

**RECITAL INTERPRETATIVO: LA ESENCIA DEL PIANO**

**CRISTIAN KOCH GARZÓN**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MUSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2016**

**LA ESENCIA DEL PIANO**

**CRISTIAN KOCH GARZÓN**

**Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Música**

**Asesor:**

**FELIPE GIL JIMÉNEZ**

**Maestro**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MUSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2016**

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

Artículo 1° del acuerdo N° 324 del 11 de octubre de 1966 emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

**NOTA DE ACEPTACIÓN**

---

---

---

---

---

**Presidente del jurado**

---

**Jurado**

---

**Jurado**

**San Juan de Pasto, 26 de Julio de 2016**

## **RESUMEN**

El presente proyecto enfatiza en la experiencia personal del alumno en su cultivo de la interpretación pianística, demostrando la adquisición integral de las aptitudes básicas referentes a ritmo, dinámicas, tempo, uso del pedal, articulación y fraseo, transmitiendo de esta manera el carácter del lenguaje musical inspirado por su autor, y conseguir de esta manera, penetrar en el interior de los oyentes sin importar el grado de conocimiento del instrumento y el origen de la composición, apreciando el discurso interpretativo dado por el pianista.

También se resalta la relevancia de las diferentes consideraciones que se han hecho durante el desarrollo de la música para piano en sus distintos periodos por parte de una selecta lista de pianistas y compositores, determinando sus posiciones frente al conocimiento de los estilos, métodos y caracteres de las obras, como también, el ámbito de los diferentes academias especializadas en interpretación, y así a través de estas consideraciones hacer del estudio pianístico una labor de mucho enriquecimiento para una mayor fidelidad a la idea del autor dentro de cada pieza y así el favorecer la interpretación.

## **ABSTRACT**

This project emphasizes the personal experience of students in their cultivation of piano performance, demonstrating the comprehensive acquisition of basic skills relating to rhythm, dynamics, tempo, use of pedal, articulation and phrasing, conveying thus the character of language musical inspired by its author, and get thus penetrate inside listeners regardless of the degree of knowledge of the instrument and the origin of the composition, appreciating the interpretive discourse given by the pianist.

Also the relevance of the different considerations that have been made during the development of piano music at different periods by a select list of pianists and composers, determining their positions against the knowledge of styles , methods and character is also highlighted works, as well as the scope of the various specialized academies in interpretation, and thus through these considerations make the pianistic study, a work of much enrichment for greater fidelity to the idea of the author within each piece and thus encourage interpretation.

## CONTENIDO

	Pag.
INTRODUCCIÓN	1
1. LA ESENCIA DEL PIANO	3
2. JUSTIFICACIÓN	4
3. OBJETIVOS	5
3.1 Objetivo general	
3.2 Objetivos específicos	
4. MARCO DE REFERENCIA	6
4.1 MARCO DE ANTECEDENTES	
4.1.1 Internacionales	
4.1.2 Locales	7
4.2 MARCO TEÓRICO	8
4.2.1 Historia del piano	
4.2.2 Periodos musicales	9
4.2.3 Pianistas destacados	13
4.3. INTERPRETACIÓN	14
4.3.1 Historia	
4.3.6 Tipos de interpretación	15
4.3.3 Lenguaje musical	
4.3.7 Técnica	16
4.3.2 Dinámica, articulación y agógica	
4.3.4 Armonía, melodía y ritmo	17
4.3.5 Ornamentación	18

4.4 COMPOSITORES	22
4.4.1 Contexto histórico	
4.4.2 Preparación musical de los compositores	
4.5 ANÁLISIS MUSICAL	26
4.5.1 Preludio y Fuga 6 en Re menor, Clave bien temperado Libro II, BWV 875. Johan Sebastián Bach	
4.5.2 Sonata No. 8 Op. 13 (Patetica) de Ludwig Van Beethoven	32
4.5.3 Estudio 17 Op. 740, Escuela de la velocidad Carl Czerny	39
4.5.4 Estudio Op. 25 No. 2 Fryderyk Franciszek Chopin	42
4.5.5 Fantasía - impromptu Op. 66 Fryderyk Franciszek Chopin	45
4.5.6 Preludio en C#m Op.3 No.2 Sergei Vasílievich Rachmáninoff	47
4.5.7 Momento Musical Op. 16, No. 4 Sergei Vasílievich Rachmáninoff	53
4.5.8 Suite Breve, en tres movimientos, Luis Carlos Figueroa	59
CONCLUSIONES	
BIBLIOGRAFIA	



## LISTA DE FIGURAS

	Pág.
FIGURA 1. Trino	19
FIGURA 2. Trino directo e invertido	
FIGURA 3. Trino con resolución	
FIGURA 4. Mordente superior	20
FIGURA 5. Mordente inferior	
FIGURA 6. Grupeto descendente	
FIGURA 7. Grupeto ascendente	
FIGURA 8. Apoyatura	
FIGURA 9. Acciccatura	21
FIGURA 10. Glissando	
FIGURA 11. Arpeggio	
FIGURA 12. Tema principal	27
FIGURA 13. Ampliación, imitación diálogo con cambio de registro	28
FIGURA 14. Secuencia de semicorcheas, variación, tema	29
FIGURA 15. Sujeto fuga Re menor	30
FIGURA 16. Melodía contra sujeto, Re menor	
FIGURA 17. Compas seis fuga, y contra sujeto reiteración	
FIGURA 18. Pie métrico uno, contrapunto invertido	31
FIGURA 19. Sujeto invertido	
FIGURA 20. Sonata Patética, Grave	33
FIGURA 21. Allegro molto e con brio	
FIGURA 22. Exposición melódica mano derecha	34

FIGURA 23. Arpeggios, resaltar voz superior e inferior	34
FIGURA 24. Crescendo, Compas 113	35
FIGURA 25. Piano, Compas 117	
FIGURA 26. Primer y cuarto pulso de corchea	
FIGURA 27. Trino, Compas 173	
FIGURA 28. Trino, Compases 182, 184 y 186	36
FIGURA 29. Segundo Movimiento, Adagio cantábile	
FIGURA 30. Grupetos, compases 19, 20, 21y 22	37
FIGURA 31. Tercer Movimiento, Rondo	38
FIGURA 32. Cambio de corchea a tresillo	
FIGURA 33. Cambio de tresillo a corchea	
FIGURA 34. Cambio de tresillo a semicorchea	39
FIGURA 35. Antecedente y consecuente armónico	40
FIGURA 36. A´, Compas 25	41
FIGURA 37. Codeta cuatro compases finales	42
FIGURA 38. Op. 25, No. 2, F menor	43
FIGURA 39. Allegro agitato	45
FIGURA 40. Moderato Cantábile	46
FIGURA 41. Acordes a C#m y motivo tema principal	47
FIGURA 42. Tema consecuente y tema principal	48
FIGURA 43. Respuesta y tema con cadencia suspensiva, fin de sección A	
FIGURA 44. Nota Pedal C# y movimientos cromáticos en B(b)	49
FIGURA 45. Compas 3, Sección B movimiento diatónico	
FIGURA 46. Compas 15 de B, pivote para b´	50
FIGURA 47. Sección b´, descenso, patrón rítmico en el bajo	
FIGURA 48. Recapitulación A, tema principal, cuatro pentagramas	51

FIGURA 49. Tema consecuente recapitulación	52
FIGURA 50. Coda Preludio C#m	
FIGURA 51. Acompañamiento inicio momento musical IV	53
FIGURA 52. Tema principal y su disminución	54
FIGURA 53. Recurrencia tema, superposición acompañamiento	
FIGURA 54. Interludio entre A y B	55
FIGURA 55. Inicio B	56
FIGURA 56. Variación rítmico melódica en B	
FIGURA 57. Inicio sección A'	57
FIGURA 58. Material temático de B en A'	58
FIGURA 59. Cromatismo descendente hasta tónica axial, Coda	
FIGURA 60. Tema principal suite breve	59
FIGURA 61. Bimodalismo y falsa relación	60
FIGURA 62. Bitonalismo D – Am	
FIGURA 63. Bitonalidad y falsa relación de tonalidad	
FIGURA 64. Cuartas y falsa relación melódica	61
FIGURA 65. Compas 34 y siguientes	
FIGURA 66. Final primer movimiento	
FIGURA 67. Tema principal y acompañamiento	62
FIGURA 68. Compas 9 y siguientes	63
FIGURA 69. Compas 16 y siguientes	
FIGURA 70. Compas 21 y siguientes	
FIGURA 71. Estructura A – B – A, Codeta	64
FIGURA 72. Inicio del movimiento y estructura general del mismo	
FIGURA 73. Compas 10 y siguientes	65
FIGURA 74. Compas 16 y siguientes	

FIGURA 75. Compas 21 y siguientes

FIGURA 76. Final del movimiento

## LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A _ Matriz de Categorías	71
Anexo B _ Partitura Preludio y Fuga en Dm. BWV 875. Libro II.	
Anexo C _ Partitura Sonata Patética en Cm Op.13 No. 8 Ludwig van Beethoven.	
Anexo D _ Partitura Estudio para Piano No.14 Op.25, No.2 Fryderyk Franciszek Chopin.	
Anexo E _ Partitura Fantasía-Improptu Op.66 Fryderyk Franciszek Chopin.	
Anexo F _ Partitura Momento Musical Op.16 No.4 Sergei Vasílievich Rachmáninoff.	
Anexo G _ Partitura Preludio en C#m Op.3 No.2 Sergei Vasílievich Rachmáninoff.	
Anexo H _Partitura Suite Breve En tres movimientos Luis Carlos Figueroa.	

## GLOSARIO

### ESTUDIO

Una composición musical corta, típicamente para un instrumento, diseñado como un ejercicio para mejorar la técnica o demostrar la habilidad del intérprete.<sup>1</sup>

### FUGA

La fuga es una composición que consta de un solo tiempo: escrita en estilo polifónico, a un número de partes reales determinado, y estructurada conforme a un plan formal que, en esencia, consiste en la insistente repetición de un tema y de su imitación, con fragmentos libres entre las repeticiones.<sup>2</sup>

### PRELUDIO

Composición instrumental breve pensada inicialmente como introducción de una obra

### RONDO

El Rondó es una forma musical que consiste en una sucesión de ritornellos (estribillos) (A) con episodios intercalados (B) - (C) - (D) (coplas o estrofas). Los Ritornellos son iguales y de tonalidades iguales o cercanas. Los Episodios se suceden tras los estribillos con temas nuevos. Varían en la modulación.<sup>3</sup>

### SONATA

La etimología de la Voz sonata se encuentra en el verbo sonar, ya que se trata de una palabra italiana creada para designar las obras que debían ser sonadas

---

<sup>1</sup> [http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/ingles\\_americano/etude](http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/ingles_americano/etude)

<sup>2</sup> ZAMACOIS, Joaquín. Curso de formas musicales. Barcelona, Editorial Labor, 1985, Pág. 57

<sup>3</sup> <http://fuentemusica.blogspot.com.co/2011/12/rondo-de-la-sonata-n-8-patetica-en-do-m.html>

en un instrumento de arco. Así, pues, sonata, en su origen, no significaba una forma de composición

Más tarde se emplearía como una pieza de introducción y fue catalogada como muchos autores como sinónimo de Suite. El sentido de sonata como forma surgió de las diferentes transformaciones que sufrió la Suite, en los casos en que la obra estaba compuesta para un instrumento de teclado.<sup>4</sup>

Las sonatas para teclado en varios movimientos fueron desarrolladas en un principio por compositores italianos como Platti, Alberti y G. M. Rutini, quienes trabajaron con formas de dos a cinco movimientos cortos y acostumbraron escribir un minueto u otra danza como movimiento final.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> *Ibíd.*, Pág. 167

<sup>5</sup> OXFORD, Diccionario de la música, 2008, Fondo de Cultura Económica. Pág. 1433

## INTRODUCCION

A lo largo de la historia de la música, el piano tiene gran importancia ya que influye en el mundo compositivo e interpretativo. Una de las razones para catalogarlo de esta manera se encuentra en el hecho de que la mayoría de los grandes músicos a través de los diferentes periodos, fueron maestros del teclado. Pianistas como Muzio Clementi, y otros que se mencionaran más adelante, hicieron aportes significativos, por cuanto fueron los primeros que incursionaron en este instrumento. De este modo se puede afirmar con toda claridad, que es indiscutible la posición o el puesto que este ocupa dentro de la creación de nuevas teorías musicales y de obras maestras, como también explica la considerable influencia que tuvo en la evolución de la música en general, particularmente en la utilización de nuevas armonías y aun en la orquestación.

Este proyecto de grado comprende aspectos relevantes a la hora de emprender un recital interpretativo, ya que en este se encuentra contenida las cualidades de la técnica, desde los distintos periodos, estilos y compositores, poniendo en evidencia que el proceso desarrollado a lo largo de la carrera musical, tiene como resultado la facultad para abordar diferentes niveles de virtuosismo, revelando el fruto de la consagración de tiempo y esfuerzo que este conlleva. Animando a otros estudiantes a continuar con su proceso de formación profesional entendiendo que el recurso aplicado para este fin es también el análisis del método de los compositores como: Johan Sebastián Bach, Ludwig van Beethoven, Fryderyk Franciszek Chopin, Sergei Vasílievich Rachmanninoff y Luis Carlos Figueroa, propuesto para la ejecución del instrumento relacionada con su contexto histórico, social, influencias musicales, y legados recibidos por antecesores, probando así que la mejor manera de lograr el resultado es persistiendo en los procedimientos y protocolos enseñados por los grandes maestros a través de la historia.

La música está compuesta de muchas variaciones rítmicas y estilos algunas de estas de tipo académico y otras populares pero todas encaminadas al fin de expresar un mensaje, un sentimiento, o alguna situación, de esto se desprende la importancia de una correcta interpretación, por lo tanto las obras contenidas en este trabajo son escogidas pensando en desarrollar y fortalecer criterios acertados, evitando dificultades técnicas que llevaran a la carencia de agilidad y destreza, los cuales serán un impedimento para la apropiada trasmisión del mensaje musical. El estudio adecuado de la música facilitará acercarse al



objetivo que tiene cada músico, corrigiendo malos hábitos y plasmando la verdadera sustancia de las obras; esto es lo que se constituye como técnica.

El documento está compuesto de un primer capítulo que describe la historia del piano, periodos musicales y pianistas destacados, un segundo capítulo que refiere a la interpretación desde la dinámica la agógica, la hermenéutica y describe así los aspectos armónicos melódicos que también tienen un papel fundamental. En el tercer capítulo se abordan conocimientos acerca de los compositores, su contexto histórico, y las diferentes escuelas que los influenciaron, como también, a partir de otros estilos de interpretación, músicos de anteriores épocas. Por ultimo una descripción y análisis de las obras en cuanto a su estructura y recomendaciones para una correcta interpretación.

