Reich pioneros del movimiento minimalista y Heitor Villalobos, Carlos Chávez, Alberto Ginastera referentes de la música del siglo XX en Latinoamérica.

4.1.2.5 Música colombiana para piano. El maestro y compositor bogotano Guillermo Uribe Holguín en su conferencia Sobre la música colombiana (1923) afirma que comúnmente se establece una confusión entre música popular y música nacional, aclarando que esta última corresponde a la producción musical que pertenece a un país determinado, es decir, la obra de los compositores nacidos allí, de esta manera se hace referencia a música alemana, música francesa, etc. Teniendo en cuenta esta apreciación, el presente documento se propone hablar sobre aspectos destacados de la historia y evolución de la música colombiana, entendida como toda la obra musical ligada a la música académica en Colombia, o dicho de forma coloquial: música clásica hecha en Colombia.

Como el maestro Uribe Holguín lo afirma, también es importante reconocer que dentro del contexto académico de la música, toda la música escrita sin importar nacionalidad ha provenido de un esfuerzo común, de un mismo tronco que se ha ramificado interrelacionando cada uno de sus componentes, y con una búsqueda común de la belleza y el desarrollo del lenguaje y expresión musical. De esta manera el carácter nacional se adquiere al tomar ese eje principal, esas formas establecidas y todo el bagaje cultural dado durante los siglos de evolución de la música occidental y rehacerlo a la manera de ser de un contexto social de un país o población, adoptando un lenguaje y una expresión propia y en muchos casos adaptándolo de acuerdo al hecho musical y cultural propio de la tradición de un país, su folklore y su música popular entendida como aquella que es peculiar del pueblo, que surge de forma anónima y es asimilada por la gran masa. De acuerdo a esto se denotará el influjo extranjero en el quehacer nacional colombiano, y se observará como existe desde el inicio la influencia de importantes corrientes europeas en el desarrollo de la academia musical del país y como también se ha adaptado este conocimiento en las expresiones pertenecientes a la tradición colombiana.

En este orden de ideas cabe resaltar que las primeras producciones musicales escritas hechas en Colombia se deben a músicos extranjeros, así en la etapa colonial (siglo XVI) se destaca la llegada a la recién fundada Cartagena de Indias del organista español Juan Pérez Materano, experto en canto llano y autor del tratado no impreso, *Canto de órgano y canto llano*. En dicho periodo, el principal

centro musical del país se hallaba en la catedral de Bogotá; con la llegada del arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero, se dio impulso a la capilla musical, instalando un nuevo órgano y organizando la mayor colección de música polifónica y barroca europeas del “Nuevo Mundo” que abarca obras originales de Guerrero, Victoria y Morales, además de numerosas publicaciones italianas del periodo como música sacra de Palestrina y Aguilera de Heredia entre otros.

Se destaca también la llegada en 1585 a la catedral de Bogotá, del compositor Gutierre Fernández Hidalgo, uno de los más reconocidos en Sudamérica y quien puede considerarse el primer gran compositor de música en Colombia. Aunque nacido en España, Fernandez Hidalgo realizo un gran aporte a la música de la época contando con gran refinamiento compositivo y dominio de la tradición polifónica renacentista.

Durante el siglo XVII y la primera parte del siglo XVIII, sobresalen los primeros músicos nacidos en Colombia: José de Cascante (1630 – 1702) y Juan de Herrera (h.1665 – 1738) quienes desempeñaron su labor en estrecha relación con la catedral de Bogotá. Se considera a Cascante como el primer compositor Colombiano, ya que sus obras corresponden a las fechas más antiguas que guarda el Archivo Musical de la Catedral de Bogotá. Sobre la obra de estos dos importantes compositores se dice:

De Cascante solo se conservan las partituras de algunos villancicos, mientras que de Herrera, nativo de Bogotá y maestro de capilla de 1703 a 1738, se conservan misas, salmos, lamentaciones y también muchos villancicos que demuestran un alto grado de sofisticación musical.⁵

Hacia el siglo XIX la música académica en Colombia se encamina por el cultivo de repertorios y estilos operísticos y sinfónicos europeos, en la primera mitad de dicho periodo se destacan compositores como Juan Antonio Velasco (fallecido en 1859) quien dedicó su trabajo a arreglos operísticos para piano y composición de marchas y canciones patrióticas durante la guerra de independencia (1810 – 1819); Nicolás Quevedo Rachadell (1803 – 1874) venezolano que se esforzó por establecer una actividad musical permanente en Bogotá y Henry Price (1819 – 1863), Ingles que se estableció en Colombia en 1840 y fundó en compañía de Quevedo la Sociedad Filarmónica que contaba con conservatorio propio, primera semilla que daría origen al Conservatorio Nacional.

⁵ BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire. Historia de la Música. España: Espasa, 2001. p. 1057.

Dentro del repertorio musical nacional, es destacada la obra de Price, que abarcando numerosas canciones para solista, oberturas y piezas para piano como el Vals al estilo del país (1843), un estilizado pasillo que evidencia el interés en dar carácter nacional a sus composiciones. De esta manera se dan las primeras manifestaciones nacionalistas a la música hecha en Colombia, y el pasillo y el bambuco son las primeras danzas tradicionales que se llevan a la academia. Sobre esto se afirma:

Solo en las últimas décadas del siglo apareció un estilo musical nacional definible, bajo la influencia de las tendencias similares europeas y el surgimiento de géneros musicales con características folclóricas y populares, los cuales llegaron a constituirse en una de las fuentes de la identidad nacional⁶

Es destacable también, la labor de Jorge W. Price (1853 – 1953) hijo de Henry Price, quien en 1882 funda la Academia Nacional de Música desde el modelo del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica fundada por su padre. Dicha academia se transformó en 1909 en el Conservatorio Nacional, en el cual se formaron grandes músicos y compositores durante el siglo XX, y es hasta la actualidad un importante centro de cultura musical académica del país.

Hacia el último periodo del siglo XIX, se destaca la figura del músico y compositor José María Ponce de León (1846 – 1882), considerado como el primer compositor colombiano en realizar estudios en el exterior, ya que en 1867 viaja a Francia para ingresar al Conservatorio de París donde estudió con grandes figuras como Charles Gounod, Ambrose Thomas y Paul Chavet. La obra de Ponce de León mantuvo una estrecha afinidad con los modelos europeos de la época dentro del lenguaje romántico, sin embargo obras como La hermosa sabana y Sinfonía sobre temas colombianos (1881) demuestran su gran interés por el nacionalismo musical, mostrando alusiones e inspiración en bailes del folclore colombiano como el bambuco, el pasillo y el torbellino. Sus composiciones abarcan la música sacra, óperas, zarzuelas, música para banda, obras para canto y piano y dentro de las composiciones para piano solista destacan sus valsés y polkas.

Ya entrado el siglo XX, el impulso a la música académica fue mayor gracias al notable florecimiento del Conservatorio Nacional, de esta manera surgieron compositores como Andrés Martínez Montoya (1869 – 1933), Santos Cifuentes (1870 – 1932) y Guillermo Uribe Holguín (1880 – 1971), primer director del Conservatorio y el músico más influyente de su generación. Uribe Holguín es

⁶ Ibíd., p. 1058.

considerado uno de los grandes compositores e impulsores de la música académica en Colombia con un evidente apego a la “gran tradición” europea, su marcada influencia de estilos como el posromanticismo y el impresionismo, los diseños formales clásicos y el dominio de complejas estructuras armónicas y contrapuntísticas, se dieron gracias a su formación en París, donde fue condiscípulo de Manuel de Falla y estudiante del destacado compositor francés Vincent d’Indy en la Schola Cantorum, una de las instituciones de mayor tradición en Francia.

Desde sus inicios en la composición, es notable el gran interés de Uribe en la música para piano solista, incorpora formas tradicionales europeas como el preludio, nocturno, suite y sonatina y además brinda a su obra un carácter nacionalista dotándola de rasgos melódicos, rítmicos y formales de las danzas folclóricas y populares de Colombia, como son el pasillo y el bambuco. Cabe destacar su obra intitulada: 300 trozos en el sentimiento popular, que constituyen el grueso aprecia un marcado estilo romántico y en ocasiones, tintes impresionistas, la búsqueda de efectos poéticos y dramáticos y la utilización de títulos descriptivos e indicaciones de tiempo precisas para transmitir los sentimientos del compositor. Además de su obra para piano, guitarra, música de cámara, música coral y vocal, se destaca el repertorio orquestal de Uribe Holguín, que abarca poemas sinfónicos y once sinfonías con un elevado contenido nacionalista, por ejemplo su suite típica Op. 43 y su segunda sinfonía Op. 15 subtitulada “El terruño”.

Entre muchos compositores de orientación nacionalista de la primera mitad del siglo XX cabe mencionar a Jesús Bermúdez Silva, Daniel Zamudio, José Roso Contreras y Antonio María Valencia, este último, destacado por ser el primer gran compositor-pianista de Colombia, formado en el Conservatorio Nacional de Bogotá y en clases privadas con el gran pianista colombiano Honorio Alarcón^(*), realizó estudios en la Schola Canctorum de París al igual que Guillermo Uribe, gracias a una beca del gobierno. Allí fue estudiante de Vincent d’Indy, Gabriel Perné y Manuel de Falla, obteniendo una marcada influencia de la tradición académica europea y de los estilos musicales de la época.

A su regreso a Colombia, fundo en Cali, su ciudad natal, el Conservatorio y Escuela de Bellas Artes en 1933, institución que perdura en la actualidad y lleva su nombre; además, desarrollo una importante labor como pianista en la difusión del repertorio académico poco conocido en el contexto local. Los inicios de su obra como compositor, poseen un estilo “criollo” denotando su inquietud por la música

(*) Considerado el gran virtuoso del pianismo en Colombia, formado en París y Leipzig y destacado además por su labor social en beneficio de la comunidad.

nacional aunque posteriormente mostro gran interés por el repertorio coral religioso dentro de un estilo musical europeo, en base al dominio del contrapunto, como lo evidencia su Misa de Requiem (1943).

Hacia la última parte de su vida, Valencia volvió el centro de atención hacia el carácter nacional de la música. Dentro de sus composiciones para piano, se destacan piezas de estilo impresionista y nacionalista, estas últimas basadas en la estilización del bambuco y el pasillo como ritmos tradicionales primigenios de sus obras. El repertorio pianístico comprende también formas tradicionales académicas por ejemplo su Preludio para piano, Sonatina Boyacense, Berçeuse, Elegía y música descriptiva. Se destacan también sus obras corales, canciones, música de cámara, música orquestal y para orquesta e instrumentos solistas como su Égloga para piano y orquesta.

Hacia mediados del siglo XX surgen nuevos compositores con estilos cada vez más diversos, por ejemplo Carlos Posada Amador, nacido en Medellín en 1908, combina el neo-romanticismo con un nacionalismo subjetivo, Roberto Pineda-Duque desarrolla un estilo neoclásico y en ocasiones dodecafónico, Fabio Gonzales Zuleta (nacido en 1920) cultiva elementos politonales, atonales y seriales como en el Concierto para violín (1958) y la tercera sinfonía (1961), Luis Antonio Escobar (nacido en 1925) abarca corrientes como el neoclasicismo influenciado por el Serialismo post-Webern y el nacionalismo, dentro de su obra, sobresalen los preludios para piano Bambuquerías (1954 – 1958).

Más adelante, se destaca la figura del compositor antioqueño Blas Emilio Atehortúa, nacido en Santa Helena en 1943, uno de los más reconocidos en el panorama académico latinoamericano, quien estudió bajo la dirección de Alberto Ginastera en el Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires, y ha desarrollado un estilo muy personal mediante el uso de ritmos derivados de la tradición musical colombiana transformados a través de las técnicas de composición más avanzadas. Es muy destacable su obra para piano, que abarca tres conciertos para piano y orquesta, preludios, improvisaciones, fantasías y formas neoclásicas entre otras. Se abordará a continuación a tres importantes compositores colombianos que enriquecieron notablemente el repertorio pianístico nacional, Luis Antonio Calvo (1882 – 1945), Adolfo Mejía Navarro (1905 – 1973) y Luis Carlos Figueroa (nacido en 1923).

En primer lugar, Luis Antonio Calvo nació en Gámbita (Santander) e inicio sus primeros estudios musicales de violín y piano en Tunja de mano del maestro Tomás Posada, posteriormente su familia se traslada a Bogotá donde ingresa a estudiar violonchelo con el maestro Guillermo Uribe Holguín, luego descubrir que padece de lepra, es internado en el lazareto de Agua de Dios en Cundinamarca

donde vivió hasta el final de su vida. Su obra posee un marcado estilo romántico de contexto puramente tonal y dentro del repertorio para piano, se destacan sus pasillos, bambucos, danzas, valeses, marchas, pasodobles, tangos entre otros; además de sus muy conocidos intermezzos para piano, su bello arabesco y su notable preludio **Spes Ave** que constituyen un gran aporte a la literatura pianística y a la identidad musical del país. En la actualidad, la figura de Luis A. Calvo se recuerda en el teatro de la Universidad Industrial de Santander, el cual lleva su nombre, y donde se realiza cada año el Concurso Nacional de Piano y Festival Internacional de Piano de la UIS, el evento de mayor importancia en el panorama pianístico nacional.

Por otra parte, el compositor Adolfo Mejía Navarro, oriundo de la villa de Sincé, hoy departamento de Sucre, inicia su vida musical aprendiendo guitarra con su padre para posteriormente establecerse con su familia en Cartagena, donde cursa estudios musicales bajo la dirección de Juan de Sanctis en el Instituto Musical de Cartagena del cual llegó a ser profesor. En esta ciudad, se desempeñó como compositor y director de la orquesta Lorduy, más adelante viaja a Estados Unidos para grabar sus creaciones con el sello Columbia Gramophone Company y conforma el Trio Albeníz junto al mandolinista argentino Terig Tucci y el laudista catalán Antonio Francés.

De vuelta a Colombia, viaja a Bogotá para desempeñar el cargo de bibliotecario de la Orquesta Sinfónica Nacional para posteriormente ingresar al Conservatorio Nacional donde realiza estudios musicales bajo la tutoría de maestros como Escobar Larrazábal, Bermúdez Silva y Pardo Tovar. Gracias a la impresión que causó su obra “Pequeña Suite” presentada en 1938 en un concurso nacional que le otorgó el premio Ezequiel Bernal, el gobierno nacional le otorgó una beca que le permitió viajar a París e ingresar en la Ecole Normale de Musique donde adquirió grandes influencias del estilo impresionista y reafirmó sus conocimientos musicales de mano de maestros como Nadia Boneville y la gran compositora, directora y pedagoga francesa Nadia Boulanger.

Posteriormente se radica definitivamente en Cartagena después de viajar nuevamente a Estados Unidos, allí se concentró en el ejercicio de la docencia, la composición y la promoción de la cultura en la ciudad haciendo posible la realización de diez festivales de música entre 1945 y 1961. Dentro de la obra pianística de Adolfo Mejía se destacan piezas elaboradas en base a aires populares, bambucos, danzas de corte habanero y zambas argentinas, también cabe mencionar sus pasillos, preludios, *Apuntes*, pequeñas piezas descriptivas, su muy conocida *Improvisación* y su bella danza *Pincho*. También cabe mencionar dentro de su obra en general, los poemas sinfónicos *Íntima* y *América*, la música

concertante como el *Capricho Español* para arpa y orquesta, música de cámara y variedad de obras para banda. Sobre Mejía y su obra se afirma que:

El resultado de la visión conjunta de la obra de Mejía es supremamente amable y grato de escuchar. En todo momento somos conscientes de la fluidez del discurso musical y de su gracia subyacente. No hay pasajes dramáticos ni incómodos; el humor, la contemplación y la elegancia tiñen las partituras de Mejía para el piano, retratando los momentos de su vida marcados por la picardía, la hidalguía, el romanticismo, la visión interior y, por qué no decirlo, la despreocupación de quien siempre estuvo dispuesto a compartir con un amigo en una buena parranda⁷

Por último, se hará alusión a Luis Carlos Figueroa, destacado pianista, compositor y pedagogo nacido en Cali en 1923 y cuya obra para piano representa una importante colección dentro de la música académica colombiana. Figueroa inicio sus estudios formales en el recién fundado Conservatorio de Música de Cali, creado y dirigido por el maestro Antonio María Valencia, allí estudia piano con el profesor Camilo Correa y más adelante con el mismo Valencia. Hacia 1939, culmina sus estudios superiores y realiza sus primeras composiciones a la par con importantes actuaciones como pianista concertista, siendo solista frente a importantes orquestas del país. Hacia 1950 viaja como becario del Gobierno Colombiano a París donde realiza estudios en el Conservatorio Nacional Superior de Música, la Escuela Cesar Frank y la Escuela Normal de Música bajo la dirección de pianistas como Jean Batallá, Jules Gentil, Paul Loyonnet y Germaine Mounier asistiendo además a cursos de interpretación con importantes pianistas de la época como Alfred Cortot y Magda Tagliaferro.

A su regreso a Colombia en 1959, es nombrado Director del Conservatorio “Antonio María Valencia” cargo que desempeñó durante 15 años, más adelante se expondrán más detenidamente los aspectos biográficos de este importante músico, por ahora cabe destacar que su obra abarca alrededor de 137 composiciones musicales, entre música para piano, voz y piano, música de cámara, obras corales, sinfónicas y arreglos corales e instrumentales. Dentro de la obra para piano de Figueroa es evidente la notoria influencia del estilo post-impresionista, traído de su formación musical en Francia, además se sobresale el uso de formas de composición tradicionales ligadas al estilo neoclásico sin perder las alusiones a ritmos y aires nacionales colombianos. Sobresalen la serie de “*Colombianas*” para piano, al igual que sus *miniaturas*, *recreaciones*, suites,

⁷COLOMBIA. Banco la República. Biblioteca Luis Ángel Arango. Recuperado el 10 de abril de 2013 en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/compo/mejia/indice.htm#AdolfoMejia>.

preludios, nocturnos y piezas de estructura neoclásica como su Sonatina en Sol mayor.

4.1.3 Técnica e interpretación. A continuación, se hará un acercamiento general al conocimiento de los conceptos de técnica en el piano e Interpretación pianística, ideas que, como se observará posteriormente, van ligadas en un todo al momento de la ejecución instrumental por cuanto sintetizan los recursos físicos y mentales requeridos que un músico profesional debe tener en cuenta en el momento de la ejecución del instrumento, para de esta manera conseguir que su interpretación obtenga un elevado nivel artístico.

4.1.3.1 La técnica pianística. Al hablar de técnica instrumental, se suele hacer alusión al conocimiento de la mecánica corporal que lleva a una serie de movimientos precisos y de correcta ejecución, que conducen a la interpretación de un instrumento de manera más refinada; por supuesto no se puede apartar el concepto de técnica de lo físico, de lo mecánico, incluso de un desarrollo atlético a nivel muscular; pero es más preciso para cualquier instrumentista o músico entender el concepto de técnica y el aprendizaje de la misma en estrecha relación con el hecho musical como tal. De esta manera se puede dar una definición primigenia de técnica como el compendio de recursos físicos necesarios para ejecutar una idea musical previamente concebida, llevándola a cabo como un hecho sonoro.

De lo anterior, se deduce que es imposible hablar de técnica de una forma aislada; aunque existen muchos tratados y referentes que la sistematizan de esta manera, el presente documento busca mantener la relación del aspecto técnico con otros tan importantes en la música como el sonido, la idea musical y la imagen estética de una obra, la intención comunicativa y la capacidad imaginativa del intérprete pianista, en búsqueda de un conocimiento más profundo e integral de los aspectos que enriquecen la ejecución del instrumento.

Se puede hallar los primeros referentes escritos de la técnica pianística en los tratados sobre la ejecución de instrumentos de teclado en el periodo Barroco, así K. P. E. Bach escribió en dos volúmenes (1753 y 1762) uno de los primeros y más importantes tratados sobre el tema, llamado *Ensayo sobre el verdadero arte de la ejecución de instrumentos de teclado*, que abarcaba desde consideraciones técnicas y conceptos sobre estética e interpretación hasta la teoría musical como referente en la composición. Como lo afirma el pianista Álvaro Ordoñez:

Fue el tratado más influyente en su época, tanto así que Beethoven le pidió a su discípulo Czerny llevarlo a su primera clase de piano. El tratado ha sido considerado como un importante recurso para información sobre ornamentación, interpretación de la época, digitación, postura y teoría⁸

Sin embargo, dicha sistematización de conocimientos de la época, dista mucho de dar una idea clara sobre los recursos técnicos necesarios para la ejecución del piano moderno y su vasto repertorio actual, que a lo largo de la historia se ha enriquecido y se ha tornado más complejo y exigente. Posteriormente, hacia mediados del siglo XVIII con la aparición del pianoforte como instrumento preponderante del estilo clásico y comienzos del romanticismo, se fundan los primeros esbozos pedagógicos para la ejecución del piano, que basaban sus principios en la utilización únicamente de los dedos, el entrenamiento de los mismos en rutinas puramente mecánicas que requerían muchas horas de práctica y en la autoridad absoluta del maestro o profesor.

Luego de esto, y de acuerdo con las nuevas exigencias de los compositores, se incrementó la dificultad del repertorio para piano, contribuyendo a su vez a la evolución del instrumento como tal y dando pie a la búsqueda de nuevos recursos para los ejecutantes y aprendices. Así por ejemplo las sonatas para piano de Beethoven requerían de un registro cada vez mayor, del uso del pedal de resonancia y del desarrollo de habilidades de mayor complejidad para su ejecución, por lo cual la técnica de “solo dedos” no era ya apropiada para tocar eficazmente este repertorio en crecimiento.

En este punto se destaca uno de los más grandes pedagogos del piano, Carl Czerny (1791-1857), discípulo de Beethoven entre 1800 y 1803, quien dedicó gran parte de su vida a la enseñanza del piano y a la escritura de métodos y estudios relacionados a las nuevas capacidades del instrumento en evolución. La importancia de Czerny en la evolución de la técnica pianística es invaluable, esto se evidencia en uno de sus más famosos discípulos, Franz Liszt (1811-1886), el virtuoso que llevó las capacidades técnicas del instrumento a su más alta expresión durante el siglo XIX, quien además es considerado padre de las clases magistrales y que contribuyó significativamente a la pedagogía del piano con sus doce volúmenes de estudios técnicos (terminados en 1880).

Para este momento histórico, el piano ya había alcanzado de mano de grandes intérpretes y compositores, la explotación de recursos muy avanzados en su

⁸ ORDOÑEZ, Álvaro. La técnica pianística al servicio de la musicalidad. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. p. 41.

ejecución, sin embargo (y a pesar de los tratados pedagógicos y de ejercicios técnicos publicados en la época) es difícil acceder a un conocimiento directo de “cómo” ejecutar el piano e incrementar las capacidades técnicas, o dicho de mejor manera, de cuáles son los medios para traducir física y sonoramente las intenciones musicales de las complejas composiciones de este periodo. Solo hacia comienzos del siglo XX se indaga a profundidad sobre el desarrollo de dichos recursos, y aparecen conceptos como “uso del brazo”, “peso” y “relajación” en los tratados de la época, siendo uno de los más influyentes y difundidos el de Rudolph Breithaup llamado *La técnica natural* (1905-1907).

Se destaca en este punto, un pilar fundamental de la técnica pianística moderna: La r, se sabe por ejemplo, que durante las clases de Chopin este permanecía muy pendiente de la postura natural de la mano de sus estudiantes sobre el teclado, en búsqueda de la relajación de la misma y de su mejor funcionamiento; así mismo, el pianista chileno Claudio Arrau sostenía que la música fluía del corazón hacia las puntas de los dedos, y que cualquier brote de tensión muscular era cortante para dicho flujo impidiendo la conexión de la intensión emotiva con la intensión física.

Anteriormente, el conocimiento sobre la técnica pianística se transmitía en mayor medida durante las clases de los grandes maestros, y en las instituciones de mayor renombre en Europa, así los discípulos más dotados eran quienes recibían y permitían la continuación de dichos conocimientos en una interacción directa con el maestro y el entorno académico, esto daba pie a la institución de “escuelas” pianísticas entendidas como agrupaciones de seguidores y continuadores a un maestro o estilo de ejecución particular, en muchos casos, adquiriendo un carácter de conciencia “nacional”. De esta manera:

Se reconocen hasta hoy en día la “Escuela Francesa”, preocupada por la articulación digital, la “Escuela Alemana”, cuna de la utilización del peso del brazo y asociada con la comunidad pianística surgida en torno a L. Deppe, y la “Escuela Rusa” vinculada principalmente al conservatorio de San Petesburgo, que se ha caracterizado por la fuerza y el temperamento. Así mismo existieron maestros que fundamentaban toda su pedagogía en un “núcleo central” o pilar principal, como por ejemplo “La imagen estética” de H. Neuhaus, “El peso del brazo” de L. Deppe, “La silla baja” de E. del Pueyo y la “Tracción braquial” de B. Otto⁹.

Con lo anterior se evidencia un interés por la sistematización de los conocimientos técnicos para la ejecución del piano dejando de lado los antiguos “enigmas” en el

⁹ Ibíd., p. 34.

aprendizaje del mismo y cimentando una pedagogía más sólida y conceptualmente elaborada. No obstante lo anterior, con el tiempo, las características que delimitaban las “escuelas” se fueron difuminando, y actualmente en el entorno social y cultural globalizado han desaparecido casi por completo, dando paso a una conciencia global sobre la técnica, que reúne muchos de los conocimientos que cada una de las escuelas y maestros han aportado para la interpretación y ejecución del piano.

Por último cabe destacar en este breve recorrido histórico que ya entrado el siglo XX los teóricos y pedagogos de la ejecución del piano se interesaron en gran medida por un entrenamiento técnico “desde el interior” es decir, basado en el campo del intelecto y la psicología más que en la parte puramente física y mecánica. A continuación se mostraran los puntos esenciales a tener en cuenta para la construcción y desarrollo de una técnica pianística sólida y eficaz:

- La idea musical y la intención expresiva precede al acto físico o a la ejecución puramente técnica o mecánica al piano. Es vital en principio cultivar los aspectos mencionados inicialmente incluso para ejercicios como escalas o arpeggios que se consideran “productos semi-acabados” al contrario de las obras musicales que son “productos acabados”¹⁰.
- El sonido es factor fundamental en el cultivo de una buena técnica, ya que es material esencial de la música, la exploración de cada una de las capacidades sonoras del piano y su relación expresiva en relación a diferentes niveles dinámicos (*pp*, *p*, *f*, *ff*) es imprescindible.
- La relajación muscular y la conciencia del peso del brazo y del torso sobre la punta de los dedos teniendo como centro de gravedad la cadera apoyada en el banquillo, permite la flexibilidad del conjunto mano-muñeca-antebrazo-brazo pertinente para la libertad de movimiento, desarrollo de la agilidad y para la consecución de un sonido amplio y agradable.
- Entre más refinada sea la técnica pianística, mejor se adaptará a la naturalidad de movimiento, la economía del mismo siempre debe ser buscada. En este mismo sentido, el pianista debe tener un contacto cercano y permanente con el teclado especialmente en pasajes rápidos y exigentes.

¹⁰ NEUHAUS, Heinrich. El arte del piano. Madrid: Real Musical, 2002. p. 113.

- Se debe construir estabilidad en el conjunto de los dedos, asumiendo las capacidades y particularidades de cada uno de ellos y explorando su interacción con los elementos de la muñeca hasta el torso y el peso de los mismos aplicado en la ejecución, con el fin de conseguir distintas sonoridades o “toques” requeridos de acuerdo a la idea musical a interpretar, los más usuales son:

(i) *Martellato* (martillado): Caída de todo el peso del brazo elevando la mano.

(ii) *Non legato* (sin ligar): Caída del peso del brazo desde la superficie del teclado.

(iii) *Legato* (ligado): Desplazamiento lateral del peso a cada dedo contiguo.

(iv) *Staccato* (muy corto y sin ligar): Retención natural del peso o impulsión del mismo hacia fuera del teclado.

(v) *Jeu perlé* (perlado): Apoyo de carga ligera sobre los dedos firmes.

(vi) *Leggiero* (ligero): Toque ligero con carga mínima sobre la tecla.

- La construcción mental de discursos polifónicos y planos sonoros es un aspecto muy importante para un pianista, en este punto el repertorio Barroco es un gran referente para el estudio de esta técnica compositiva a su vez aplicable a todos los estilos posteriores donde se puede diferenciar y jerarquizar los planos sonoros dentro de una composición.

- La técnica es una construcción mental en un gran porcentaje, existen factores psicológicos que impiden su correcto desarrollo, como la inseguridad y el miedo; un pianista consciente, aporta a su estudio personal elementos que le brinden seguridad y que lo alejen del temor a la ejecución, por ejemplo las constantes presentaciones en público, aunque sea este muy reducido.

- El repertorio pianístico ofrece innumerables retos técnicos, capaces de solventar el desarrollo de un pianista y su crecimiento como intérprete, sin embargo no se debe dejar de lado los estudios técnicos que se encuentran en los métodos de grandes pedagogos como Czerny, Pischna, Cramer y Hanon entre otros, destacando especialmente los excelentes compendios de Carl Czerny como obras esenciales para el desarrollo de capacidades necesarias en la ejecución de cualquier tipo de repertorio.

En suma, se puede considerar la técnica como un medio para llegar a la libertad interpretativa y de expresión, que requiere un trabajo arduo y constante, como afirma H. Neuhaus:

En efecto, la garantía de una perfecta interpretación técnica es lo que proporciona al intérprete su libertad de expresión anímica y para ello es preciso haber asociado los aspectos materiales de la interpretación al aparato motor de tal manera, con tanta perseverancia, mimo, cuidado e inteligencia, que se convierta en actos reflejos tan inmediatos como el andar.¹¹

4.1.3.2 Interpretación, estilo e imagen estética. El término “Interpretación musical” hace referencia a toda la labor artística propiamente dicha, de un ejecutante instrumental, en este caso, de un pianista. El grado más elevado en la tarea de un músico se consigue así, cuando su ejecución enmarca una intención artística, expresiva, emotiva y comunicativa, llegado a este punto, el simple ejecutante instrumental entra en el estadio del arte de la interpretación.

A lo largo de la historia uno de los papeles fundamentales dentro del entorno musical fue el del compositor, que además ejecutaba con gran destreza su instrumento, los casos más relevantes en la historia de la música occidental se dan para instrumentistas de teclado y pianistas, como son Bach, Mozart y Beethoven entre otros; grandes compositores que han dejado huella en la historia por su labor compositiva pero que han sido reconocidos también como grandes ejecutantes, intérpretes e improvisadores en su instrumento.