## **1. RECITAL INTERPRETATIVO: LA ESENCIA DEL PIANO**

## 2. JUSTIFICACION

Este proyecto parte de la necesidad de exponer cada obra musical del repertorio pianístico del recital, desde un punto de vista estético, técnico, interpretativo, la profundización en el contexto de sus autores y el origen de cada composición. Estos aspectos le permitirán al ejecutante convertirse en una figura que represente un mediador entre el compositor y el auditorio, transmitiendo la idea musical impuesta en cada pieza.

Tratará temas de vital importancia propuestas por el autor de este trabajo, bajo una base teórica fundamentada en análisis de otros músicos, especialistas y maestros que brindaran a cada uno de los estudiantes que se desempeñen en este ámbito de la música pianística y en el piano, una concepción clara y precisa del mundo en el que están entrando en algunos casos y en otro en el que están atravesando. Se darán a conocer a los futuros aspirantes a estudios profesionales en música, como se logra el desarrollo del conocimiento y de habilidades a lo largo del proceso que conlleva la carrera en Licenciatura en Música, e inspirarlos a mantener la disciplina constante y la búsqueda de la profundización en nuevos conocimientos que los llevara a alcanzar un resultado superior, sin lugar a un mal logro o al desistimiento de sus metas.

Otro de los aspectos de importancia es ofrecer y aportar a la comunidad universitaria en general y al programa de Licenciatura en música, fundamentos que fortalezcan el interés por ampliar más sus conocimientos musicales acerca de la técnica y de los diferentes estilos de interpretación particularmente en aquellos que desempeñen o que deseen desempeñar un rol como pianistas, o que quieran desarrollar un recital interpretativo. También se llevara a cabo un análisis de aspectos y parámetros definitivos para enriquecer el lenguaje musical de aquellos interesados en profundizar más sus conocimientos tanto de las obras a estudiar en lo meramente técnico estético e interpretativo, como de la historia y el contexto de cada época, por consiguiente se puede decir que es imprescindible y definitiva la continua investigación de los elementos para llevar a cabo un recital interpretativo.

Por ultimo cabe resaltar que el recital interpretativo la “Esencia del piano” enriquecerá la visión estética, artística y cultural de la región, por cuanto pone en evidencia el avance musical académico que se implementa y se desarrolla dentro de la carrera, incentivando así el interés por aprender música para piano, y con esto, lograr que se lleve a las personas u oyentes a una mejor comprensión acerca de la cultura musical.

### **3. OBJETIVOS**

#### **3.1. Objetivo General**

Interpretar el repertorio pianístico de los periodos: Barroco, Clásico, Romántico, Contemporáneo con las obras: Preludio y Fuga en Dm. BWV 875. Libro II, Sonata Pathétique Op.13 No. 8 Beethoven, Estudio para Piano No.14 Op.25, No.2 Frédéric Chopin, Fantasía-Improptu Op.66 Frédéric Chopin, Moment Musicaux Op.16 No.4 Sergei Rachmaninoff, Preludio en C#m Op.3 No.2 Sergei Rachmaninoff y Suite Breve En tres movimientos Luis Carlos Figueroa, en un recital Interpretativo.

#### **3.2. Objetivos Específicos**

- Analizar aspectos musicales generales de la estructura de cada obra: armonía, melodía, ritmo y aspectos de agógica, dinámica y articulación
- Determinar aspectos de contexto histórico de cada obra a interpretar.
- Analizar aspectos de la técnica pianística para comprender de una mejor manera la idea que el compositor quiso dar a conocer.
- Conocer los aspectos hermenéuticos de las obras, para interpretar de una manera fiel a la idea que el autor quiso comunicar en ella.

## **4. MARCO DE REFERENCIA**

### **4.1. MARCO DE ANTECEDENTES**

Para la ejecución del presente recital de grado en piano, se han recopilado como referencia trabajos que abordan temas de relación directa o indirecta que refuerzan las ideas y ayudan a delimitar algunos aspectos que se tratan en este trabajo, los cuales se han organizado de forma, internacional, nacional y local.

#### **4.1.1 Internacionales**

- Fernández Domínguez Laura Elena, Tesis profesional Ejecución piano, Universidad de las Américas Puebla Escuela de Artes y Humanidades Departamento de Música y Danza, Cholula, Puebla, México a 13 de diciembre de 2003.

La interpretación eficaz de una pieza consiste en el estudio detallado de las partituras, ya que estas poseen referencias de sus compositores y de la época en la que fueron creadas. Tal es el caso de los datos sobre los estilos musicales, técnicas compositivas, consideraciones estéticas, etc.

También es importante considerar los aspectos de las diferentes interpretaciones que grandes pianistas a lo largo de la historia musical han dado sobre una obra, ya sea en grabaciones o, en caso de los más antiguos, por los testimonios antes descritos, sabiendo que la mayoría de los intérpretes han hablado de su filosofía en el teclado.

- Tolama Tecpanecatí Pedro, Tesis profesional Recital de piano, Universidad de las Américas Puebla Escuela de Artes y Humanidades Departamento de Música y Danza, Cholula, Puebla, México a 14 de mayo de 2004.

La ejecución de un instrumento, es una labor ardua que requiere de una total disponibilidad y conciencia por parte del intérprete, esto nos lleva a tomar en cuenta varios aspectos que influyen en una buena ejecución.

- PARREÑO BONILLA Dennis, análisis interpretativo del concierto de graduación para piano, Universidad de Cuenca, Facultad de Artes, escuela de música, Cuenca-Ecuador, 2013.

Es considerable el gran provecho, tanto a nivel artístico como humano, que se puede obtener con la preparación de las obras para un recital de grado, ya que todo lo aprendido y todas las fuerzas anímicas desarrolladas a lo largo de la carrera confluyen en un momento de decisiva importancia tanto a nivel personal como profesional. El compromiso de graduarse requiere de un análisis y un estudio profundos de las obras, lo que nos permite un acercamiento estético y estilístico a las mismas, así como a una comprensión más exhaustiva y auténtica del sentido de la música.

El resultado de este estudio, además brinda un criterio acertado para lograr exponer lo que el compositor pretendía comunicar con su obra y, al mismo tiempo, tener el placer de formar parte de esta comunicación sublime que nos ofrece el arte musical, siendo el intermediario entre compositor y oyente, es decir: el intérprete, cuya importancia radica precisamente en la necesidad y en el compromiso de asumir una gran responsabilidad, dado que a través de su talento y trabajo consigue ser el eje que articula el mensaje entre la creación musical y la sociedad que lo recepta.

#### **4.1.2 Locales**

- CABRERA PORTILLA Danny Edison, Obras musicales para un recital de piano, Universidad de Nariño, facultad de artes, Departamento de Música, San Juan de Pasto 2007.

El autor concluye: la experiencia interpretativa pianística siempre ha sido considerada importante en una institución de educación musical por ello que este trabajo se constituye en un aporte importante para las futuras generaciones sirviendo de guía y referencia para próximos recitales

La importancia de conocer cómo están estructuradas las obras ayuda a que se haga una mejor interpretación de las mismas

La experiencia se torna en un premio al esfuerzo y estudio, cuyos frutos se verán en el momento de la interpretación del recital

- PALACIOS DAVILA Diego José, Recital Creativo Su Majestad El Piano y La corte Imperial, Universidad de Nariño, San Juan de Pasto 2011

Las conclusiones de este documento son: El bagaje técnico y académico permite ejecutar de la mejor manera, las obras compuestas para este recital creativo, pues en estas, se trabajan dificultades técnicas tales como escalas, octavas, arpeggios, saltos, seisillos y quintillos de semicorchea entre otras, temáticas obligadas en un estudio de piano formal.

El soporte bibliográfico contribuye en la formación teórica y práctica del estudiante, ya que afianza y profundiza los conceptos y teorías aplicadas en el recital creativo.

## **4.2. MARCO TEORICO**

### **4.2.1. Historia del piano**

En la historia de la música hay factores que transformaron y lo siguen haciendo, la visión de la composición de obras, explorando nuevas sonoridades, armonías y melodías, de las cuales se comenzaron extraer más recursos que ayudarían a crear diferentes estilos de interpretación, aspectos que en su totalidad son abordados por un solo instrumento musical, que es el piano, el cual haría una revolución contundente en todo ámbito.

Se comenzara hablando de un aspecto de mucha importancia para saber los orígenes del piano, y esto es mencionar a Bartolomeo Cristofori, el era un constructor de clavecines y clavicordios, nacido en Padua, Venecia, Italia en el año de 1655, y muere en 1731 en Florencia. Fue muy reconocido por su gran aporte al mundo de la música como el inventor del Piano Forte. El histórico momento de la invención de este instrumento musical sucedió en el año de 1688, cuando Cristofori se encontraba bajo las órdenes del príncipe Fernando II, quien mostraba un gran gusto por el arte musical.<sup>6</sup>

Aproximadamente en el año de 1702 se se harían más versiones de este instrumento que parecido a los instrumentos también de teclado como lo era el Clavicordio y al Harpiscordio, incorporaba en su estructura un criterio revolucionario. Ya que en los dos anteriores, sus cuerdas vibraban o eran pulsadas mediante un tipo de púa, siguiendo con el mismo volumen y tono, así el intérprete digite más rápido o intente ejecutarlo con más intensidad o fuerza. En el piano el factor que producía las vibraciones o el sonido era una pieza de madera que tenía la forma de un martillo la cual en su punta estaba recubierta de cuero, esta estaba acompañada de un mecanismo que el pulsar la tecla se

---

<sup>6</sup> [http://www.jjburred.com/research/pdf/burred\\_acustica\\_piano.pdf](http://www.jjburred.com/research/pdf/burred_acustica_piano.pdf)

podía medir la intensidad de volumen y de tímbrica, el cual producía una mejor sonoridad y expresividad<sup>7</sup>.

El inventor del piano lo denominó con el nombre Forte (fuerte) – Piano (suave), haciendo alusión a los matices que podía producir en su interpretación, aunque el piano que hoy se conoce es muy diferente al que hizo Crisófori ha sufrido varias transformaciones en sus mecanismos y estructura como, en el tamaño de su arpa, en las características físicas de sus cuerdas, también en los martillos o macillos ya que los del piano moderno están fabricados con lana prensada sobre un núcleo de madera. en la extensión de octavas, en diferentes diseños de la caja de resonancia y de tamaños de pianos, como el piano de cola (piano de cola mignon: hasta 130 cm de longitud, piano de un cuarto de cola: de 131 hasta 189 cm de longitud, piano de media cola: de 190 hasta 225 cm de longitud, piano de tres cuartos de cola: de 226 hasta 255 cm de longitud, piano de gran cola: superiores a 256 cm de longitud.), el piano vertical, piano jirafa, etc.

**4.2.2. Periodos Musicales.** A lo largo de cada periodo del arte musical se puede ver una gran variedad de transformaciones en cuanto a la forma y a la estructura de cada obra o pieza, como sus correspondientes compositores entre los cuales se hablara específicamente de los más destacados o más representativos, como lo son: Johan Sebastian Bach, Ludwig Van Beethoven, Frederick Chopin, Claude Debussy, Sergei Rachmanninoff, entre otros. También se hará mención de las diferentes características estéticas, desde la literatura, arquitectura, poesía, etc., y así hacer un análisis detallado de las influencias que llevaron a desarrollar más técnicas compositivas, e interpretativas.

- El periodo Barroco comprende entre aproximadamente 1600 y 1750, se toman aspectos artísticos que evidenciaron características sociales como por ejemplo: el exceso de adornos decorativos, imitación de la naturaleza. La influencia religiosa tuvo mucha preponderancia sobre la política, sobre el quehacer de la mayoría de las áreas de estudio o del saber, en la música, fue una época la cual se caracterizó por el desarrollo melódico desde el contrapunto, añadiendo esto, el desarrollo de la armonía tonal, la invención y desarrollo de instrumentos, descubrimiento de nuevas tímbricas, nuevas estructuras o formatos orquestales, haciendo distinción de composiciones vocales, “en las épocas más antiguas de nuestro arte musical, la música era

---

<sup>7</sup> INGRAM, Jaime. Historia, Repertorio y compositores del Piano, Primera edición 1978, Ministerio de Cultura, Juventud y deportes, pág. 46



exclusivamente vocal y estaba adscrita al servicio de la iglesia. “El término Barroco significa: gusto por el adorno, la riqueza y el lujo decorativo, lo recargado, lo extravagante, el virtuosismo, la abundancia, etc.”<sup>8</sup>

“Las primeras formas musicales proceden, pues, de las practicas eclesiásticas. Solamente en los comienzos del segundo milenio comienzan a hacerse paso la música profana, seglar, de trovadores, troveros y *minnesinger*”<sup>9</sup>; e instrumentales, como lo es la Fuga, la Suite, corales, arias, recitativos, cantatas, Danzas, Polonesas, Marchas, etc. Y haciendo referencia del acompañamiento, se ideó un sistema de anotación conocido como el bajo continuo. Era una parte para bajo, usualmente escrita para teclado dado que casi todo acompañamiento en la música barroca era con órgano o clavecín, con unas cifras que señalaban las armonías exigidas.

- La arquitectura barroca en la que se destaca y se refleja más lo mencionado anteriormente, porque en las construcciones edificios tenían acabados con figuras humanas y animales y poco a poco esta tendencia va a intensificarse con ornamentaciones recargadas, los conceptos de volumen y simetría vigentes en el renacimiento son reemplazados por el dinamismo y la teatralidad.

El producto de este nuevo modo de diseñar “los espacios es una edificación de proporciones enormes en la que, más que la exactitud de la geometría, prima la superposición de planos y volúmenes, un recurso dispuesto a lograr diferentes efectos ópticos y contrastes cromáticos y lumínicos, tanto en las fachadas como en el diseño de los interiores”<sup>10</sup>. La literatura barroca se desarrolló en España, fundamentalmente, durante el siglo XVII. Frente a la visión optimista y armónica del Renacimiento, se instala ahora en la literatura un juego continuo entre apariencia y realidad y un estilo artificioso y complejo opuesto al ideal de claridad renacentista. Todo esto estuvo influido por la decadencia política del momento que generó sentimientos pesimistas, de desconfianza y temor.

- Al adentrarse al Clasicismo se puede observar que es un periodo determinante el cual marca el paso de la edad moderna a la edad contemporánea por cuanto se comienzan a definir el pensamiento social, cultural, religioso y artístico, se comienzan a demarcar la importancia de un nuevo orden en la estructura del mundo político.

---

<sup>8</sup> [http://musicamariamoliner.weebly.com/uploads/6/0/5/6/60563735/la\\_musica\\_en\\_el\\_barroco.pdf](http://musicamariamoliner.weebly.com/uploads/6/0/5/6/60563735/la_musica_en_el_barroco.pdf)

<sup>9</sup> SALAZAR, Adolfo. Johan Sebastian Bach, 1990, Alianza Música, pág. 71

<sup>10</sup> CHUECA GOITIA, Fernando. Historia de la arquitectura occidental (vii): barroco en Europa, s.l. cie inversiones editoriales dossat-2000, 2002

Entre los compositores más destacados y/o emblemáticos de la época, claro está sin desmeritar a otros muy destacados y de gran relevancia, se abordarán los siguientes: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig Van Beethoven, porque son aquellos que aportaron grandes avances y mostraron la orientación de su música hacia una claridad, sencillez, pero con un grado de inteligencia compositiva muy alto, por lo cual es pertinente destacar uno de sus avances es la forma sonata, las sinfonías y las óperas, las cuales son una mezcla de virtuosismo y en la cual se exhibe un gran equilibrio estructural, lleno de riqueza armónica, melódica y rítmica, desde muchos puntos de vista es precisa y dinámica, que de cualquier forma son características que reflejan fielmente lo que simboliza esta época, dejando atrás el estilo recargado del barroco, dando protagonismo a la melodía y quitando el bajo continuo<sup>11</sup>.

- En el Romanticismo se da un paso a la libertad de la expresión en la composición de obras, teniendo en cuenta que esta época tuvo mucha influencia del pensamiento ilustrado, se valoran especialmente la originalidad, la diversidad y la particularidad frente a la unidad de la Ilustración, se rompe con todo tipo de normas tanto sociales como artísticas.

El Romanticismo es quizá la época más importante de la historia de la música, ya que por primera vez, este arte adquiere la categoría de lenguaje privilegiado por encima del resto de las artes; la música es capaz de transmitir la verdadera esencia de las cosas, se destaca la gran importancia dada hacia el piano como un instrumento universal, rico en recursos musicales interpretativos y en la composición de las obras musicales. “el romanticismo viene a constituirse en el gran aliento revolucionario que hace saltar en pedazos el viejo orden estamental: un conjunto inorgánico pero congruente de ideas, capaz de impulsar a muchos hombres al enfrentamiento abierto con el mundo (universo, naturaleza, sociedad, estado, amor, muerte, más allá)”<sup>12</sup>

La pintura en el romanticismo adquiere una serie de características que demuestran y distinguen el gran interés por explorar nuevas fronteras de pensamiento y de expresión, como lo es: el gran valor que le conceden a la sensibilidad, así como a la realidad de emociones del artista en cuanto a las únicas cualidades que van a ser capaces de dotar de mucha validez a sus obras. En cuanto a su contenido, destacan el sentimiento personal que sale al exterior mediante las cosas.

---

<sup>11</sup> ROBERTSON, Alec; STEVENS, Denis. Historia general de la música.: del clasicismo al siglo xx (tomo. III), Istmo, 1995

<sup>12</sup> LÓPEZ, Julio. Libro la música de la modernidad (De Beethoven a Xenakis), Anthropos 1984, Editorial del hombre, pág. 38

“No es en vano que los pintores del periodo hayan sido los principales elegidos para formular a través del lienzo, el grabado, el agua fuerte, toda esa suerte de aspiraciones problemáticas de la subjetividad romántica; esos son los casos de Caspar David Friedrich (1774-1840), ya citado, o del también Teutón Carl Spitzweg (1805-1885), y su cuadro Serenata, pero es el caso así mismo, del español Francisco de Goya (1770- 1828) y su aquelarre. Muchas de sus inspiraciones son extraídas de la historia, pero en torno al cuadro histórico con escenas de la vida.”<sup>13</sup>

La arquitectura del Romanticismo durante la época del segundo Imperio aparecen en Francia nuevas tendencias arquitectónicas, que intentan recuperar las formas clásicas y la estética medieval. Esta es la época de las grandes reformas urbanísticas de París, con Georges Eugène Haussmann como principal arquitecto. Los edificios se debaten entre el neoclasicismo imperante y el gusto por lo medieval que llega de Inglaterra. En Francia está la arquitectura de la nueva burguesía enriquecida durante la revolución. Es la Francia de la industria y los transportes, con el tren como principal símbolo de modernidad.

En Inglaterra el Clasicismo-romántico se centra en la exaltación de la Edad Media. La poesía romántica comparte con otros géneros los temas: el amor, la soledad, los motivos sobrenaturales, la libertad, etc. En cuanto a las formas, diversos tipos de versos y estrofas en un mismo poema. El Romanticismo cultiva tanto la poesía narrativa como la poesía lírica, aunque es en esta última en la que el sentimiento romántico encuentra su mejor medio de expresión. Las muestras más representativas de la poesía narrativa romántica, que se expresa principalmente en poemas históricos, romances y leyendas.

- El periodo contemporáneo es uno de los más revolucionarios en todos los ámbitos artísticos, se inició en el siglo XVIII durante el surgimiento de la Revolución Francesa, la filosofía dio una valorización a la ciencia y se extendió a otras disciplinas, presentando las siguientes características positivistas, como el completo desprecio por todo lo que estuviera alejado de la experiencia sensible y concreta. La preponderancia de las Ciencias como modelo supremo del saber y preocupación exclusiva de estudiar apenas aquello que puede ser útil para el hombre. Los hombres confirmaron sus ideas comparándolas con la realidad, con la experiencia sensorial.

El hombre abandona las consideraciones de las causas y los porqué de los fenómenos ocurren y pasa a analizar los procesos, las leyes bajo las cuales estos fenómenos. Se sumerge en un completo desarrollo de tecnologías que influyen en las técnicas de composición. “Con la llegada del siglo XX, la música, al igual que otras manifestaciones artísticas, sufrió grandes

---

<sup>13</sup> Ibíd., pág. 47

transformaciones para responder a las nuevas exigencias de una sociedad que cambia radicalmente”<sup>14</sup>.

La música se enriquece pero también se complica; la voz humana y los instrumentos se emplean de otra forma, con técnicas nuevas como consecuencia de la evolución tecnológica, entre otras cosas. La música busca abrirse nuevos caminos a través de una transformación de todos sus elementos (melodía, armonía, timbre, texturas, ritmos, instrumentos, etc. Se producirán cambios tan radicales que la música contemporánea a medida que avanza el siglo XX, se irá alejando del gran público y se convertirá en una música minoritaria, pero a pesar de todo, su huella se puede reconocer en gran parte de la música de hoy en día, incluso en las músicas más comerciales.

#### **4.2.3. Pianistas destacados.**

Cuando se habla de pianistas destacados no solamente se hace referencia a un grupo de intérpretes sino también a personas de mucha riqueza cultural, artística y social, que han sido capaces de desarrollar su musicalidad y virtuosismo con mucha dedicación y arduo trabajo, los cuales serán siempre un punto de referencia o inspiración para muchas generaciones que tengan gusto y pasión por conocer e interpretar el piano.

En estas líneas se conocerá a un grupo de los cientos de intérpretes que han marcado la historia de la música para piano, que no solamente son pianistas si no también compositores y en otros casos pedagogos, los cuales han aportado un sin número de nuevas formas de estudio, en los se integran perfeccionamiento y/o corrección de dificultades técnicas, articulación, ornamentación, y muchos más aspectos, para la mejor ejecución. Ahora se hará énfasis hablando de los pianistas clásicos ya que estos comenzaban sus carreras en música aprendiendo el piano desde muy pequeños, desde los tres años de edad.

Cada uno de estos compositores acostumbraba interpretar sus propias obras, como Mozart, Beethoven, Chopin, Franz Liszt, Félix Mendelssohn-Bartholdy, Carl María von Weber, Charles-Valentin Alkan y Johannes Brahms entre otros. La pianista alemana Clara Schumann interpretaba las obras de su esposo Robert Schumann, Antón Rubinstein y Aleksandr Skriabin pianistas rusos muy reconocidos. Muchos pianistas de comienzos del siglo XX realizaron giras de conciertos y los más destacados fueron Józef Hofmann y Arthur Rubinstein, Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla, también el italiano Ferruccio

---

<sup>14</sup> [http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod\\_ense/revista/pdf/Numero\\_13/ANA\\_B\\_POZO\\_1.pdf](http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_13/ANA_B_POZO_1.pdf)

Busoni con el suizo Alfred Cortot, por Europa en aquel entonces occidental y Estados Unidos.

Entre la Primera y Segunda Guerra Mundial, épocas en las cuales se dio lugar a muchos cambios ideológicos en los ámbitos sociales y culturales, como lo es, en las artes, la ciencia y la política, en estos momentos cruciales para la historia del mundo, se destacaron por encima del resto de intérpretes y compositores, Sergéi Rajmáninoff, Arthur Schnabel, Walter Giesecking, Wilhelm Kempff, José Cubiles, Ricardo Viñes y la brasileña Guiomar Novaes. A partir de 1945, después de la Segunda Guerra Mundial, aparecieron pianistas procedentes de la unión soviética como Prokófiev, Dmitri Shostakóvich, Emil Gilels, Sviatoslav Richter. Y así en todos estos maestros de la música occidental se puede ver la gran variedad de estilos interpretativos que han revolucionado el mundo pianístico<sup>15</sup>.

### **4.3. INTERPRETACIÓN**

La interpretación es una de las grandes problemáticas que atraviesa un músico a lo largo de su carrera, y surgen muchas preguntas acerca de cómo hacer un correcto análisis, como ser fieles al sentido al carácter que cada compositor quiso impregnar en cada obra, tanto estéticamente en cuanto a la expresividad y técnicamente en cuanto a la correcta preparación física porque probablemente la mayoría de las veces se tiende a ser muy enfático en una u otra cuestión lo cual se convierte en algo superficial dejando de lado muchos mecanismos importantes y necesarios que forjan criterios mejor estructurados en un instrumentista.

#### **4.3.1. Historia**

Aquí se hará una descripción conceptual del desarrollo histórico de cada obra teniendo en cuenta las épocas en que fueron compuestas y así llegar a hacer un mejor análisis de ellas. En los comienzos del fenómeno musical el ser humano ha considerado intelectualmente sobre esto, y esa reflexión no se ha mantenido ajena a la evolución del pensamiento. Con la entrada en la Edad Moderna corrientes filosóficas como el Empirismo y el Racionalismo señalaron

---

<sup>15</sup> Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la ur-technik, por chiantore, luca, isbn: 978-84-206, 7895-5, editorial: alianza editorial, año de la edición: 2001, colección: alianza música, número 77, Pág. 33, 557

la necesidad de que cualquier enunciado debía de ser demostrable empíricamente y existir de acuerdo a la razón lógica para poder ser considerado verdadero.

“Al hablar de interpretación musical, nos referimos a un proceso que se ha afianzado en la cultura occidental en los últimos siglos. Consiste en que un músico especializado decodifica un texto musical de una partitura y lo hace audible en uno o varios instrumentos musicales. (...)Pero también es cierto que desde sus inicios existieron ejecutantes de obras que creaban otros: los compositores. (...)A medida que pasó el tiempo, la necesidad de contar con músicos especialistas en “interpretar” la música, sin haberla compuesto, fue un requerimiento cada vez mayor.”<sup>16</sup>

#### **4.3.2. Tipos de interpretación.**

Interpretación musical por su sin número de estudio de diferentes artistas y maestros puede que haya definiciones, conceptos, límites que pueden acercar al ejecutante a conceptualizarse de fundamentos de los criterios de interpretación musical como la Interpretación literal. El sentido propio de los signos musicales, la interpretación subjetiva (la voluntad del compositor) la Interpretación historicista. La reconstrucción de cómo se tocó y oyó en la época (historicismo) Interpretación objetiva.

El espíritu y la finalidad de las obras Interpretación libre, libertad interpretativa (la voluntad del intérprete) Interpretación adaptativa Corolario sobre los seis criterios Elementos que condicionan el resultado sonoro en la interpretación musical. Los que afectan a los intérpretes Los que afectan al timbre Los que afectan a la dinámica Los que afectan a la textura Los que afectan al ritmo Los que afectan a la melodía Los que afectan al sentido expreso de la obra Los que afectan a la forma

#### **4.3.3. Lenguaje Musical**

El lenguaje musical constituye una parte importante puesto que engloba o incide en un proceso comparable al aprendizaje de otros lenguajes e integra habilidades como la lectura, la escritura, el desarrollo del oído, el sentido del ritmo, la coordinación motriz y la expresión vocal e instrumental. El dominio de este implica la posesión de un código que permite razonar sobre la música utilizando los términos adecuados para que la comunicación sobre ésta pueda

---

<sup>16</sup> <http://www.scielo.cl/pdf/rmusic/v66n218/art06.pdf>

ser compartida. Implica conocer los conceptos necesarios para analizarla, apreciarla y supone también la capacidad para su realización ya sea en el aspecto de la lectura, escritura, interpretación, improvisación o composición.

#### **4.3.4. Técnica.**

Hay muchos aspectos definitivos a la hora de pensar en la interpretación de un instrumento, los cuales definen su idea principal su desarrollo el sentido que fue dado por el compositor, junto con el análisis de la estructura. Todos en algún momento como músicos se han volcado a la pregunta de cómo se interpretara determinada obra, con sus diferentes formas, desde un estudio para el perfeccionamiento técnico hasta cosas más complejas como sonatas y conciertos que desarrollan otras habilidades más profundas, siendo que son composiciones muy extensa y virtuosísimamente de un nivel muy alto.

Técnica la mayoría de las veces tiende a confundirse con muchos conceptos que no tiene nada que ver, algunos piensan que técnica es alcanzar un grado de velocidad alto, y no es solamente con adquirir esas habilidades si no también comprender el texto de la obra en particular (se hace referencia al lenguaje musical). Se puede comenzar haciendo una definición de lo que es este concepto, según el diccionario de la Real Academia Española se define como, un conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte, capacidad para usar de esos procedimientos y recursos.

Con este par de definiciones se puede considerar que se ha ampliado un poco más la visión de lo que es la técnica, no solo son recursos sino que también es hace parte de hacer arte no simplemente, como en el lenguaje de los músicos se utiliza como leer figuras, sino que es interpretar todo el complemento de signos, que es lo que conforma el lenguaje musical.

#### **4.3.5. Dinámica, Articulacion y Agógica**

Estos son conceptos que describen la composición de una pieza porque son aquellos que le dan sentido, lógica y coherencia, porque, complementa a la melodía y a la armonía haciendo todo esto un gran conjunto que unidos forman música. Que sería una obra sin estos dos piezas dentro de un mapa tan extenso como lo puede llegar a ser una obra, a continuación se definirá estos dos conceptos, para tener una noción más clara de estos.