Solo hacia finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, la oferta y la difusión musical se vuelve tan vasta, que genera la necesidad de músicos intérpretes profesionales, entendido el intérprete como un músico capaz de recrear la obra escrita por un compositor, brindando una ejecución fiel a la idea original y dando además una muestra de dominio instrumental y artístico. De esta manera, y teniendo en cuenta que el piano fue el instrumento con mayor acogida en la época, surgieron grandes figuras que trascendieron en la historia como intérpretes más que como compositores aunque no dejaban de lado esta labor, y al mismo tiempo se cimenta el concepto de “virtuoso” denotando las elevadísimas capacidades técnicas e interpretativas en sus ejecuciones. Se reconocen entre los primeros pianistas intérpretes más destacados a Johan Nepomuk Hummel (1778 – 1837), Friedrich Kalkbrenner (1788 – 1849), Anton Diabelli (1781 – 1858) e Ignaz Moscheles (1794 – 1870).

Al aparecer, la figura del intérprete, la música se volvió cada vez más asequible a la gente, igualmente, la escritura y las ediciones musicales se volvieron mucho más refinadas para dar un acercamiento más fiel de las ideas originales del compositor, al contrario de lo que ocurría con los manuscritos musicales antiguos

¹¹ *Ibíd.*, p. 13.

donde la información es muy limitada. Así el papel del intérprete profesional era necesario para suplir las exigencias de la oferta musical de la época y los grandes requerimientos que exigían dichas ejecuciones, convirtiendo a la ejecución instrumental de un simple divertimento o actividad social recreativa en un pilar fundamental del que hacer musical y artístico en general.

Como se ha mencionado anteriormente, la interpretación está vinculada estrechamente al hecho artístico y por ende no solo se limita a la lectura y decodificación de símbolos escritos, involucra también la creación, la re-creación y la exploración de un sinnúmero de cualidades emotivas, expresivas y comunicativas que enmarca una obra escrita en relación directa entre el ejecutante y el público, por ende, un intérprete es el complemento del compositor, pues sin él, la partitura no tendría la posibilidad de llegar al oyente. Sobre la relación del intérprete con el oyente, Alfred Cortot (1934) afirma:

Podríamos sostener que no hay arte que presuponga en mayor medida que el de la interpretación, el manejo delicado, la comprensión refinada de todas las formas de emociones o de sensaciones que se trata de trasladar al espíritu del oyente mediante la magia misteriosa de las sonoridades.¹²

En este sentido cabe aclarar que el artista intérprete puede incluso aportar de su visión a la lectura o decodificación de una obra, es decir que puede hallar “que decir” con su interpretación siempre y cuando sepa enmarcar su labor dentro de las concepciones originales del autor, y pueda contextualizar el valor artístico de la música de acuerdo a las circunstancias en que fue concebida, así dará a su ejecución una correcta visión estilística. De esta manera se puede definir “estilo” como el contexto estético o de expresión artística en el que se enmarca una composición, teniendo estrecha relación con las circunstancias sociales y emotivas que vivió el compositor en el momento de la creación y con el lenguaje propio del autor, es decir los recursos musicales usuales en él y su significado expresivo.

De la misma manera el sonido como elemento creador de la música, es de estudio primordial al momento de definir el estilo de un compositor, así por ejemplo una sonata de Beethoven tendrá rangos e intensidades sonoras mucho mayores a las de una sonata de Soler, si el intérprete es acorde al estilo de cada una, teniendo en cuenta que la música de Soler fue concebida para clavecín y clavicordio y que su discurso expresivo no admite contrastes dinámicos tan dramáticos.

¹² CORTOT, Alfred. Curso de interpretación. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1934. p. 13.

El último elemento que contribuye a un elevado nivel interpretativo, es la concreción de lo que el pianista y pedagogo Heinrich Neuhaus llama “la imagen estética de la obra musical” en el ejecutante, según el prenombrado autor se puede dar una noción general del concepto de imagen estética como: “la música misma, la materia sonora viviente, los discursos musicales con sus leyes, sus componentes, armonía, polifonía, etc (...) en la forma definida y en el contenido poético y emocional”¹³ Lo anterior teniendo en cuenta que, la imagen estética de una obra es quizás el aspecto más introspectivo de la interpretación, es una construcción mental propia de cada intérprete que se afianza y fortalece en la medida que este desarrolle su sensibilidad musical y su conocimiento teórico sobre todos los aspectos que dan vida a la música, su morfología, su contexto histórico y estilístico, y por supuesto, el trabajo técnico que orienta la ejecución hacia la libertad de expresión dando vida sonora a las ideas previamente concebidas.

En este punto, y siguiendo las indicaciones de Neuhaus (2002)¹⁴ se puede plantear un esquema general sobre el trabajo del intérprete en la obra a ejecutar:

- Una primera etapa concerniente a la imagen estética, es decir, el contenido, la expresión, en una palabra, aquello de que se habla o quiere hablar.
- El sonido en el tiempo, tiene que ver tanto con la asimilación e interiorización rítmica del discurso musical como en la búsqueda de la sonoridad deseada para la expresión artística y al final, con la materialización de la imagen estética.
- Finalmente el dominio de la técnica como conjunto de medios necesarios para resolver el problema de la interpretación, del que forma parte el conocimiento del mecanismo del instrumento y del aparato muscular y dinámico del intérprete.

Por último, cabe recordar lo que Alfred Cortot escribe en exaltación al papel del intérprete, una función artística de profundidad emotiva inigualable y de gran trascendencia comunicativa:

La música debe ser peligrosamente, sublimemente contagiosa. Ello supone, si ustedes la aman lo suficiente como para consagrarle sus vidas, que no será un matrimonio de conveniencia por consideraciones mediocres el que ustedes contraigan con ella. Sin cesar y sin reposo deben ustedes aportarle un alma

¹³ NEUHAUS. Óp. Cit., p. 21.

¹⁴ Ibíd., p. 65.

ardiente y los recursos de toda su imaginación y de todo su amor. De esta comprensión cada vez más íntima del misterio profundo del arte, nacerá tal vez, en algún momento sagrado de sus estudios, ese estremecimiento interior que hace presentir la proximidad de la verdad artística. Ese día la técnica de ustedes habrá progresado más eficazmente que al precio de meses de escalas sin objeto y de ejercicios de virtuosidad estéril. Ustedes encargarán entonces a sus dedos que traduzcan su pensamiento. Ustedes serán entonces *intérpretes* y no ejecutantes.¹⁵

4.1.3.3 Principales maestros e intérpretes de piano. A lo largo de la historia han existido referentes claves para cualquier instrumentista que se desempeñe dentro de un proceso académico, lo que implica a su vez un crecimiento constante a niveles técnicos, interpretativos y espirituales. Desde los grandes compositores de la historia de la música que han dejado un importante legado en la literatura musical hasta la actualidad, y un legado de pianistas que han perdurado y transmitido sus enseñanzas; hasta los maestros con quien el instrumentista ha tenido contacto directo y personal, son piezas claves en el camino de un músico hacia el inefable estadio del arte y de la interpretación del piano.

En este documento se busca referenciar a los más destacados intérpretes y maestros en este instrumento, que han marcado una profunda influencia en la vida musical de su autor, exaltando las cualidades de cada uno, que dan al estudiante de piano una visión de las posibilidades que el ser humano ha podido alcanzar en el camino del arte musical pianístico, cualidades que son admirables y dignas de imitar e interiorizar como parte del proceso de crecimiento de cualquier músico profesional. De esta manera se hablará particularmente de Henrich Neuhaus, Vladimir Horowitz, Claudio Arrau, Alfred Cortot, Glenn Gould y la maestra y pianista colombiana Pilar Leyva Durán como grandes referentes de este instrumento, tanto al nivel de intérpretes como maestros y pedagogos, tal y como se plantea a continuación:

- **Henrich Neuhaus (1888 – 1964).** Pedagogo y pianista nacido en Elizabetgrado (actualmente Ucrania) en una familia de músicos, sus padres eran profesores de piano. Tuvo grandes influencias en pianistas como Félix Blumenfeld y el virtuoso Leopold Godowsky con quien tuvo un contacto más cercano. Se destaca esencialmente como pedagogo, en su madurez artística concentro sus esfuerzos en la recopilación de sus conocimientos y experiencias, sistematizadas en el libro “El arte del piano” de 1958, referente de técnica e interpretación hasta la actualidad. Su labor como docente se evidencia y grandes discípulos como Vladimir Horowitz, Sviatoslav Richter y Emil Gilels. Sus escritos abarcan gran

¹⁵ CORTOT. Óp. Cit., p. 15.

parte del conocimiento artístico y técnico que aporta al enriquecimiento pianístico de cualquier estudiante de piano, además crea una base para el ordenamiento de la técnica pianística, basada en los siguientes elementos:

1. El sonido, escucha del sonido del piano en notas individuales.
2. Varias notas, desarrollo de independencia de los dedos y trinos.
3. Escalas, paso del pulgar.
4. Arpeggios.
5. Notas dobles, intervalos y octavas.
6. Acordes, simultaneidad y jerarquía de los sonidos.
7. Saltos.
8. Polifonía

Lo anterior enmarcado en principios como la flexibilidad, el peso del brazo y el uso de todo el cuerpo en intervención con el piano y la búsqueda de la libertad expresiva basada en una “imagen estética” bien definida que da soporte a las ideas musicales e interpretativas.

- **Vladimir Horowitz (1903 – 1989).** Pianista de origen ucraniano nacido en la ciudad de Kiev inició sus estudios formales en el Conservatorio de esta ciudad cuando tenía 15 años, ya con conocimientos de piano fundamentados por su madre. Hacia 1919 se gradúa de esta institución y debido a su inigualable talento crece su fama llevándolo a numerosas giras por Rusia y en 1926 proyectando su labor hacia Berlín, París, Londres y Nueva York. Se radica en Estados Unidos en 1940 contando ya con una gran fama y reputación. Allí dedica gran parte de su labor a la grabación de su repertorio solista y para piano y orquesta, destacándose su muy recordada grabación del Concierto del Concierto No.1 de Tchaikovsky bajo la dirección de Arturo Toscanini en 1941.

El repertorio de Horowitz abarca todos los periodos musicales a excepción de la música moderna del siglo XX y las corrientes vanguardistas que en esta etapa se presentaron. Son destacables especialmente, sus interpretaciones del repertorio romántico y la inagotable creatividad que le aporta como intérprete, obras de Schumann, Schubert, Chopin, Liszt, Scriabin y Rachmaninov figuran entre sus más recordadas interpretaciones. La figura de Horowitz fue inmortalizada en el documental de 1985 titulado “Vladimir Horowitz, el último romántico” dirigido por Albert Maysles, en el cual se muestran momentos de su vida cotidiana y quedan registradas interpretaciones de su repertorio más querido en la intimidad de su casa de New York.

Sobre las cualidades interpretativas de Horowitz, Neuhaus afirma: “Un pianista puede obtener una bella sonoridad cantábile, he tenido ya la ocasión de decirlo, si su oído percibe toda la duración del sonido hasta su extinción completa. Pero por otra parte no hay que olvidar la extraordinaria nitidez, el resplandor que alcanza la ejecución de un Horowitz. Usa con parsimonia el pedal, frecuentemente toca “non legato”, sin caer nunca en la aridez, y sabe como nadie hacer resaltar las características del “martellato” del piano, lo que no quiere decir “golpear”.¹⁶

- **Claudio Arrau (1903 – 1991).** Pianista y pedagogo chileno, considerado uno de los más grandes del siglo XX, desempeñó su labor principalmente en Alemania donde fue estudiante del maestro Martin Krause y en Estados Unidos donde se radicó en 1941. Nacido en la población de Chillán en 1904, inició sus estudios en el Conservatorio de Santiago a los 6 años y ya mostraba dotes prodigiosos desde los 4 gracias a la educación pianística brindada por su madre, posteriormente fue becado por el estado chileno para proseguir sus estudios en Europa, estudió en el Conservatorio Stern de Berlín donde conoció al maestro Krause, uno de los últimos discípulos de Franz Liszt. En Berlín se dedicó intensamente a sus actividades como pianista, músico de cámara y profesor, obtuvo además grandes galardones como el premio Liszt que ganó en dos ocasiones consecutivas. Hacia 1941 se traslada a Estados Unidos debido a conflictos con el nazismo que amenazaba la seguridad de su esposa, quien era de origen judío; allí crea la Academia “Claudio Arrau” en compañía de Rafael de Silva dedicando gran parte de su tiempo a la enseñanza.

Es reconocido por su vastísimo repertorio que abarcó desde Bach hasta Debussy, destacando sus grabaciones de las sonatas de Beethoven y la obra de Liszt. De este gran maestro cabe rescatar la habilidad técnica basada en la relajación, libertad y flexibilidad corporal, que permiten al ejecutante desarrollar todas las herramientas necesarias para conseguir un discurso musical completo y un sonido cuidado pero de grandes proporciones. El maestro Arrau decía: “el modo en que se golpeen las teclas, no solo con las manos, abre camino para que el alma se exprese con mayor claridad (...) yo siento la música con todo mi cuerpo, cuando siento una frase, siento que puedo bailarla.”¹⁷ Además, Arrau sostenía que la relajación era el único medio para que exista un “flujo musical” que parte del corazón hacia la punta de los dedos, noción fundamental que debe interiorizar todo pianista en búsqueda de la libertad técnica y expresiva.

Alfred Cortot (1877 – 1962). Pianista y director de orquesta de origen francés, nacido en Nyon (Suiza). Sus padres eran franceses y lo llevaron a París donde se

¹⁶ NEUHAUS. Óp. Cit., p. 85.

¹⁷ SANVED, Kjell. El mundo de la música. Madrid: Espasa-Calpe S.A, 1962., p. 119.

estableció desde muy joven, empezó a estudiar piano con sus hermanas mayores y luego se matricula en el Conservatorio de París donde estudia durante 10 años con prestigiosos maestros como Emile Descombes, afamado alumno de Chopin, y Louis Diémer.

Se desempeñó como director en la ciudad de Bayreuth donde estudió e interpretó a profundidad la música de Wagner, difundiéndola también en Francia. Además contribuyó enormemente a la difusión de la música francesa, dirigiendo primeras audiciones de la obra de jóvenes compositores de la época y obteniendo un gran reconocimiento como director, profesor y pianista. Cientos de discípulos recogieron las enseñanzas de Cortot en clases particulares, en el Conservatorio de París y en la Escuela Normal de Música, fundada en 1919. Pero quizás su fama mayor sea como pianista.

Su manera de tocar, expresiva y poética, fue aclamada en todas partes, “fervoroso romántico, destaca sobre todo, como intérprete de Schumann y Chopin”¹⁸ De lo anterior, se rescata la pureza artística en la interpretación de Cortot, existen numerosas grabaciones de su repertorio, que representa uno de los más grandes referentes del estilo pianístico romántico, destaca además su libro “Curso de Interpretación”, un acercamiento a las formas más importantes de la música para piano como son preludeo y fuga, suite, sonata, concierto y variación contando además con capítulos dedicados a la interpretación musical en su visión personal y sobre la interpretación de los preludios de Chopin y Debussy. De la misma manera se conservan hasta la actualidad las ediciones que Cortot elaboró sobre los Preludios y Estudios de Chopin, donde se incluyen anotaciones interpretativas de gran riqueza poética y ejercicios técnicos para su estudio y ejecución; así como tres volúmenes de música francesa para piano.

De lo anterior se concluye que la riqueza expresiva es un elemento primordial en toda interpretación musical, ésta es un producto de la creatividad, del conocimiento y a la vez de la sensibilidad del músico, cualidades que Alfred Cortot llevo siempre en sus interpretaciones y enseñanzas.

- **Glenn Gould (1932 – 1982).** Pianista canadiense nacido en Ontario en el seno de una familia de músicos. Tuvo sus primeros acercamientos al piano gracias a su madre y posteriormente ingresa al Royal Conservatory of Music a la edad de diez años, recibiendo clases con el pianista chileno Alberto Guerrero. Reconocido principalmente por sus grabaciones que abarcan gran parte de la obra para teclado de Bach, pasando por repertorio clásico, romántico tardío y

¹⁸ *Ibíd.*, p. 621.

destacando también la música de principios del siglo XX, especialmente la obra de Schönberg. Gould obtuvo gran fama como pianista en su juventud, pero se retiró de los escenarios en 1964 para dedicarse a la grabación, dejando un invaluable legado en la historia de la interpretación pianística.

Su cualidad personal más relevante era la introspección, sostenía: “el aislamiento es un componente indispensable de la felicidad humana.”¹⁹ Esto se evidencia en sus particulares y a veces excéntricas interpretaciones que contienen un gran sentido de individualidad y un lenguaje muy personal. De Gould se destaca así, la búsqueda de la individualidad, y la concreción de una imagen estética única y particular, además del elevadísimo grado de conciencia de la obra, evidente en la música polifónica que legó en sus grabaciones, donde se aprecia a cabalidad la belleza y riqueza de cada parte en función del todo.

- **Pilar Leyva Durán (nacida en 1948).** Pianista y pedagoga Colombiana, fundadora, docente de piano y directora del Departamento de Extensión Interinstitucional de la Universidad Corpas de Bogotá, una de las instituciones con mayor prestigio en música académica del país. Tal y como afirma UniMúsica (2013), la maestra, mostró gran talento desde su niñez actuando a los 8 años con la Sinfónica de Colombia y posteriormente radicándose en Nueva York donde recibió clases con Claudio Arrau entre 1954 y 1968. Durante estos años ganó más de 30 concursos de piano entre ellos el Young People’s Center, Westchester County Competition y el New York Orchestral Society Competition, a los 16 años fue aceptada como la participante más joven en el concurso Tchaikovsky de Moscú y fue invitada a tocar en el Plan American Unión de Washington.²⁰

Su carrera como pianista la llevó a realizar conciertos en las ciudades más importantes de Estados Unidos, Rusia, Austria, España, Ecuador y Colombia. A pesar de una larga interrupción del quehacer pianístico a sus 18 años, Pilar reapareció en los escenarios en el Festival Internacional de Piano de Bucaramanga en 1995 y se desempeña actualmente en el campo de la docencia, la investigación y como concertista solista y de música de cámara. De la maestra Leyva se destaca principalmente su labor pedagógica, su vasto conocimiento técnico basado en la relajación, libertad y dominio del repertorio pianístico en todos sus estilos; además de la eficacia de su método pedagógico, evidenciada en los grandes talentos que ha formado y los prodigiosos pianistas que ha cultivado en el país²¹.

¹⁹ DELILLO, Don. Contrapunto. Barcelona: Seix Barral, 2005., p. 32.

²⁰ UNIMÚSICA. Recuperado el 20 de mayo de 2013 en <http://unimusica.org/unimusica/fundadores/pilarleyva>

²¹ *Ibíd.*, párr. 2-3.

4.1.4 Compositores.

4.1.4.1 Luis Antonio Calvo (1882 – 1945). Nació en Gámbita, Santander, su padre era músico y cultivó inquietud por el sonido y la música en Luis desde muy pequeño, en 1895 se traslada con su familia a Tunja donde recibió sus primeras instrucciones musicales de Pedro León Gómez, un violinista aficionado para el que Calvo trabajaba como mensajero y mandadero; posteriormente inició estudios de piano y violín bajo la dirección del maestro Tomás Posada y en 1897 compone su primera danza dedicada a su madre, “Libia”, escrita para bandola, instrumento que ejecutaba con gran talento. Ingresó a la Banda Departamental de Boyacá como platillero, luego ejecutando el bombo y más adelante el bombardino, instrumento de viento-metal que dominó gracias a su excepcional talento y dedicación.

Hacia 1905 se traslada a Bogotá con firmes deseos de estudiar música en Academia Nacional de Música, aspirando a las becas ofrecidas por el gobierno, las cuales protegían a los músicos que pertenecieran a las bandas de la capital. En junio de ese año es nombrado tercer bombardino de la Banda del Ejército contando con un sueldo que apenas alcanzaba para sostener a su madre y su hermana, sueldo que más adelante se recortaría aún más, haciendo que Calvo y su familia padecieran por lo menos durante un año y medio, de grandes necesidades debido a la escasez económica.

La consecución de una beca fue imposible para Calvo, quien luchó durante cuatro años por ello sin obtener respuesta, debido a lo que él consideró “falta de recomendaciones de ministros y otras personalidades del gobierno”, pese a esto, Luis Antonio se dedicó de lleno a la música y no solo a la ejecución instrumental en la banda, sino a la realización de arreglos e instrumentaciones para la misma, las cuales fueron bien recibidas por su director, la primera de ellas fue para su composición “*Libia*”.

Luego de dos años de labor en la banda ascendió a profesor de 2da categoría como premio a sus adelantos y continuó con la instrumentación de piezas musicales, más adelante logra gracias al profesor Rafael Vásquez, de la Academia Nacional de Música, ingresar a esta institución a causa de la buena impresión que para Vásquez causaron los arreglos e instrumentaciones de Calvo. Una vez en la institución, recibió clases de maestros como el violinista Leopoldo Carreño y más adelante de quien fuera el director titular, Guillermo Uribe Holguín quien lo adentro en los conocimientos de armonía y contrapunto. En la Academia Nacional adelanto además estudios de violonchelo y formó parte de la Orquesta del

Conservatorio. En esta época compuso algunas de sus más recordadas piezas, como los *Intermezzos No.1 y 2* (Lejano Azul) para piano, el vals *Anhelos* y la danza *Carmiña*.

Hacia 1916 le diagnosticaron lepra y tuvo que retirarse hacia el municipio de Agua de Dios, Cundinamarca, donde permaneció en un lazareto hasta su muerte, pero contando con algunas salidas posteriores para realizar actividades musicales, recibir homenajes y dar conciertos. Una vez internado ahí recibió la acogida de los padres Salesianos y además el gran apoyo de instituciones gubernamentales y de la comunidad en general de Bogotá y Medellín, además de manifestaciones de solidaridad provenientes de Cali, Manizales, Tunja, Cúcuta y Facatativá que brindaron bienestar y comodidad a Calvo. De esta manera, llegó a las manos de Luis Antonio, un piano donado por la comunidad bogotana; así describe el hecho el propio compositor en su autobiografía, citada por Ospina (2012):

Ocho días después de mi arribo a este retiro recibí a mi amigo favorito: el Piano, el que muchos de mis amigos y admiradores bogotanos me enviaron como recuerdo. Y muchas son las horas que por mediación del mágico instrumento, mis hermanos martirizados han olvidado sus penas y escuchan los lamentos que mi alma atormentada le arranca.²²

En Agua de Dios dedico gran parte de su labor al piano y a componer para este instrumento, muestra de ello es el vasto repertorio para piano que queda legado en su obra: Bambucos, marchas, pasillos, serenatas, preludios, valeses, tangos, danzas, Fox-trot, su Arabesco y su Mazurca entre otras. La vida de Luis A. Calvo representa un papel importante para la música Colombiana, fue un prolífico compositor con una obra polifacética que abarca variedad de géneros dentro de un carácter modesto pero de gran contenido expresivo que retrata el alma y el sentir musical de su pueblo, como afirmaba el mismo compositor, su formación académica fue incompleta y limitada, debido a la enfermedad que le aquejó, y en ocasiones su capacidad creativa estuvo limitada por las exigencias del público, el comercio de partituras musicales y la música de salón, corriente traída de la burguesía europea para amenizar tertulias y reuniones sociales, y por la comercialización de la misma.

Sobre las cualidades musicales de Calvo, el maestro Mario Gómez-Vignes afirma:

²² CALVO, Luis A, citado en la obra de OSPINA, Sergio. Luis A, Calvo, su música y su tiempo. Trabajo de grado. Magister en Historia. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de ciencias humanas. Departamento de Historia, 2012. p. 84.

Calvo es curioso, inquieto e intuitivo. Lo que no sabe lo supone, lo inventa. En este sentido, y si queremos compararlo con algún maestro del pasado, Calvo se parece más a Schubert, cuya obra suele estar impregnada de honda aflicción, de una suerte de nostalgia inefable, como es el caso de Calvo y que tuvo también, como éste, una preparación musical accidentada e incompleta.²³

De esta manera se puede enmarcar la música de Calvo y especialmente su obra pianística dentro del estilo de música de salón, son obras altamente expresivas pero de limitadas exigencias técnicas y de un estilo ligado al romanticismo tardío; sus recursos armónicos son comparables con compositores de finales del siglo XIX como Tchaikowsky, Grieg, Dvorak y Franck. Además Luis A. Calvo muestra una gran afinidad y sensibilidad por la poesía, también llevada a la música en sus obras vocales, dicha sensibilidad es muy evidente también en sus escritos, entre los que se conservan anotaciones, poemas y sus páginas autobiográficas.

Durante su vida, Calvo fue homenajeado y condecorado por diversas instituciones a nivel nacional, y su legado se recuerda hasta la actualidad en el auditorio de la Universidad Industrial de Santander (inaugurado el 7 de mayo de 1982) que lleva su nombre, y donde cada año se realiza el Concurso Nacional de Piano UIS que otorga un premio especial a las mejores interpretaciones de sus obras, y el Festival Internacional de Piano UIS que reúne a grandes exponentes del pianismo nacional e internacional; además existe actualmente en Bogotá una importante academia ligada a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, que lleva su nombre; denotando, como menciona nuevamente Gomez-Vignes, que “la obra de Calvo es uno de los más ricos patrimonios con que cuenta esta nación”²⁴ y no merece caer en el olvido.

4.1.4.2 Luis Carlos Figueroa (1923). Destacado pianista, compositor y pedagogo colombiano, nacido en Cali el 12 de octubre de 1923. Inició en el aprendizaje del piano desde muy temprana edad gracias a su tía Angélica Sierra Arizabaleta y además recibe clases de la profesora René Buitrago de Bermudez. En 1933 ingresa al recién fundado Conservatorio de Música de Cali^(*) como beneficiario de una beca, allí estudia piano elemental con Camilo Correa Pineda para posteriormente realizar el curso superior bajo la dirección de Antonio María Valencia con el cual culminaron sus estudios superiores de piano.

²³ SERRANO, Orlando. Luis A. Calvo – Vida y obra. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2005. p. 15.

²⁴ *Ibíd.*, p. 18.

(*) Fundado y dirigido por el Maestro Antonio María Valencia. En la actualidad, la institución lleva su nombre.

En 1939, a la edad de 16 años, inicia sus actividades pedagógicas en el Conservatorio de Cali, siendo nombrado profesor de solfeo y más tarde de piano, obteniendo su Diploma de estudios superiores de la institución e iniciando además su carrera como pianista y la composición de sus primeras obras. Fue solista de importantes orquestas en el país, como son las sinfónicas del Valle, Bogotá y Medellín. Hacia 1946 desempeña labores como docente en la Normal de Varones de Cali y en la Universidad del Valle durante dos años.

En 1948 fue nombrado director interino del Conservatorio de Música de Cali por espacio de 7 meses en reemplazo de Valencia quien se trasladó a Bogotá por motivos de salud, en este periodo estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica y la Coral Palestrina. En 1950 viaja a París becado por el Gobierno Nacional, allí realiza sus estudios de especialización y permanece durante 9 años, estudiando en prestigiosas instituciones como el Conservatorio Nacional Superior de Música, la Escuela Cesar Frank y la Escuela Normal de Música, entre sus profesores cabe destacar a Yves Margat en armonía, René Alix en contrapunto y fuga, Guy de Lioncourt en composición, Marcel Labey en música de cámara, Geneviève de la Salle en órgano, Jean Batalla, Jules Gentil y Paul Layonat en piano, Eduardo Lindbergh en dirección de orquesta y Oliver Messiaen en análisis musical. Se destaca también la asistencia de Figueroa a cursos de interpretación pianística con maestros como Alfred Cortot y Magda Tagliaferro en París, y la grabación de obras suyas y de Antonio María Valencia en los estudios de la Radio France y la BBC en Londres.

En 1959 regresa a Colombia tras haber concluido sus estudios en Francia, y al año siguiente es nombrado director del Conservatorio de Música “Antonio María Valencia”, desempeñando dicho cargo durante 15 años, dirigiendo también la Coral Palestrina y la orquesta de Bellas Artes, además de la continuación de su labor en docencia del piano, solfeo y armonía. En 1975 se vincula como docente de piano a la Universidad del Cauca, y en 1984 inicia sus labores en la misma cátedra en la Universidad del Valle, institución que le otorga el Grado Honoris Causa el año siguiente. En 1986 estrena su primer Concierto para Piano y Orquesta en la menor, compuesto para conmemorar los 450 años de la fundación de la ciudad de Cali, actuando como solista frente a la Orquesta Sinfónica del Valle bajo la dirección de Agustín Cuell. En 1988 se le otorga la condecoración del grado de “Cruz de Caballero” por el Canciller de la Orden al Mérito Vallecaucano Benjamín Herrera, y en 1989 es nombrado compositor adscrito al Instituto Colombiano de Cultura y miembro del Consejo Nacional de Música. Más adelante se le rinden importantes homenajes a nivel nacional que difunden y exaltan su obra en los más importantes escenarios del país y la conservan en registros sonoros como el C.D. “Homenaje a la Canción Lírica Colombiana” publicado por la Universidad del Valle donde se incluyen 11 canciones para soprano y piano de Figueroa.

La obra de Figueroa contempla gran variedad de géneros, música vocal tanto coral religiosa como canciones para solista, música sinfónica, de cámara y para orquesta y solista incluyendo su concierto para piano y orquesta en la menor. Dentro de su obra para piano destacan sus series de “*Colombianas*”, “*Miniaturas*” y “*Recreaciones*”, además de sus obras de forma clásica como su *Sonatina para Piano en Sol mayor* y sus dos Suites. El repertorio también abarca nocturnos, su *Preludio, Impromptu, Toccata* y otras piezas como *Burlesca, Capricho, Policromía, Evocación y Valse*. También cabe destacar su música para guitarra solista que comprende: *Evocaciones, dos Estudios y su Suite para guitarra*. La totalidad de la obra de Figueroa comprende 137 piezas musicales, están enmarcadas dentro de un estilo post-impresionista debido a las influencias recibidas en Francia; algunas de sus obras poseen un carácter formal neoclásico gracias al uso de formas de composición tradicionales de la música académica. También se destacan las alusiones a ritmos y aires tradicionales colombianos dentro de su obra, aunque el compositor no la define dentro del nacionalismo.