Dinámica: En el lenguaje musical se definiría con los siguientes términos: forte, fortissimo, piano, pianissimo, crescendo y diminuendo, aunque

también existen otros conceptos que se ubican en la mitad de todos los anteriores pero que a su vez son muy subjetivos como, mesoforte, metsopiano. Entonces se puede decir que la dinámica son cambios de intensidad o de volumen, que pueden ser progresivos o súbitos, en la interpretación. Aunque esto puede variar según sea el número de ejecutantes o el medio en el cual se esté interpretando.

Articulación: se refiere a la forma o a las diferentes posibilidades que se pueden dar por medio de una serie de herramientas, para pasar de un sonido a otro, o para conectarlos entre sí. Hay una serie de aspectos que definen estos mecanismos, como lo son:

- La caída de cada nota
- La ejecución
- El nivel de interrupción o prolongación del sonido

Existen articulaciones de intensidad y de duración las cuales también se pueden combinar entre sí, Stacato, Stacaticimo, Tenuto (Duración). Marcato, Tenuto, Acento. (Intensidad)

Agógica: “Término introducido por el musicólogo Hugo Reiman para indicar la doctrina del movimiento en la ejecución musical. Derva de la palabra griega “agoge” que significa “tempo”, conducción o dirección. Significa la suma de pequeñas alteraciones o modificaciones en la interpretación musical que impiden caer en la mecanización o monotonía de una obra; en el fondo se considera a la agógica como la expresión, tan importante a la hora de la interpretación.”<sup>17</sup>

En este caso la agógica se refiere a la variación de tempos o de velocidad que puede haber en las pieza y en cuanto a esto, la manera de referirse a estos cambios es con las siguientes denominaciones como lo son, lento, adagio, andante, allegro y presto; estas palabras también están generalmente en italiano.

#### **4.3.6. Armonía, melodía y ritmo**

La armonía es la combinación de sonidos concurrentes se lo conoce comúnmente como el arte de conformar acorde. Mediante esta se crea diferentes sensaciones o también llamados climas, según el gusto e intención

---

<sup>17</sup> [https://escuelahispanicademusica.files.wordpress.com/2012/07/documento-final\\_estructuras-del-lenguaje-musical.pdf](https://escuelahispanicademusica.files.wordpress.com/2012/07/documento-final_estructuras-del-lenguaje-musical.pdf), pág. 34



del compositor y se contextualiza a la frase musical, aquí también encontramos un tipo de instrumentos: los melódicos los cuales ejecutan más de un sonido a la vez.

La melodía es el componente de la música que se basa en “hacer sonar una nota musical detrás de otra”<sup>18</sup>, lo cual se da de manera ordenada y con base a las leyes de la tonalidad, aquí encontramos, por ejemplo, las canciones melódicas en las cuales se enfatiza la frase musical que la compone, o instrumentos melódicos que solo pueden hacer un sonido a la vez.

Es determinante y esencial en la música, otorga un perfil característico para cada pieza musical, consiste en la distribución de los tiempos durante la obra musical y se relaciona con los movimientos que se repiten frecuentemente y las duraciones sonoras, el ritmo lo podemos entender entonces como la base para que la composición se mantenga ordenada y estructurada.

#### **4.3.7. Ornamentación**

Que sería de una interpretación sin ornamentación, que también se puede llamar como adornos y de más signos que enriquecen y que pueden dar carácter una pieza, para cualquier tipo de instrumento, en cuanto al piano este tipo de cosas se puede decir que varía mucho en la forma de la ejecución, ya que esta es indispensable. Forma parte de la estructura musical tanto como las notas impresas.

Es una notación rápida de figuras musicales que influye no sólo en la línea melódica sino también en los otros elementos de la música (ritmo, armonía y estructura), así como en todos los elementos de interpretación: fraseo, tempo, toque, y dinámica, y estos a su vez influyen en la ornamentación. Es un sistema entendible sólo al iniciado; tiene sus propios términos, sus propias expresiones idiomáticas, sus propias sutilezas de significado y expresión, todos los cuales se expresan y comunican a través de sus símbolos. Forma un compendio de reglas y categorías de diferentes tipos que permiten excepciones, variaciones, improvisaciones, y libertad personal. Por lo que en su práctica deben estar presentes conocimiento, juicio y sentimiento.

A continuación se mostrara la ilustración de cada uno de los elementos que comprenden la ornamentación:

---

<sup>18</sup> <https://oscrove.wordpress.com/teoria-musical/los-elementos-de-la-musica/>

El trino:

Este se describe como un adorno que se genera alternando de una manera rápida dos notas cercanas que comúnmente son semitonos y tonos, este tipo de ornamento se identifica con las siglas tr como lo vemos representado en la imagen.



Figura1. Trino

Existen cuatro tipos de trinos o también se puede decir formas de ejecutar este ornamento:

Trino directo: empieza por la nota principal.

Trino invertido: empieza por la nota auxiliarsuperior



Figura 2. Trino directo e invertido

Trino con preparación: Este tipo consiste en que un grupo de notas (por lo general son tres notas) anteceden al comienzo de la ejecución del trino.

- a. Con preparación descendente: este consiste en dos o tres notas que están constituidas entre sí por grado conjunto que descienden hasta la nota principal.
- b. Con preparación ascendente: este consiste en dos o tres notas que están constituidas entre sí por grado conjunto que ascienden hasta la nota principal.

Trino con resolución:



Figura 3. Trino resolucion

Este es aquel que termina en un grupo de dos o tres notas que no están catalogadas dentro de la nota principal ni auxiliar pero van por grado conjunto, haciendo bordadura inferior, volviendo a la nota principal para resolver a la siguiente función.

Mordente: este tipo de adorno indica que se debe alternar la nota principal con una única nota, que puede ser superior o inferior, o en otros términos haciendo bordadura inferior o superior, pero claro esta esto se ejecuta de manera rápida, como se ilustra en las siguientes imágenes:



Figura 4. Mordente superior



Figura 5. mordente inferior

Grupeto: es aquel adorno que se compone por un grupo de tres o cuatro notas y existen dos tipos o formas de ejecutarlo:

Grupeto ascendente: comenzando desde la nota inferior pasando por la nota principal, después por la nota superior y volviendo de nuevo a la nota principal para terminar en la nota inicial del siguiente acorde

Grupeto descendente: comenzando desde la nota superior pasando por la nota principal, después por la nota inferior y volviendo de nuevo a la nota principal para terminar en la nota inicial del siguiente acorde



Figura 6. Grupeto descendente



Figura 7. Grupeto ascendente

Apoyatura: se refiere a una nota que no corresponde a la melodía y tampoco hace parte del acorde de la nota a la que se dirige; esta da una pequeña sensación de disonancia ya que resuelve a un tiempo débil.



Figura 8. Apoyatura

Acciccatura: Esta es definida también como un tipo de apoyatura breve pero, a diferencia de la apoyatura, tiene como característica específica el hacer énfasis en la acentuación que es consecuencia de su corta duración.



Figura 9. Acciccatura

Glissando: se considera como un efecto sonoro que se produce por el paso de una nota o de un sonido grave a un sonido más agudo, o de la manera inversa rápidamente, pero hay que resaltar que los sonidos intermedios dentro del intervalo deben escucharse; puede ser diatónicamente o cromáticamente.



Figura 10. Glissando

Arpeggio: este adorno radica en tocar la secuencia de notas o de sonidos que componen un acorde determinado, generalmente se ejecuta empezando desde la tónica.



Figura 11. Arpeggio

#### **4.4. COMPOSITORES.**

A través de la historia los grandes compositores han sido un punto de referencia para atravesar fronteras, romper esquemas que con su alto bagaje musical y cultural nos han enseñado a revolucionar el mundo que hoy conocemos, es por eso que es de mucha relevancia describir el contexto, el desarrollo las inclinaciones las influencias en las que se desempeñaron y así poder tener un criterio más objetivo y preciso a la hora estudiar y analizar una obra.

##### **4.4.1. Contexto histórico**

En el ámbito histórico hay muchos compositores de música de los periodos, Barroco, Clásico, Romántico, pero con el tiempo, algunos se han destacado más por ser verdaderamente prolíficos y virtuosos compositivamente hablando y hay algunos otros que también se destacaron por ser excelentes instrumentistas. Sus innovaciones e influencias son incontables. Ellos son reconocidos en todo el mundo y su música se ha escuchado e interpretado por millones de personas durante muchos años, y con toda seguridad continuarán siéndolo durante más tiempo. Los compositores para piano de cada uno de los periodos tienen diversos estilos innovadores y eso con el fin de transformar la forma de ver la música y así ser puntos de partida para la inspiración de nuevas obras de arte.

La mayoría tenían una visión de que no sean simples piezas musicales si no que tuvieran gran reconocimiento por la calidad que se contenía en ellas, ya que en aquellos días se comenzó a comercializar o a difundir las obras por el mundo que en ese entonces se conocía; estos tuvieron una gran formación musical y no solamente eso sino que fueron personas nutridas de mucha cultura musical y también universal, aunque no siempre fueron músicos, algunos eran militares, ingenieros, médicos, etc., pero que se caracterizaron por tener una gran pasión conocer, entender, y enriquecerse cada día más de este arte y en especial del piano

##### **4.4.2. Preparación musical de los compositores**

**Johan Sebastián Bach:** este gran compositor es uno de los más reconocidos en todo el mundo por causa de su gran inteligencia musical, y/o compositiva,

que le llevo a desarrollar una de las más extraordinarias técnicas de composición aun estudiadas y analizadas con mucho detenimiento, y este es el contrapunto, el cual consiste en evaluar la relación existente entre dos o más voces independientes, asimismo se puede resaltar que, a través de sus obras dejaría marcado un gran legado, sobresaliendo por encima de muchos personajes de la historia de este arte.

Desde el principio Bach fue rodeado de música ya que su familia siempre se desempeñó en este arte, comenzando desde Johann Ambrosius Bach su padre, el cual era trompetista de la corte real de Eisenach, y director musical de dicha ciudad. Bach comenzó sus estudios musicales como discípulo de su hermano mayor Johann Christoph en el convento de San Miguel en Luneburg, quien le sería de ayuda para aprender los instrumentos de teclado como el órgano y el clave, en los que se desempeñaría como un destacado intérprete y compositor.

Después de culminar sus estudios se definieron muchas etapas de su carrera musical que tuvieron como escenarios la ciudad de Mulhausen, y Weimar donde obtuvo el título de organista de la Corte Ducal, y en las cuales compuso muchas piezas para órgano como tocatas, preludios y fugas, y también obras corales y cantatas. Seguidamente fue nombrado como maestro de capilla de la corte del príncipe Leopold de Anhalt en Kothen, donde daría lugar a música instrumental como sus: dos conciertos para violín, seis conciertos de Brandemburgo, el primer libro del clave bien temperado, las seis sonatas para violín solo y las seis suites para violonchelo solo. Al final de sus días culminaría su labor como interprete y maestro de música en la iglesia de santo tomas en Leipzig.<sup>19</sup>

**Ludwig Van Beethoven:** marca una división en la música, donde se unen dos conceptos para formar uno solo, así la música ya no es ni romántica ni clásica, si no universal por eso las composiciones de Beethoven se caracterizan por tener inmersas dentro de ellas un componente de libertad, en el que el único límite para crear eran la expresión y la ideología, también se encontraban enmarcadas en aspectos espirituales e incluso humanísticos así su forma de concebir la música da pie al desarrollo de la personalidad artística

Bach fue llamado por Beethoven como el padre de la armonía, sus creaciones están muy influenciadas por el estilo italiano propio de su época, también cuentan con características alemanas, en la utilización del contrapunto por ejemplo. Por lo tanto emerge un estilo muy fácil de reconocer, con raíces del

---

<sup>19</sup> SCHULZE, Hans-Joachim. Johann Sebastián Bach: documentos sobre su vida y su obra, Alianza editorial, 2001.

pasado, cabe resaltar que hoy en día es común escuchar que se interpretan obras de otros siglos, para la época de Bach esto no se daba frecuentemente por lo cual una de las características principales de este era su modernidad, mezclada con antigüedad sin embargo fue innovador y abrió caminos para la música del futuro.<sup>20</sup>

**Carl Czerny:** fue un gran pianista, compositor y pedagogo que fundamento sus estudios en el perfeccionamiento de la técnica, su formación musical comenzó con su padre, Welsen Vaclarn Cern, quien fue un violinista aficionado y quien sería una gran influencia para la carrera que emprendería el músico, comenzando a interpretar piezas de Mozart y de Clementi desde la edad de seis años y a los nueve, comenzó a hacer diferentes conciertos en su ciudad natal Viena, una de sus grandes interpretaciones fue el concierto en Do menor K. 491, donde demostró su gran capacidad y su gran inteligencia musical. Desde muy joven se dedicó a la enseñanza, época desde la cual desarrollo sus diferentes composiciones en base a muchas de las obras de quien sería uno de sus maestros, Beethoven.

**Frederic Chopin:** es uno de los más grandes representantes del Romanticismo musical. Su técnica, y elaboración armónica se resalta por la influencia perdurable que tuvo, además se dice que fue quien descubrió el real potencial del piano para construir piezas con melodía y color más profundas por lo cual se lo llamo un romántico. Mozart fue un compositor versátil y en sus composiciones encontramos rasgos predominantes del estilo clásico y la claridad, el equilibrio y la transparencia, además utilizo la armonía cromática.

Su historia musical comenzó desde los seis años de edad con sus primeros maestros Wojciech Zywny y Jozef Elsner, el segundo fue una de las más importantes influencias, porque siendo director de la escuela de música, proporciono a la vida de Chopin mucha riqueza teórica y técnica que lo impulsarían a alcanzar grandes niveles de interpretación y de conocimiento compositivo, de lo cual, se presume que comenzaría sus primeras composiciones a los siete años.

Su presencia en las presentaciones musicales como solista comenzaría a los ocho años, donde mostro un gran virtuosismo en el piano, en conciertos por toda Viena en el año de 1829, desde entonces lo empezó a ser nombrado como un prodigio, y centro de muchos diarios de la época en Varsovia la

---

<sup>20</sup> MASSIN, Jean y Brigitte. Ludwig Van Beethoven, Turner, 2011.

ciudad donde residía, y no solamente de periódicos sino también de la aristocracia de Polonia y Francia donde era muy reconocido.