4.1.4.3 Antonio Soler (1729 – 1783). Compositor español perteneciente al estilo barroco y al estilo galante previo al clasicismo, fue uno de los grandes representantes de la escuela española de música para teclado, introducida y cultivada en España por el compositor Italiano Domenico Scarlatti quien fue su maestro en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Nació en el municipio de Olot, de la provincia de Gerona (Cataluña), a los seis años entró en la escolanía de Montserrat, donde estudió teoría y órgano; se dice que más tarde dirigió la capilla de la Catedral de Lérida, cargo al que renunció para tomar el hábito de San Jerónimo en el monasterio de El Escorial, allí se consagró como sacerdote en 1752, por lo cual es conocido como el “Padre Soler”, y permaneció hasta su muerte en 1783, en este sentido:

En El Escorial estudió con José de Nebra y Domenico Scarlatti, compositor que influenció en gran medida su obra, especialmente sus sonatas para teclado en las cuales adopta el mismo modelo de las de Scarlatti, de estructura binaria y recursos técnicos al teclado como grandes saltos, cruces de manos, escalas en terceras o sextas y adornos característicos; sin embargo el estilo de Soler se apega en algunos aspectos al estilo galante floreciente en la época, prueba de ello es la predilección que tenía hacia el uso del bajo Alberti, raramente encontrado en la obra de Scarlatti. Actualmente se conservan muchísimas de sus obras, en parte inéditas y que fueron saliendo a la luz gracias a los esfuerzos del pianista estadounidense Frederick Marvin a quien se deben el descubrimiento y edición de una enorme

cantidad de sonatas para teclado, todas ellas de gran interés y elegantísimo estilo.²⁵

Se conservan además, de sus más de 120 sonatas para teclado, seis conciertos para dos violines, viola, chelo y clave; seis conciertos para dos órganos con un estilo más cercano al galante y alejado del barroco; misas, motetes, salmos, himnos religiosos; alrededor de 125 villancicos que combinan secciones corales, instrumentales y vocales solistas; música vocal en latín de estilos polifónico y armónico, y música teatral con textos de Calderón de la Barca que cumplían una función de entretenimiento para los colegiales y seminaristas del monasterio, entre otras obras. Cabe destacar también, el que fue quizás el libro más importante en todo su tiempo, que Soler tituló “Llave de la modulación” publicada en Madrid en 1762 obra que por sus teorías avanzadas sobre la modulación suscitó una de las más enconadas controversias que registra la historia de la música española.

En cuanto a las sonatas para teclado, que actualmente han sido interpretadas ampliamente por pianistas de gran reconocimiento como Vladimir Horowitz, Arturo Benedetti, María Tipo y Alicia de Larrocha, estas poseen un estilo único y característico que imprime a la música aires, temas y motivos populares españoles, sobre esto, y sobre la relación de estilos entre Soler y Scarlatti, el musicólogo ibérico Santiago Kastner afirma que el monje cultiva una escritura muy personal en la estructura de periodos sumamente cortos, y ensarta en fila grupos de motivos con sus respectivas repeticiones, lo que da lugar a una forma y aspecto melódico mucho más desmembrado, de aliento más corto, además de un trenzado menos orgánico y constante que los moldes y perfiles melódicos de Domenico Scarlatti. En lugar de la expansión lírica de la melodía italiana, Soler da prioridad a los motivos concisos y graciosos de elementos de las danzas españolas, lo que otorga a su música un cuño nacional y castizo. Concluye diciendo que a pesar de los italianismos, el lenguaje musical de Soler es esencialmente español. Sobre la labor compositiva del Padre Soler, el mismo Kastner sostiene:

La variedad tonal, las modulaciones y toda la construcción armónica y hasta la construcción de los periodos musicales con su intensidad y función tanto armónica como tonal y rítmica, alcanzan bajo la mano del Padre Soler una perfección que verdaderamente lo colocan entre los primeros maestros de su tiempo. Ofrece su arte un aspecto de completa maestría, de absoluto dominio musical.²⁶

²⁵ HAMEL, Fred. Enciclopedia de la música. México: Grijalbo, 1987. p. 360.

²⁶ RODRÍGUEZ, Eduardo. Literatura e interpretación del piano, recuperado el 23 de mayo de 2013 en: <http://literaturaeinterpretaciondelpiano.blogspot.com/2012/04/padre-antonio-soler-sonatas.html>

4.1.4.4 Ludwig van Beethoven (1770 – 1827). Compositor y pianista alemán, uno de los más grandes compositores de la historia de la música académica occidental, ligado a la primera escuela de Viena junto con Haydn y Mozart, quienes desarrollaron el estilo clásico de la música, sin embargo Beethoven fue el único que exploró nuevos caminos que condujeron al romanticismo temprano sentando las bases a futuro para esta corriente estilística. Nació en la ciudad de Bonn y desde muy joven se reconoció su genio; criado por su padre, un disipado músico de la corte, quien lo sometió a un régimen severo en busca del desarrollo de su talento como niño prodigio al igual que Mozart según la sugerencia de uno de sus maestros Christian Gottlob Neffe quien afirmó cuando Ludwig tenía 12 años que si continuaba tal como había comenzado, “seguramente será un segundo Mozart”²⁷. A esta edad ya se mostraba como un pianista, violinista y organista hábil, pero más allá de eso mostraba una creatividad y originalidad desbordantes. En su juventud, recibió lecciones de Haydn y Mozart sin obtener resultados satisfactorios, ya que Beethoven tenía una personalidad difícil y era un alumno duro de enseñar, además siempre mostró excesiva confianza en sus propias reglas, llevándolo a un desapego y sospecha hacia la teoría armónica establecida para la época, creando así sus propias reglas y no limitándose con las restricciones establecidas.

Se estableció en Viena en 1792, y desde antes ya había obtenido gran fama como pianista además de críticas positivas. Su llegada a Viena y su estilo de ejecución, que buscaba nuevas sonoridades en el piano, lo llevó a la búsqueda de un sonido orquestal, grande e intenso, que suscitó una impresión abrumadora en el público. Esta búsqueda de intensidad sonora contribuyó a que los fabricantes de pianos mejoraran cada vez más el instrumento, Beethoven era reconocido como un gran improvisador, quizás el más grande de la historia, y también como el pianista más enérgico de su tiempo, su virtuosismo y habilidad al piano era reconocida por encima de grandes figuras que habitaban la que para entonces era la capital musical europea, como Hummel, Wölffl, Steibelt y Moscheles.

En Viena, Beethoven fue adoptado por la aristocracia aunque nunca perteneció directamente a ella, era el momento de la aristocracia liberal, esclarecida y amante de la música, que financiaba sin reparo a las orquestas, músicos y espectáculos privados. Así, y aunque se considera a Beethoven como uno de los primeros artistas en desligarse del mecenazgo, no siendo un súbdito más, sino exigiendo el pago por su trabajo, recibió aportes de príncipes como Lichnowsky, Lobkowitz, Kinsky y el archiduque Rodolfo quienes sustentaron económicamente su labor musical.

²⁷ SCHONBERG, Harold. Los grandes compositores. Buenos Aires: Javier Vergara Editor S.A, 1987. p. 105.

Los primeros años en Viena fueron de gran prosperidad y éxito para Beethoven, recibía buenas comisiones por sus composiciones y despertaba gran interés en editores musicales, además desempeñaba labores de docencia ante prestigiosas personalidades de la ciudad. Su gran éxito se vio opacado por la sordera, enfermedad que comenzaba a padecer y que causo grandes conflictos y traumas en el compositor, esto se evidencia en su famoso testamento de Heiligenstadt, escrito en esa aldea en el año de 1802 y dirigido a sus hermanos para ser leído después de su muerte; como afirma Schonberg, es un *cri du coeur*²⁸, expresión utilizada para designar una expresión vehemente e irrefrenable de un sentimiento sincero, en este caso, la lamentación de perder lo que Beethoven consideraba “el único sentido que debería ser más perfecto en mí que en otros” llevándolo a tener fuertes cambios de comportamiento frente a la sociedad, y a ser víctima de señalamientos e incomprensiones.

Hacia 1817 su dolencia se había acentuado cada vez más, hasta llega a una pérdida casi total de la audición, sin embargo Beethoven siempre rehusó rendirse frente a ella, y siguió componiendo y dirigiendo su música, guiado por la habilidad visual frente a los músicos, aunque según muchos de ellos, los ensayos resultaban muy difíciles en su presencia, y guiado además por su oído y escucha interior, capacidad que nunca perdió y que permitió seguir desarrollando sus labores compositivas.

En 1805 sucede el acontecimiento que divide la historia de la música de Beethoven hacia lo que sería el estilo del siglo XIX, el Romanticismo; en este punto, el estreno de su *Sinfonía Heróica* que venía trabajando desde 1803, marca un rompimiento con los cánones establecidos en búsqueda de nuevos caminos, propone una armonía más avanzada, sonoridades más densas y la longitud de la pieza, que ronda los cincuenta minutos, supera por mucho los esquemas sinfónicos clásicos. Este estreno causó gran controversia entre críticos y el público, hubo más detractores que adeptos, pero lo cierto es que abrió las puertas de la música y de la orquesta del futuro. Así mismo para ese entonces Beethoven ya había explorado nuevas sonoridades en el piano, esto lo demuestra sus sonatas para piano, entre las más difundidas, la *Patética* Op.13, *Claro de Luna* Op.27 (nombre que no fue asignado por Beethoven) y la sonata en re menor Op.31 (conocida como *La Tempestad*), obras de densa sonoridad, expresión romántica, ausencia de convencionalismo en la forma y un nuevo tipo de virtuosismo, llegando a lenguajes cada vez más alejados de sus predecesores Haydn y Mozart.

²⁸ *Ibíd.*, p. 107.

Los años siguientes al estreno de la Heroica dieron a la luz grandes obras maestras entre las que destacan la primera versión de la ópera *Fidelio* (1805, revisada en 1814), los tres cuartetos *Razumovsky*, el Concierto para Violín, los conciertos para piano números 4 en sol y 5 en mi bemol, las Sinfonías 4 a 8 y varias de sus más famosas sonatas para piano como la *Waldstein* y la *Apasionata*. Más adelante, alrededor de 1811 la productividad de Beethoven decayó notablemente debido principalmente a la relación con su sobrino Karl y los conflictos con su madre tras obtener la custodia de Karl de acuerdo al testamento de Caspar, hermano de Beethoven, quien falleció en 1815. Ludwig tuvo que apelar a los tribunales por tener la custodia, y la relación con la madre de Karl, nunca fue positiva, el joven se puso a disposición de su tío, quien le enseñaba a tocar mostrándose siempre riguroso, pero sin obtener más que desequilibrios a pesar de su talento, así el joven Karl intentó suicidarse en 1820 al no soportar las presiones de su tío.

De 1815 a 1820 decreció la producción de Beethoven, resultando solo seis obras importantes en estos seis años, las dos últimas sonatas para chelo, el ciclo de canciones *An die feme Geliebte*, y las sonatas para piano Op. 101, Op. 106 y Op. 109, obras que reflejan nuevas sonoridades, extraídas del cada vez mayor acercamiento con el mundo interior del compositor al incrementarse su sordera y sus quebrantos de salud. Para 1824 concluye y estrena su Novena Sinfonía, obra que marca una gran influencia en los compositores ulteriores del romanticismo del siglo XIX. Las últimas grandes contribuciones de Beethoven a la música fueron cinco cuartetos para cuerdas y una fuga para cuarteto de cuerdas, La *Grosse Fugue*, concebida inicialmente como el último movimiento del Cuarteto en si bemol Op.130.²⁹

Beethoven muere en Viena el 27 de marzo de 1827, tras una prolongada enfermedad, se afirma que a su funeral asistieron alrededor de 20.000 personas. Su legado musical es invaluable dentro de la música académica occidental, dedico gran parte de su labor compositiva al piano, prueba de ello, sus 32 sonatas para piano y sus 5 conciertos, contribuyo al mismo tiempo al mejoramiento técnico del instrumento, fue uno de los primeros pianistas virtuosos modernos, y como compositor uno de los más rigurosos, se sabe que su música fue siempre muy bien pensada, requería de muchas correcciones y tiempo para conseguir los resultados deseados y contaba siempre con un fuerte e implacable carácter en su música que contrasta a su vez con la gran bondad y riqueza espiritual que se aprecia en los movimientos lentos de sus obras.

²⁹ *Ibíd.*, p. 111.

Su obra se puede enmarcar en tres periodos, el primero está ligado al clasicismo y el uso de las formas y estructuras de este tiempo sin dejar de lado la personalidad del compositor, su gran sensibilidad y capacidad expresiva, rasgos que conservaría y desarrollaría hasta su madurez. En la música de Beethoven está inmerso el deseo de expresión y del desarrollo de la individualidad expresiva, una búsqueda mucho más personal que la de sus predecesores sin restricciones de acuerdo a los parámetros formales y estéticos preestablecidos. Después de la Sinfonía Heroica se puede encontrar un segundo momento en la obra de Beethoven, nuevas búsquedas formales que llevan a sus propias normas, así la forma sonata se reinventa, siendo aplicada en sus sinfonías, conciertos, cuartetos y sonatas para piano a la manera personal del compositor y no como lo establecían los cánones y teorías clásicas. Sobre el desarrollo de sus sonatas para piano en esta etapa, Schonberg afirma:

Como carecía del sentido armónico archirrefinado de un Mozart, podía aportar algo diferente a la música, un ritmo impulsivo, una ampliación de todas las estructuras musicales, un tipo de desarrollo que extrae del material todos los elementos posibles, una especie de acentuación, a menudo fuera del compás, que aplica a la música esquemas métricos inquietos e inesperados, una independencia total.³⁰

De esta manera Beethoven expresaba mediante recursos puramente musicales y sin recurrir a títulos que sugieran música de programa, un sentido de drama, conflicto y resolución, una representación sonora de lucha y victoria. Posteriormente y luego del mencionado periodo de poca actividad compositiva, viene lo que se puede considerar un periodo final en la música de Beethoven, representado por los cinco últimos cuartetos y las últimas sonatas para piano, las *Variaciones Diabelli*, la *Missa Solemnis* y la Novena Sinfonía, lo anterior representa su producción musical de carácter más individualista e introspectivo, se puede vislumbrar a un hombre atraído hacia su mundo silencioso y doliente.

Es una música más profunda, cargada de simbolismos, los silencios, los trinos adquieren una importancia y significado extra musical, la forma es en esta instancia, no lo que los cánones ni la teoría de la época impone, sino lo que la música impone; esto se evidencia en el esquema y extensión de los movimientos de sus cuartetos y sus últimas sonatas para piano y en los recursos usados en sus sinfonías, por ejemplo el coro y los solistas que aparecen al final de la Novena. Muchos de los compositores que siguieron a Beethoven en el periodo romántico, tomaron de su música ese concepto de “trascendentalismo” que el compositor

³⁰ Ibíd., p. 113.

quizás sintió durante su vida, es “música interior, música del espíritu, de suma subjetividad y extraordinaria grandeza”.³¹

4.1.4.5 Alexander Scriabin (1872 – 1915). Uno de los más grandes compositores Rusos del periodo previo a la primera guerra mundial junto con su compatriota Sergei Rachmaninov. Su obra abarca desde el estilo post-romántico de sus piezas breves de juventud, hasta las prácticas atonales y bases de lo que posteriormente se consolidaría como la dodecafonía, todo ligado a un misticismo profundo, que recibió influencias de ideas metafísicas de Schelling, Fichte y Schopenhauer, por un lado, y de la mística hindú y un esoterismo próximo a la teosofía, por otro. Además, la música de Scriabin aspiraba al ideal de su teoría de correspondencias, en la cual “todo está en todo”, dicha aspiración promueve la fusión entre todas las artes y está próxima a la del *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”) de Wagner.³²

Nació en Moscú el 6 de enero de 1872 y a los trece años ingreso a la cátedra de piano de Nikolai Zverev, ahí fue compañero de Rachmaninov, posteriormente ingresa al Conservatorio de Moscú en 1888 donde recibe clases de piano de Vassily Safonov, en este momento ya mostraba un talento precoz para la composición, mostraba gran admiración hacia la obra de Chopin como se evidencia en sus primeras obras, entre las más recordadas, su Estudio Op.2 en do sostenido menor, compuesto a los 14 años. Luego de diplomarse en el Conservatorio comienza una serie de giras por Europa como pianista de concierto, subsidiado por el editor Mitrofan Belaiev, sus ejecuciones por toda Europa mostraban una forma de ser muy sensual y colorida, un trabajo muy distinto al estilo preciso y vigoroso de Rachmaninov quien triunfaba en Estados Unidos por aquellas épocas.

A los 26 años, Scriabin ingreso como profesor de piano al Conservatorio de Moscú al tiempo en que seguía ofreciendo conciertos, renunció al cargo en 1903, y previo a esto ya había compuesto su Concierto para Piano y Orquesta en fa sostenido menor (1897) y su tercera Sonata para Piano (1898) obra que advirtió un notorio cambio de estilo, en la cual mostró la tendencia de quebrar las texturas, dividiéndolas en fragmentos puntillistas de color, convirtiendo a los perfiles en formas más imprecisas y llenando su música de un contenido místico y misterioso.

Hacia 1901 se volvió a las grandes formas y compuso dos sinfonías, también se inició en la lectura de Nietzsche, y de ahí paso al misticismo, inspirado por los escritos filosóficos de Helena Blavatsky. Comenzó a pensar por referencia al

³¹ *Ibíd.*, p. 114.

³² BELTRANDO-PATIER. *Óp. Cit.*, p. 726.

sonido y al éxtasis, a la música como un rito místico.³³ Scriabin mostró también atracción hacia los poetas simbolistas rusos, movimiento que había llegado de Francia y que se sumó posteriormente al pensamiento de la reforma social rusa, entre los poetas simbolistas rusos más destacados están: Vyacheslav Ivanov, Andrei Bely y Alexander Blok. Más adelante Scriabin vivió la Revolución Rusa de 1917 y aceptó los excesos de la misma como un factor purificador a través del cual el mundo podía renacer, también se interesó profundamente en la filosofía india, y en la idea de un fin apocalíptico del mundo como preparación de una vida futura.

Las anteriores influencias se aprecian en su obra inconclusa “*Mysterium*”, que pretendía ser la cúspide de su labor compositiva y transformadora, iniciada en 1903, con texto y música de Scriabin, el compositor planeaba incluir la síntesis de las artes en la música, la danza, las luces de colores y las fragancias, recordando la capacidad sinestésica de asociación color-sonido por la cual es muy reconocido. Por esta misma época escribió su *Tercera Sinfonía* y la *Cuarta Sonata para Piano* (1903) obras donde comienza a romper con todas las convenciones y a experimentar con un estilo que lo llevaría al “misticismo ultraterreno” de sus últimas obras.³⁴ Sus obras para piano adquirieron cada vez mayor dificultad y complejidad, creo lo que llamó un acorde místico construido en base a una sucesión de cuartas, el cual adopto como base para la entera elaboración de sus composiciones.

En cuanto a su vida personal, sufrió de una acentuada hipocondría, y su matrimonio se vio empañado por el escándalo al seducir a una ex alumna, posteriormente abandono a su esposa y a sus cuatro hijos para unirse a otra mujer, sus pensamientos acerca de la música se volvieron cada vez más místicos y trascendentalitas, no concebía a la música por sí misma, sino que la dotaba de significado al estar en relación a “un plan único en el conjunto de la visión mundial”³⁵, adoptó además una actitud megalomaniaca, llegando a identificarse con Dios en algunos de sus escritos.

En diciembre de 1906 Scriabin viajo a Nueva York por invitación del director Modest Altschuler, un condiscípulo que había formado una Orquesta Sinfónica Rusa en la ciudad. Allí ofreció recitales y obtuvo grandes ovaciones, sin embargo tuvo que abandonar Estados Unidos cuatro meses después debido en gran parte a la incomprensión social de parte de los americanos hacia la vida de Scriabin con su pareja Tatiana Schloezer con quien no estaba casado, suscitando controversia

³³ SCHONBERG. Óp. Cit., p. 486.

³⁴ *Ibid.*, p. 487.

³⁵ *Ibid.*, p. 488.

en los medios de comunicación. Más tarde, Scriabin y Schloezer vivieron juntos un breve periodo en París y luego se trasladaron a Lausana en 1907, una comunidad Suiza ubicada cerca a Alemania y Francia.

Allí conoció al director ruso Sergei Koussevitzky quien había iniciado en Berlín la edición de música rusa, y quedó encantado con las ideas de Scriabin, comprando los derechos de "*Mysterium*" y financiando su montaje y la publicación de nuevas composiciones, entre las que destacan su Quinta Sinfonía, titulada *Prometeo: El poema del fuego*, obra que además de incluir un complicado programa, requería aparte de la orquesta sinfónica, de un piano, un coro y un órgano cromático, artefacto que proyectaba colores sobre una pantalla durante la ejecución; este fue el primer intento de síntesis entre la música y el color, de acuerdo a las capacidades sinestésicas de Scriabin, quien además organizó una tabla que relacionaba cada tono musical o frecuencia, con un color en particular. En 1910 Scriabin salió de Lausana y se estableció definitivamente en Rusia, donde asistió al estreno de *Prometeo* el 2 de marzo de 1911 bajo la dirección de Koussevitzky, dicho estreno no contó con el órgano cromático ya que se comprobó que era poco práctico. Con *Prometeo* se abre el tercer y último periodo del compositor, esta:

Es una obra de transición que marca un giro decisivo en su evolución estilística. Scriabin consigue construir por primera vez toda una obra sobre un único material sonoro, utilizado tanto horizontal como verticalmente: es el célebre "acorde místico", al que sería preferible designar con el nombre de "acorde sintético", que es el que utilizaba Scriabin. Con el realizaba, por fin, su idea metafísica del "todo está en el todo".³⁶

Más adelante, Scriabin siguió trabajando en *Mysterium*, pero no en lo musical sino pensando en la localización y acompañamientos extra musicales que la convertirían en la cúspide de sus creaciones, lo que él consideraba la "disolución definitiva de la humanidad en el éxtasis"; así concibió que fuese ejecutada en un templo en la India que tuviese forma hemisférica, Scriabin era el compositor más comentado por aquel entonces debido a lo extravagante de sus ideas.

El compositor murió sin completar *Mysterium*, a causa de un envenenamiento en la sangre por un forúnculo en el labio. Su música sufrió un largo periodo de olvido tras la primera guerra mundial, y tan solo hasta la década de 1960 se le dio redescubrimiento gracias a grandes intérpretes que rescataron su obra, como Heinrich Neuhaus, Arthur Rubinstein, Andrei Gavrilov, Glenn Gould, John Ogdon, Claudio Arrau, Grigory Sokolov e Ivo Pogorelich entre otros. Cabe destacar que

³⁶ BELTRANDO-PATIER. Óp. Cit., p. 727.

existen registros fonográficos realizados por el mismo Scriabin, se conservaron originalmente en 20 rollos donde se incluían obras como sus sonatas Op.19 y Op.23 y posteriormente fueron publicados en CD.

En cuanto a la técnica compositiva de Scriabin en su último periodo, se le puede considerar un compositor adelantado a su época, practicó la intercambiabilidad entre la armonía y la melodía, y perfeccionó el uso de su “acorde sintético” hasta llegar a bases dodecafónicas de la construcción musical a la par con Schönberg quien sistematizó este proceso a principios del siglo XX. Otro aspecto importante que se retomó de las ideas de Scriabin hacia finales de 1960 fue los medios suplementarios para la música, por ejemplo, luces, sonidos grabados y palabra hablada, aunque Scriabin ya había experimentado con ellos en la primera década del siglo XX.

Se lo puede relacionar posteriormente con la psicodelia, ya que en muchas de sus composiciones había usado visiones, alucinaciones, colores, olores y gustos para la concreción de sus ideas, incluso se cree que puede ligarse a lo que se conocería posteriormente como un pensamiento dadaísta, una corriente que se opone al concepto de razón instaurado anteriormente por el positivismo y se caracteriza por revelarse contra las convenciones literarias y artísticas, burlándose además del artista burgués y su arte; lo anterior se evidencia en las alusiones que hace a la “posibilidad de componer una sonata basada en un dolor de muela o de disolver una melodía en un aroma”³⁷.

De la música de Scriabin se puede concluir, que es una música densa, de gran profundidad expresiva y de contenido, y de sonoridades sensuales, que incluso resultan eróticas, resultado del dominio de combinaciones armónicas densas y de líneas melódicas amplias y grandiosas. Es una música cargada de simbolismo, muy apegada al misticismo y un lenguaje único, donde la música no puede comprenderse únicamente por sí misma, sino en un intento de comprensión del pensamiento del autor, que está por fuera de su arte. Scriabin fue uno de los compositores más originales, revolucionarios, y enigmáticos de la historia y la fascinación que su música provoca, perdura hasta la actualidad.

4.1.4.6 Alberto Ginastera (1916 – 1983). Compositor argentino ligado a la estética contemporánea de la música del siglo XX y a corrientes como el Nacionalismo y el Neoclasicismo. Hijo de inmigrantes devotos a la agricultura, artesanía y comercio, se inició en la música desde temprana edad, a los 12 años ingreso en el Conservatorio Alberto Williams de Buenos Aires y posteriormente al Conservatorio Nacional de Música y Artes de Buenos Aires en 1936 no sin antes

³⁷ SCHONBERG. Óp. Cit., p. 497.

haber obtenidos grandes reconocimientos por sus prolíficas composiciones de juventud, sin embargo el mismo compositor destruyó las partituras compuestas antes de 1936. Al culminar sus estudios con honores y las más altas calificaciones, presentó su primer gran obra, el ballet *Panambí* (1939) obra que evidencia junto a otras composiciones tempranas (*Impresiones de la Puna, Pampeanas*), un marcado carácter nacionalista en su música³⁸.

En 1942 fue becado por la fundación Guggenheim para estudiar música contemporánea en Estados Unidos, donde conoció a Aaron Copland de 1945 a 1947, una experiencia decisiva como influencia para su obra futura. Tras su regreso a Buenos Aires, funda en compañía de otros compositores argentinos la "Alianza de Compositores", el Conservatorio de la Plata donde dictó clases entre 1948 y 1952 y el Centro de Estudios Musicales Avanzados, en el Instituto Torcuato di Tella, institución que dirigió por un periodo de dos años, acogiendo a grandes talentos de la época como Astor Piazzolla y el brasileño Marlos Nobre de Almeida.

Ginastera obtiene un gran reconocimiento internacional por sus composiciones, las cuales se apegan más a la estética neoclásica y técnicas de vanguardia a partir de comienzos de la década de 1950, entre las más destacadas están su primer Cuarteto de Cuerdas, sus Variaciones Concertantes Op.23 para orquesta de cámara y su primera sonata para piano que obtuvo reconocimiento internacional; se puede considerar que su posición como el compositor argentino más reconocido en la época, se da en el estreno de su Ballet "*La Estancia*" en 1952. Además obtuvo gran reconocimiento en Estados Unidos tras el estreno en Washington de su segundo Cuarteto de Cuerdas, sus dos Conciertos para Piano, su cantata *América Mágica* y su ópera *Don Rodrigo* en 1964.

En las décadas de 1950 y 1960 escribió numerosas obras por encargo de prestigiosas instituciones a nivel internacional, hacia 1968 recibe un doctorado honorífico de la Universidad de Yale y en 1969 se radica en Ginebra Suiza becado nuevamente por la fundación Guggenheim, donde pasa los últimos años de su vida en compañía de su segunda esposa, la violonchelista Aurora Natola, a quien dedica su segunda Sonata para Violonchelo y Piano Op.49 y otras obras para su instrumento. Se destacan las grabaciones de la obra de Ginastera realizadas por Aurora en compañía del pianista argentino Alberto Portugheis bajo la colección "*GINASTERA: The complete piano music and chamber music with piano*".

La vida y obra de Ginastera lo consagró junto con el brasileño Heitor Villalobos (1887 – 1959) y el mexicano Carlos Chávez (1899 – 1978) como uno de los más

³⁸ BELTRANDO-PATIER. Óp. Cit., p. 1033.

importantes compositores latinoamericanos del siglo XX, dentro de las corrientes musicales sudamericanas modernas. Su maestría para revivir los aires y danzas tradicionales argentinas dentro de las técnicas compositivas de la vanguardia del siglo XX que van desde el Neoclasicismo, Politonalismo, Serialismo, Dodecafonismo y Atonalismo, incluso llegando a experimentaciones con la música aleatoria y micro tonal, demuestran el valioso legado de Ginastera dentro de la música occidental académica y la exaltación que el mismo hace a los elementos que dan identidad nacional a su música.

5. ANÁLISIS MUSICAL.

5.1 PRELUDIO “SPES AVE” DE LUIS ANTONIO CALVO.

Esta obra, escrita para piano por el compositor santandereano Luis Antonio Calvo (1882 – 1945), con una duración aproximada de 5:30 min., hace alusión a una atmosfera de calma y paz espiritual, evidente en su título *Spes Ave* que se puede interpretar como “Salve Esperanza” en su traducción del latín; la esperanza se puede definir según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española como “el estado de ánimo en el cual se nos presenta como posible lo que deseamos”³⁹, este ideal se evidencia en la música, enmarcada en un estilo romántico y descriptivo, con el uso de recursos armónicos, melódicos y pianísticos propios de dicho estilo como son: el cromatismo y las dominantes auxiliares para modulaciones pasajeras, las armonías con agregados, la recurrente utilización de acordes semidisminuidos y de sextas francesas y el aprovechamiento del pedal de resonancia para la consecución de efectos y contrastes dinámicos que van desde un piano *sotto voce*^(*) hasta un fortísimo. La estructura de la obra se puede representar mediante el esquema:

| Introducción ||: A :||: A´ :||: B :|| Coda |

En la introducción, se presenta el motivo principal de la obra en el primer compás, el cual va en ascenso melódico y de intensidad, contando con un soporte armónico que conduce a la dominante de la tonalidad axial, si mayor, generando una semicadencia de esta manera:

| I | V/V 6ta Francesa de B | V |.

Se da paso a la primera sección, A, que cuenta con dos frases presentando el tema completo con la indicación inicial de piano *sotto voce*, y generando el primer periodo de la obra que concluye con una cadencia compuesta de segundo aspecto; contando además con una doble suspensión en la dominante de dicha cadencia. Posterior a la repetición de esta sección, se plantea una sección A´ con un contenido temático desarrollado, pero basado en el contenido de la primera sección y contando esta vez con mayor movimiento armónico, llevando la tensión musical a una semicadencia similar a la de la introducción para re exponer la idea inicial concluyendo con una cadencia compuesta de segundo aspecto igual a la

³⁹ REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Esperanza. Recuperado el 4 de abril de 2014 en <http://lema.rae.es/drae/?val=esperanza>

(*) En voz baja, muy suave en relación a la intensidad sonora.

utilizada al final de la primera sección. A continuación se aprecia el tema de la sección A, que se presenta a partir del segundo compás de la figura 1:

Figura 1. Tema de la sección A del Preludio Spes Ave de Luis A. Calvo.

Fuente: el autor a partir de CALVO, Luis A. Preludio Ave Spes.

En cuanto al ritmo, se aprecia que el metro varía constantemente en la primera sección de acuerdo a la intención expresiva de la obra, así se observan cambios de 4/4 a 5/4 y 2/4 para adaptar las ideas musicales al movimiento rítmico sin perder su carácter de calma. En la siguiente figura se observa el desarrollo motivico del tema, tomando como punto de partida la estructura rítmica del cuarto compás de la Figura 1 con ante compás, además se aprecia la riqueza armónica que propone esta sección dando un notorio contraste de carácter con la indicación *un poco animato* para volver al tema inicial con la indicación *enérgico* luego de la semicadencia en fortísimo que se muestra al final de la figura 2.

Figura 2. Desarrollo motivico y armónico de la sección A en Spes Ave.

Fuente: el autor a partir de CALVO, Luis A. Preludio Ave Spes.

De esta manera se da paso a la sección B que propone nuevo material temático, una textura principalmente homofónica, aunque se abre a dos voces en cortos intervalos de tiempo, con una línea melódica cantábil y en octavas para la mano

derecha y un acompañamiento de estilo romántico con acordes abiertos para la mano izquierda, recurso muy pianístico que consigue una sonoridad ideal con el uso del pedal de resonancia y cambios del mismo en cada cambio armónico. Se destaca en esta sección la utilización de la dominante auxiliar del tercer grado armónico, en este caso V/D#m, que da gran dramatismo al discurso musical, sumado al uso de acentos y escritura sincopada para generar mayor énfasis a los tiempos débiles del compás, incrementando aún más la tensión musical.

Hacia el final de B, se plantea un retorno a la idea temática inicial de la obra, esta vez, con la indicación *con anima* llevando al clímax con un acorde fortísimo de sexta francesa en la tonalidad axial, construido sobre el sexto grado bemol (G), concluyendo la cadencia de la primera casilla con un súbito contraste a piano y una cadencia compuesta de segundo aspecto. La segunda casilla de B plantea un cambio armónico con respecto a la primera, que lleva mediante el cromatismo hacia el acorde de F# mayor convirtiéndose por pivote en dominante de la tonalidad axial para dar paso a la coda en B mayor con una indicación de pianísimo, retomando en ella y por última vez, el tema inicial de la obra de igual manera que se propuso en la segunda frase de A pero llevándolo esta vez hacia un registro más agudo y concluyendo con una cadencia compuesta de segundo aspecto y la indicación *morendo* y piano.

En términos generales, la interpretación de este preludio plantea la habilidad de asumir el contraste y los definidos y contrastantes cambios de carácter enmarcados en una misma idea central: la evocación de la esperanza. De esta manera se puede asociar cada sección a un estado de ánimo o un carácter determinado que guíe al intérprete en la consecución de una imagen estética definida. La primera sección representa así “la esperanza”, un grato deseo que se acoge de forma cálida y tranquila, la parte A´ con la indicación *un poco animato* muestra un cambio de carácter ligado al cambio de tempo, que en este caso se torna más presuroso y acelerado, un estado ligado a la angustia y a la sensación de ansiedad de conseguir lo anhelado que concluye con el retorno *enérgico* al discurso inicial que retoma con más fuerza y seguridad la convicción de poseer y asumir la esperanza, idea central de la obra.

Se puede definir la sección B como “la plenitud”, la melodía extensa y cantáble, rica en lirismo por el recurso de las octavas y el amplio sustento armónico sugiere un estado de plenitud emocional que debe ser interpretada con gran sonido a pesar de los contrastes dinámicos, lo que implica una aplicación de peso constante y profundo sobre la mano derecha y además, asumir que cada frase debe desarrollarse tomando en tiempo necesario, sin premura ni exaltación, usando recursos rítmicos señalados en la partitura como son:

- *rall.* Ralentando, desaceleración relajada y prolija del tempo.
- *molto rit.* Retardando mucho, disminución considerable del pulso y el tempo.
- *morendo.* Muriendo, reduciendo la intensidad y velocidad.
- *tranquilo.* Tranquilo, con un tempo calmado.

Además es importante el uso del *rubato* (del italiano robado) como recurso interpretativo propio del estilo romántico. El *rubato* consiste en términos prácticos, en alargar o reducir el tempo en la interpretación “robando” tiempo de un segmento para “devolverlo” en otro, de esta manera las ideas musicales se pueden ubicar de mejor manera sin la necesidad de seguir un pulso rígido e inamovible, y siendo coherente dicha interpretación con el estilo musical propuesto en la obra.

Dentro de las dificultades técnicas en la ejecución de este preludio cabe mencionar el acompañamiento de la sección B, el cual se basa en acordes abiertos para la mano izquierda que deben ser ejecutados con un sonido parejo y en un rango dinámico que no opaque en ningún momento la melodía cantáble de la mano derecha, consiguiendo un balance que la enriquezca. Para ello el ejecutante debe definir una digitación ideal basada en el estudio previo de arpeggios mayores – menores, y posteriormente estudiar dicho pasaje buscando los mínimos movimientos necesarios, observando que el desplazamiento de la mano, muñeca y codo izquierdo se dé en una dirección netamente horizontal a lo largo del teclado y sin movimientos verticales innecesarios que entorpezcan una ejecución prolija que dé sentido a esta sección.

Al igual que en la sección B, toda la pieza debe ser ejecutada con un sonido cantáble para la línea melódica principal, lo cual consigue un balance de sonido entre la melodía que se quiere destacar y el acompañamiento que la soporta, destacando o “timbrando” siempre la primera. Para ello se debe hacer conciencia de la aplicación del peso del brazo y el torso en la mano derecha y en especial en los dedos que toquen melodías principales como en el caso del motivo inicial mostrado anteriormente en la Figura 1.

5.2 PRELUDIO DE LUIS CARLOS FIGUEROA.

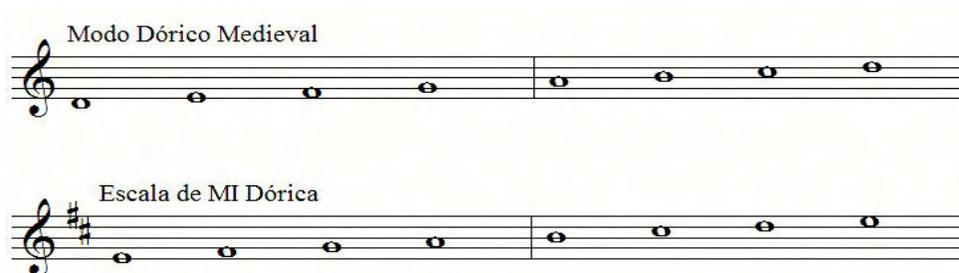
Esta obra para piano de composición y estructura libre fue realizada por el compositor vallecaucano Luis Carlos Figueroa hacia 1978 como música incidental para la serie de televisión titulada Manuelita Sáenz al tiempo que compuso el Nocturno No. 1 para la misma serie, ya que en palabras del mismo compositor, el preludio “no les gusto” a los productores; no por esto el Preludio de Figueroa

carece de valor estético y musical dentro del repertorio pianístico de música colombiana enmarcado en la estética contemporánea, por el contrario proporciona al intérprete y al oyente un vasto goce estético que abarca desde el contrapunto y el lirismo de la música romántica hasta las coloridas texturas impresionistas. La obra se puede enmarcar dentro de una estética post-impresionista por su gran colorido armónico, recordando la marcada influencia que tomó el compositor del estilo francés cuando residió en París durante nueve años para realizar sus estudios musicales en importantes academias de Francia.

El estilo de la obra compositiva de Luis Carlos Figueroa se considera también neo-clásico, dado el uso que hace de formas de composición tradicionales de la música occidental académica como suite, sonata, concierto; y en este caso particular, preludio, entendido como una obra de estructura libre, usualmente de estilo improvisatorio que abre o antecede una sección musical más grande. En el caso del Preludio de Luis Carlos Figueroa, la obra no precede otras secciones musicales, está elaborado como una estructura independiente que adquiere su carácter de preludio en el sentido en que se pretendía usar como apertura de la serie televisiva antes mencionada.

Se puede entender la obra como una estructura ternaria A – B – A con un marcado estilo contrapuntístico en su composición al interactuar varias voces o melodías simultáneamente en la mayor parte de la misma. La armonía utilizada corresponde como se mencionó anteriormente a un estilo post-impresionista que se distancia de las reglas armónicas tradicionales y de la funcionalidad clásica de los acordes para buscar nuevas sonoridades y colores de acuerdo a una búsqueda netamente expresiva en la música. La totalidad de la sección A se desarrolla dentro de un contexto modal, teniendo como base una escala diatónica modal dórica con centro en la nota MI, construida de la misma forma que el modo dórico de la música medieval.

Figura 3. Construcción de la escala dórica sobre la nota MI basada en el modo dórico medieval.



Fuente: el autor a partir de FIGUEROA, Luis C.

De esta manera la funcionalidad armónica clásica dentro de la obra pierde importancia, dando el papel fundamental al movimiento melódico, el contrapunto y la búsqueda de sonoridades de acuerdo a la intención expresiva. Sin embargo se puede enmarcar a las secciones A dentro de un centro tonal o de organización sonora alrededor de mi dórico, considerando que este modo posee una cualidad menor. En la sección intermedia cabe destacar el uso de súbitos cambios de centro tonal como recurso expresivo dando a la música mayor colorido y drama, además de la utilización del acorde de si mayor con séptima, que visto desde un contexto tonal, se considera como dominante de mi menor, y da al final de la sección B la tensión necesaria que conduce a la re-exposición del material de la sección A.

La sección A, escrita en metro de tres cuartos, inicia con una extensa y ascendente línea melódica que presenta la mano derecha mientras la izquierda acompaña con un profundo bajo en la nota MI, esta línea asciende hasta el comienzo del tercer compás para descender nuevamente hasta el compás 7. Posteriormente se repite esta idea pero contando con un contrapunto en la mano izquierda que pasa a ser el centro de atención melódica, llevando a la música a un clímax parcial en esta sección en el compás 12 para un posterior diminuendo y ritardando que conduce a la sección B.

Figura 4. Pie métrico que genera la melodía de la sección B en el Preludio de Luis Carlos Figueroa.

The image displays two musical staves. The first staff, labeled '12', is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts on G4 and ascends to D5 over three measures. The bass line starts on E3 and remains relatively flat. A dynamic marking 'f' is present. Brackets under the bass line in the second and third measures are labeled 'Pie métrico'. The second staff, labeled '18', is also in treble clef with the same key signature and time signature. It is marked 'Sección B' and 'p espressivo'. The melody in the right hand starts on G4 and ascends to D5 over three measures. The bass line in the left hand starts on E3 and has a more active, rhythmic pattern. An '8vb' marking is present at the beginning of the bass line.

Fuente: el autor a partir de FIGUEROA, Luis C. Preludio.

En la sección B, la mano derecha cobra interés al presentar dentro del *piano expresivo* y el cambio métrico a cuarto cuartos, una nueva melodía de carácter lírico y romántico, adornada por el constante movimiento del acompañamiento en semicorcheas de la izquierda y el contrapunto generado por una nueva voz intermedia que aparece. El pie métrico que genera este nuevo discurso melódico se puede hallar en el compás 12 al final de la sección A, dentro de la melodía que ejecutó la mano izquierda.

La melodía se continúa desarrollando en B generando periodos irregulares y estableciendo diversos centros tonales hasta llegar al clímax de la obra de intensa fuerza emocional, con un marcado *crescendo* que inicia en el compás 32 y conduce a los acordes y octavas partidas del compás 33 en *forte* y con centro tonal en fa menor con cualidad dórica; solo en este punto (compás 32), se rompe el pie métrico que venía desarrollándose en la melodía desde el comienzo de la sección B. El clímax esta seguido por un *pianísimo* súbito que conduce al acorde de si mayor en este caso con la presencia de la nota LA (séptima de dominante del acorde) para generar la cualidad de tensión o dominante mencionada anteriormente y volver al centro tonal inicial.

Figura 5. Clímax de la obra y final de la sección B en el Preludio de Luis C. Figueroa.

32

p cresc.

f

pp

rit.

Fuente: el autor a partir de FIGUEROA, Luis C. Preludio.

El pasaje presentado en la figura anterior representa la mayor exigencia técnica de la obra, se debe tener en cuenta el movimiento de vibración^(*) de la muñeca y la relajación total de la misma en conjunto con el brazo para conseguir un sonido limpio y pleno y ejecutar cada intervalo sin perder ninguna nota.

A continuación se presenta una re-exposición del material melódico tocado en la sección A por la mano derecha, seguido de una repetición del mismo con variaciones en base al contrapunto que se genera al introducir una nueva idea melódica en la mano izquierda (compás 46) basada en el mismo pie métrico que se mencionó anteriormente; dicha melodía posee un carácter triunfal y ascendente hasta llegar al *forte* del compás 49, en seguida la mano derecha contesta con un motivo melódico similar pero cambiando drásticamente el carácter evocando una especie de recuerdo sutil y amoroso que conduce al final de la pieza con centro en sí menor y culminación melódica en la novena del mismo.

Dentro de la ejecución e interpretación de este Preludio, es importante tener en cuenta el clímax general de la pieza, que, como se mencionó anteriormente se ubica en el compás 33, de esta manera todo el discurso musical debe estar enmarcado en el intenso sonido que se debe conseguir en esta parte, y por ende nunca puede estar por encima de él. Así mismo, en la sección B que es tan rica en color y variedad armónica y contrapuntística, se debe hacer alusión a diferentes estados, colores, sensaciones o sonoridades para dar contraste a cada cambio de centro tonal o armónico, eso sí, sin perder en ningún momento la línea melódica constante y repetitiva que representa el hilo conductor de esta sección y que llevará a la música a su clímax.

Para el estudio y montaje de esta obra es necesario un riguroso proceso de aprendizaje de cada línea melódica, por cuanto el contrapunto es aquí parte esencial de la misma; posterior a este proceso, es necesario definir la jerarquía de planos sonoros en el momento en que las voces interactúan simultáneamente, así en la sección A la melodía inicial de la mano derecha tiene el primer plano hasta que entra en diálogo con el contrapunto de la izquierda, que pasa a ser en centro de atención, de igual forma ocurre hacia el final de la obra. El uso del pedal es fundamental para generar ambientes y efectos sonoros en la obra, esto permitirá crear grandes contrastes en la ejecución y además, aportará a la consecución de un sonido amplio y rico en sonoridad, propio del estilo impresionista y romántico que se evidencia en la música.

(*) Serie de pequeños movimientos ascendentes y descendentes de la muñeca, sin perder la sensación del peso en la punta de los dedos.

5.3 SONATA EN SOL MENOR DE ANTONIO SOLER.

El padre Antonio Soler, compuso más de 120 sonatas barrocas para instrumentos de teclado de la época, aunque su obra se puede ubicar cronológicamente dentro de los inicios del clasicismo y el estilo galante (1729 – 1783), el estilo compositivo que adoptó es en gran medida influenciado por su maestro Doménico Scarlatti, compositor italiano del periodo Barroco, radicado en España y cuya corriente musical tuvo fuertes repercusiones en la concreción de un estilo español de la música barroca y en la explotación de los recursos musicales y técnicos que proveían los instrumentos musicales de teclado de aquel entonces, principalmente el clavicémbalo. Así, las sonatas para clavicémbalo de Scarlatti como las de Soler están llenas de recursos como las notas repetidas, diversos adornos como trinos, mordentes y achacaturas, amplios saltos melódicos y pasos en escalas de terceras y sextas.

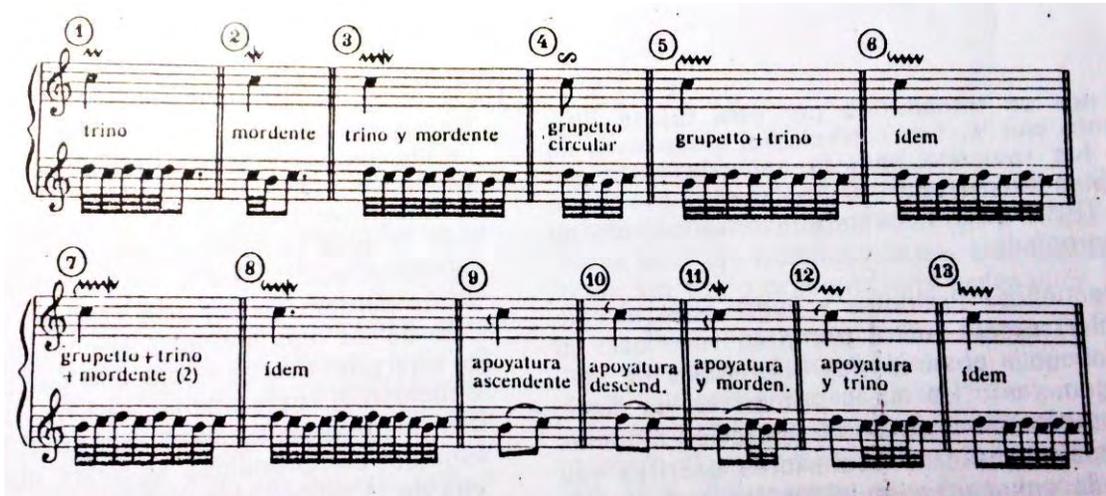
La sonata en sol menor de Antonio Soler plantea un discurso musical basado en los adornos, propios de la música barroca, y muy comunes en el repertorio para teclado de la misma. Se destaca que el desarrollo melódico en la pieza se construye a partir de frases binarias y ternarias, ya sea exponiendo dos frases iguales seguidas, una frase antecedente y otra consecuente de igual duración (conformando periodos regulares) o tres frases con un desarrollo más amplio para la última de las mismas. Acerca de los adornos, en este estilo musical, fueron usados para destacar ciertas notas dentro del discurso melódico, específicamente en esta pieza, y según la edición estudiada (Joaquín Nin), los adornos están ubicados básicamente en las apoyaturas^(*) y notas de paso^(**), como se observará más adelante.

Cabe aclarar que para la época, la interpretación de adornos en una pieza musical, se debía en gran medida a la capacidad creativa de los ejecutantes, quienes “improvisaban” su colocación dentro del discurso musical en el momento de la ejecución, generando elementos de variedad en la ornamentación del mismo. Sin embargo, existen convenciones que orientan a los intérpretes sobre el modo de ejecución de distintos tipos de adornos propios del periodo barroco, como las halladas en las tablas de ornamentación del *Klavierbüchlein* de Friedemann Bach que se muestran en la Figura 6, además existen ediciones que escriben sugerencias acerca de qué tipo de adorno usar para cada pasaje, como la edición de Joaquín Nin, estudiada en el montaje de esta obra.

(*) Notas ajenas a un acorde que se ubican en tiempo fuerte para generar tensión melódica, proponiendo por lo general, una resolución a una nota del acorde en tiempo débil.

(**) Notas ajenas al acorde que conectan dos notas del mismo, se ubican por lo general en tiempo débil para conectar dos notas del acorde ubicadas en tiempo fuerte.

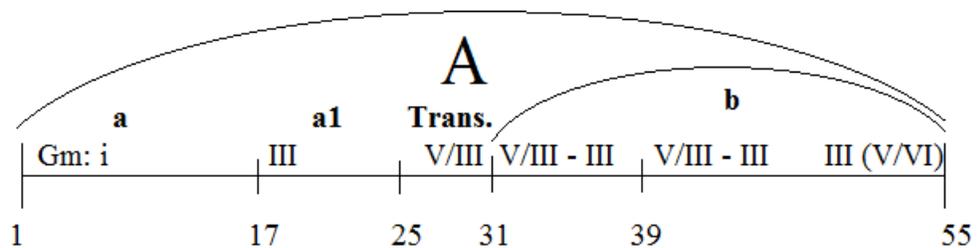
Figura 6. Tabla de ornamentación tomada del *Klavierbüchlein* de Friedemann Bach.

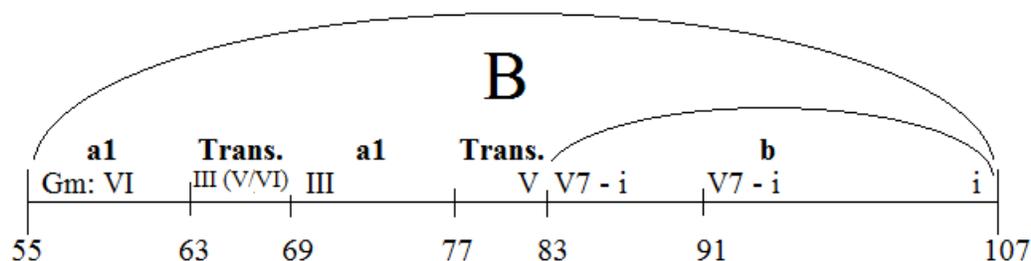


Fuente: VEGA, Daniel. Pequeños Preludios y Fugas. España: Real Musical. Prólogo, pág. VII.

Pasando al plano estructural de la obra, se tiene que ésta posee una construcción bipartita, con dos secciones (A y B de similar duración), que conforman un único movimiento, como es propio de este tipo de piezas del periodo barroco. La primera sección (A) inicia bajo la tonalidad axial (sol menor) y concluye en su relativa mayor (Si bemol mayor) acorde que sirve a su vez de pivote (V/Eb) para conectar el discurso con la segunda sección (B), la cual inicia en el sexto grado mayor (mi bemol mayor, con cualidad de tónica-relativa) y finaliza de vuelta a la tonalidad axial, en sol menor. A continuación se presenta un diagrama estructural de la obra, destacando sus secciones, subsecciones y centro tonales principales:

Figura 7. Diagrama estructural de la Sonata en sol menor de Antonio Soler.





Fuente: el autor a partir de SOLER, Antonio. Sonata.

Como se observa en el diagrama, la obra inicia con una subsección **a**, que tiene duración de 16 compases, conformando un doble periodo de 8 compases cada uno, con centro tonal en sol menor y cadencias compuestas de primer aspecto. Seguidamente el compositor propone nuevo material temático con la subsección **a1** (compás 17) con centro tonal en si bemol mayor (III), fragmento que propone dos frases de cuatro compases cada una, y se caracteriza por el uso de la repercusión armónica ($IV_{64} - I$), generando una cadencia plagal al final de cada frase; las dos frases de esta subsección se deben ejecutar con contraste dinámico **mf – p** apelando al principio de variedad en la interpretación. A continuación se da paso a un periodo de transición (**Trans.**) que aparecerá en tres ocasiones a lo largo de la Sonata, su principal característica es la tensión armónica generada por el uso de acordes disminuidos y la tensión al final del mismo por el uso de dominantes (V/III en el compás 30, V/VI en el compás 68 y V de la tonalidad axial en el compás 82) sirviendo de elemento coyuntural entre subsecciones.

De esta manera se da paso a la subsección **b** (compás 31), con centro tonal en Si bemol mayor (III), constituida por dos grandes frases, cada una de las cuales posee a su vez una construcción tripartita, de dos frases iguales de dos compases y una tercera más amplia, de 4 compases la primera aparición y 12 compases la segunda aparición, donde se expande el discurso mediante el uso de contrapunto de cuarta especie^(*) y se lleva al final de la sección mediante una cadencia compuesta de primer aspecto ($ii_6 - V7 - I$).

La sección B presenta nuevamente el material temático de **a1** esta vez en Mi bemol mayor (VI) con transición hacia Si bemol mayor y posteriormente hacia Re mayor (V de la tonalidad axial), dando paso nuevamente a la subsección **b** (compás 83), presentada esta vez en la tonalidad axial y con igual desarrollo que

(*) Contrapunto sincopado, donde una voz genera consonancias en los tiempos débiles y disonancias en los fuertes mediante el uso de figuras sincopadas o ligadas que generan una línea melódica.

en la primera sección, culminando la obra con una cadencia compuesta de segundo aspecto.

La siguiente figura, muestra el primer periodo de la subsección **a**; fragmento que no se considera un material temático relevante al no presentar ningún desarrollo posterior. Hay que tener en cuenta que los análisis armónicos siguientes se proponen como un complemento al discurso musical del compositor, quien evidentemente pensó la obra dentro de un contexto contrapuntístico, como se aprecia en los finales de frase y de secciones. Se destaca también el uso de apoyaturas (compases 2, 8) sobre notas cordales y bordaduras (compás 4) que enriquecen el discurso melódico.

Figura 8. Subsección a de la Sonata en sol menor.

The image shows a musical score for the first period of subsection 'a' of the Sonata in G minor. The score is in 3/8 time and features a melody with trills and grace notes. The bass line includes figured bass notation: Gm: i iv64 i V64 i i iv64 i. The score is marked 'Allegretto' and 'mf e con grazia'.

Fuente: el autor a partir de SOLER, Antonio. Sonata en sol menor.

La Figura 9 que se presenta en la siguiente página, muestra los elementos motivicos que constituyen la subsección **a1** (compás 17), el periodo de transición (compases 25 - 31) y el inicio de la subsección **b** (compás 31), con las relaciones armónicas que los caracterizan.

Figura 9. Subsecciones a1, b y periodo de transición en la Sonata en sol menor.

The image displays three sections of a musical score in G minor (Bb):

- Subsección a1 (measures 17-24):** Features a melody with trills and a bass line. Dynamics include *mf*. Harmonic analysis below the staff shows: Bb: I, I, V7/IV, IV64, I.
- TRANSICIÓN (measures 25-30):** A section with trills and triplets. Dynamics include *quasi f*, *dim.*, and *f*. Harmonic analysis below the staff shows: Bb: vii°/ii, ii, vii°/ii, ii, vii°/i, i, vii°/i, i, VI, V.
- Subsección b (measures 31-38):** Features a melody with trills and triplets, and a bass line with triplets. Dynamics include *f*. Harmonic analysis below the staff shows: Bb: V7, I, V7, I, V7, I, IV, V7, I. The section is divided into three phrases: frase 1 (measures 31-32), frase 2 (measures 33-34), and frase 3 (measures 35-38).

Fuente: el autor a partir de SOLER, Antonio. Sonata en sol menor.

Por último, se destaca que la interpretación de esta sonata requiere fijar un esquema básico a seguir, en el cual el intérprete relacione un plan de dinámicas, carácter y recursos para cada sección y subsección, teniendo siempre presente el principio de variedad y contraste, especialmente entre frases que se repiten literalmente y en el momento de repetir cada sección mayor como está indicado en

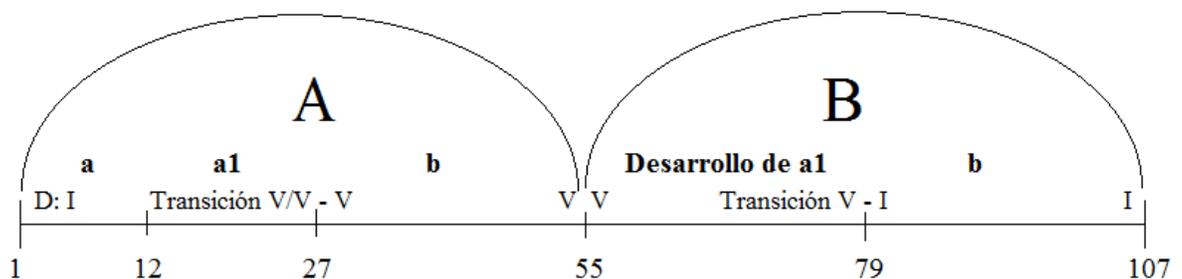
la partitura. Lo anterior, haciendo uso de los recursos disponibles en el piano moderno (pedal de sostenido, pedal de una corda) para cambiar las cualidades tímbricas del instrumento, contrastando el carácter del discurso musical en cada frase, de manera similar a lo conseguido al variar los registros en los clavecines de la época, consiguiendo de esta manera, una interpretación acorde con el estilo de la obra. Por otra parte debe tenerse en cuenta un sonido claro y brillante conseguido con la velocidad del ataque y la claridad de la articulación, respetando la estética propia del estilo musical barroco.

5.4 SONATA EN RE MAYOR DE ANTONIO SOLER.

La edición de Joaquín Nin, utilizada para el estudio de esta obra, sugiere que se interprete en un tempo *Allegro*, además de la indicación *staccato e con garbo*, lo cual se puede traducir en una ejecución alegre, de fluido movimiento, sin muchos ligados de las líneas melódicas y contando con gracia y elegancia al tocar. De esta manera el ritmo cobra un papel fundamental en la obra, haciendo alusión a un repique de castañuelas y a un elegante baile flamenco de estilo Andaluz, con un marcado zapateo sobre los tiempos fuertes de la música.

La obra está escrita según el modelo de la sonata de Scarlatti (sonata barroca), la cual difiere en gran medida de la sonata clásica, primero porque presenta únicamente un movimiento y segundo, porque está elaborada con mayor sencillez en su contenido temático y armónico. Esta sonata posee una estructura bipartita A – B, con dos grandes secciones, la primera sobre la tonalidad axial y terminando en V, y la segunda iniciando en V y retornando al final a la tonalidad axial. Dichas secciones y subsecciones y sus respectivos centros tonales principales se muestran en la siguiente figura:

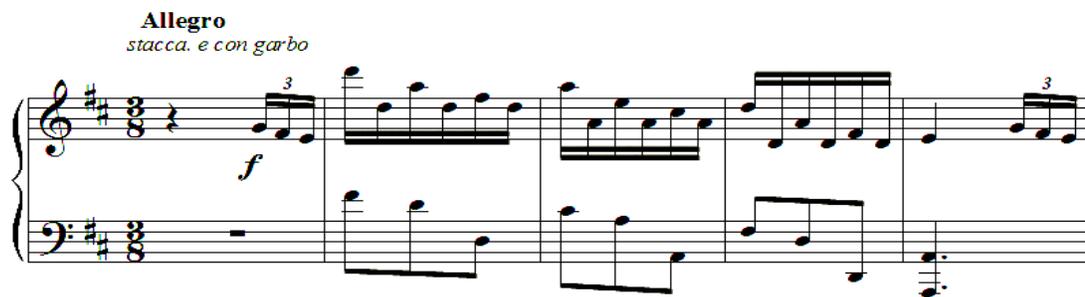
Figura 10. Diagrama estructural de la Sonata en re mayor de Antonio Soler.



Fuente: el autor a partir de SOLER, Antonio. Sonata en re mayor.