Fue en el año de 1830 donde Polonia atravesando una crisis por su intento de independizarse de Rusia, provocó el exilio de muchos ciudadanos entre ellos Chopin quien tendría que situarse en Francia. En aquella época tuvo importantes encuentros con músicos muy reconocidos como Gioacchino Rossini, Luigi Cherubini, Pierre Baillot, Henri Herz, Ferdinand Hiller y Friedrich Kalkbrenner, Berlioz, Franz Liszt, con el que entablaría una gran amistad, y algunos años después, en 1836, George Sand la escritora, quien sería su compañera en momentos de gran dificultad.<sup>21</sup>

**Sergei Vasílievich Rachmaninoff:** fue un Pianista, Compositor y Director de orquesta de mucho reconocimiento en Rusia quien vivió entre los siglos XIX y XX, y considerado por muchos como uno de los músicos que culminarían con el estilo de composición del Romanticismo, entre sus composiciones más destacadas se sitúan las obras para piano como el concierto para piano número 2, las cuales son marcadas por su particular inspiración melódica y expresividad abundante, su estilo de composición se debe principalmente a su formación de piano en Moscú con el profesor Nikolai Zverov y con su primo Aleksandr Siloti, también con los compositores rusos: Anton Arenski, Serguéi Taneyev y Piotr Ilich Chaikovski.

Su exploración en el mundo de la composición comenzó desde muy joven, pero casi se ve interrumpida por varios factores que significaron su salida de este país a Estados Unidos años tarde donde se nacionalizó, entre estos está el fracaso del estreno, en 1897, de su Sinfonía número 1. Este revés sumió al compositor en una profunda crisis inventiva, sólo superada a raíz del Concierto para piano núm. 2, cuyo éxito supuso para él, el reconocimiento mundial.<sup>22</sup>

**Luis Carlos Figueroa:** “Nacido en la Ciudad de Cali, el 12 de octubre del año de 1923”<sup>23</sup>, comenzó sus estudios en el conservatorio de Cali donde tendría el privilegio de ser el discípulo de Antonio María Valencia. Es hasta la fecha uno de los más prolíficos pianistas y compositores colombianos que integro dentro de sus obras un estilo muy vanguardista, ya que combina dentro de ellas formas, estilos y ritmos de la cultura musical colombiana con atonalismos de la escuela moderna francesa.

---

<sup>21</sup> ALJURE, Luis Carlos. Frédéric Chopin. El espíritu de la música, Editorial: Panamericana, 2005.

<sup>22</sup> [http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lmu/fernandez\\_d\\_le/capitulo4.pdf](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/fernandez_d_le/capitulo4.pdf)

<sup>23</sup> [http://facartes.unal.edu.co/compositores/html/0009\\_3.html](http://facartes.unal.edu.co/compositores/html/0009_3.html)



Recibió clases en el Conservatoire National Supérieur de Musique, L'École César Frank y L'École Normale de Musique. Entre sus maestros se debe nombrar 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 y Eduardo Lindbergh en dirección de orquesta. Durante esa época asistió también a cursos de interpretación dictados por Alfred Cortot y Magda Tagliaferro. En octubre de 1953 realizó un recital de cámara con obras de Antonio María Valencia en el Palais de Chaillot en París. Y después dedicaría la mayor parte de su labor profesional a la pedagogía y a la dirección de las instituciones musicales de la capital vallecaucana, entre ellas el conservatorio Antonio María Valencia.

## **4.5. ANALISIS MUSICAL**

### **4.5.1. Preludio y Fuga VI en Re menor, del Clave bien temperado Libro II, BWV 875:**

Pieza perteneciente al libro dos, del Clave bien temperado, de Johan Sebastian Bach; compositor alemán que llevo la música barroca a su máximo nivel, con cualidades melódicas, armónicas y contrapuntísticas que marcaron la historia de la música. Como se menciona en el diccionario Oxford de la música, el "Das wohltemperirte Clavier", o clave bien temperado es el título dado por Johan Sebastian Bach a sus dos series de 24 preludios y fugas en todas las tonalidades mayores y menores; catalogados BWV 846-93, escritos entre 1722 a 1742<sup>24</sup>.

El preludio y fuga VI, centro de este análisis, se encuentra en la tonalidad de Re menor, compás de  $\frac{3}{4}$ , textura polifónica de dos voces contrapuntísticamente conducidas el preludio y una fuga a tres voces.

- Preludio: una característica principal del clave bien temperado es la presencia de tres patrones básicos de construcción que son; el diatónico, cromático y tríadico, que claro esta se representan con arpeggios, escalas y variedad de notas de paso, escapatorias, etc. Armónicamente no presenta mayor complejidad con el uso de funciones tonales, excepto una corta transición armónica en la subdominante la menor, que inicia en el compás 26 a 34.

---

<sup>24</sup> OXFORD, Diccionario de la música, 2008, Fondo de Cultura Económica. Pg. 327.

El carácter es poco legato y lleno de brio, inicia con una melodía tética, en tiempo fuerte, con una escala de re menor natural descendente, dirigida luego por arpeggios sobre las funciones i-iv-i-V-i, culminando la primera frase con una tesis de negra en el compás 5; por su parte la voz inferior de la mano izquierda lleva figuras de nota más amplias que la melodía, soportando la armonía con arpeggios tríadicos claros, que tienen como base la nota re, excepto en la dominante.



Figura 12. Tema principal preludeo VI, re menor.

En el compás 5 esta melodía o tema principal pasa contrapuesto a la mano izquierda, (entiéndase por contraposición la melodía transportada una octava por debajo al contrario de superposición que sería la melodía llevada una octava arriba);

Es necesario aclarar que el tema tiene una cuadratura simétrica de cuatro compases, lo que sucede es que la resolución tética de la misma hace elisión con el inicio en su contraposición, por ello tendríamos una frase con cuadratura de ocho compases, con su respectivo tema antecedente y consecuente.

Estructuralmente las frases generales del preludeo son simétricas, 4, 8, 16 y 32; lo que nos indica en "grandes dimensiones"<sup>25</sup>, como menciona Jan la Rue en su libro de análisis del estilo musical, una cuadratura formal.

La segunda frase, consecuente inicia en el compás 8, pero con una característica un tanto diferentes, la primera es la presencia del recurso de la ampliación de semicorcheas a corcheas y la segunda es que armónicamente

<sup>25</sup> LARUE, Jan, Análisis del estilo musical. España, Span Press Universitaria. 1998, 186 pg.

realiza el giro de cuartas de la siguiente manera: Dm, G, C, F7, Bb; es necesario mencionar que se trabaja con el cifrado armónico americano para dar más claridad al texto y facilidad de entendimiento, puesto que este es uno de los sistemas de notación armónica más empleados en la actualidad, al contrario del cifrado clásico, que va por numeración romana y no especifica el nombre de los acordes, sino únicamente la función tonal. La aparición de imitaciones a manera de dialogo, intercambiando rápidamente el tema en el registro sonoro, contraposición y superposición.

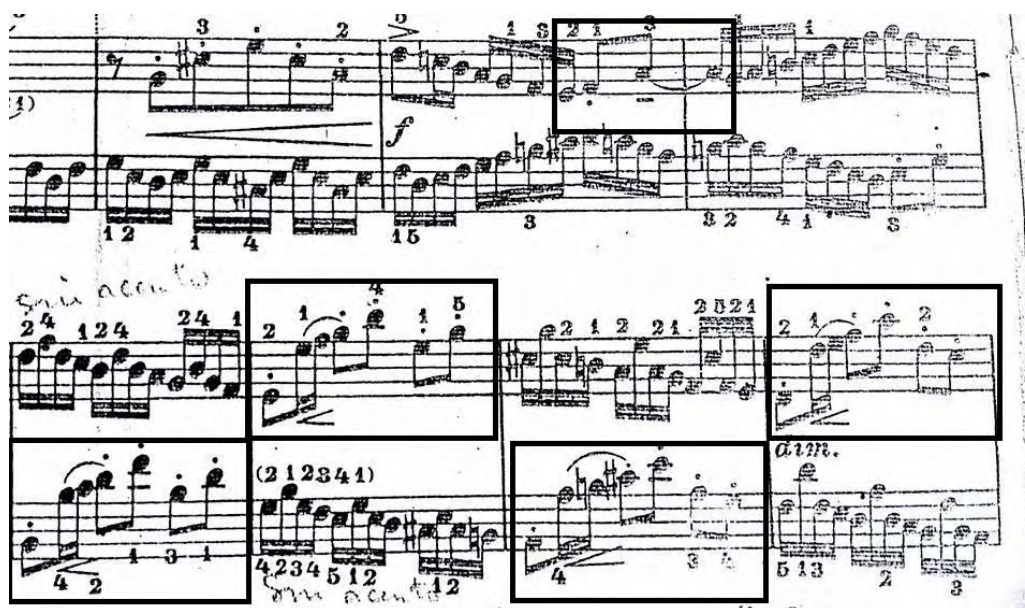


Figura 13. Ampliación, imitación dialogo con cambio de registro.

Esta es la sección donde hay un aspecto particular en la cuadratura, pues aunque en la figura anterior no aparezca las imitaciones son 5, ello conlleva a una frase asimétrica que en realidad no afecta el desarrollo melódico y el discurso direccionado.

Visto de esta manera, desde esta ubicación, hasta el final del preludio el fraseo va dividido en partes iguales de cuatro compases; en el compás 26 aparece el tema principal trasportado una quinta justa arriba, exactamente en la tonalidad de la menor, con un peculiaridad que es el intercambio de las voces, lo que antes sonaba en la mano izquierda ahora lo lleva la mano derecha.

En la melodía es muy usual encontrar secuencias de escalas quebradas que conducen a una recurrencia del tema pero con una cierta variación:

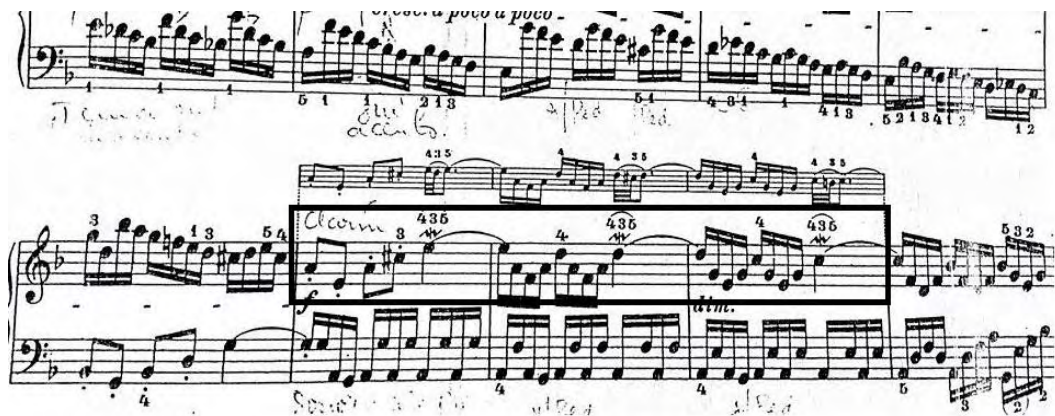


Figura 14. Secuencia de semicorcheas, variación tema.

Sobre el recuadro se observa la variación correspondiente a lo expuesto en el acompañamiento del tema principal.

El preludio concluye con una cadencia compuesta por subdominante, dominante y tónica con cambio de modo a Re mayor, definida como cadencia compuesta de primer orden y la comúnmente conocida “Tercera de picardía”.

- Fuga: como bien se sabe Bach fue un especialista en el manejo del contrapunto, uno de los pilares fundamentales en este tema lo constituyen primordialmente las fugas; entendiendo a fuga por “una composición que consta de una solo tiempo, escrita en estilo polifónico, a un numero de partes reales determinado, y estructurada conforme a un plan formal, que en esencia, consiste en la insistente repetición de un tema y su imitación, con fragmentos libres entre las repeticiones.”<sup>26</sup>

En este caso se mostrara a grandes dimensiones como el autor Jan La Rue menciona, entendiendo esto como un análisis de partes y secciones generales más no particulares que él denomina medianas y pequeñas dimensiones.

El tempo requerido es de negra 76, la tonalidad Re menor, el sujeto o conocido también como tema, motivo, antecedente, propuesta y guía; idea musical sobre la cual se basa esta fuga se constituye por dos compases:

<sup>26</sup> ZAMACOIS, Joaquín. Curso de formas musicales. Barcelona, Editorial Labor, 1985, pg. 57.



Figura 15. Sujeto fuga Re menor.

Una entrada rítmica de subdivisión ternaria que contrasta con un segundo pie métrico de corcheas en división binaria. Por su parte el contrasujeto aparece en el compás 3 con la siguiente melodía:

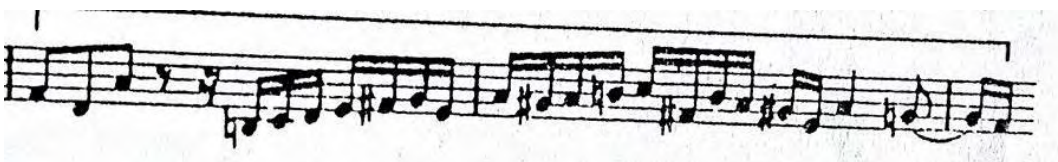


Figura 16. Melodía contra sujeto, fuga Re menor.

El compás 3 el contra sujeto expuesto en la mano izquierdo lleva por contra melodía en mano derecha la presencia del sujeto transportado una quinta arriba, este hecho en realidad se denomina respuesta tonal por imitación. Es muy frecuente encontrar el primer pie métrico del sujeto, refiriéndonos exactamente a los tresillos de semicorcheas, pues de manera audible es fácil reconocerlos.

El sujeto está expuesto nuevamente contrapuesto (octava debajo de su exposición real) en el compás 6, a la vez que el contra sujeto está presente superpuesto una cuarta por encima de su versión principal.



Figura 17. Compás 6 fuga, sujeto y contrasujeto reiteración.

En la anterior imagen se observa claramente en la parte inferior el sujeto y en el tercer tiempo de la parte superior la aparición de la respuesta.

Es un factor común encontrar el tema en modo invertido, en intervalos o rítmicamente, este es el caso del compás 10, donde el primer pie métrico del sujeto aparece con un contrapunto inverso, melodías en sentido contrario.



Figura 18. Pie métrico uno, contrapunto invertido.

Es claro cuando vemos que mientras la voz en clave de fa sube, en clave de sol inicia bajando, así respectivamente siempre por movimiento opuesto.

Es necesario apuntar que en el compás seis aparece la tercera voz que procede de las corcheas del segundo pie métrico del sujeto.

Para el compás 17 el sujeto se presenta también de manera invertida, voces opuestas:



Figura 19. Sujeto invertido.

También se observa en la anterior figura como el compositor crea el contrapunto utilizando el material temático del sujeto, pues tanto arriba como abajo está presente dicho material.

En resumen, el sujeto se encuentra presente en nueve partes, compases: 1-3, 3-5 (como respuesta), 6-8 (contrapuesto), 10-13, 14-15, 17-18 y 25-27 en la parte final de la fuga.

Por su parte el contra sujeto que a diferencia de otras fugas en este caso es un solo, inicia en el compás 3 y se lo evidencia en compases como 7, 15, y 26-27.

Joaquin Zamacois menciona acerca de los episodios como: “las entradas son unas veces inmediatas, y otras, están separadas por fragmentos libres. Tales fragmentos, cuando tienen una relativa extensión, se denominan episodios o divertimentos. El material temático de los episodios es, frecuentemente, derivado del sujeto, de la respuesta, del contra sujeto y de las codas, pero ello no significa que no pueda también ser nuevo y propio.”<sup>27</sup> En este contexto los episodios se encuentran en: compás 5, 8-10, 13-14, 16 y 18 a 25.

#### **4.5.2 Sonata No. 8 Op. 13 (Patética) de Beethoven.**

La Sonata patética es una de las grandes obras que Beethoven compuso para Piano, publicada aproximadamente en los años de 1798 y 1799 titulada por el mismo como: “*Grande Sonate Pathétique Pour le Clavecin ou Piano - Forte, composée et dédiée a Son Altesse Monseigneur le Prince Charles de Lichnowsky, par Luis van Beethoven. Oeuvre 13. Joseph Eder am Graber*”<sup>28</sup> la cual se convierte en una de las más populares de aquella época, además, esta representa el primer ciclo de composición de la vida musical de Beethoven.

**Primer movimiento:** el tempo que propone para este movimiento tiene dos partes Grave con métrica de 4/4 y con una figuración de corcheas y la división y subdivisión de estas. Este primer momento es la parte introductoria donde muestra claramente en los dos primeros compases el tema en el cual por consiguiente hace una variación continua de el motivo en los primeros 8 compases, durante todo el primer movimiento en diferentes modos y tonalidad, el cual se mueve en Tónica de Do menor después se desplaza hacia la relativa mayor que es Mi bemol y se mueve en una serie de modulaciones hacia la dominante Si bemol terminando con una escala cromática en el último sistema definido como una transición que termina en una semicadencia auténtica finalizando en el compás número diez y entrando al segundo tempo.

---

<sup>27</sup> OP CIT. Pg. 67.

<sup>28</sup> LOPEZ - CALO, José. Las Sonatas para piano, servicio de publicaciones, Universidad Santiago de Compostela pág. 51

# SONATE. (PATHÉTIQUE.)

143

Op. 13.

Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet.

L. v. Beethoven.

8. Grave.

Figura 20. Grave

144

Allegro molto e con brio.

Figura 21. Allegro molto e con brio con métrica de compas partido.

Este se convierte en el segundo tema del primer movimiento el cual comienza en do y se trata de una frase en 8 compases de pregunta y respuesta (el antecedente o primera semi-frase está armonizada con la tónica del homónimo, Mi bemol menor, “forma tónica del motivo”)<sup>29</sup> y el consecuente o segunda semi-frase contiene la armonía de la dominante (“forma dominante del motivo”)<sup>30</sup>, después de estas modulaciones se puede verificar una serie de cambios de región tonal desde el compás 64 en adelante hasta el 88 entre los cuales se sitúa en Re bemol mayor y su respectiva dominante luego en Fa menor y por ultimo vuelve a la tonalidad axial.

Es importante resaltar el manejo de las octavas en el principio (compases 11 al 16 y hace una re exposición del tema en el 17 hasta el 24) ya que estas

<sup>29</sup> Arnold Schönberg, Fundamentos de la composición musical, Madrid, Real Musical, 1989.

<sup>30</sup> [http://www.conservatoriosuperiormalaga.com/rene/hoquet/articulos/2013/bazaga\\_sonatabeethoven.pdf](http://www.conservatoriosuperiormalaga.com/rene/hoquet/articulos/2013/bazaga_sonatabeethoven.pdf). pág. 159



introducen y definen una parte fundamental del tema haciendo un adecuado manejo de la dinámica piano a forte y también sosteniendo el fraseo ya que esto posibilita la conducción de las voces en la clave de sol, y a partir de los compases 34 a 48 hace una digresión en la cual se hace una serie de modulaciones con interdominantes hasta llegar al compás 50 en adelante hasta el 88, hace una exposición melódica con la mano derecha alternando clave de Fa y la de Sol, y con la mano izquierda haciendo acompañamiento armonico, los cuales se repetiran a partir del compás 220 en tonalidad de Do menor.

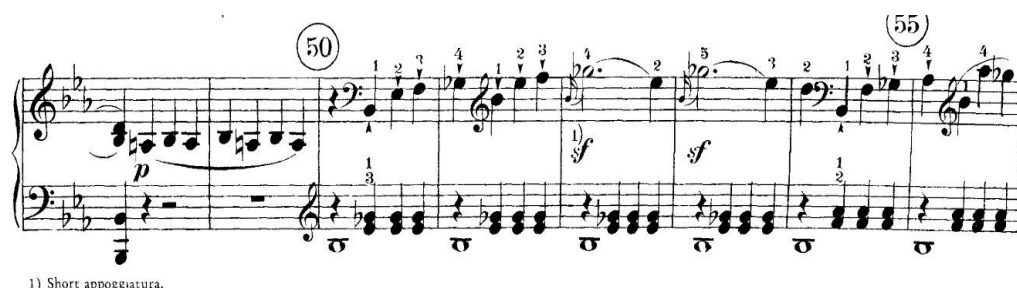


Figura 22. Exposición melódica mano derecha

A partir del compás 88 hasta el compás 104 resaltar las melodías representadas en figuración de blancas en la vos superior (clave de Sol) y en la vos inferior en el bajo (clave de Fa), y las voces intermedias puestas como arpeggios que hacen el papel de acompañamiento tocarlas de manera que no se distinga por encima de las otras (pianissimo).



Figura 23. Arpeggios, resaltar voz superior e inferior

Hay que poner mucha atención en el salto de la mano derecha en el compás 113 y 117, que paulatinamente va haciendo un crescendo hasta llegar a un forte en el compás 121 en el cual se hace una reexposición del tema con

variación y a partir de los compases 120 hasta el 132 concluye con un fortissimo.

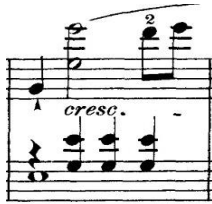


Figura 24: Crescendo, compás 113



Figura 25: Piano, compás 117

En los compases 166 al 170 y 174 a 177, en los arpeggios de la mano derecha se hace una acentuación del primer y cuarto pulso de corchea, para marcar y distinguir una melodía en estos.



Figura 26. Primer y cuarto pulso de corchea

Hay que destacar los trinos que se muestran en los compases 173, 182, 184 y 186 (figuras 26 y 27)



Figura 27. Trino, compas 173



Figura 28. Trino, compases 182, 184 y 186

**Segundo movimiento:** Este es un Adagio Cantábile, se destaca por su movimiento constante en arpeggios en corchea y haciendo un juego melódico entre la mano izquierda y derecha, como la común forma de pregunta respuesta. La tonalidad axial de este movimiento es La bemol mayor, pero a partir del compás 36 desarrolla el tema haciendo un cambio modal a La bemol menor el cual por enarmonía sería Sol sostenido menor tercer grado de la siguiente región tonal de mi mayor en los compases 45 y 46, cabe resaltar el cambio rítmico en tresillos de semicorchea que propone Beethoven en estos compases, por consiguiente vuelve a la melodía y tonalidad inicial, representando la influencia del estilo romántico que comenzaría a representar las obras de este compositor en los siguientes años.



Figura 29. Adagio cantábile

Es muy importante que se destaque las melodías de los extremos en la clave de sol y la clave de fa y dejando pianissimo la armonía del medio cabe resaltar que es definitivo para este movimiento hacer uso de la ligadura, también se

recomienda estudiar con bastante detenimiento los compases 19, 20, 21 y 22 ya que son pasajes que deben resaltar por los grupetos descendentes en los que se toca la nota principal, la nota auxiliar superior, otra vez la principal, la auxiliar inferior y de nuevo la principal y apoyatura empleados (Figura 29). Se resalta de igual forma el cambio de rítmica el cual pasa a tresillos en semicorchea, en el compás 51 hace una re exposición del tema.

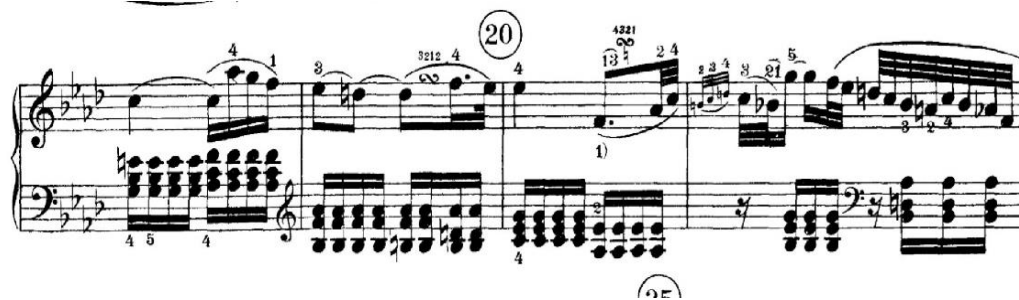


Figura 30. Grupetos, compases 19, 20, 21 y 22

**Tercer movimiento:** Este movimiento se caracteriza por tener forma rondó, la cual comenzó a ser distinguida por su carácter ligero y con un tempo rápido su nombre proviene del francés rondeau el cual puede tener afinidad tanto en la música como en la poesía desde el siglo XVII, y en el Clasicismo con representantes como Mozart, Beethoven entre otros, quienes lo utilizaron en formas más grandes como en sonatas sinfonías, suites, etc, el esquema que compone es el siguiente: a-b-a-c-a, siendo -a- la que representa evidentemente los dos versos citados. El desarrollo de esta forma empieza a evidenciarse en la sonata ya que se la empezaría a denominar como rondo sonata, es entonces cuando su configuración empieza a cambiar.

La forma rondo es de siete parte con la siguiente estructura y las relaciones clave con números romanos: A (i) B (III) A (i) C (VI) A (i) B' (I) A (i) coda (i). El III B y VI en C son los principales cambios típicos en siete rondós parte. Pasar a Tónica para la B' en un tono menor es relativamente poco común, sin embargo, y mientras se conduce de un tono menor a su mayor relativo.

En cuanto al aspecto interpretativo se evidencia en la obra una serie de adornos a tener en cuenta como las apoyaturas que deben destacarse porque son parte fundamental del carácter del movimiento, la utilización el cambio constante de estacato y leggato.

RONDO.  
Allegro.

Figura 31. Tercer movimiento, Rondo.

Hay que tener en cuenta también que en este movimiento se presenta una serie de cambios rítmicos entre corcheas semicorcheas y tresillos (de corchea) quintillos, seisillos, y septillos (semicorcheas), los cuales demarcan el contraste armónico rítmico que caracteriza este rondo, por lo cual se aconseja estudiarlo de una manera detenida en los pasajes de los compases 31 y 32 (Figura 31), 35, 40 y 41 (Figura 32), 58 y 59 (Figura 33), 111 y 112, 117 y 118, y 199.

Figura 32. Cambio de corchea a tresillo.

Figura 33. cambio de tresillo a corchea.

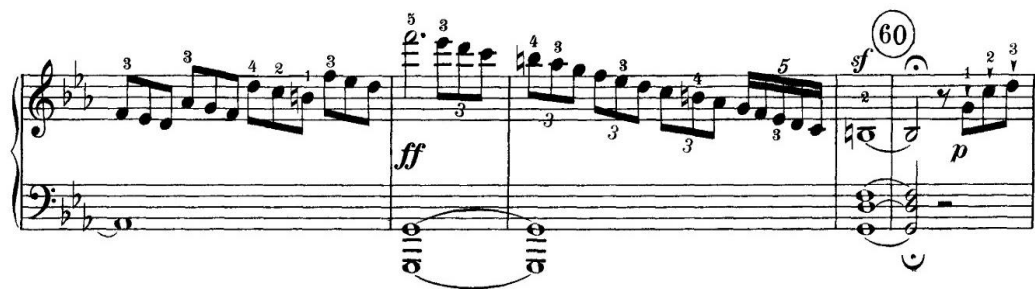


Figura 34. Cambio de tresillo a semicorchea

La primera parte termina del tema en el compás 8, y los compases 9 al 16 son solamente una continuación de la mismo. Este episodio está en forma secuencial, una frase en fa menor, compases 18 al 20, que se repite pero en Eb mayor, compases 22 y 23, estableciendo como tónica la relativa de la tónica de Cm desde el compás 25 hasta el 28 donde cambia a modo menor. Seguidamente vuelve a establecerse la tonalidad en Eb, compases 30 al 49. Después del segundo tema hay un pasaje que conduce de nuevo al final tónica sobre séptima dominante, que se construye principalmente de una parte del segundo sujeto compases 50 al 59. Después existe una variación (compases 78 al 105) que finaliza en la dominante. A partir del compás 106, hay un pasaje de 14 compases como punto de pedal de dominante el cual prepara la tercera entrada del primer tema.

El primer tema vuelve a aparecer con la variación en la frase consecuente. Seguidamente, modula, con la ayuda de la sexta aumentada, a la tonalidad de Do mayor, en el que el segundo tema comienza inmediatamente. El periodo de transición se altera y prolonga, compases 153,169. La primera tema vuelve a aparecer sin la "continuación" se refiere a "A". Este periodo se basa en los 4 y 5 compases del primer tema. La Coda comienza con una transición, compases 183-187, basado sobre una parte del segundo tema (compas 32) variado y alargado, compases 185-192, seguido por un pasaje en do menor, compases 192-201, modulación por medio de la sexta napolitana (compas 197) a la séptima dominante de Ab importante, el pasaje termina en calderón, compas 201, y una referencia final al primer tema en la tonalidad de Ab mayor (repetido); modula de nuevo a la tonalidad de la tónica por medio del acorde de la sexta aumentada, compas 208. El movimiento se cierra con un pasaje descendente en la escala menor armónica.

#### 4.5.3 Estudio 17 Op. 740, Escuela de la velocidad, Carl Czerny:

Esta pieza del compositor austriaco Carl Czerny, quien fuera el discípulo más célebre de Beethoven, que además adoptó una política de rigurosa codificación

de la dificultad técnica, creador de numerosos libros de estudios como el manual de la velocidad, es aquí donde se centra este escrito; en el estudio 17 op. 780.