La sección A se abre con la presentación del tema inicial de marcado carácter rítmico (compases 1 a 4 con ante compás) y armonía de tónica y dominante alternadamente en cada compás; se destacar el adorno en tresillo de semicorchea ubicado en el ante-compás, que da el carácter del estilo español a esta idea musical y que evoca un repicar de castañuelas, como se mencionó anteriormente. Este tema se repite exactamente igual pero concluyendo en un trino, y se ejecutará con un marcado contraste dinámico de *forte* en la primera vez y *piano* en la segunda, para dar variedad al discurso musical.

Figura 11. Tema inicial - Sonata en re mayor.



Fuente: el autor a partir de SOLER, Antonio. Sonata en re mayor.

Para conseguir una buena interpretación de la obra, se debe tener en cuenta también, la sensación de reposo al final de cada frase, especialmente en la segunda repetición de tema inicial cuando la idea melódica de la mano derecha concluye en un trino; este adorno debe ejecutarse con calma y claridad para generar dicha sensación y dar paso a la transición **a1** (compás 12), la cual es preparada con una frase de tres compases con ante compás con escalas en la mano derecha acompañadas por un bajo en movimiento contrario en la izquierda sobre armonía de V – I - V (compases 9 – 12). Lo anterior, da paso a una progresión armónica que llevará el discurso hacia la mayor (V/D) entre los compases 12 y 27; sobre la mencionada progresión armónica (Figura 12), se presenta una nueva idea temática de notas repetidas que constituye el centro de la transición **a1** y a la vez el material temático usado para el desarrollo de la sonata en la sección B.

Figura 12. Progresión armónica de la transición a1 en la Sonata en re mayor.

a1 (transición)

12

D: I V65/vi vi ii6 V2 I6

18

IV2 (con séptima mayor) V2/vi vi6 V6 vi V

25

Subsección b

I - IV (pivote) V/A

A: I

Fuente: el autor a partir de SOLER, Antonio. Sonata en re mayor.

De esta manera se da paso a la subsección **b** (compás 27), con centro tonal en La mayor (V/D) y un pie métrico generador tomado de la primera idea melódico-rítmica que presentó la mano derecha al inicio de la obra, pero con un desarrollo más amplio en esta ocasión. En este punto se propone un cambio a la edición de Joaquín Nin, repitiendo tres veces la idea inicial de la subsección **b** como se muestra en la Figura 13, con contrastes dinámicos y en la articulación en cada repetición. Lo anterior, tomando como ejemplo la ejecución de esta sonata grabada por el clavecinista colombiano Rafael Puyana, reconocido intérprete de la obra de Soler y Scarlatti y referente escencial en la ejecución de la música del estilo barroco.

Figura 13. Subsección b de la Sonata en re mayor con la variación propuesta por Rafael Puyana.



Fuente: el autor a partir de SOLER, Antonio. Sonata en re mayor.

Este fragmento es de gran dificultad técnica ya que requiere amplios saltos en la mano izquierda e independencia y relajación para la ejecución limpia de la derecha. Dichos saltos habrán de realizarse haciendo un gesto con una pequeña curvatura sobre la horizontal, que tenga como punto de origen y concentración de la energía del movimiento, las notas graves, tocando siempre estas notas con el dedo 5 (meñique) y haciendo una curva mínima hasta alcanzar las notas más agudas del acompañamiento, manteniendo además en todo momento, la soltura de todo el conjunto mano-muñeca-brazo-hombro. También es importante destacar el movimiento de giro de la mano con eje en la muñeca que debe ejecutar la mano derecha en este pasaje, para la consecución de un sonido claro, parejo y rítmicamente estable sin presentar ninguna tensión corporal.

Continuando con el análisis estructural y armónico, la subsección **b** se desarrolla en dos grandes frases de 10 compases cada una (sin contar los compases que se adicionan al aplicar el cambio propuesto anteriormente) con elisión entre ellas (compases 27 – 45), lo que quiere decir que el final de cada frase comparte el inicio de la frase siguiente; luego de esto, se presenta una nueva idea melódico-rítmica de gran elegancia, propia del estilo galante que utiliza el compositor, que da conclusión a la sección (compases 45 – 51) con una cadencia compuesta de segundo aspecto que resuelve en la mayor (V/D), seguida de arpeggios para la mano derecha que reafirman dicha armonía y que se ejecutaran con una dinámica de *crescendo* desde *piano* hasta *fortísimo* (compases 51 – 54).

La sección A, se repite como se indica en la partitura y posteriormente se da inicio a la sección B (compas 55), la cual posee similar duración que A. Comienza con el motivo rítmico de notas repetidas mostrado en la transición **a1**, pero esta vez con

un desarrollo armónico más complejo y modulante que establece momentáneamente centros tonales sobre re menor (compases 57 y 61), fa menor (compás 65), do menor (compás 71) y finalmente sobre sol menor (compás 77), acorde que se usará como pivote (iv/D) para realizar una semicadencia (iv – V/D) en los compases 77 y 78 que dará paso a la re exposición de la subsección **b** y al final de la pieza. De este modo se re expone **b** (compas 79) con centro tonal en re mayor, teniendo en cuenta que la ejecución de este fragmento se hará de manera análoga a su primera aparición (Figura 13). La sección concluye de la misma manera que en su primera aparición, pero en esta ocasión sobre la tonalidad axial, re mayor. Hay que tener en cuenta que cada sección (Ay B) se repetirá dos veces de acuerdo con lo indicado en la partitura, y que se dará un mayor énfasis y *ritardando* al final de la sección B únicamente en su segunda repetición, para dar al oyente la sensación de conclusión de la obra.

El principal aspecto que enmarca una buena ejecución de esta pieza es la claridad de sonido y articulación, recordando que el clavecín era un instrumento de cuerda pulsada y sonido brillante, el pianista debe hacer alusión a dicha sonoridad, valiéndose de la ayuda de una articulación musical bien definida para la consecución de un sonido nítido, brillante y de gran riqueza rítmica. Además, se debe recordar que el clavecín de la época ya contaba con diversos registros que cambian la cualidad tímbrica del sonido, añadiendo octavas o poniendo en contacto elementos que modificaban la vibración de las cuerdas; en el piano, se puede conseguir un efecto similar al usar el pedal de *una corda*, el cual cambia notoriamente la cualidad tímbrica o el color del sonido, tornándolo más opaco. Al aprovechar dicho efecto, se pueden conseguir interesantes contrastes, especialmente cuando existen frases que se repiten exactamente, por ejemplo al inicio de las secciones A y B, en atención al principio de variedad que enriquece la interpretación musical.

Como se mencionó anteriormente el factor rítmico es, en esta obra, y en general en la música barroca, un elemento primordial; recordando que el clavecín de la época no poseía la capacidad de generar dinámicas en la ejecución, la intención musical en el estilo barroco se afianza y enriquece con el discurso rítmico; por ello es indispensable definir cada frase y cada punto de llegada señalando los momentos de respiración o reposo entre las frases (que se encuentran por lo general entre subsecciones), para darle a la ejecución vitalidad y coherencia.

5.5 SONATA OP.31 NO.2 DE LUDWIG VAN BEETHOVEN.

Esta sonata, comúnmente conocida como “La Tempestad”, fue compuesta entre los años de 1801 y 1802; corresponde a lo que los historiadores y analistas

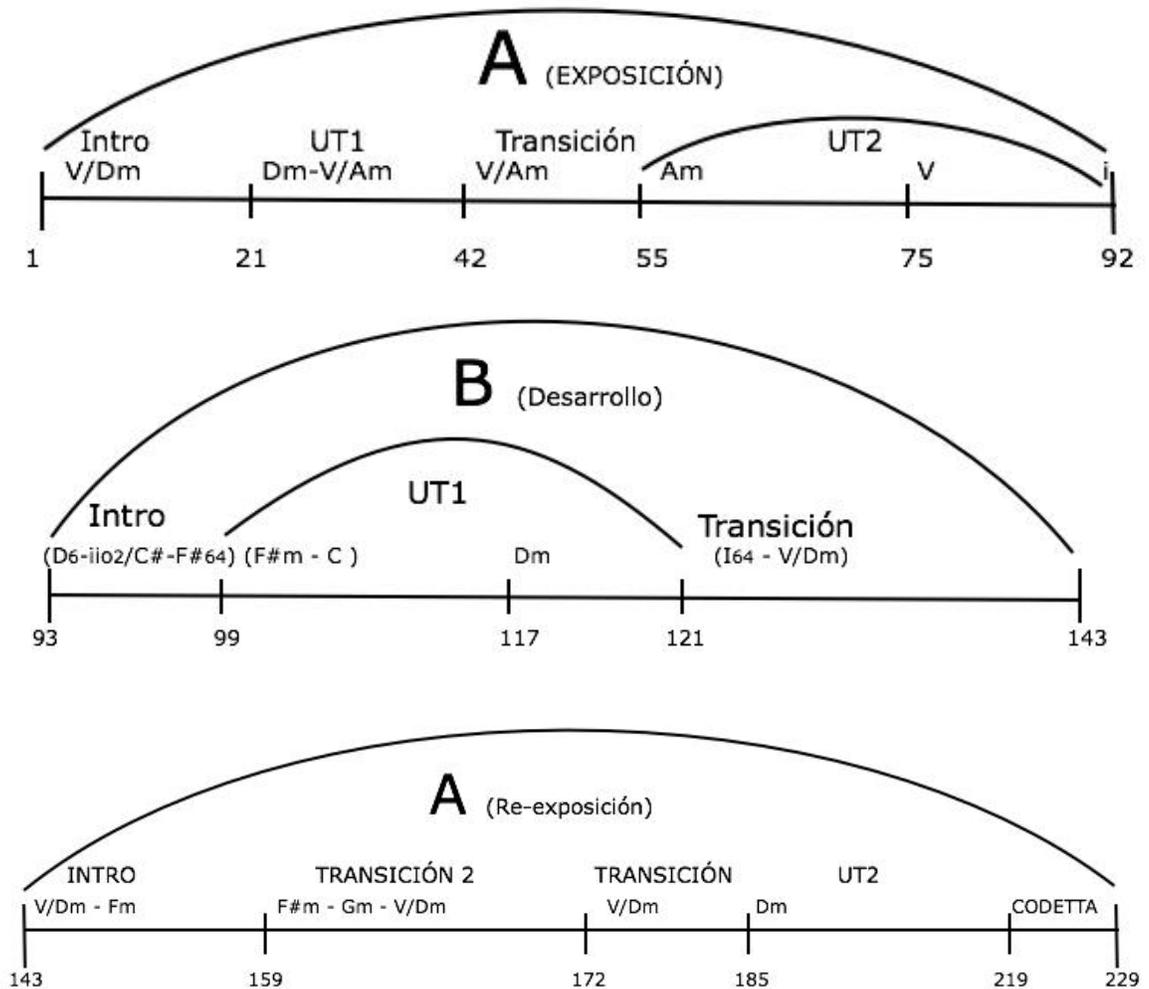
consideran la segunda etapa compositiva del genio alemán. Dicha etapa está ligada a episodios de grandes y duros cambios a nivel personal en la vida del compositor, como prueba de ello se conserva el testamento de Heiligenstadt, que data de octubre de 1802, en el cual Beethoven escribe a sus hermanos Karl y Nikolaus Johann el padecimiento que sufría a causa de la, cada vez, más acentuada sordera que lo aquejaba. El texto refleja una fuerte presión emocional, un gran sentimiento de terror hacia la vida en sociedad, desesperación y profunda tristeza; pero también muestra como la virtud y el arte fueron el sustento del compositor hasta el final de su vida, denotando el carácter imbatible del maestro alemán.

Por lo anterior, en este periodo compositivo y particularmente en esta obra, se aprecian lo que el mismo compositor llamo “nuevos caminos”, una búsqueda que lo llevo a alejarse cada vez más de los cánones formales establecidos para la época, y en este caso, de la forma sonata clásica, para la consecución de un lenguaje único y personal ligado fuertemente a las intenciones expresivas del compositor. La obra conserva una estructura general de tres movimientos, con contraste de tempi entre ellos a la manera italiana (rápido, lento, rápido), añadiendo una introducción lenta en el primer movimiento, cosa que sería usual en composiciones posteriores. El esquema general de la obra en sus tres movimientos, es: Largo-Allegro, Adagio y Allegretto.

A continuación se expondrá un análisis detallado de cada uno de ellos.

- **Largo. Allegro.** El movimiento se estructura bajo la Forma Sonata; corresponde a lo que los teóricos denominan un Allegro de Sonata (con introducción lenta), es decir que posee una sección de **exposición**, un **desarrollo** y una **re exposición** generando una estructura ternaria A – B – A. En la siguiente figura se muestra un esquema estructural general de este movimiento, con sus respectivas secciones y sub-secciones:

Figura 14. Esquema estructural del Largo. Allegro en la Sonata Op. 31 No. 2 de L. V. Beethoven.



Fuente: el autor a partir de Beethoven, L.V. Allegro en la Sonata Op. 31 No. 2.

Este movimiento posee el contraste de carácter más fuerte y marcado de toda la obra, prueba de ello es la introducción lenta (Largo) que Beethoven propone con **pp**, la cual inicia en armonía de dominante de la tonalidad axial (re menor) y anuncia el motivo central de la obra que consiste en un arpeggio extendido como lo muestra la Figura 15, presentada en la siguiente página, dicho motivo es contrastado por un movimiento rápido (Allegro) con repetitivos fraseos de dos notas que conducen nuevamente hacia armonía de dominante al final de la frase y evocan un estado de inquietud constante que posteriormente se desenvolverá en el tema inicial de gran bravura propuesto en el compás 21.

Se destaca también que el desarrollo melódico y motivico de todo el movimiento se da en la mayoría de ocasiones en frases ternarias, presentando dos estructuras similares y una tercera que siempre tiende a desenvolverse con mayor soltura y extensión como se muestra en la figura siguiente.

Figura 15. Introducción y motivo inicial de la Sonata Op. 31 No. 2

Fuente: el autor a partir de Beethoven, L.V. Sonata Op. 31 No. 2.

De esta manera se puede afirmar que la introducción tiene dos frases importantes, la primera sobre V y la segunda sobre VII (Do mayor) las cuales concluyen en semicadencias (V/Dm) para dar paso a la unidad temática principal de la obra (UT 1) en el compás 21, la cual se compone de dos motivos, el primero idéntico al de la introducción (pero esta vez sobre re menor) y el segundo constituido por una melodía de carácter lírico en *p* que responde a la idea anterior a manera de dialogo y que se transforma en el compás 30 en una única figura incisiva en *sf* que incrementa cada vez más la tensión musical.

Figura 16. Unidad temática 1 de la Sonata Op. 31 No. 2.

Fuente: el autor a partir de Beethoven, L.V. Sonata Op. 31 No. 2.

A continuación se observa que la UT 1 se desenvuelve armónicamente e incrementa la tensión con la figura mencionada en *sf* para llevar el discurso hacia la dominante de la menor (V/Am) y dar paso a una sección de transición entre los compases 41 y 55, la cual se sustenta sobre el pedal de V/Am e incrementa la tensión emocional de la obra acentuando el espíritu de agitación y drama propio de este movimiento. Hacia el compás 55 se propone la segunda unidad temática UT 2 que se muestra en la Figura 16, con centro tonal en la menor y en un registro grave del piano, con acordes amplios que evocan el sonido de una orquesta en *tutti*^(*). Dicha idea se desarrolla destacando el uso del acorde napolitano (bII 6) como subdominante, un ejemplo claro de esto se halla en la cadencia compuesta de segundo aspecto entre los compases 62 – 63.

(*) Expresión italiana que designa cuando todos los instrumentos de la orquesta están tocando a la vez. Usada en pasajes de gran fuerza sonora.

Figura 17. Unidad temática 2 de la Sonata Op. 31 No. 2.

Fuente: el autor a partir de Beethoven, L.V. Sonata Op. 31 No. 2.

Esta idea musical se desarrolla hasta el final de la primera sección (A) mediante diversos recursos como escalas en el bajo y progresiones armónicas entre los compases 69 y 74 y nuevo material temático con arpeggios descendentes entre los compases 75 y 86 para concluir con una cadencia auténtica (V/Am – i) que se reitera entre los compases 83 a 87 finalizando en un acorde en octavas de La en el compás 87 el cual al no poseer tercera ni quinta, brinda un carácter de ambigüedad armónica que se aprovecha melódicamente en los compases siguientes para repetir la primera sección y posteriormente para dar paso a desarrollo de la obra.

A continuación, inicia el desarrollo del movimiento (compás 93) presentando el motivo inicial en tempo lento y en el acorde de re mayor en primera inversión (D6), luego se reitera la misma idea sobre el acorde de dominante de do sostenido (vii°2/C#) y por tercera vez en el acorde de fa sostenido mayor con bajo en do sostenido (F#/C#) lo cual constituye una cadencia rota. Seguido a esto y mediante una alteración modal de tercera, se presenta el tema de la UT1 en la tonalidad de Fa sostenido menor, el discurso se desarrolla haciendo una modulación pasajera a Do mayor en el compás 113 para luego establecerse nuevamente en la tonalidad axial (re menor) en el compás 117 llevando el discurso musical a una sección de

transición donde la armonía realiza una serie de repercusiones sobre el acorde de dominante ($i_{64} - V$) y se incrementa la tensión del discurso musical mediante acentos (***sf***) ubicados en el tiempo débil del compás como se observa en la figura 18.

Figura 18. Final del desarrollo (B) de la Sonata Op. 31 No .2.

The musical score for Figure 18 shows the final of the development (B) of Beethoven's Sonata Op. 31 No. 2. It is written for piano in G major and 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains four measures, and the second system contains five measures. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. The treble line has a melodic line with various ornaments and dynamics. Chord symbols are provided below the bass line: Dm: bII, V, V, i64, V, i64, V, i64, V, V6 i, V6 i, V6 i.

Fuente: el autor a partir de Beethoven, L.V. Sonata Op. 31 No. 2.

Cabe destacar que el segmento de transición mencionado anteriormente también se desenvuelve de manera ternaria presentando tres frases y contando con una serie de acordes sobre el pedal de La mayor en la tercera de las mismas (compás 133) y una pequeña sección melódica en octavas en el registro grave del piano (compás 139) que conduce a la re exposición.

A continuación se presenta el material re expositivo A, iniciando con el mismo contraste entre movimiento lento – rápido del comienzo de la obra. En esta ocasión las partes lentas se ven ampliadas con una línea melódica sin acompañamiento que se escribe a manera de *recitativo*, estilo vocal donde se da mayor énfasis en la declamación que en ritmo, dicha ampliación melódica se muestra bajo la indicación *con espressione e semplice* (simple y con expresión) dando la idea de un discurso muy íntimo y sentido, primero sobre dominante de re menor (compás 144) y posteriormente sobre una cadencia compuesta que conduce hacia fa menor (VI – V7 – i) entre los compases 155 – 158.

Por lo anotado, y haciendo uso de la enarmonía entre las notas la bemol (tercera de fa menor) y sol sostenido (quinta de Do sostenido), el compositor lleva el discurso hacia una nueva idea musical que contrasta acordes abiertos en *stacatto* ubicados en los tiempos fuertes y con armonía de dominante (compases 159 y 160), con arpeggios en *crescendo* que se conducen hasta un *sf* (compases 161 y 162) dando un fuerte contraste de carácter entre la quietud de los acordes, cortos y marcados, y el desenvolvimiento de los arpeggios con *crescendo*. Nótese además que el desarrollo de esta idea musical se da también en una estructura tripartita dando a la tercera frase mayor tensión al conducirla mediante una cadencia evitada hacia la dominante de la tonalidad axial ($vii^{\circ}_{43}/D - vii^{\circ}_{7}/A$).

Figura 19. Pasaje de transición secundaria en la re exposición de la Sonata Op .31 No. 2.

The image shows a musical score for the transition section of Beethoven's Sonata Op. 31 No. 2, measures 159-170. The score is in G minor and 3/4 time, marked 'Allegro'. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 159-162) features a piano (*pp*) chord in measure 159, followed by a *crescendo* leading to a fortissimo (*sf*) arpeggio in measure 162. The second system (measures 163-170) continues the arpeggiated texture, reaching a fortissimo (*ff*) dynamic. The third system (measures 171-174) shows the continuation of the arpeggiated texture. Chordal annotations include $F\#m: V6$, $Gm: i$, vii°_{43}/V , vii°_{7}/A , and $Dm: V7$. Fingerings and articulation marks are present throughout the score.

Fuente: el autor a partir de Beethoven, L.V. Sonata Op. 31 No. 2.

El pasaje descrito anteriormente servirá de transición (Transición 2) para re exponer el material temático del inicio, pero en esta ocasión con centro armónico en re menor. Así, se presenta a continuación el material de la primera transición (compases 171 – 184), la segunda unidad temática UT2 (entre los compases 185

y 218) y una pequeña codetta que acentúa la tonalidad axial con un acorde de re menor en primera inversión que insistentemente se repite en arpeggios en el bajo (compases 219 – 224) para luego concluir el movimiento con amplios acordes que acentúan la tónica entre los compases 226 y 228.

Nótese que en la re exposición de este movimiento, el compositor no vuelve a utilizar la UT1 en movimiento rápido (Allegro) al igual que en la exposición, por el contrario, el recurso que utiliza es el desarrollo del motivo inicial mediante la sección melódica y el pasaje de transición secundaria descritos anteriormente.

- **Adagio.** El segundo movimiento, Adagio, está escrito en tonalidad de si bemol mayor (sexto mayor de la tonalidad axial de la sonata, cumpliendo función de relativo), con un metro de 3/4. De gran expresividad, esta sección evoca una de las virtudes que siempre mostró el compositor tanto en lo que se conoce de su vida, sus escritos y en mucha de su música: la bondad. Como se mencionó anteriormente, esta obra fue escrita en un periodo de gran importancia emocional y espiritual para el compositor, prueba de ello es el texto conocido como el testamento de Heiligenstadt donde Beethoven expresa el duro momento emocional que atravesaba a causa de su sordera y además recuerda a la virtud y a la música como sus sustentos en la dura prueba, mostrando además un espíritu ampliamente bondadoso con las personas allegadas a él y especialmente con sus hermanos y amigos más cercanos.

El Adagio se desenvuelve en un ambiente cálido, tranquilo y de sutil belleza dada por el motivo inicial que se repite dos veces al inicio (compases 1 – 5), donde contrasta el amplio acorde en la sección media-baja del piano con una inocente respuesta melódica en la parte aguda que posteriormente se desarrolla en los finales de frase.

Figura 20. Motivo inicial del Adagio de la sonata Op. 31 No. 2.

Adagio

p

sf

Bb: I

V 4/3

V 6/5

5

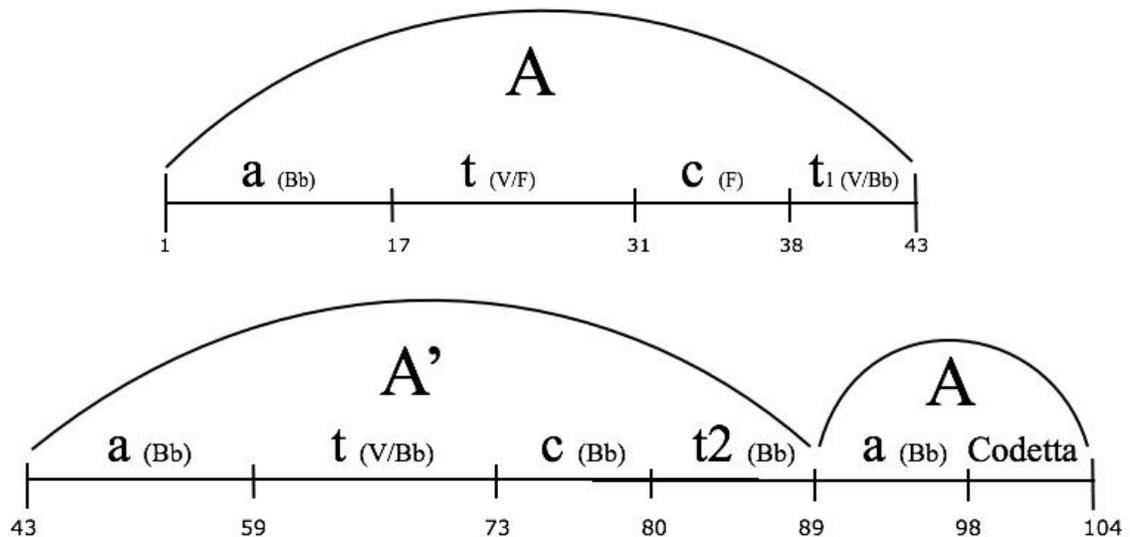
I

vii°/ii

Fuente: el autor a partir de Beethoven, L.V. Adagio en la Sonata Op. 31 No. 2.

El movimiento se puede estructurar a la manera de una Forma Binaria Compuesta como lo muestra el siguiente esquema con sus correspondientes secciones y subsecciones:

Figura 21. Esquema estructural del Adagio de la Sonata Op. 31 no 2.



Fuente: el autor a partir de Beethoven, L.V. Adagio en la Sonata Op. 31 No. 2.

Existen dos subsecciones de importante contraste temático, que son **a** y **c**, como se mostró anteriormente la parte **a** plantea la idea central del movimiento de los compases 1 al 17 (completando un periodo de 16 compases) y se repite con variaciones entre los compases 43 a 59 en donde se realiza un dialogo melódico con el tema inicial propuesto, entre la voz grave y aguda del piano; además, en la segunda frase que completa este periodo en el compás 51, esta idea es acompañada de arpegios descendentes que atraviesan todo el registro usado para esta composición.

Por otro lado está la subsección **c** de un carácter totalmente lírico, una textura homofónica donde el interés se centra en la larga línea melódica superior que está acompañada a la manera de un lied por el bajo y los acordes del piano; esta textura y el registro utilizado para dicho desarrollo melódico suscitan en el oyente la reminiscencia a una voz femenina de carácter dulce y gran inocencia (algunos editores sugieren la indicación *p dolce*). Dicha subsección se desarrolla en un periodo de 8 compases (31 – 38) con desinencia femenina en la frase antecedente

(compás 34) y una cadencia compuesta de segundo aspecto en el compás 38 como se muestra en la siguiente figura:

Figura 22. Subsección c del Adagio de la Sonata Op. 31 No. 2.

The musical score for measures 31-38 of the Adagio from Sonata Op. 31 No. 2 is presented in two systems. The first system covers measures 31-34, and the second system covers measures 35-38. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 3/4. The score is written for piano, with a treble clef for the right hand and a bass clef for the left hand. The melody is primarily in the treble clef, while the accompaniment is in the bass clef. The score includes dynamic markings such as *p dolce* and *p*, and articulation like *I6 IV cresc.*. Below the staff, Roman numerals indicate the harmonic structure: F:I, IV 6/4, I, IV, I6/4, V, I, V6/4, I, IV, I6/4, V, and a cadence with a triplet in the bass line.

Fuente: el autor a partir de Beethoven, L.V. Adagio en la Sonata Op. 31 No. 2.

Es interesante percibir el contraste de carácter y recursos musicales de las subsecciones mencionadas **a** y **c**, mientras **a** se basa en la imitación y dialogo del pequeño motivo propuesto entre los registros grave y agudo, teniendo poco desarrollo melódico, la subsección **c** da rienda suelta al lirismo, con su amplio periodo cantábil en la voz superior. En primer lugar, esta subsección (**c**) se presenta en fa (dominante de la tonalidad axial), posteriormente entre los compases 73 y 80 se re expone esta idea en la tonalidad axial del movimiento, si bemol mayor.

Continuando con el análisis estructural, el movimiento se complementa con las secciones de transición que se han denominado **t**, así se encuentran las subsecciones: **t**, **t₁** y **t₂**, las cuales comparten un material temático común que es una especie de tremolo muy corto propuesto por el bajo en tresillos de fusa. Sobre este nuevo pie métrico (que se mostrará en la figura 23), se realiza un desarrollo melódico y armónico pero siempre tendiendo a conservar una nota pedal que sirve para conectar las ideas **a** y **c**. De esta manera se observa como la sección **t** construida sobre un pedal en Do (quinto de Fa) se establece en dicho acorde

mediante acercamientos cromáticos y repercusiones (compases 24, 25 y 26) para posteriormente resolver mediante un acorde con séptima de dominante (compás 30) en el acorde de Fa mayor que da inicio a la sección **c** descrita anteriormente.

Figura 23. Transición t entre subsecciones del Adagio de la Sonata Op. 31 No. 2.

Fuente: el autor a partir de Beethoven, L.V. Adagio en la Sonata Op. 31 No. 2.

De igual manera, la subsección **t₁** establece un pedal sobre V/Bb entre los compases 38 y 42 para el retorno a **a**; así mismo entre los compases 59 y 73 la sección de transición **t** aparece nuevamente, esta vez, estableciendo un pedal en el bajo sobre V/Bb para conducir hacia **c** (presentado esta vez en Si bemol mayor, como se mencionó anteriormente) y finalmente la transición en **t₂** entre los compases 80 y 89 sostiene a si bemol como nota pedal en los bajos con un desarrollo melódico y armónico más amplio en las voces superiores, pero todo con el fin de asentar la tonalidad axial, conduciendo hacia el final de la obra donde se retoma la idea inicial de **a** y se concluye con una codetta entre los compases 98 y 104 la cual se sustenta sobre un pedal en si bemol en los bajos y pequeñas ideas melódicas de gran simpleza que concluyen el movimiento.

La principal dificultad técnica para la ejecución de este movimiento, está en la correcta diferenciación de los planos sonoros que plantea la obra, las partes melódicas deben ejecutarse con un sonido muy cantábil, aprovechando todo el

peso del brazo que descansa sobre la punta de los dedos en la melodía a cantar; otro aspecto importante son los mencionados arpeggios que recorren todo el registro del piano cuando el tema principal se adorna al re exponer **a**; se deben colocar digitaciones que permitan a la mano realizar los menores movimientos posibles, conservando un mismo molde que se repita al descender en el arpeggio y conservando además un plano sonoro lejano para que el oyente no pierda el hilo conductor del tema.

- **Allegretto.** Esta sección utiliza el *movimiento perpetuo* como recurso fundamental para desarrollar el discurso musical, de esta manera, se nota que de principio a fin está presente el constante desenvolvimiento de las semicorcheas en ritmos complementarios entre la mano derecha e izquierda sobre el metro de 3/8 que propone la pieza, escrita bajo la indicación *Allegretto* y en la tonalidad axial de la Sonata, re menor. Es notorio que la construcción formal de este movimiento se asemeja a una forma *rondó*, en donde se expone constantemente una idea musical (estribillo, A) contrastada con pasajes que diversifican o expanden el discurso (coplas, B, C), consiguiendo un esquema A-B-A-C-A-B-A, que incluso puede ser ampliado con la inclusión de otras coplas (D, E), obteniendo el esquema A-B-A-C-A-D-A-E-A.