“Aunque sus estudios aún se utilizan en ocasiones para la enseñanza, su valor musical es demasiado superficial para que sean viables como obras de concierto; irónicamente su propósito didáctico a menudo se ve comprometido por el intento del compositor de hacer de cada uno de ellos una pieza musical redonda, aunque de una banalidad apabullante, debido a que el esquema tonal rara vez permite que la figuración adopte todas las permutaciones útiles.”<sup>31</sup>

Por estudio entendemos como una pieza principalmente de práctica técnica, que sea interesante de tocar y con un cierto discurso armónico melódico; encerrándose en un ejercicio puramente mecánico con dificultades de ejecución considerablemente altas.<sup>32</sup>

Su agógica está definida por un tempo de negra = 132, con la denominación Molto Allegro; y aunque su compas sea binario su posición melódica se define por subdivisión ternaria; de textura homofónica, tonalidad real de La menor, su fraseo en realidad se da por la sección armónica, la cual demarca las tensiones y reposos cada dos y cuatro compases lo que nos lleva a una cuadratura exacta de antecedente consecuente en una extensión total de 40 compases. Cuando se refiere al término antecedente consecuente se hace alusión netamente a la parte armónica, detallando como tensiones y reposos, pues el fraseo melódico en realidad es solo una secuencia direccionada de semicorcheas en seisillo durante todo el estudio.

Molto allegro (♩=132) ТЕТРАДЬ ТРЕТЬЯ

<sup>31</sup> OXFORD, Diccionario de la música, Fondo de cultura Económica, 2008. Pg. 407.

<sup>32</sup> Ibid., Pg. 558.

Figura 35. Antecedente y consecuente armónico.

Entonces sería de la siguiente manera: si observamos la figura anterior en el primer y segundo compás, negra por negra tendría los acordes Am, E7, Am, G# dis, Am, E7 y Am, ello nos indica que el eje tonal es Am; por el contrario en el tercer y cuarto compás su eje central es la dominante E7 sin importar que se intercambien entre dominante y tónica. Este es el hecho que demarca un cierto fraseo, guiado por las tensiones armónicas de un tema antecedente y un tema consecuente, teniendo una frase de armonía en un lapso de cuatro compases, cuadratura simétrica perfecta.

Otra característica primordial en su manejo discursivo es el empleo de dinámicas muy contrastantes entre el forte y el piano, que en variedad de ocasiones va conducido por el contorno de la melodía.

La cualidad más resaltante en su estructura formal radica en la división de frase antecedente consecuente, de cuatro compases cada una respectivamente, formando así un periodo de ocho compases. Observando de esta forma se tendría un primer periodo en Am, un segundo periodo en Em, un tercer periodo en Dm y una A` del cuarto periodo igualmente en Am que finaliza con una codeta de cuatro compases sobre la tónica axial. Debido a que solo son cuatro periodos cortos, con una A` re expositiva, sobre el compás 25, la estructura se enmarca en una forma binaria incipiente con codeta.



Figura 36. A', compás 25 Estudio czerny.

Si se realiza una comparación de esta figura compás, 25 y 26 con el compás uno y dos, se observa la similitud en todos sus aspectos, ello conlleva a mantener un cierto orden estructural que sea perceptible auditivamente, puesto que la gran velocidad y cantidad de notas hacen difícil identificar melodía alguna en frases. Detallando armónicamente este aspecto el funcionamiento es parecido al de un coral, frases con inicio y terminaciones en lapsos cortos de tiempo, con su cadencia cada dos compases.



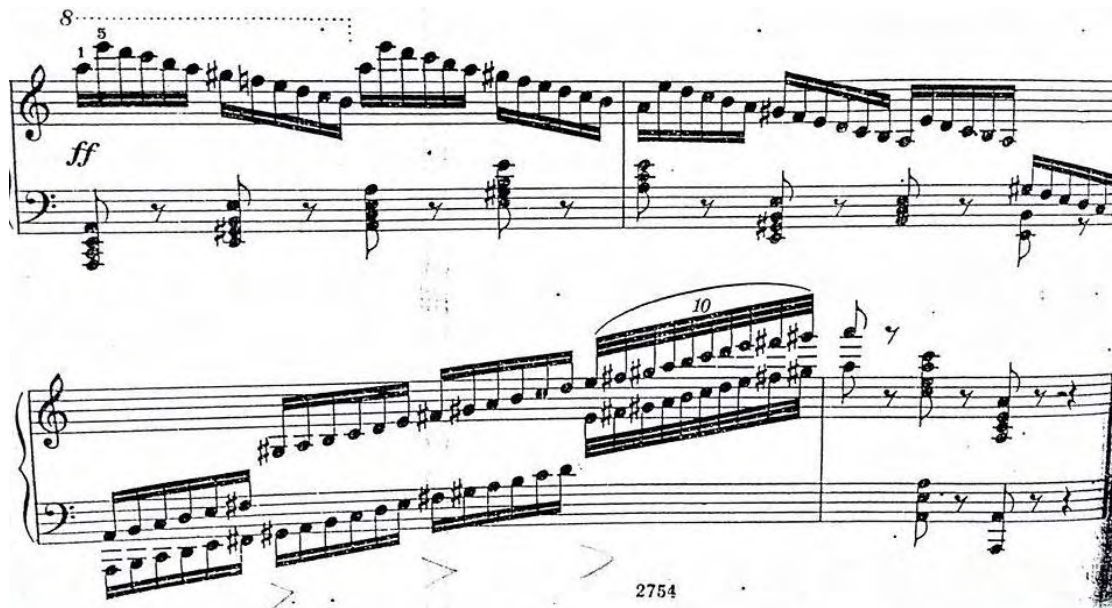


Figura 37. Codeta, cuatro compases finales, estudio 17 Czerny.

Para finalizar, la codeta se ubica cuatro compases antes del final, con un fortísimo y una última escala ascendente por octavas, sobre la escala de Am melódica, que lleva a una resolución tética incisiva de tres corcheas en tiempo y sobre el acorde de Am.

#### 4.5.4 Etudio Op. 25 No. 2 Frederik Chopin

Para comenzar este análisis se enunciará la definición de estudio y sus diferentes características, para establecer las diferentes condiciones que este tipo de obra tiene dentro de su estructura y también para aclarar aspectos interpretativos claves para su correcta ejecución. A través del tiempo el vocablo “estude” se ha empleado para especificar piezas para desarrollar facultades técnicas, muchas veces de un nivel muy alto al estilo virtuosístico, enfatizando también en el perfeccionamiento de aspectos específicos de la capacidad de cada artista. Compositores como Carl Czerny y Charles-Louis Hanon conocidos por sus famosos libros de ejercicios para fortalecer la destreza y la fuerza de los dedos y las manos, ayudaron también al escalamiento de los métodos técnicos para los músicos, brindando más estímulos y apoyos al aprendizaje.

Chopin fue uno de los grandes no solo compositores de la historia sino también uno de los más destacados y reconocidos pianistas que el mundo pudo conocer, por impregnar en sus obras un estilo único de agilidad y destreza que

antes no se conocía, también fue uno de los que impulso los estudios como piezas convertidas en un arte real, ya que no demarca las repeticiones constantes como un elemento primordial si no que va más haya enfatizando en proporcionar un desarrollo de la estética musical en los artistas, aspecto el cual se mantuvo como una de las grandes características del repertorio del periodo romántico.

Asimismo hay que recalcar que cada una de estas composiciones tiene un aspecto en común, como por ejemplo: el Estudio Op. 10 N° 1 es un ejercicio difícil en amplios acordes arpegiados y el Estudio Op. 25 No. 10 es un estudio exigente para la técnica de octava, pero comparten algo en afinidad que es desarrollar un estilo legato intercalando la utilización de figuras rítmicas tanto para la mano derecha como para la izquierda porque de esta manera no se excluye a la una de la otra en el desarrollo de las capacidades si no que proporcionen una formación equivalente. Se puede decir que desde Chopin se instituyó este tipo de obras como algo más que un estudio, como un acto real de virtuosismo, verdaderamente revolucionario.



Figura 38. Op. 25 No. 2, Fa menor

El tema inicial del Estudio op.25 en Fa menor es un periodo binario de 8+8 compases. Está construido sobre una línea ascendente en el bajo que recorre desde el 7 grado (sensible) hasta el 5, a través de V6-I-V+6-II6-II6-V-I (cadencia perfecta), con el V amplificado mediante un acorde de sexta y cuarta cadencial. El consecuente (cc.9-16) reinicia la progresión del mismo modo (V6-I), pero flexiona al relativo mayor cadenciando en esta nueva tonalidad (V6-I-II6-V-I).

Pese a que la obra esta instituida en tempo presto, es una de las más reposadas y líricas composiciones, visible en el trabajo de la mano derecha haciendo un juego de tresillos de corchea, y con la mano izquierda una base de negras en tresillo, de lo cual se destaca el concepto de la polirritmia."El concepto fue planteado inicialmente por el poeta africano Léopold Sédar Senghor para referirse al contrapunto rítmico existente entre el ritmo de la palabra y el ritmo de los tambores, presente en la música africana. El musicólogo de jazz Alfons M. Dauer lo define con más precisión como un

sistema rítmico en el que, sobre un mismo sistema de medida (es decir, sobre un esquema de compases permanente), se utilizan acentuaciones rítmicas diferentes, combinadas y/o superpuestas para las distintas voces. En una partitura, las líneas divisorias de los compases serían, en sentido vertical, paralelas unas a otras, como en la música europea, pero la forma de marcar el ritmo sería diferente para las distintas voces”<sup>33</sup>.

A partir de lo anterior se establece una semejanza con obras de este tipo como el estudio revolucionario ya que estas obras presentan varios cambios rítmicos que si no se olvida la correcta ejecución de digitación no se tienen dificultades técnicas en cuanto a la velocidad que estos requieren. La mano derecha, estando en tríos, lógicamente tendrá sus acentos en cada tercera o cada sexta nota. Sin embargo la mano izquierda, no toca una negra por cada tres notas de la mano derecha, más bien, interpreta a una nota por cada dos notas de la otra mano.

Los orígenes de esta obra según muchos analistas de la obra de Chopin se encuentra en Op.10 No.2, pero esta ocasión con el empleo adicional de una armonía sustancialmente contrapuntística en los tresillos de la mano izquierda que se combina con la figuración de la derecha para producir una serie continua de delicada cruzadas acentos y síncopas, el estudio se distribuye en 3 secciones - compases 1-36, 37-50 y 51-69 - pero una vez más las divisiones entre estas secciones, especialmente los dos primeros, son poco precisas por la moto perdurable de las figuraciones derecha e izquierda.

El principal obstáculo en la interpretación de esta pieza es salirse fácilmente del ritmo y/o del tempo; la obra está en compás de 4/4, pero a su vez es muy difícil que el intérprete no produzca la sonoridad exacta como seis golpes en cada compás. La capacidad por parte del pianista por lo tanto, es hacer que la primera nota de cada tresillo en la derecha sea ligeramente separada y acentuada sin molestar la fluidez de la pieza. Esto no sólo requiere una sensible al tacto, sino que también requiere de una excelente ejecución del legato, exceptuando claro está, donde se indique que el pedal no debe ser utilizado.

Hay que señalar un aspecto que nos ayudara a entender mejor la sección central, que es la correcta interpretación de las dinámicas que muestra en su contenido ya las cuales son contradictorias al ser tan variadas en una zona tan

---

<sup>33</sup> <http://lamusicacomoformadevida.blogspot.com.co/2013/02/polirritmia.html>

corta, donde crescendos en un lado deben coexistir con disminuidos en el otro. Por tanto, este trabajo debe ser considerado como un ejercicio de la mente en la que cada parte debe operar casi independientemente de la otra; los tresillos en ambas manos deben ser escuchadas, pero los 4 golpes en el compás deben ser evidente para el oyente.

En el momento de comenzar el estudio de esta obra sería mejor para el estudiante aprendérsela en dos mitades - la sección de apertura (compases 1-36) seguido de las secciones centrales y finales (compases 37 en adelante). De la misma manera se recomienda al aprendiz que la práctica de la figuración debe ser la mano derecha por separado de la izquierda, por lo que se puede perfeccionar la digitación de cada parte de la pieza. Con las dos manos juntas, practicar hasta que esté a la velocidad correcta sin dinámica y pedal.

#### 4.5.5 Fantasia-impromptu Op. 66, Frederic Chopin:

Uno de los primeros impromptus de Chopin cronológicamente hablando, es la "Fantasia-Impromptu esta que fue creada en el año de 1833 a 1834"<sup>34</sup>, en un momento en el cual se considera que este compositor estaría incursionando en el ámbito de la composición en los años de su juventud, y se puede decir como en muchos de los casos de la época que estaría atravesando, que esta es una de las piezas de las cuales se afirma que no fue pensada por él para su publicación. Sin embargo, estudiosos de la obra de Chopin como Arthur Rubinstein, que se adentró en un estudio exhaustivo de uno de sus manuscritos, y asume que esta obra fue vendida a una dama (la Baronesa d'Est), que sencillamente quería tenerlo como un artículo de su propiedad exclusiva. De cualquier forma, el Impromptu en do sostenido menor permaneció en la cartera del compositor y, junto con los otros de una forma inédita, y algunos otros se supone que han sido consumidos por el fuego.

Frédéric CHOPIN  
(1810-1849)

Allegro agitato  $\text{♩} = 84$

<sup>34</sup> BAL Y GAY, Jesús. Chopin, S.I. fondo de cultura económica de España, Pág. 241

Figura 39. Allegro Agitato.

Este tipo de obra llamada "impromptu"<sup>35</sup> se conoció por primera vez en el año de 1817, traduce en el español improvisación y se caracteriza por ser usualmente de carácter breve y por dar a su ejecutante una cierta libertad de interpretación tanto en el tempo como en el carácter. Muchos de los compositores más reconocidos del Clasicismo y del Romanticismo usaron el título de impromptu en varios de sus trabajos algunos de ellos son: Carl Czerny, Kalkbrenner, Moscheles, Vorisek y Schubert; pero fue muy pequeño o reducido el repertorio de piezas que tenían una construcción clara de la forma. Algunos estudiosos en la materia después de analizar los impromptus de los músicos anteriormente mencionados, evidenciaron que incluso Schubert no nombró a su primer catálogo de improvisaciones, lo que si sucedió con el segundo grupo de composiciones de este género.

En una pieza como el impromptu, las secciones exteriores se caracterizan por el aumento de movimiento, mientras que la sección central se destaca por ser de carácter reposado o tranquilo. En esta obra Chopin, ofrece una cierta innovación en el ámbito de la textura. Ya que cada una de las manos juegan en un metro diferente: el derecho en el tiempo duple, la izquierda en el tiempo triple. De ahí que las secciones exteriores, la adhesión a un tempo allegro agitato, adquirieron una apariencia casi estude (compases 5-12).