Además de lo anterior, este Allegretto posee una característica particular, muy usual en la música del periodo clásico (especialmente en la obra de Haydn y Beethoven), que es la fusión del *rondó* con elementos de la forma sonata; de esta manera es evidente como se diversifica la presentación de los estribillos, se introduce desarrollos en el interior de las coplas y pasajes de transición, se presentan modulaciones a lo largo de la pieza (incluso en los estribillos), y se da al último estribillo un carácter de re-exposición, retornando a la tonalidad axial. Así, el esquema general de este movimiento se puede organizar de la siguiente manera:

||: a - b :|| c - a - d - a - b - c - a – CODA || , tomando a “a” como el estribillo y a “b”, “c” y “d” como las coplas que constituyen esta pieza.

A continuación se presenta un diagrama estructural del movimiento, organizado dentro de la forma *rondó-sonata*, donde se agrupan las subsecciones en un esquema A-B-A, contando con una exposición, un desarrollo y una re-exposición del material temático. La siguiente figura, indica además, los centros tonales principales y el número de compas donde se ubica cada subsección.

Figura 25. Motivo principal y variaciones en el Allegretto de la Sonata Op. 31 No. 2.

Allegretto.

Motivo inicial en el estribillo a

Dm: i V

Variación melódica en la sub-sección c

95
p f
vii°/Gm Gm: i

Variación y desarrollo motivico en d

173
p sf
Dm: V V2 V6 i V V2

Fuente: el autor a partir de Beethoven, L.V. Allegretto en la Sonata Op. 31 No. 2.

La subsección “a” inicial (estribillo), presenta otra idea temática fundamental, un *sf* sobre el tercer pulso (compás 23) que se retomará en el desarrollo motivico de la subsección “b”, como se muestra en la Figura 22. A su vez, la subsección “b” comienza con apoyaturas y trinos, inicialmente sobre V/Am (compás 43) y durante la re-exposición sobre V/Dm (compás 271), esta idea antecede un pequeño desarrollo melódico que se refuerza posteriormente repitiendo dicho material

temático en octavas partidas* y octavas, constituyendo nuevamente una frase tripartita que culmina en vii°7/Dm (compás 91) para dar paso a la repetición de “a” y posteriormente a la subsección “c”, que posee un carácter más transitivo y cambiante pero conserva la idea temática inicial de la pieza.

Figura 26. Subsección b del Allegreto de la Sonata Op. 31 No. 2.

39 42 Inicio de subsección b

Am: iv6 6ta It V7

46 Material temático tomado de a

V65 i V7 i V65

Fuente: el autor a partir de Beethoven, L.V. Allegreto en la Sonata Op. 31 No. 2.

A continuación se presenta la subsección “c”, la cual es armónicamente más inestable y fluctuante como ya se ha mencionado, mostrando un carácter transitivo, sin perder la idea temática constitutiva de la pieza, con movimiento perpetuo y complementario entre las voces de ambas manos. De esta manera se observa como en esta subsección, el centro tonal se mueve momentáneamente por Gm (compás 99), Am (compás 107), Dm (compás 115), Cm (compás 123) y finalmente desemboca en Bbm (compás 131), para conectar nuevamente con el estribillo “a” en el compás 151, el cual se mantiene en dicho centro tonal (Bbm). En esta ocasión, el estribillo “a” retoma la idea temática del *sf* sobre el tercer pulso hacia el compás 170, esta vez presentándola sobre la cadencia autentica V/Dm – i, que se repite insistentemente incrementando el dramatismo de la pieza y dando paso a la subsección “d” en el compás 174, la cual lleva el discurso armónico

* Que se tocan alternadamente, usando un movimiento de giro de muñeca sobre su eje.

hacia V7/Dm (compás199), dando paso a la re-exposición del material en el compás 215.

La re-exposición no se da de manera literal, el compositor busco ampliar el discurso realizando desarrollos motivicos y armónicos sobre las ideas propuestas inicialmente; así el estribillo “a” presenta una ampliación del discurso armónico hacia el compás 232 haciendo uso del acorde bII como pivote, como se muestra a continuación:

Figura 27. Ampliación del discurso armónico en el estribillo de la Sonata Op. 31 No. 2.

230

p *cresc.* *p*

Dm: iv pivote: bII - IV Bb: ii V6 I

236 *cresc.* *f* *p* *cresc.* 242

ii6 V I6 vi ii6 V I

Fuente: el autor a partir de Beethoven, L.V. Sonata Op. 31 No. 2.

Lo anterior, desemboca sobre Bbm en el compás 243, y la idea del pasaje transitivo presentada inicialmente sobre el compás 35 se repite y se expande entre los compases 247 y 266 llevando el discurso por los centros tonales de Fm (compás 247), Cm (compás 255) y Gm (compás 263), concluyendo con la misma semicadencia propuesta entre los compases 42-43 (iv₆ – 6ta Italiana – V), pero esta vez retornando hacia Dm, tonalidad axial en donde se desenvuelve nuevamente la sub-sección “b” (compás 271). Dicha subsección es seguida por “c” (compás 323), que esta vez presenta un pedal sobre V/Dm entre los compases 335

y 350 con variaciones melódicas sobre la voz más aguda, lo cual sirve de puente para la última presentación del estribillo “a” en el compás 351.

Así se expone por última vez el estribillo “a”, el cual propone en esta ocasión una dramática cadencia hacia el final, compuesta de una melodía cromática descendente en octavas y una cadencia auténtica (V – i) entre los compases 381 y 384, dando paso a la Coda (compás 385), construida con el material temático inicial que se repite sobre cadencias auténticas en un diálogo entre el registro medio y agudo del piano para descender finalmente en un arpeggio sobre Dm.

Para la ejecución y correcta interpretación de este movimiento, hay que tener en cuenta los súbitos cambios dinámicos y de carácter que Beethoven describe en la partitura, lo anterior ligado a la idea del movimiento perpetuo, es decir un flujo constante de las ideas musicales del principio al fin del movimiento, para lo cual el ejecutante debe mantener un *focus*^(*) claro durante toda la interpretación. Es necesario además ejercitar la mano derecha para la ejecución limpia de octavas partidas (con un pequeño movimiento de rotación de la muñeca y con todo el peso en la punta de los dedos) y de trinos, para darle el carácter y la claridad necesarios a los pasajes de transición y desarrollo de la subsección “b”.

5.6 ESTUDIO OP. 42 NO. 4 DE ALEXANDER Scriabin.

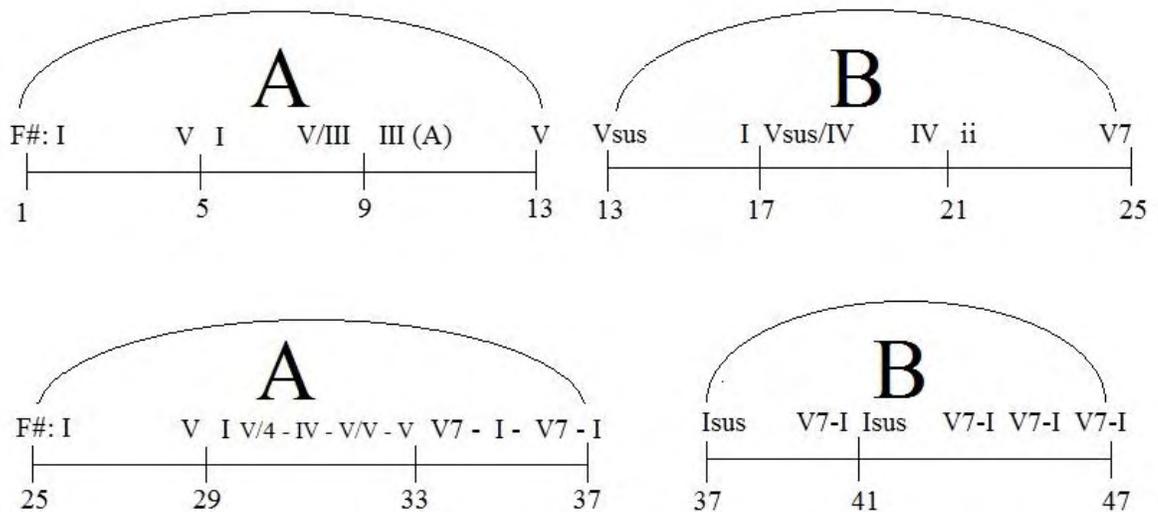
Los estudios Op. 42 de Alexander Scriabin, se encuentran entre las obras de mayor riqueza pianística del compositor junto con sus Estudios Op. 8, Preludios y sus diez Sonatas para piano. En esta serie de ocho estudios, se evidencia las búsquedas del compositor hacia nuevos caminos expresivos, contando con una riqueza armónica, rítmica, melódica y temática que posteriormente lo llevarían a las ideas místicas propias de su música tardía. Sin embargo, el Op. 42 de Scriabin se puede catalogar dentro de una estética post-romántica y tonal; como es bien sabido, el compositor prestaba especial importancia a las tonalidades, relacionando cada una con un color, de acuerdo a sus capacidades sinestésicas. Probablemente, este Opus fue escrito en 1903, quizás el año de mayor riqueza compositiva de música para piano del compositor.

El estudio número 4 de esta serie, se indica con el movimiento Andante, y está escrito en Fa sostenido mayor con un metro de tres cuartos, bajo una sencilla estructura binaria | A – B || A – B |. Cabe destacar el importante papel que el

(*) La pianista Taiwanesa Gloria Lin, refería el *focus* como la línea vital que mantiene el discurso del intérprete en clase magistral.

compositor concede a las apoyaturas melódicas y armónicas, así como a las atracciones cromáticas dentro del discurso melódico, y en el aspecto rítmico, al uso simultáneo de división binaria y ternaria entre la voz principal y el acompañamiento, lo cual es propio del estilo compositivo de Scriabin. Como se mencionó anteriormente, la pieza propone una estructura binaria basada en dos ideas musicales: A y B, que se repiten con desarrollos armónicos distintos cada vez, un esquema general de la estructura de la pieza y sus transiciones armónicas es:

Figura 28. Esquema estructural y armónico del estudio Op. 42 No. 4 de Scriabin.



Fuente: el autor a partir de SCRIABIN, Alexander. Estudio Op. 42 No. 4.

La sección inicial A presenta tres frases de 4 compases cada una, cuyo final concluye siempre en tensión armónica (V, V/III, V) para dar conexión a las ideas posteriores; aquí se presenta el tema principal del estudio con la indicación *cantabile*, cuya melodía se destaca por el contraste rítmico de su división binaria frente al acompañamiento de división ternaria.

Figura 29. Tema inicial del estudio Op. 42 No. 4.

The image shows the first system of a musical score for Alexander Scriabin's Study Op. 42 No. 4. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The music is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The right hand begins with a 'cantabile' marking and a piano 'p' dynamic. The left hand has triplet markings. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Fuente: el autor a partir de SCRIBAN, Alexander. Estudio Op. 42 No. 4.

La sección B, inicia con la indicación *dolcissimo* la cual propone un carácter mucho más suave y calmado; su principal motivo melódico-rítmico se basa en acordes de tres notas para la mano derecha que generan una sencilla melodía esta vez siguiendo la división ternaria del acompañamiento. Esta sección se desarrolla en dos subsecciones principales, la primera con centro tonal en F# (compases 13 a 16) y la segunda se establece transitoriamente sobre el IV de la tonalidad axial (B) para posteriormente volver a F# luego de llegar al clímax de la obra indicado con *F* y *rubato* en el compás 21.

Posteriormente se re-expone la idea inicial del estudio en el compás 25 tomando literalmente la primera frase de 4 compases del inicio y a continuación el discurso se extiende mediante tres frases, las dos primeras de 2 compases y la tercera de 4, desembocando en una cadencia auténtica (V7 – I) entre los compases 35 y 36 para dar paso nuevamente a la sección B que esta vez se establece armónicamente sobre un pedal de F# dado por el acompañamiento de la mano izquierda, conservando el motivo melódico rítmico que se presentó la primera vez y estableciendo la conclusión del estudio en un final de gran serenidad y estabilidad.

Figura 30. Inicio de la sección B del estudio Op. 42 No. 4.

Fuente: el autor a partir de SCRIBAN, Alexander. Estudio Op. 42 No. 4.

Es de vital importancia para la interpretación de este estudio, la consecución de un sonido *cantabile*; es decir, un sonido redondo, que cuente con mucho peso en la punta del dedo y total relajación en todo el sistema mano-muñeca-brazo-hombro, el cual se aplicará con especial cuidado a las melodías principales y a las notas melódicas de los acordes que propone el compositor. También de acuerdo al estilo, es de gran ayuda expresiva el uso del *rubato*, recurso que incluso está escrito en algunos pasajes (compases 21-23) con las indicaciones *rubato*, *poco accel.* (acelerando un poco), *dim* (tocando cada vez más suave) y *rit.*(ritardando, haciendo cada vez más lento).

5.7 ESTUDIO OP. 42 NO. 5 DE ALEXANDER SCRIBAN.

El estudio No.5 del Op.42, fue escrito con un centro tonal en Do sostenido menor y en un metro cuaternario y compuesto de 12/8 (es decir, 4 pulsos de negra con puntillo con división ternaria de corchea). El compositor le asigna la indicación *Affannato*, que se puede interpretar como “sin aliento” “agitado” o “jadeante” algo muy acorde con la música, que sugiere un estado de turbulencia, agitación y desbordada pasión como es propio de la música del periodo romántico a lo largo de toda la pieza.

La música se basa en dos ideas melódicas principales (secciones A y B), teniendo a A como el tema principal del estudio, una idea melódica que apela al cromatismo como recurso expresivo generando acordes por alteración tonal (VI con 7ma Mayor, VI con 7ma menor, Ib aumentado) y se acompaña por un turbulento y agitado movimiento en semicorcheas para la mano izquierda, además cabe destacar que la idea inicial del estudio se presenta con una anacrusa, es decir un grupo de notas sin acento que preceden al primer tiempo fuerte.

Por otra parte la idea B contrasta notoriamente gracias a su carácter sumamente melódico y romántico, además acompañado con extendidos arpeggios para la mano izquierda, algo muy propio del repertorio pianístico del romanticismo. A continuación se presenta el inicio de los dos temas principales del estudio, nótese que ambos comienzan en un acorde VI es decir una función armónica proveniente de una cadencia rota (V – VI) lo cual apoya el sentido de agitación, inestabilidad y movimiento propio de este estudio.

Figura 31. Temas de las sección A del Estudio Op. 42 No. 5.

Affannato $\text{♩} = 84$ TEMA A

C#m: VI 65 (con 7M) VI 65 (con 7m) IV 43 VI 65 (con 7M)

2
VI 65 (con 7m) IV 43 VI 65 (con 7M) Ib Aug VII7

Fuente: el autor a partir de SCRIBAN, Alexander. Estudio Op. 42 No. 5.

Figura 32. Temas de la sección B del Estudio Op. 42 No. 5.

20

TEMA B

22

G#m: VI7 (+5) iv 6

V7/III III iv bII 6 (Napolitano)

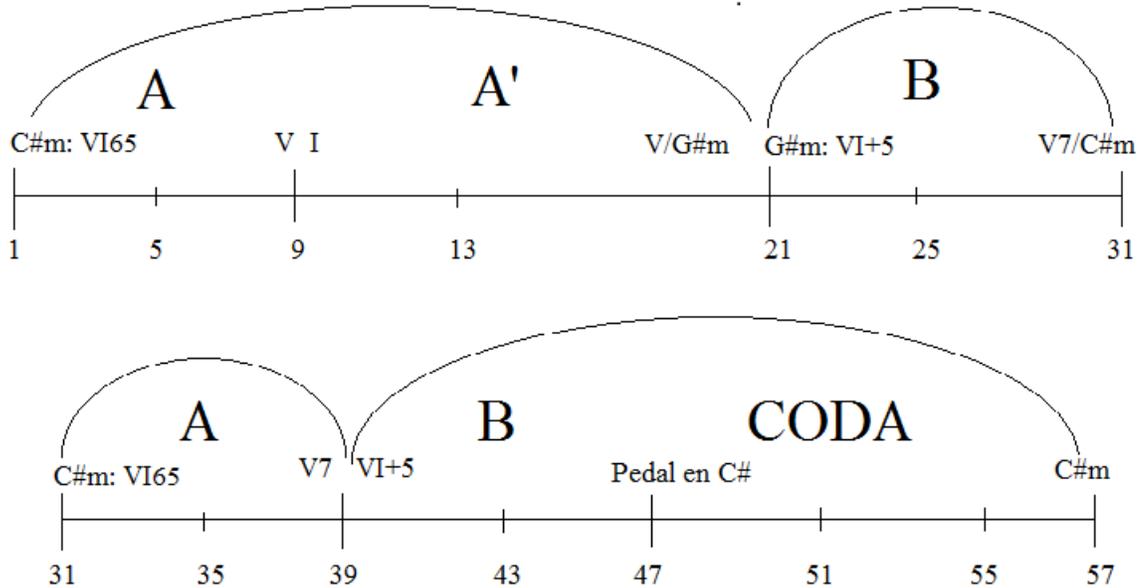
Fuente: el autor a partir de SCRIBIN, Alexander. Estudio Op. 42 No. 5.

Complementando lo anterior, se destaca la riqueza armónica del compositor, lo cual se evidencia en el uso de acordes con 7mas mayores y menores, acordes aumentados (con 5ta aumentada) y el acorde napolitano (bII_6) usado en el desarrollo del tema B. Scriabin estructura la obra de acuerdo al siguiente esquema sencillo:

| A - A' - B | A - B - Coda |.

A continuación se muestra un esquema estructural y armónico de la obra, además se señalan los puntos principales donde concluyen e inician las frases y sus respectivas secciones:

Figura 33. Esquema estructural y armónico del estudio Op. 42 No. 4 de Scriabin.



Fuente: el autor a partir de SCRIABIN, Alexander. Estudio Op. 42 No. 4.

Como se observa en el esquema anterior, el tema y sección principal A se presenta inicialmente en dos frases regulares y posteriormente se desarrolla con mayor variedad armónica en A' donde la segunda frase se extiende y concluye con una semi-cadencia hacia la dominante de G#m, que será el centro tonal de la primera aparición de B. La sección B inicia con una armonía de gran tensión y riqueza, el VI con quinta aumentada, como conclusión de una cadencia rota (V – VI) da inicio a este fragmento de gran lirismo, que condensa toda la riqueza del discurso romántico en el estudio y concluye de vuelta a la tonalidad axial C#m en el compás 31, donde se reitera la idea de A, esta vez agregándole un recurso rítmico muy propio del compositor, el choque de los tresillos en el acompañamiento de la mano derecha versus los dosillos en la mano izquierda, donde cada vez se hace más profundo y fuerte el bajo en octavas, llegando incluso a tocar la nota “la” más grave del teclado en el compás 36, dando a esta sección un gran desborde emotivo y uno de los puntos de mayor éxtasis de la pieza en el *FF* del compás 37.

Hacia el compás 39, y de nuevo gracias a una cadencia rota (V7 – VI con quinta aumentada), se reitera la idea B, en esta ocasión añadiendo acordes partidos para la mano derecha en fraseos de dos notas, un fragmento de gran exigencia técnica que requiere mantener la mano derecha muy cerca del teclado y buscar el gesto adecuado para realizar dichos fraseos y a la vez mantener *cantabile* la melodía principal propuesta en la voz aguda (y tocada siempre con el dedo meñique) que al final, genera un juego rítmico muy interesante para el oyente entre los compases 43 y 46 donde los fraseos de dos notas se intercalan de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba.

Seguido a este fragmento se conduce a una coda desde el compás 47 hasta el final del estudio, sección que recuerda la turbulenta y fuerte reaparición de A en el compás 31, y conduce nuevamente a un definitivo clímax final en el *FF* del compás 53 conservando además un pedal de C# en el bajo mientras la armonía se desenvuelve en las otras voces, para finalmente concluir en *pp* en un acorde de disposición abierta y sin tercera que aplaca toda la turbulencia precedente.

Dentro del análisis armónico, es destacado el pasaje de desarrollo de las secciones A, el cual aparece en los compases 5, 13, 15 y 35 donde el compositor utiliza acordes de sexta francesa y acordes semidisminuidos para ampliar el discurso, a continuación se analizara el primer caso en el compás 5 teniendo en cuenta que los otros casos en 13, 15 y 35 se desarrollan de igual manera, primero se observarán las funciones armónicas utilizadas con centro tonal de C#m en la figura 34 que se presenta en la página siguiente.

Tal y como se verá a continuación, el compás 5, el acorde resultante propuesto por el compositor se compone de: B – D# - E# - A. Agrupando las notas de una manera más conveniente, se obtiene: F (enarmónico de E#) – A – B – D#, acorde que corresponde a la sexta francesa de A dispuesto con bajo en la nota B (6 Fr/ VI), en seguida en el tercer pulso del mismo compás, se observa que el D# se convierte en D natural, obteniendo: B – D – F – A, es decir el segundo grado semidisminuido de A (ii \flat / VI), para pasar a A con quinta aumentada (VI +5), a F#m/A (iv \flat) y continuar con la cadencia del acorde napolitano, la sexta francesa de la tonalidad axial y la dominante de la misma, como se indica en la figura 28 entre los compases 7 y 8.

Figura 34. Análisis armónico en el desarrollo de la sección A del Estudio Op. 42 No. 5.

5 *p* *cresc.*

C#m: 6ta Fr/VI ii semi dism./VI

6 *f* *dim.*

VI+5 iv 6 bII 65 6ta Fr /C#m

8 *ppp*

V VI 65 (con 7M)

Fuente: el autor a partir de SCRIBAN, Alexander. Estudio Op. 42 No. 5.

Lo anterior corresponde entonces al pasaje de desarrollo de la sección A sobre el centro tonal de C#m, de la misma manera el compositor aplica desarrollos armónicos similares en los compases 13 (con centro tonal en C#m), 15 (con centro en D#m) y 35 (con centro en C#m) y además utiliza el acorde de sexta francesa en cadencias de importantes coyunturas entre secciones como son los compases 7, 17 reiterada en 19 y 37, además del acorde de sexta alemana (6ta Alem /C#m)

usado en la coda en los compases 49 y 53. Por último, y como importante recurso interpretativo se requiere el adecuado uso de los planos sonoros para la correcta ejecución de este estudio, se distinguen a lo largo de toda la pieza, y de menor a mayor importancia, los siguientes planos sonoros:

- El acompañamiento de la mano izquierda, que debe siempre brindar el soporte armónico y destacar las notas repetidas a lo largo de las secciones B.
- Las melodías o voces secundarias que ejecuta la mano derecha, que se deben aprovechar para dar variedad y contraste a la interpretación del estudio. Especialmente en la sección A' se debe mantener este plano bastante distante de la melodía principal, mientras que en la re-exposición de la sección A (compás 31) se deben destacar estas voces ya que se convierten en el acompañamiento armónico y generan además el choque rítmico en relación al bajo, lo que brinda la intensidad que requiere la pieza.
- La melodía principal, que debe brillar siempre por encima de los anteriores planos y llevar una buena conducción y fraseo, para que sea de clara audición para el oyente. Siempre, las melodías principales se ubican en la parte más aguda a lo largo del estudio.

5.8 TRES DANZAS ARGENTINAS OP. 2 DE ALBERTO GINASTERA.

Las Tres Danzas Argentinas Op. 2 de Alberto Ginastera, constituyen una de las principales obras pianísticas de juventud del compositor, con la cual se lanzó a la fama adquiriendo gran reconocimiento en su país gracias al premio de la Comisión Nacional de Bellas Artes. La obra fue compuesta en 1937 cuando Ginastera tan solo tenía 21 años, y se ha convertido en uno de los referentes del repertorio pianístico de la música contemporánea latinoamericana; está estructurada a la manera de *concerto* al estilo italiano (estructura similar a la sonata clásica), con tres movimientos (en este caso danzas), rápido – lento – rápido, específicamente indicados así:

- Danza del Viejo Boyero (*Animato e Allegro*).
- Danza de la Moza Donosa (*Dolcemente espressivo*).
- Danza del Gaucho Matrero (Furiosamente rítmico e enérgico)

Esta fue la primera obra influenciada por dos grandes corrientes que marcarían un estilo particular en el trabajo compositivo de Ginastera; la primera, las influencias nacionalistas de donde toma elementos rítmicos, cadencias melódicas y alusiones a las canciones populares y músicas folclóricas argentinas, y la segunda los recursos propios de la música del siglo XX como son la poli-tonalidad (uso de varias tonalidades simultaneas), la polimetría (diversos metros simultáneos que generan choques rítmicos), las amalgamas rítmicas (o combinaciones de diversos metros en una misma pieza), uso de *clusters* (o acordes que se generan al tocar varias notas contiguas generando un bloque de sonido), armonías cuartales (acordes generados mediante la superposición de intervalos de cuarta) y en términos generales, el rompimiento de la funcionalidad armónica clásica, brindando mayor importancia a los recursos rítmicos y a armonías no funcionales basadas en la conducción de la tensión musical de acuerdo al estado requerido.

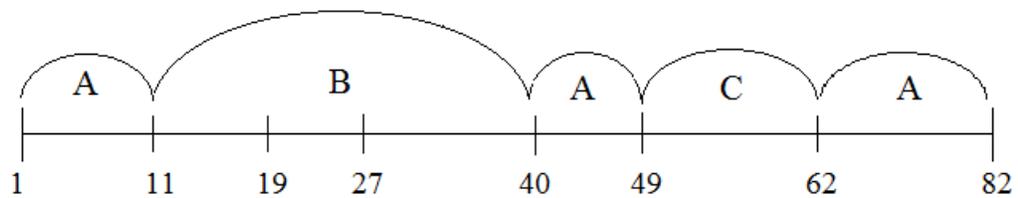
A continuación se profundizará y analizará con mayor detenimiento cada una de las tres danzas que componen esta obra:

- **Danza del Viejo Boyero.** Dedicada al compositor y pianista Pedro A. Sáenz, al Danza del Viejo Boyero retrata musicalmente a un personaje muy propio de la pampa argentina: el Boyero, hombre que vigila desde la carreta, al buey novillo durante la jornada. Al igual que la tercera danza, posee un carácter esencialmente masculino, como sugiere el título. La música a su vez, enmarca su centro de atención en los juegos rítmicos, evocando el *malambo*, “danza típica de Argentina, ejecutada solo por los hombres con un vivaz zapateo y acompañada por el rasgueo de la guitarra”⁴⁰. Está escrita al igual que las otras dos danzas en metro compuesto de dos pulsos ternarios (6/8) aludiendo a los ritmos folclóricos de la música argentina.

Para facilidad de un análisis formal, esta sección se puede estructurar bajo una pequeña forma rondó de 5 secciones: A – B – A – C – A. En la siguiente página, se muestra un esquema estructural de este movimiento:

⁴⁰ REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Óp. Cit. Malambo. Recuperado el 5 de abril de 2014 en <http://lema.rae.es/drae/?val=malambo>

Figura 35. Diagrama estructural de la Danza del Viejo Boyero.



Fuente: el autor a partir de GINASTERA, Alberto. Danza del Viejo Boyero Op. 2.

Toda riqueza de este movimiento se encuentra en el ritmo, como se mencionó anteriormente, para desarrollar este discurso, el compositor utiliza esencialmente dos partes cuyos ritmos son complementarios, la mano derecha que presenta acordes o sonidos simultáneos a manera de *cluster* en casi toda la obra, o acordes abiertos (compases 36 a 41), y la mano izquierda que básicamente lleva un continuo acompañamiento en corcheas. Dichas partes están escritas bajo dos armaduras distintas (do mayor para la mano derecha y la bemol mayor para la mano izquierda) haciendo uso de la poli-tonalidad.

La sección A da inicio con una anacrusa, que desemboca en el primer tiempo fuerte con un acorde en *cluster* diatónico de tres notas para la mano derecha (D – E – G), molde que se repite paralelamente como elemento temático a lo largo de la pieza, esta sección se conforma de dos pequeñas frases de 4 compases y una transición con el acorde ascendiendo en dos compases que conectan con la sección B, en la cual el compositor propone nuevos elementos rítmicos donde la mano izquierda lleva un continuo acompañamiento en corcheas. La sección B se desarrolla a lo largo de tres frases como se observó en la figura 29, en cada una de las cuales la tensión se acumula con un crescendo progresivo que va de *p* para la primera, *mf* para la segunda y *F* para la tercera, la cual posee un desarrollo más extenso concluyendo en amplios acordes en disposición abierta en *FF* entre los compases 36 y 41.

Posteriormente se reanuda la idea inicial A, de la misma manera que al comienzo, pero esta vez, conectando con un pasaje ascendente entre los compases 48 a 52 donde la sección C propone un ritmo paralelo entre ambas manos con la indicación *pp* dicho pasaje sufre un alargamiento de ritmo gracias al uso de figuras cada vez más largas y la indicación *rit.*, entre los compases 58 a 62. Seguidamente vuelve la sección A con sus dos frases de 4 compases y una frase adicional que lleva la idea inicial a un registro cada vez más agudo entre los

compases 72 y 76 para finalmente concluir con una serie de notas largas que evocan las cuerdas al aire de la guitarra, instrumento que acompaña al malambo y otras músicas y danzas tradicionales argentinas. Cuando el discurso parece haber finalizado, el compositor añade una súbita conclusión con grandes saltos de intervalos entre notas individuales de ambas manos (compases 79 a 81).

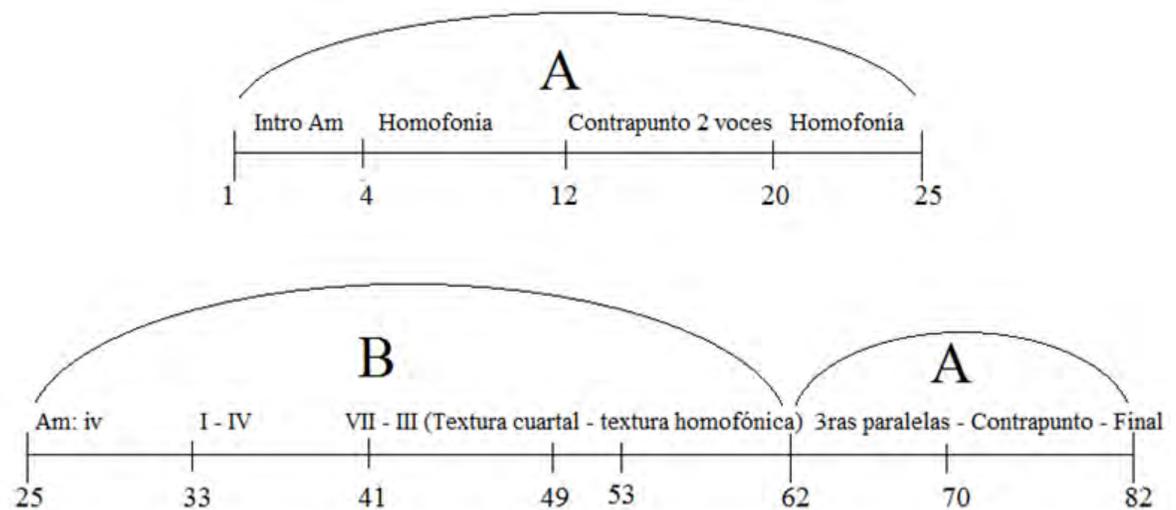
La interpretación de esta primera sección de la obra, requiere un muy bien formado sentido rítmico, donde se debe destacar primero, la labor de complementariedad entre las dos partes dentro del discurso (mano derecha e izquierda) y segundo, el fraseo propuesto según el esquema de la figura 35, de esta manera se puede dar un orden lógico a las secciones de la pieza para enmarcar cada una de las ideas del compositor en un todo. En cuanto a la técnica, se sugiere hacer uso de una articulación ágil, eléctrica, es decir un ataque que se realice de cerca al teclado pero con movimientos rápidos, lo cual dará claridad a la interpretación; así mismo al llegar al clímax propuesto por el compositor al final de la sección B se recomienda mantener las manos lo más cerca posible al teclado y atacar de manera sumamente rápida manteniendo el conjunto mano-muñeca-brazo-hombro totalmente relajado, lo cual garantizara el sonido fortísimo requerido sin que suene golpeado, es decir sin perder la calidad del mismo.

- **Danza de la Moza Donosa.** En este momento, el intérprete y oyente se encuentra con la parte intermedia de la obra, la única sección que presta especial interés al lirismo, con delicados fraseos de desinencia “femenina”^(*) en las dobles frases que estructuran la obra. La danza de la Moza Donosa retrata así, dentro de la subjetividad del oyente, un canto pasional y amoroso referente a una mujer, como sugiere el título. Según la partitura, fue dedicada a Emilia L. Stahlberg, y su tempo se indica *Dolcemente espressivo* y *tempo rubato*, lo cual sugiere el tempo más calmado, lento y libre de las tres danzas. Su estructura armónica es esencialmente tonal, a diferencia de las otras dos danzas, con centro en La menor y recurrentes círculos armónicos que transitan entre subtónica (VII), tercer grado mayor (III), subdominante (iv) y dominante (V7), una gama armónica muy sencilla y propia de la música popular y folclórica de Argentina, pero destacando el uso de notas de color, tensiones y alteraciones tonales para los acordes, pasajes cromáticos en las melodías internas y contrapuntos de la pieza, además del uso de armonías cuartales que se explicarán con detalle más adelante, todos estos recursos enmarcados en un ritmo que recuerda el aire y sentimiento de la Zamba Argentina en un metro de 6/8 al igual que las otras dos danzas.

(*) Desinencia “femenina” es la manera como en la música académica se denomina una terminación de frase en cuyo tiempo fuerte no hay una nota cordal y solo se llega a ella en el tiempo débil que le sucede.

El esquema general de la pieza se puede enmarcar en una sencilla forma ternaria A – B – A, y se explica con mayor detalle a continuación, destacando principalmente las variaciones de texturas sonoras, que transitan entre homofónica (una sola voz con acompañamiento), polifónica o contrapuntística (añadiendo dos voces) y de acordes de construcción cuartal que abonan mayor densidad y riqueza sonora al discurso hacia el final de la sección B:

Figura 36. Diagrama estructural de la Danza de la Moza Donosa.



Fuente: el autor a partir de GINASTERA, Alberto. Danza de la Moza Donosa. Op. 2.

La sección inicial A comienza con tres compases de acompañamiento solo, tocado por la mano izquierda, evocando el ritmo de zamba que acompañara el discurso a lo largo de toda la pieza con el aire particular de este ritmo, que combina el pulso binario de división ternaria (6/8), con una insinuación de pulso ternario (3/4) gracias al esquema rítmico del acompañamiento; seguidamente y con las indicaciones *legato* y *cantando*, entra la melodía principal presentando el tema en una frase doble de 8 compases con terminaciones femeninas, como ya se mencionó.

En el compás 12 la textura se vuelve polifónica añadiendo otra voz que acompaña y dialoga con la melodía principal y destacando el uso de cromatismos y alteraciones armónicas cromáticas, incrementando así la intensidad emotiva. Hacia el compás 20 se retoma la idea inicial y concluye esta sección con una

textura nuevamente homofónica y una desinencia esta vez masculina en el compás 23.

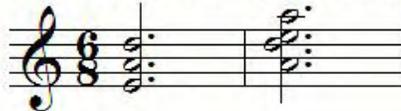
La sección B da inicio con la indicación *suave*, y con una anacrusa de dos quintas paralelas que desembocan en armonía de subdominante (iv), este fragmento posee un carácter puramente romántico y va poco a poco incrementando la tensión con ayuda del cromatismo de las dos voces en el canto y el crescendo de intensidad que va desde *pp* a *più F*, a medida que se desenvuelven durante dos frases dobles de 8 compases cada una (compases 25 a 41). Seguido a esto, se prepara el punto climático de la danza iniciando un nuevo grupo de frases con la indicación *F intenso* y una textura de acordes cuartales para la mano derecha, dicha textura y su origen mediante la combinación de tres intervalos de cuarta, se explica con detalle en la siguiente figura, teniendo en cuenta que el movimiento de las voces del acorde se da de forma paralela a lo largo de todo este fragmento:

Figura 37. Textura cuartal utilizada en la sección B de la Danza de la Moza Donosa.

Textura de armonía cuartal, compás 41



Conformación del acorde 4tal Duplicación de la 2da nota y uso de la misma como voz melódica



Fuente: el autor a partir de GINASTERA, Alberto. Danza de la Moza Donosa. Op. 2.

De esta manera se desenvuelve el discurso melódico en octavas acompañado con lo que resulta un disonante intervalo de segunda mayor en medio del acorde, lo cual aporta dramatismo e intensidad a la sonoridad de esta sección, llevando el discurso a un punto climático en el *FF* del compás 49; este clímax se mantiene durante cuatro compases para posteriormente volver poco a poco a un estado de calma y evocación nostálgica con el retorno a la textura homofónica inicial y

concluir la segunda sección con dos compases de acompañamiento solo (compases 60 y 61).

De esta manera, en el compás 62 se da inicio a la última sección de la pieza, con una evocación del tema inicial, presentado esta vez en dos voces que conforman terceras paralelas, recurso muy típico de las músicas populares y en especial de las interpretadas con la guitarra, como es el caso de la zamba; así se desenvuelve una frase doble de 8 compases que da paso al último par de frases (compases 70 a 78) donde el compositor usa un sencillo contrapunto cromático en la voz inferior y da pie al final, que consiste en un arpeggio ascendente del acorde de La sin tercera con la indicación *molto lento* y *pp* para concluir en un disonante acorde de Fa sostenido sin tercera con la inclusión de la nota Fa bajo el mismo, con la indicación *lontano* (lejos, lejano) y con un calderón que permite la disolución total del sonido, dejando en el oyente una sensación de vacío y lejanía al final de esta danza.

Es de vital importancia para la interpretación de esta sección, la búsqueda de un sonido *cantabile*, es decir, conseguir que la melodía principal brille y se destaque siempre por encima del acompañamiento, y en el caso de los acordes y los contrapuntos; que la voz principal (por lo general la voz aguda) esté siempre destacándose entre las demás; para esto es necesario la distribución correcta del peso a lo largo de la mano de acuerdo al sonido requerido. Además, la consecución de un buen *legato* o ligado requerido para la interpretación de esta pieza, consiste en conectar perfectamente la intención sonora de cada nota con la siguiente, formando frases con sentido. Por último, es recomendable al inicio de la sección B, la utilización de un sonido muy cristalino que cuente con muy poco peso en la punta de los dedos, y que poco a poco se vaya incrementando esta cantidad de peso hasta llegar a la intervención de todo el cuerpo para conseguir la gran sonoridad requerida en el clímax (compás 49).

- **Danza del Gaucho Matrero.** En esta, la tercera de las danzas argentinas de Ginastera, el compositor retrata la vida de un vaquero de la extensa pampa argentina, este personaje es comúnmente llamado gaucho. Tradicionalmente, los mejores cantores entre los gauchos, forman clanes conocidos como *payadores* y en sus canciones o *payadas*, los vaqueros se acompañan de guitarras para entonar versos y redondillas de cuatro sílabas con forma de balada antigua, letras llenas de imágenes objetivas y metáforas sobre la vida en la pampa. El compositor hace una alusión indirecta a estos cantos, mezclándolos con la riqueza rítmica que evoca nuevamente el aire de malambo, y con los recursos estilísticos de la música contemporánea.

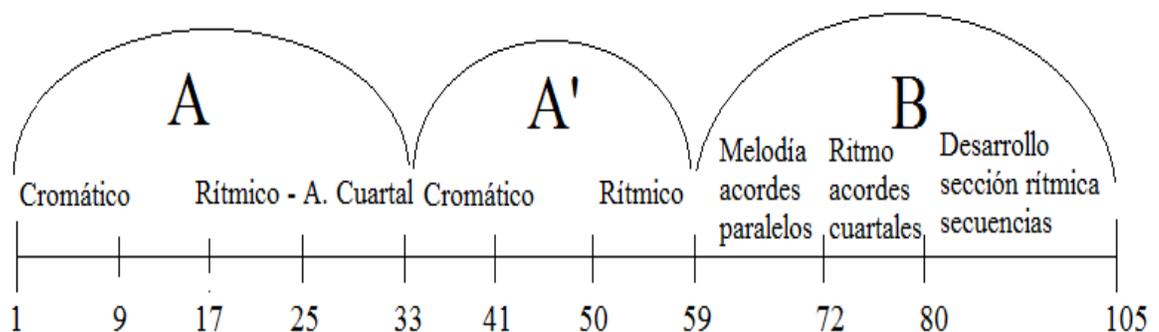
La pieza fue dedicada al pianista, director y seminarista de música de cámara Antonio de Raco, gran figura de la música y en especial del pianismo argentino. Es una pieza que transita entre el atonalismo (carencia de centro tonal definido), tonalismo (un centro tonal definido de acuerdo a una escala establecida) y politonalismo (varios centros tonales simultáneos) pero que en esencia desarrolla su discurso a través de la riqueza rítmica. Un número exigente para cualquier pianista de concierto, que requiere de un vasto dominio técnico y especialmente de gran energía en su ejecución, como bien lo aclara la indicación inicial del compositor: *furiosamente rítmico e enérgico*; la Danza del Gaucho Matrero explota además las capacidades expresivas del cromatismo y el uso de fuertes disonancias como los intervalos de segunda menor y acordes cuartales con la inclusión de intervalos de cuarta aumentada.

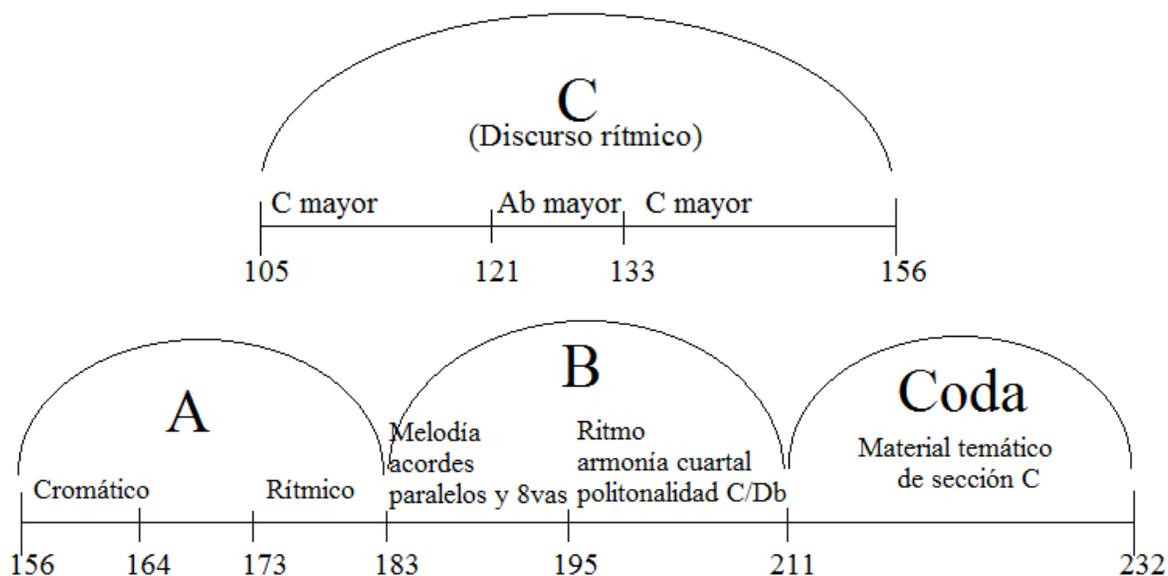
Se puede considerar estructuralmente a esta danza, como una forma ternaria compuesta, con tres grandes secciones y subsecciones organizadas así:

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

A continuación se muestra un diagrama estructural de la obra, destacando los recursos que el compositor utiliza para el desarrollo de su discurso, bien sea el uso del cromatismo, los juegos rítmicos, el uso de acordes cuartales, o la simple línea melódica generada con acordes paralelos en los comienzos de las secciones B.

Figura 38. Diagrama estructural de la Danza del Gaucho Matrero.





Fuente: el autor a partir de GINASTERA, Alberto. Danza del Gaucho Matrero. Op. 2.

La sección A, que plantea la idea inicial de la pieza, y se repite tres veces a lo largo de la misma, está enmarcada dentro de un carácter muy misterioso, escrita de una forma atonal donde las dos líneas (mano derecha e izquierda) se desenvuelven en saltos interválicos, secuencias cromáticas y un fragmento de escala cromática descendente para la mano izquierda al final de cada frase, estructurando un periodo de 16 compases. El contrapunto de estas líneas disonantes crea un ambiente tenso, pero dentro de la sonoridad de *pp*, estado que se rompe bruscamente entre los compases 7 y 8 donde atacan en tiempo débil dos acordes de estructura cuartal que serán utilizados más adelante en complejos discursos rítmicos; dichos acordes se conforman con la combinación de una cuarta aumentada y dos cuartas justas como se aprecia en la siguiente figura:

Figura 39. Inicio de la sección A y aparición de acordes cuartales en la Danza del Gaucho Matrero.

Furiosamente ritmico e energico (♩ = 152)

PIANO *pp*

Acordes cuartales

5

cresc.

Acorde cuartal
utilizado

Acorde cuartal
en estado fundamental

Fuente: el autor a partir de GINASTERA, Alberto. Danza del Gaucho Matrero. Op. 2.

Luego de este primer periodo, la música se vuelve rítmicamente obstinada y disonante, contando con un nuevo motivo rítmico para la mano derecha, ejecutado con intervalos de segundas menores mientras la izquierda la acompaña con un ritmo constante en corcheas, ejecutando también segundas menores, lo cual da gran tensión a este fragmento entre los compases 17 a 21. En los siguientes 4 compases aparece nuevamente el acorde cuartal estudiado anteriormente, como parte de un nuevo juego rítmico que se desarrollara entre 25 y 33, donde la música, llena de acentos en tiempos débiles, con un obstinado y disonante acompañamiento de la mano izquierda y con la indicación *sempre sf*, recuerda el arcaísmo de Stravinsky en algunos segmentos de la Consagración de la primavera, obra estrenada en Francia en 1913 y que desde entonces ha influenciado a grandes figuras de la música contemporánea.

Posterior a este violento y rítmico segmento, la música retorna con un brusco contraste a la idea inicial, repitiendo el periodo del comienzo y el fragmento de segundas menores y ritmo obstinado para esta vez desplegarse mediante un amplio glissando ascendente al inicio de la sección B en el compás 59 con ante compás. La sección B se caracteriza por su carácter melódico en su comienzo (compases 59 a 71) contando con una textura homofónica de una línea melódica con acompañamiento, dicha línea melódica la desarrollan una serie de acordes mayores paralelos que además se desenvuelven en diferentes metros contiguos generando una amalgama rítmica entre 6/8 – 9/8 – 6/8, para dar paso a una sección donde nuevamente el discurso rítmico predomina, en el compás 72.

Aquí, acordes cuartales y acordes quebrados y ascendentes en la mano derecha se desenvuelven en un pasaje de virtuosismo técnico hasta el compás 80 donde el discurso se vuelve cada vez más tensionante gracias al gran crescendo propuesto por el compositor y una serie de motivos rítmicos que ascienden secuencialmente para llevar a un clímax parcial de la obra entre 99 y 105, donde la armonía se vuelve sumamente disonante permitiendo abiertamente el choque de intervalos de novena bemol entre las voces, para desembocar a la sección intermedia de la obra en el compás 105 con la indicación *violento*.

El clímax musical alcanzado al final de la sección anterior se mantiene prácticamente durante toda la sección intermedia C (compases 105 a 156), la cual muestra el momento de mayor fuerza y vitalidad rítmica en la pieza, y cuyo material temático será usado al final de la obra en la sección de Coda. La sección C se desenvuelve en un discurso puramente tonal, estableciendo así centros tonales en Do mayor (compases 105 a 121), La bemol mayor (compases 121 a 133) y nuevamente en Do mayor (compases 133 a 156); los segmentos en Do mayor se caracterizan por el acompañamiento sustentado en quintas justas con un obstinado ritmo que recuerda nuevamente al aire de malambo y los acompañamientos tradicionales en guitarra, mientras que la sección en La bemol contrasta con un acompañamiento en arpeggios que ascienden y descienden mientras la mano derecha conserva elementos del discurso rítmico ya presentados al inicio de la sección, una interacción entre acordes partidos y acordes de tres notas en bloque, destacando también la utilización de la sub-tónica o séptimo grado bemol al final de los pasajes en Do mayor (compases 120 y 155). La indicación *violento* al inicio de la sección C hace referencia al ambiente del vaquero o gaucho en el momento más álgido de su jornada, en el cual monta hábilmente su caballo para domar al ganado.

Al final de esta sección, y entre los compases 148 y 156, los acordes de la mano derecha parecen delinear una simple melodía entre sus voces inferiores, lo cual sirve de puente para el retorno a la idea inicial de la sección A, presentando

nuevamente el periodo cromático y el fragmento rítmico basado en el uso de segundas menores, esta vez añadiendo bruscos acentos en *sf* en la mano derecha y una amplia resolución hacia un *sf* y *FF* con acordes cuartales ascendentes sustentados por un arpeggio de Sol bemol mayor en la mano izquierda entre los compases 180 y 182.

De esta manera en el compás 183 con ante compas, se repite la idea melódica de la sección B, haciéndola esta vez más grandilocuente con el uso de un registro agudo, acordes en bloque de cuatro notas, y octavas paralelas para la mano derecha. Posterior a esto, se llega nuevamente al discurso rítmico con acordes cuartales de tres notas, como ya se había mostrado y desarrollado en la primera aparición de B, pero en esta ocasión, utilizando en recurso de la poli tonalidad, escribiendo la mano derecha en armadura de Do mayor y la mano izquierda en armadura de Re bemol mayor. Este pasaje poli tonal, ubicado entre los compases 195 y 211, acumula la tensión musical de forma rápida y progresiva mediante las frases que se repiten, el ritmo insistente del acompañamiento y las secuencias ascendentes que desembocan en un abierto acorde cuartal con bajo en Do y las indicaciones *sfff* y *sempre FFF* en el compás 211, donde se da inicio a la Coda, basada en material temático de la sección central C, y que debe ejecutarse con desbordada energía y tal violencia que el mismo compositor anota *salvaggio* (salvaje), luego de los dos glissandi que conducen al acorde final, una quinta paralela C – G en registro grave del teclado.

Para la interpretación de esta danza, es de vital importancia la correcta distribución de la energía del ejecutante a lo largo de la misma, teniendo en cuenta que el discurso musical posee dos momentos climáticos de gran duración (sección C y Coda), donde se debe conservar un gran sonido, especialmente hacia el final de la obra, donde el pianista debe, por así decirlo, usar toda su reserva energética para dar al discurso la intención deseada. Por otro lado, es imprescindible el dominio de arpeggios en el teclado, para dar al inicio de las secciones B una ejecución limpia y brillante. Así mismo, la relajación total del conjunto mano-muñeca-brazo-hombro debe conservarse a lo largo de toda la obra, incluso haciendo uso del torso al final de la misma, para obtener un gran sonido que sería imposible solo con el uso parcial del cuerpo. Se destacar finalmente que la música de estilo contemporáneo está llena de súbitos contrastes, y que solo si el intérprete sigue un plan bien delimitado de secciones, sub-secciones y frases, podrá llegar a consolidar una interpretación y ejecución brillante, impactante y limpia.

CONCLUSIONES

- La historia de la música académica occidental ofrece un vasto repertorio para piano que abarca desde el Barroco hasta la actualidad, constituyendo uno de las mayores colecciones de literatura instrumental de toda la historia.
- El piano de concierto moderno ha atravesado por una evolución de poco más de tres siglos, en la cual se ha perfeccionado hasta llegar a ser uno de los instrumentos de mayor riqueza sonora e interpretativa de la actualidad.
- Cada periodo estilístico de la música occidental conllevó a importantes aportes en la evolución de la misma; el dominio del contrapunto en el Barroco, la concreción de importantes formas musicales en el Clasicismo, las exploraciones armónicas del Romanticismo y las revoluciones del Siglo XX en búsqueda de nuevas sonoridades y recursos musicales, se destacan como características esenciales de los periodos estudiados.
- El conocimiento y asimilación de los aportes técnicos para la ejecución del piano, que han cimentado diversas escuelas, intérpretes y maestros, es vital para la construcción de una buena técnica pianística, que servirá como herramienta para dar vida a las ideas musicales del intérprete, resolviendo satisfactoriamente pasajes exigentes dentro del repertorio a ejecutar.
- La documentación e investigación sobre la vida y obra de cada compositor, enriquece al interprete al momento de tocar, brindándole un mayor acercamiento al lenguaje y estilo particular de cada autor.
- El análisis de una obra a interpretar es fundamental para el completo entendimiento de la misma, y abarca desde la investigación histórica y estilística, el estudio de la forma y las estructuras, la revisión de los recursos melódicos y armónicos utilizados por el compositor, hasta la concreción de una imagen estética bien establecida en el intérprete.
- La literatura musical pianística en Colombia posee obras y compositores de gran trascendencia en la historia de la música académica, al igual que grandes pianistas intérpretes. Es valioso conocer, estudiar y difundir este legado como exaltación al desarrollo artístico nacional.

BIBLIOGRAFÍA

BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire. Historia de la Música. España: Espasa, 2001.

CASELLA, Alfredo. El piano. Buenos Aires: Ricordi Americana, 2002.

CORTOT, Alfred. Curso de interpretación. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1934.

DELILLO, Don. Contrapunto. Barcelona: Seix Barral, 2005.

HAMEL, Fred. Enciclopedia de la música. México: Grijalbo, 1987.

NEUHAUS, Heinrich. El arte del piano. Madrid: Real Musical, 2002.

ORDOÑEZ, Álvaro. La técnica pianística al servicio de la musicalidad. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

OSPINA, Sergio. Luis A, Calvo, su música y su tiempo. Trabajo de grado. Magister en Historia. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de ciencias humanas. Departamento de Historia, 2012.

RANDEL, Don. Diccionario Harvard de la Música. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

SANVED, Kjell. El mundo de la música. Madrid: Espasa-Calpe S.A, 1962.

SCHONBERG, Harold. Los grandes compositores. Buenos Aires: Javier Vergara Editor S.A, 1987.

SERRANO, Orlando. Luis A. Calvo – Vida y obra. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2005.

CIBERGRAFÍA

COLOMBIA. Banco la República. Biblioteca Luis Ángel Arango. Recuperado el 10 de abril de 2013 en: [http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/compo/mejia/indice.htm#Adolfo Mejía](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/compo/mejia/indice.htm#Adolfo%20Mejía).

REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Malambo. Recuperado el 5 de abril de 2014 en <http://lema.rae.es/drae/?val=malambo>

RODRÍGUEZ, Eduardo. Literatura e interpretación del piano, recuperado el 23 de mayo de 2013 en: <http://literaturaeinterpretaciondelpiano.blogspot.com/2012/04/padre-antonio-soler-sonatas.html>

UNIMÚSICA. Recuperado el 20 de mayo de 2013 en <http://unimusica.org/unimusica/fundadores/pilarleyva>

ANEXOS

ANEXO A. MATRIZ DE CATEGORÍAS.

PREGUNTA ORIENTADORA	OBJETIVO GENERAL	CATEGORÍAS	SUB CATEGORÍAS	ÍTEMS ESPECÍFICOS	FUENTES	INSTRUMENTOS
¿Cómo interpretar un recital de piano que posea variedad estilística abarcando la música para piano de compositores colombianos y que además muestre una ejecución de excelente calidad? ¿Qué repertorio para piano abarca las etapas más representativas en la evolución de la música occidental escrita?	Interpretar un recital de piano clásico que contemple los periodos barroco, clásico, romántico, contemporáneo y música de compositores colombianos.	El piano Periodos históricos y estilísticos de la música para piano	- Historia - Descripción general - Barroco - Clasicismo - Romanticismo y nacionalismo - Siglo XX - Música colombiana para piano.	¿Cuál es la historia del instrumento, sus orígenes y evolución? ¿Cómo funciona el instrumento? ¿Cuáles son los periodos más representativos de la evolución histórica en la música occidental escrita para piano? ¿Qué características estilísticas e interpretativas posee cada periodo? ¿Qué compositores colombianos han escrito música para piano, cuál es su historia y su importancia?	Biblioteca de la Universidad de Nariño Biblioteca del departamento de música Udenar Biblioteca virtual Udenar Bibliotecas públicas Colecciones bibliográficas privadas Docentes del departamento de música Udenar Maestros y pianistas de otras instituciones Páginas web de alta calidad	Consultas e investigaciones bibliográficas Consultas e investigaciones virtuales Entrevistas Observaciones Diario de campo
Sub preguntas	Objetivos Específicos					
¿Cómo contribuye un proceso de estudio técnico, contextual	Profundizar en el mejoramiento de la interpretación musical pianística, en		- La técnica pianística - Interpretación - Estilo			

<p>histórico, morfológico, armónico, rítmico y melódico a mejorar la calidad de la interpretación en un pianista de concierto?</p> <p>¿Cómo realizar el montaje del repertorio seleccionado?</p> <p>¿Qué importancia tiene para nuestro contexto social la interpretación de la música para</p>	<p>base a un proceso de estudio técnico, estilístico, morfológico, armónico, rítmico y melódico de las obras a interpretar.</p> <p>Montar el repertorio seleccionado acudiendo al conocimiento de la técnica pianística cimentado por diversas escuelas, maestros e intérpretes del instrumento con el fin de resolver los pasajes de gran complejidad técnica.</p> <p>Mostrar obras representativas del repertorio de la literatura musical colombiana para</p>	<p>Técnica e interpretación</p> <p>Compositores</p>	<p>- Imagen estética - Principales maestros e intérpretes</p> <p>- Luis A. Calvo - Luis Carlos Figueroa - Antonio Soler - Ludwig van Beethoven - Alexander Scriabin - Alberto Ginastera</p>	<p>¿Qué son la técnica e interpretación pianísticas?</p> <p>¿Qué recursos y habilidades técnicas son necesarias en una correcta interpretación del instrumento?</p> <p>¿Qué son estilo e imagen estética y como contribuyen a la interpretación del piano?</p> <p>¿Cuáles fueron las principales escuelas maestros e intérpretes del piano en la historia del mismo?</p> <p>¿Cuáles son los compositores del repertorio a interpretar cuál fue su contexto social e histórico?</p>	<p>Documentos en línea de alta calidad</p>	
---	--	---	---	--	--	--

<p>piano escrita por compositores colombianos?</p>	<p>piano, exaltando su importancia en nuestro contexto social.</p>	<p>Análisis del repertorio</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Spes Ave - Preludio - Sonata en Re - Sonata en Sol menor - Sonata Op.31 No.2 - Estudio Op.42 No.4 - Estudio Op.42 No.5 - Tres danzas argentinas 	<p>¿Qué obras y aportes hicieron dichos compositores a la música para piano?</p> <p>¿Cómo se enmarca cada obra históricamente y en el contexto social donde fue concebida?</p> <p>¿Qué forma, estructuras armónicas, melódicas y rítmicas presentan las obras?</p> <p>¿Qué recursos técnicos son necesarios para resolver los pasajes difíciles en el repertorio a interpretar?</p>		
--	--	--------------------------------	--	---	--	--

Fuente: el autor, esta investigación (2013).

ANEXO B. PARTITURA DEL PRELUDIO SPES AVE DE LUIS A. CALVO.

Allegretto non tanto C#7 (bs) F# Luis A. Calvo

5 B F# ? G#m F#

8 B F#x B C#m F#

11 Dobcay 2ºavez B F# B E#m B

poco rit.

Handwritten musical score for piano, measures 14 to 27. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features two systems of staves (treble and bass clef) with various musical notations and performance instructions.

Measure 14: Treble clef has a melodic line starting with a half note G4. Bass clef has a bass line. Performance instructions include *morendo* and *pp*. Handwritten notes include "1a.", "2a.", and "un poco animato".

Measure 17: Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line. Performance instructions include *mf*. Handwritten notes include "1a.", "2a.", and "un poco animato".

Measure 21: Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line. Performance instructions include *acel.* and *legero*. Handwritten notes include "12" and "cresc.". There are also handwritten notes "B6" and "Bm6" with arrows pointing to notes in the bass line.

Measure 24: Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line. Performance instruction is *energico*. Handwritten notes include "9".

Measure 27: Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line. Performance instructions include *rit.*, *morendo*, and *p*. Handwritten notes include "3" and "1".

22

31 *Ch*
tempo lo. *F#4* *B* *(Ch)* *F#* *B*

mf *meno* *p*

34 *F#* *B* *F#* *B* *F#3/4* *+DH* *A#*

p *Distacar 2ª vez*

37 *CH* *Sema mas* *lento*

f *rall.*

40 *tempo* *p*

43 *cresc.*

46

49 *tempo* *con anima* *tr* *ff* *p* *tranquilo*

53 1a. 2a.

54 *pp* *crisolite* 9

57 8va 3 3 *tr* *molto rit.* *morendo*

ANEXO C. PARTITURA DEL PRELUDIO DE LUIS CARLOS FIGUEROA

Moderato ♩ = 63

p

siempre ligado

cresc.

f

dim.

The musical score is written for piano in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of music. The first system (measures 1-3) is marked 'Moderato' with a tempo of 63 and a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 4-6) is marked 'siempre ligado' and continues the piano dynamic. The third system (measures 7-9) includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The fourth system (measures 10-12) is marked 'f' (forte). The fifth system (measures 13-15) is marked 'dim.' (decrescendo). The score includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks such as slurs and accents.

16 *p* poco rit. **Tempo** *p* *espressivo*
8^{va} 1 5

19

21

23

25 *ligado*

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of music, numbered 16 through 25. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).
- System 16: Features a piano introduction with a dynamic marking of *p* and a tempo change to **Tempo**. The music includes a *poco rit.* section and an *espressivo* section. A fingering of 8^{va} 1 5 is indicated for the right hand.
- System 19: Continues the melodic and harmonic development.
- System 21: Shows further melodic lines with some slurs.
- System 23: Includes more complex rhythmic patterns and slurs.
- System 25: Features a *ligado* (legato) instruction and includes a triplet in the right hand.

27 *espressivo*

29 *f* *mf*

31 *p cresc.*

33 *f* *pp*

35 *rit.* *Tempo* *ligado* *p*

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of piano music, numbered 27 through 35. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#).
- System 27: Labeled 'espressivo'. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.
- System 29: Dynamics range from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment.
- System 31: Starts with a triplet in the right hand. The dynamic is *p cresc.* (piano crescendo). The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.
- System 33: Dynamics range from *f* to *pp* (pianissimo). The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a rhythmic accompaniment with slurs.
- System 35: Labeled 'Tempo'. It begins with a *rit.* (ritardando) section, followed by a *ligado* (legato) section. The dynamic is *p* (piano). The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The system ends with a double bar line and a change in time signature to 3/4.

37 *siempre ligado*

40

43

46 *cresc.*

49 *f* *mf*

52 *dim.* *p rit.* *pp*

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of piano music, numbered 37 to 52. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 37 features a melodic line in the treble with a slur and the instruction 'siempre ligado'. Measure 40 shows a similar melodic line. Measure 43 continues the melodic development. Measure 46 includes a 'cresc.' (crescendo) instruction and features a change in the bass line. Measure 49 shows a dynamic shift from 'f' (forte) to 'mf' (mezzo-forte) and includes a change in the time signature from 2/4 to 3/4. Measure 52 begins with a 'dim.' (diminuendo) instruction, followed by a 'p rit.' (piano ritardando) section, and ends with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking.

ANEXO D. PARTITURA DE LA SONATA EN SOL MENOR DE ANTONIO SOLER.

Allegretto (♩ = 152 à 160)

tr (a) *tr* *tr* *tr* (b) *tr* *tr*

PIANO

mf e con grazia

poco pedale

7

tr *tr* *tr* *tr* *tr*

(c) *mf*

14

tr *tr* (d) *tr*

(e) *espressivo e quasi mf*

20

(e) *tr* *tr* *tr* (e) *tr* (f)

p *quasi f*

(a) (b) (c) équivaut à un ritenuto à peine perceptible

(d) (e) (f)

Handwritten musical score with multiple systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Key markings include *dim.*, *f*, *tr*, *tr(h)*, *legato*, *poco crescendo e allargando //*, and *mf*. There are also handwritten annotations like "Admz Bon", "353", and "35".

Measure numbers 26, 32, 38, 44, and 50 are clearly visible. The score concludes with a section labeled "Si l'on fait la reprise rester sur les si du 2^e temps".

Below the main score, there are four numbered musical examples:

- (c) (i) équivaut à un ritenuto à peine perceptible
- (g)
- (h)
- (i)
- (j)

At the bottom left, there is a note: (i) Pour la reprise supprimer les ...

At the bottom center, there is a reference number: M. E. 1305(8)

55 *a Tempo espressivo ma quasi piano*

60 *quasi f*

65 *f*

69 *p*

74 *quasi f* *p*

(d) *tr* 2 3 *tr* (b) *tr* *tr* (k) *tr* (f) *tr* (E) *tr*

(k) (l) (b) Come prima (d) " " (f) " " (E) " "

M. E. 1305 (8)

79 *quasi f* *p* *mf* *f* *tr* *(m)* 1,5,3,5,3,5,3 *(h)* 353

84 *tr* *p* *f* *(n)*

89 *tr* *(P)* *(n)* *tr*

95 *tr* *(c)* *f* *legato* 2 3 2 1 3

101 *3* *(P)* *senza dim.* *allargando* *(b)* *3* *tr* *tr* *p*

Corda *crescendo* *2 1*

(m) 1535353 2 1 2 (n) (h) (j)

M. E. 1365⁽⁸⁾

ANEXO E. PARTITURA DE LA SONATA EN RE MAYOR DE ANTONIO SOLER.

Allegro (♩ = 72 à 76)
stacc. e con garbo

PIANO

f *stacc.* *meno f*

poco pedale

5 (a) *fr* *p* *mezzo staccato*

10

15 *legato e espressivo* *stacc. e sonoro* (b) *po* *co* *dim*

20 *p*

(a) *alc.* (b) *équivalent à un ritenuto à peine perceptible*

Handwritten musical score for a piece in G major, measures 25-50. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a bass clef staff below it. The key signature has one sharp (F#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation. The score includes various performance instructions and dynamics.

Measures 25-30: *poco rit.*, *f*, *stacc.*, *pp*. Handwritten annotations: *321*, *32*.

Measures 30-35: *mezzo stacc.*, *cres.*, *cen*, *do*, *f*. Handwritten annotation: *21*.

Measures 35-40: *stacc.*, *f*, *stacc.*, *pp*. Handwritten annotation: *31*.

Measures 40-45: *mezzo stacc.*, *cres.*, *cen*, *do*, *f*. Handwritten annotations: *21*, *31*.

Measures 45-50: *f*, *più f*, *poco rit.*. Handwritten annotations: *3*, *(c) tr 2313131*.

Measures 50-55: *f*, *p*, *f*, *poco rit.*. Handwritten annotations: *(c) tr*, *1.*, *2.*, *(d)*.

At the bottom of the page, there are two short musical fragments: one in G major and one in D major marked *ff*.

Handwritten musical score for piano, measures 55-75. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of six systems of staves, each with a treble and bass line. The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. Fingerings are indicated by numbers 1-3 above the notes. Dynamics include *quasi f*, *p*, *mf*, *f*, and *poco rit.*. There are several handwritten annotations in blue ink: circled numbers (I, II, III), circled numbers (67, 42, 32), and various letters and words like "Fm", "Bm", "dim.", "AbM", "cres", "cen", "do", and "poco rit.".

55 *quasi f* *p*

60 *mf*

65 (I) (II) (III) *f* *Bm* *dim.* *AbM* *f*

70 *cres* *cen* *do*

75 *f* *poco rit.*

79 *stacc.* *f* *stacc.* *mp* *mezzo stacc.* *cres - cen.*

84 *do* *f* *stacc.* *f stacc.*

90 *pp* *mezzo stacc.* *cres - cen* *do* *f*

95 *f* *p* *f* *poco rit.* *(f)*

101 *(f)*

Gershwin

ANEXO F. PARTITURA DE LA SONATA OP. 31 NO. 2 DE LUDWIG VAN BEETHOVEN.

17. *Largo.* *pp* *Allegro.* *p* *cresc.* *f* *p* *Adagio.* 5

Largo. *pp* *Allegro.* *p* *cresc.* 10

15

20

25

30

Detailed description: This image shows the first six systems of a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata Op. 31 No. 2. The score is written for piano and includes measures 17 through 30. It features two staves per system (treble and bass clef). The tempo markings are *Largo.* and *Allegro.*, with a section marked *Adagio.* starting at measure 25. Dynamics include *pp*, *p*, *cresc.*, *f*, and *p*. The score contains various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (1-5). Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 are circled. The key signature is one flat (B-flat major/D minor).

60 *sf* *decresc.* *p* *sf* 65 *sf*

70 *sf* *ff* *p* *cresc.*

75 *p*

80

85 *p cresc.*

90 *sf* *pp* *Largo.* *

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of piano music, numbered 60 through 90. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). Measure numbers 60, 65, 70, 75, 80, 85, and 90 are circled. Dynamics include *sf* (sforzando), *decresc.* (decrescendo), *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *cresc.* (crescendo). The tempo marking *Largo.* appears at measure 90. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (1-5). A double bar line at measure 90 indicates a first and second ending. The first ending leads to a *pp* (pianissimo) section with a *rit.* (ritardando) marking, while the second ending leads to a *sf* section. A star symbol (*) is placed at the end of the piece.

Allegro.

1) *leg.* (95) * *leg.* *ff* 3 3 3 3

(100) *p* *f* 3 2 5 4 2

(105) *p* *f* 3 2 5 4 2

(110) 5 4 2

(115) 5 4 2

1) Thus in the original edition; it can also be executed:

120

f *ff* *sf*

125

sf *sf* *sf* *sf*

130 135

sf *sf* *sf* *sf* *dim.*

140 **Largo.** 145

p *sf dim.* *mp* *con espressione e semplice*

Allegro. 150

p *cresc.* *con espressione e semplice*

Adagio. **Largo.** 155

sf *p* *mp* *con espressione e semplice*

Allegro.

160

pp *cresc.* *f*

165

f [*ff*]

170

f

175

cresc.

180

f

185

190

f *dim.* *p* *f*

317

Musical score for measures 195-200. The system consists of two staves. Measure 195 is circled. The music features complex fingering and dynamics including *sf*, *ff*, and *p*. The bass line has a *p* dynamic marking.

Musical score for measures 200-205. Measure 200 is circled. The music includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *f* (forte) dynamic. The bass line has a *f* dynamic marking.

Musical score for measures 205-210. Measure 205 is circled. The music features a *p* (piano) dynamic marking in the bass line.

Musical score for measures 210-215. Measure 210 is circled. The music includes a *p* (piano) dynamic marking in the bass line.

Musical score for measures 215-220. Measure 215 is circled. The music includes a *p cresc.* (piano crescendo) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic marking in the bass line.

Musical score for measures 220-225. Measure 225 is circled. The music includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking and a *pp* (pianissimo) dynamic marking in the bass line.

Adagio.

The musical score is written for piano in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Adagio'. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *dim.* (diminuendo). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Circled measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 are placed above the treble staff of each system. The piece concludes with a final flourish in the right hand and a *cresc.* marking in the left hand.

1) 2) also

35 319

p dolce

cresc.

p

cresc.

pp

p

cresc.

40

sf

decresc.

45

cresc.

sf

50

p cresc.

tr

1) See the execution in m. 10.

320

Musical notation for measures 55-59. The system includes a treble and bass clef. Measure 55 is marked with a circled number 55. The music features a melody in the treble clef and a complex bass line with many accidentals and fingerings. Dynamics include *sf* and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Musical notation for measures 60-64. The system includes a treble and bass clef. Measure 60 is marked with a circled number 60. The music continues with a melody in the treble clef and a complex bass line. Dynamics include *f* and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Musical notation for measures 65-69. The system includes a treble and bass clef. Measure 65 is marked with a circled number 65. The music features a melody in the treble clef and a complex bass line. Dynamics include *p* and *cresc.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Musical notation for measures 70-74. The system includes a treble and bass clef. Measure 70 is marked with a circled number 70. The music features a melody in the treble clef and a complex bass line. Dynamics include *cresc.* and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Musical notation for measures 75-79. The system includes a treble and bass clef. Measure 75 is marked with a circled number 75. The music features a melody in the treble clef and a complex bass line. Dynamics include *p₁₂* and *decresc.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Musical notation for measures 80-84. The system includes a treble and bass clef. Measure 80 is marked with a circled number 80. The music features a melody in the treble clef and a complex bass line. Dynamics include *decresc.* and *cresc.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Allegretto.

The musical score is written for piano in a 3/8 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and a 4-measure rest in the right hand. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*sf*), with crescendos and decrescendos. Fingering is indicated throughout, with some complex passages requiring five fingers. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, and 45 are circled. The score concludes with a double bar line and a fermata.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 45 to 90. It is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, and 90 are circled at the beginning of their respective systems. The music features a variety of textures and dynamics. The right hand often plays melodic lines with slurs and ornaments, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *f* (forte), *sf* (sforzando), *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). Fingerings are indicated with numbers 1-5. The piece concludes with a final *cresc.* marking in measure 90.

324

95 100

p *f*

3 1 2 4 2 4 5 3 4

4

105

This system contains measures 95 through 100. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (3, 1, 2, 4, 2, 4, 5, 3, 4). The left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (4, 5, 4, 4). Dynamics *p* and *f* are indicated.

105

p

4 5 3 1 5 4

This system contains measures 105 through 110. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (4, 5, 3, 1, 5, 4). The left hand accompaniment includes slurs and fingerings (5, 4). Dynamics *p* is indicated.

110

f

4 5 1 3 4

This system contains measures 110 through 115. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (4, 5, 1, 3, 4). The left hand accompaniment includes slurs and fingerings (4, 5, 1, 3, 4). Dynamics *f* is indicated.

115

1 4 4 4 5 1 2 3 2 1

4 5 4 5 1 4 5 3 2

This system contains measures 115 through 120. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 4, 4, 4, 5, 1, 2, 3, 2, 1). The left hand accompaniment includes slurs and fingerings (4, 5, 4, 5, 1, 4, 5, 3, 2).

120

5 1 3 4 1 4 5 3 2 2

1

This system contains measures 120 through 125. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (5, 1, 3, 4, 1, 4, 5, 3, 2, 2). The left hand accompaniment includes slurs and fingerings (1).

125 130

5 1 3 4 1 4 5 3 2 2

4 5 4 5 1 4 5 3 2

This system contains measures 125 through 130. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (5, 1, 3, 4, 1, 4, 5, 3, 2, 2). The left hand accompaniment includes slurs and fingerings (4, 5, 4, 5, 1, 4, 5, 3, 2).

325

System 1: Measures 135-140. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Measure 135 is circled. Fingerings: 5, 1, 3, 4, 4, 2, 1, 4. Dynamics: *sf*, *cresc.*

System 2: Measures 140-145. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Measure 140 is circled. Fingerings: 5, 1, 3, 4, 5, 2, 3, 5, 4, 2, 1, 4. Dynamics: *sf*, *cresc.*

System 3: Measures 145-150. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Measure 145 is circled. Fingerings: 3, 3, 3, 5, 2, 3, 5, 4, 2, 1, 4. Dynamics: *sf*

System 4: Measures 150-155. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Measure 150 is circled. Fingerings: 4, 5, 2, 1, 4, 2, 4. Dynamics: *p*

System 5: Measures 155-160. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Measure 155 is circled. Measure 160 is circled. Fingerings: 4, 4, 3, 2, 5. Dynamics: *cresc.*

System 6: Measures 160-165. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Measure 165 is circled. Fingerings: 4, 5, 5, 5, 5. Dynamics: *cresc.*

System 1: Measures 165-170. Treble clef, bass clef. Key signature: one flat. Measure 165 starts with a *sf* dynamic. Measure 170 is circled. Fingerings: 5 3 2, 5 4 2, 5 3 2, 5 4 1.

System 2: Measures 171-176. Treble clef, bass clef. Measure 171 starts with a *p* dynamic. Measure 175 is circled. Fingerings: 5 4 3 2, 5 4 3, 5 4 3, 5 4 3, 5.

System 3: Measures 177-184. Treble clef, bass clef. Measure 177 starts with a *sf* dynamic. Measure 180 is circled. Fingerings: 5 4 3 2, 5 4 3, 5 4 3, 5 4 3, 5.

System 4: Measures 185-190. Treble clef, bass clef. Measure 185 starts with a *sf* dynamic. Measure 185 is circled. Measure 190 is circled. Fingerings: 5 4 3 2, 5 4 3, 5 4 3, 5 4 3, 5 4 3.

System 5: Measures 191-196. Treble clef, bass clef. Measure 191 starts with a *sf* dynamic. Measure 195 is circled. Fingerings: 5 4 3 2, 5 4 3, 5 4 3, 5 4 3, 5 4 3.

System 6: Measures 197-200. Treble clef, bass clef. Measure 197 starts with a *f* dynamic. Measure 200 is circled. Fingerings: 4 3 2 1 4, 2 1 2 1, 2 3 5 2 3, 1 3 5 1 3 5, 1 3 5.

This page of musical notation contains six systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Measure numbers 205, 210, 215, 220, 225, 230, 235, and 240 are circled. The piece concludes at measure 327.

System 1: Measures 205-210. Treble staff features a melodic line with slurs and fingerings. Dynamic markings include *sf* and *p*.

System 2: Measures 211-215. Treble staff continues the melodic line. Dynamic markings include *dimin.*, *pp*, and *p*.

System 3: Measures 216-220. Treble staff continues the melodic line. Dynamic markings include *cresc.*.

System 4: Measures 221-225. Treble staff continues the melodic line. Dynamic markings include *decresc.*, *p*, *cresc.*, and *f*.

System 5: Measures 226-235. Treble staff continues the melodic line. Dynamic markings include *p* and *cresc.*.

System 6: Measures 236-240. Treble staff continues the melodic line. Dynamic markings include *cresc.*, *f*, *p*, and *cresc.*.

Musical score system 1, measures 285-290. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains the melody, and the left staff (bass clef) contains the accompaniment. Measure 285 is circled. Dynamics include *sf*, *dim.*, *p*, and *cresc.*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score system 2, measures 290-295. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains the melody, and the left staff (bass clef) contains the accompaniment. Measure 290 is circled. Dynamics include *f* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score system 3, measures 295-300. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains the melody, and the left staff (bass clef) contains the accompaniment. Measure 300 is circled. Dynamics include *cresc.* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score system 4, measures 300-305. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains the melody, and the left staff (bass clef) contains the accompaniment. Measure 305 is circled. Dynamics include *cresc.* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score system 5, measures 305-315. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains the melody, and the left staff (bass clef) contains the accompaniment. Measure 310 is circled. Dynamics include *sf*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score system 6, measures 315-320. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains the melody, and the left staff (bass clef) contains the accompaniment. Measure 320 is circled. Dynamics include *sf* and *[p]*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The key signature has one flat (B-flat).

330

Musical score for measures 325-330. The system consists of two staves. Measure 325 is circled. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Dynamics include *cresc.* and *p*.

330

335

Musical score for measures 330-335. The system consists of two staves. Measure 330 is circled. Measure 335 is circled. Dynamics include *p* and *cresc.*.

340

Musical score for measures 335-340. The system consists of two staves. Measure 340 is circled. Dynamics include *dimin.*.

345

Musical score for measures 340-345. The system consists of two staves. Measure 345 is circled. Dynamics include *cresc.* and *dimin.*.

350

Musical score for measures 345-350. The system consists of two staves. Measure 350 is circled. Dynamics include *pp* and *ff*.

355

360

Musical score for measures 350-360. The system consists of two staves. Measure 355 is circled. Measure 360 is circled. Dynamics include *pp*, *f*, *cresc.*, and *dimin.*.

365

p cresc. *f* *p cresc.* *dimin.*

Measures 365-370: This system contains five measures. Measure 365 starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). Measure 366 continues the crescendo and reaches a forte (*f*) dynamic. Measure 367 returns to piano (*p*) with another crescendo. Measure 368 continues the piano section with a decrescendo (*dimin.*). Measure 369 concludes the system. Fingerings are indicated with numbers 1-5 above notes.

370

p cresc. *f sf*

Measures 370-375: This system contains five measures. Measure 370 starts with piano (*p*) and a crescendo. Measure 371 continues the crescendo. Measure 372 reaches a forte (*f*) dynamic. Measure 373 is marked *sf* (sforzando). Measure 374 continues the *sf* dynamic. Measure 375 concludes the system. Fingerings are indicated with numbers 1-5 above notes.

375

p cresc. *f sf* *p cresc.*

Measures 375-380: This system contains five measures. Measure 375 starts with piano (*p*) and a crescendo. Measure 376 continues the crescendo. Measure 377 reaches a forte (*f*) dynamic. Measure 378 is marked *sf*. Measure 379 returns to piano (*p*) with a crescendo. Measure 380 concludes the system. Fingerings are indicated with numbers 1-5 above notes.

385

ff *p*

Measures 385-390: This system contains five measures. Measure 385 starts with fortissimo (*ff*) and features complex triplets and sixteenth-note patterns. Measure 386 continues the *ff* dynamic. Measure 387 returns to piano (*p*). Measure 388 continues the piano section. Measure 389 concludes the system. Fingerings are indicated with numbers 1-5 above notes.

390

Measures 390-395: This system contains five measures. Measure 390 starts with piano (*p*) and a crescendo. Measure 391 continues the crescendo. Measure 392 reaches a forte (*f*) dynamic. Measure 393 continues the forte section. Measure 394 concludes the system. Fingerings are indicated with numbers 1-5 above notes.

395

cresc. *p*

Measures 395-400: This system contains five measures. Measure 395 starts with piano (*p*) and a crescendo. Measure 396 continues the crescendo. Measure 397 reaches a forte (*f*) dynamic. Measure 398 continues the forte section. Measure 399 concludes the system. Measure 400 is the final measure of the system, ending with a fermata. Fingerings are indicated with numbers 1-5 above notes.

ANEXO G. PARTITURA DE LOS ESTUDIOS OP. 42 NO. 4 Y 5 DE ALEXANDER
SCRIABIN

4.

Andante ♩ = 60

cantabile
p
cresc.
mf
dim.
pp
dolciss.
poco cresc.

p

cresc. *rubato*

poco accel. *rit.* *dim.* *p*

cresc.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a crescendo hairpin starting in the third measure. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *pp* *dolciss.* and *cresc.*

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a slur and a decrescendo hairpin. The bass clef staff continues the accompaniment. Dynamic markings include *mp* *dim.* and *pp*.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur. The bass clef staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur. The bass clef staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a slur and a decrescendo hairpin. The bass clef staff continues the accompaniment. Dynamic marking includes *smorz.*

5.

Affannato $\text{♩} = 84$

pp

p *cresc.*

f *dim.*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music consists of a complex, flowing melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. A dynamic marking of *ppp* is present in the middle of the system.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff features a melodic line with various ornaments and slurs, while the bass staff provides a steady accompaniment.

Third system of musical notation, showing further development of the melodic and accompanimental themes. The notation includes many slurs and ties, indicating a continuous flow of notes.

Fourth system of musical notation, featuring a dynamic marking of *cresc.* (crescendo) in the middle of the system. The music continues with intricate melodic patterns and accompaniment.

Fifth system of musical notation, concluding the page. It includes a dynamic marking of *f* (forte) in the middle of the system. The piece ends with a final chord in the treble staff.

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

Second system of musical notation, including a dynamic marking of *f* (forte) in the bass staff.

Third system of musical notation, continuing the complex rhythmic and melodic development.

Fourth system of musical notation, showing further melodic and harmonic progression.

Fifth system of musical notation, concluding with a dynamic marking of *p* (piano) in the bass staff.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings: *cresc.*, *poco*, *a*, and *poco*. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and dynamic markings: *cresc.*, *poco*, *a*, and *poco*.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings: *f* and *2*. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and dynamic markings: *f* and *2*.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings: *cresc.* and *2*. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and dynamic markings: *cresc.* and *2*.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings: *cresc.* and *2*. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and dynamic markings: *cresc.* and *2*.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings: *ff* and *2*. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and dynamic markings: *ff* and *2*.

The image displays five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The first system includes dynamic markings 'dim.' and 'f', and fingering numbers '2'. The notation is highly detailed, featuring complex rhythmic patterns, slurs, and ties across both staves of each system.

The image displays five systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *ff*, *dim.*, and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

ANEXO H. PARTITURA DE LAS TRES DANZAS ARGENTINAS DE ALBERTO GINASTERA.

I. Danza del viejo boyero

Animato e allegro (♩ = 138)

PIANO *p*

più p

cresc. *p*

mf

f

Rit. molto

ff

a Tempo

mf

dim.

pp

Rit.

a Tempo
pp

più pp

Poco rit. a Tempo
p mf pp

II. Danza de la moza donosa

PIANO

Dolcemente espressivo (♩ = 60 tempo rubato) *legato*

pp cantando

cresc. *mf*

dim. *p*

Rit. *a Tempo*

pp soave

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with a long note and a slur. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *p*.

Second system of a piano score. The right hand continues the melodic line. Dynamics include *cresc.* and *mf*.

Third system of a piano score. The right hand has a more active melodic line. Dynamics include *cresc.*, *più f*, and *f intenso*.

Fourth system of a piano score. The right hand features a complex, rapid melodic passage. The left hand accompaniment remains consistent.

Fifth system of a piano score. The right hand has a very dense and complex texture. Dynamics include *ff*.

dim. *p*

Rit. *dim.* *pp* a Tempo

pp

Rit. poco

Rit. molto

Molto lento *pp* *pp lontano*

III. Danza del gaucho matrero

Furiosamente ritmico e energetico (♩.=152)

PIANO

pp

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a driving, rhythmic melody in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The piece is marked 'PIANO' and begins with a dynamic of *pp*. The tempo is indicated as 'Furiosamente ritmico e energetico' with a quarter note equal to 152 beats per minute. The score consists of five systems of two staves each. The first system includes the *pp* marking. The second system includes a *cresc.* marking. The third system includes a *f* marking. The fourth system includes a *mf* marking. The fifth system includes a *sempre sf* marking. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the piece concludes with a final cadence.

First system of musical notation. The bass line features chords with flats and naturals, while the treble line has a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation. The bass line continues with chords, and the treble line has a steady eighth-note accompaniment. A piano (*pp*) dynamic marking is present.

Third system of musical notation. The bass line continues with chords, and the treble line has a steady eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The bass line continues with chords, and the treble line has a steady eighth-note accompaniment. A crescendo (*cresc.*) dynamic marking is present.

Fifth system of musical notation. The bass line continues with chords, and the treble line has a steady eighth-note accompaniment. A forte (*f*) dynamic marking is present.

Sixth system of musical notation. The bass line continues with chords, and the treble line has a steady eighth-note accompaniment. A forte (*sf*) dynamic marking is present at the beginning, and a crescendo (*cresc.*) dynamic marking is present in the middle.

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 9/8 time signature. It features a melodic line with a trill marked '8' and a dynamic marking of *ff*. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 9/8 time signature, featuring a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *f* and *ff*.

Second system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 9/8 time signature, featuring a melodic line with a trill marked '8'. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 9/8 time signature, featuring a rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 9/8 time signature, featuring a melodic line with a trill marked '8'. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 9/8 time signature, featuring a rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 9/8 time signature, featuring a melodic line with a trill marked '8'. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 9/8 time signature, featuring a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *mordento* and *meno f*.

Fifth system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 9/8 time signature, featuring a melodic line with a trill marked '8'. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 9/8 time signature, featuring a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *cresc.* and *mordento*.

Sixth system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 9/8 time signature, featuring a melodic line with a trill marked '8'. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a 9/8 time signature, featuring a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *meno f* and *cresc. sempre*.

First system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the melodic and rhythmic patterns from the first system. The treble staff shows a continuation of the melodic line, and the bass staff maintains the accompaniment.

Third system of musical notation, featuring dynamic markings such as *ff* (fortissimo) in both staves. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation, including dynamic markings such as *cresc.* (crescendo) and *ff*. It also features tempo markings: *Ritard. molto* (Ritardando molto) and *Accel.* (Accelerando). The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation, including the marking *a Tempo* and *violente* (vibrato). The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation, continuing the rhythmic accompaniment in the bass staff. The treble staff has a melodic line with some rests.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) in the second measure of the upper staff.

Third system of musical notation, showing further development of the melodic and accompaniment parts.

Fourth system of musical notation, featuring a key signature change to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat) in the second measure of the upper staff.

Fifth system of musical notation, continuing the melodic and accompaniment lines.

Sixth system of musical notation, the final system on the page, showing the concluding measures of the piece.

First system of musical notation. The upper staff contains chords and a melodic line with a *dim.* (diminuendo) marking. The lower staff contains a steady piano accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piano accompaniment from the first system.

Third system of musical notation. The upper staff begins with a *pp* (pianissimo) marking. The lower staff continues the piano accompaniment.

Fourth system of musical notation. The upper staff shows more complex melodic movement, while the lower staff continues the piano accompaniment.

Fifth system of musical notation. The upper staff begins with a *cresc.* (crescendo) marking. The lower staff continues the piano accompaniment.

Sixth system of musical notation. The upper staff begins with a *f* (forte) marking. The lower staff continues the piano accompaniment.

First system of musical notation, featuring piano and bass staves. The piano staff contains a melodic line with dynamic markings *sf* and *cresc.*. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with dynamic markings *sf*.

Second system of musical notation, featuring piano and bass staves. The piano staff contains a melodic line with dynamic markings *sf* and *ff*. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with dynamic markings *ff*.

Third system of musical notation, featuring piano and bass staves. The piano staff contains a melodic line with dynamic markings *sf* and *ff*. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with dynamic markings *ff*.

Fourth system of musical notation, featuring piano and bass staves. The piano staff contains a melodic line with dynamic markings *sf* and *ff*. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with dynamic markings *ff*.

Fifth system of musical notation, featuring piano and bass staves. The piano staff contains a melodic line with dynamic markings *mf* and *cresc.*. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with dynamic markings *mf*.

Sixth system of musical notation, featuring piano and bass staves. The piano staff contains a melodic line with dynamic markings *mf* and *cresc.*. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with dynamic markings *mf*.

First system of musical notation, featuring piano accompaniment with chords and a melodic line in the bass clef.

Second system of musical notation, continuing the piano accompaniment with chords and a melodic line in the bass clef.

Third system of musical notation, including dynamic markings *fff* and *sempre fff*.

Fourth system of musical notation, continuing the piano accompaniment with chords and a melodic line in the bass clef.

Fifth system of musical notation, continuing the piano accompaniment with chords and a melodic line in the bass clef.

Sixth system of musical notation, including dynamic markings *fff* and *salvaggio*, and ending with *Buenos-Aires, 1937*.