Este impromptu tiene gran encanto. Se asemeja al primero publicado por Chopin, el impromptu en la bemol mayor, opus 29. Este impromptu tiene un carácter fantasioso y libre que sugiere su denominación de fantasía. El momento central es en forma de trío, en re bemol mayor, y está marcado "moderato cantabile" y el canto está expresado suavemente por la mano derecha.

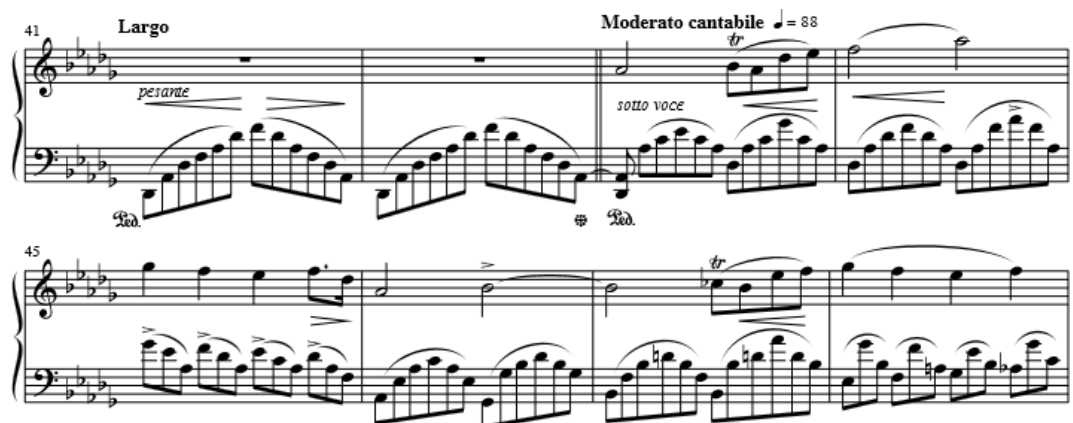


Figura 40. Moderato cantabile

<sup>35</sup> OXFORD, Diccionario de la música, Mexico, DF, 2008, Fondo de Cultura Económica, Pág. 758.

La primera sección está marcada “allegro agitato” y tiene un aspecto improvisado. La segunda sección es el expresivo momento central. La tercera sección es la reexposición de la primera sección, pero ahora en un vertiginoso “presto”. La obra concluye en un ambiente calmo, en ritardando y con dos expresivos acordes arpegiados.

#### 4.5.6 Preludio en C# menor, Op. 3 No. 2, Sergei Vasílievich Rachmáninoff.

Catalogado como opus 3, número 2, del compositor Ruso Sergei Rachmaninoff, hace parte de las obras más conocidas de su trabajo compositivo; creado en 1882 y estrenado en el mismo año por su creador. Se cree que fue una de las piezas causantes de la posterior fama del compositor puesto que era recién graduado del conservatorio, y desde este momento su popularidad fue en aumento.

Publicado en 1893 como parte de las cinco Morceaux de Fantaisie dedicadas a Anton Arensky, su profesor de armonía del conservatorio.

Su tonalidad axial es C# m, unos de los tonos favoritos de Chopin, una métrica de 4/4 y una estructura formal ternaria compuesta por A-B-A, Lento, agitato, tempo primo y coda; su duración aproximada es de casi 5 minutos, esto debido a sus dos secciones lentas.

La primera sección A se extiende por 14 compases, inicia con tres acordes en fortísimo que reposa sobre la tónica, un acorde incompleto de solo tónicas, dando paso súbitamente a un pianísimo que expone el motivo principal que rítmicamente lo conforma tres corcheas seguidas más un dialogo de bajo y acorde sobre los dos últimos tiempo del compás que expone el motivo.



Figura 41. Acordes hacia C#m y motivo tema principal preludio.

El compás tercero es el motivo antecedente, junto con el compás 4 formaría el tema pregunta y los compases 5 y 6 serían la respuesta a esto; a su vez esta

sería la frase antecedente que obtiene su respuesta en el compás 7 y 8, de manera más corta pero resaltado con la dinámica *mf*, para contrastar en el compás 9 nuevamente con el tema principal.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The top system consists of two staves (treble and bass clef) with various notes and rests. A rectangular box highlights a specific phrase in the right-hand part. The bottom system also consists of two staves. A rectangular box highlights a phrase in the left-hand part. A large arrow points from the boxed phrase in the top system down to the boxed phrase in the bottom system. The dynamic marking 'ppp' is written below the bottom system.

Figura 42. Tema consecuente y tema principal, preludio C#m.

El recuadro indica la respuesta a la primera frase y las flechas muestran el tema principal en su segundo periodo consecutivo, el cual está construido con dos compases de tema y dos de respuesta y nuevamente dos compases de tema, idénticos, que terminan en una cadencia suspensiva sobre la dominante G#7 y así dar paso a la sección B, agitato.

The image shows two systems of musical notation. The left system is enclosed in a large rectangular box and shows two staves with complex chordal textures. The right system also shows two staves. A 'ppp' dynamic marking is present. Two arrows, one pointing up and one pointing down, highlight specific notes in the right-hand part of the second system.

Figura 43. Respuesta y tema con cadencia suspensiva, fin sección A.

La sección B por su parte presenta una asimetría en el número de compases, pues con 31 de extensión se creería esto, mas sin embargo el compás 22 de esta sección sirve de pivote, compensando así la simetría en la estructura, de esta forma la sección B se divide en dos partes.

La primera se denominara b y la segunda b'; pero teniendo en cuenta la agógica compartida de *agitato*, entendiendo esto como agitado, nervioso, moviendo el tempo hacia delante, esta es una característica de b y b'.

La parte b, de textura polifónica inicia con un cromatismo, sobre una nota pedal de C#, tanto en la posición melódica como en la voz intermedia que se mueve con subdivisión ternaria de tresillos de corchea y la voz de la mano izquierda diferente a la nota pedal, de la siguiente forma:

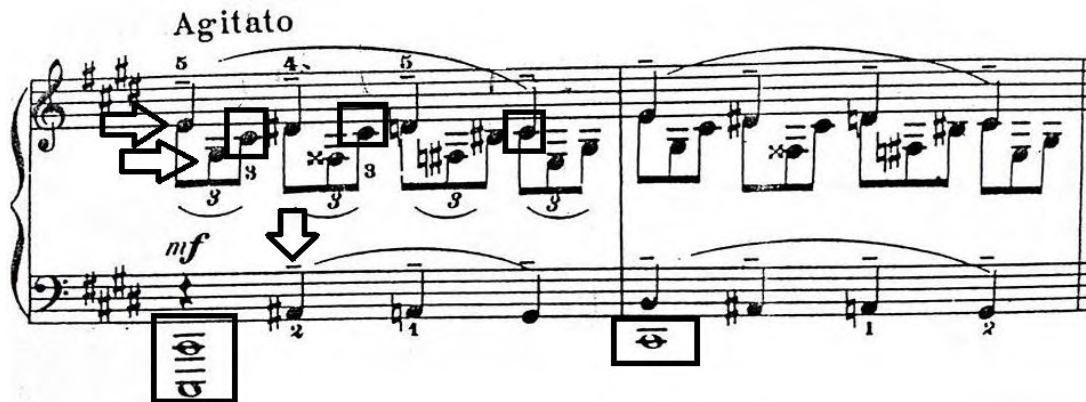


Figura 44. Pedal C# y movimientos cromáticos en B(b).

Los cuadros muestran la nota sostenida y el pedal y a su vez las flechas los movimientos cromáticos descendentes en la posición melódica y las voces intermedias, tanto en el primero y segundo compas de b, de casi igual similitud.

Por el contrario los dos compases siguientes llevan movimientos diatónicos, como ejemplo se muestra el compás 3 de B.

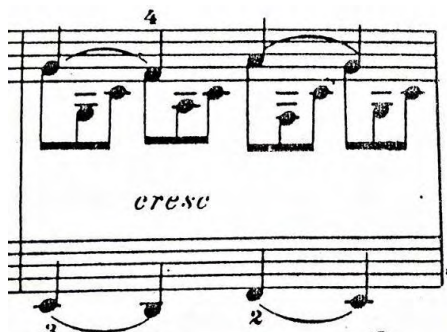


Figura 45. Compás 3. Sección B, movimiento diatónico.



Esta es una de las características contrastantes de esta sección, el trabajo cromático y diatónico combinado; también es claro la forma de manejar el contorno sonoro en la posición melódica, pues el crecimiento se genera con un crescendo progresivo hasta el fortísimo y el ascenso en la primera voz desde un mi 4 hasta un la 6, quinto espacio adicional agudo. Aunque este crecimiento lleva algunos descensos en la sonoridad como como en el compás 11, donde se exige un diminuendo corto, que da paso nuevamente al crescendo general.

El empleo de las ligaduras ayuda a diferenciar en la partitura las secciones cromáticas de las diatónicas, pues para las primeras se liga todo el compás y para las otras se liga de dos tiempos de negra, esto también se puede detallar en las figuras anteriores.

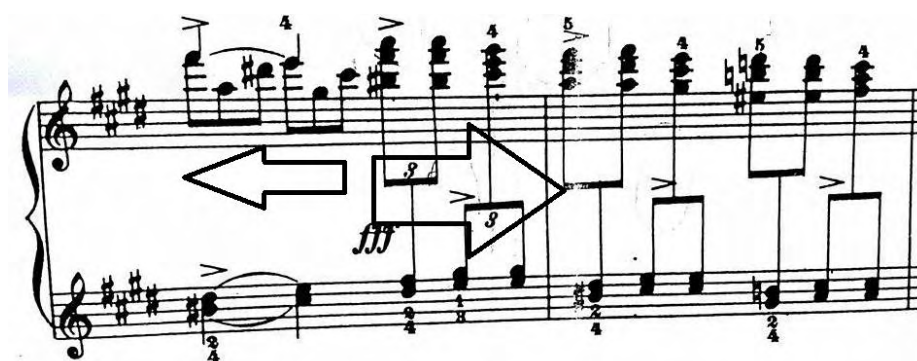


Figura 46. Compás 15 de B, pivote para b´.

Aquí se marca la parte del clímax con un triple forte, el cual se desborda súbitamente con el intercambio de registros de b´, tal y como se ve en la parte derecha de la anterior imagen.

Una particularidad se da en esta parte b´, y es el manejo de las voces, un descenso desde el la 6 hasta el mi 3 nuevamente, con la excepción de que se utiliza re natural en esta bajada y no la escala diatónica de la tonalidad axial, se muestra un ejemplo del compases 25 a 27:

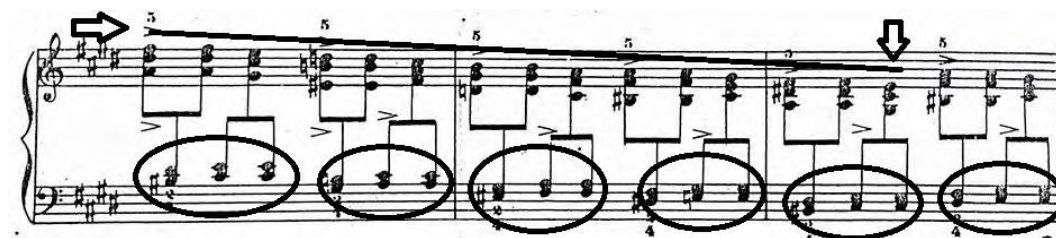


Figura 47. Sección b´, descenso, patrón rítmico armónico en el bajo.

Finalmente dos compases de cadencia en las funciones F#(6/3) subdominante y G# dominante, pensada así como una cadencia suspensiva que resuelve a su tónica C# m en la re exposición, convirtiéndose por este hecho en una cadencia compuesta de primer orden; con una exigencia dinámica sonora notoria sFFF.

Así conecta el compositor con la sección A, el mismo material temático de la exposición, esta vez determinado por la dinámica FFF y pesante y en un registro más agudo que el inicial, el pedal de la tónica axial aún está presente pero no como nota larga, aunque auditivamente se lo perciba quizá porque es algo ya escuchado. Quizá lo más sobresaliente es la escritura a cuatro pentagramas, para facilitar la lectura de la gran cantidad de notas de los acordes escritos.

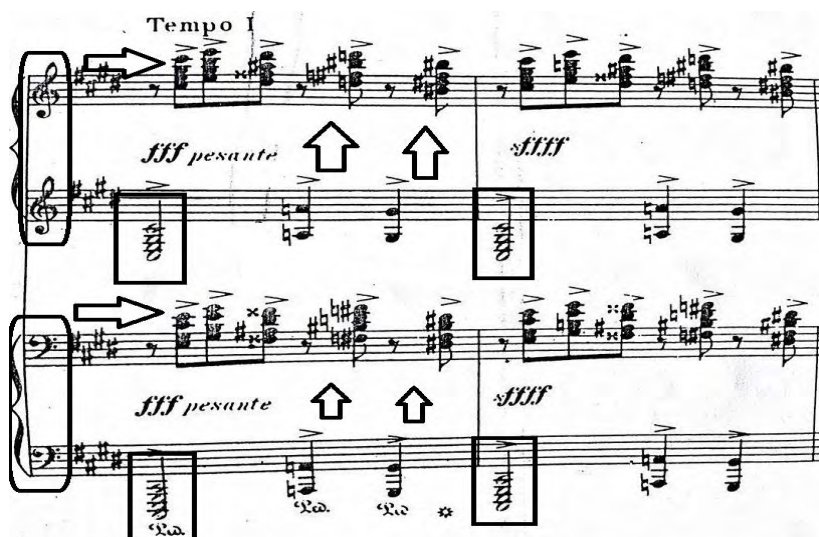


Figura 48. Recapitulación A, tema principal, cuatro pentagramas.

Las semejanza rítmicas son notorias, la tónica axial presente se muestra como acorde base, el intercambio de voces entre las dos manos de igual manera se evidencia en la recapitulación.

El tema consecuente es aún más exigente en sonoridad, la amplitud que el compositor plantea es bien lograda, 5 octavas más precisamente, pues gran cantidad de armónicos brotan de los acordes densamente formados y una dinámica de cuatro fortes.



Figura 49. Tema consecuente Recapitulación.

La coda por su parte está conformada por los 7 últimos compases, con la principal característica que se lleva un pedal sostenido sobre la tónica C#, las dos manos en registro de clave de Fa. La parte rítmica puede descender como ampliación de la segunda parte del motivo principal donde se toca el bajo y la mano derecha en contratiempo responde.



Figura 50. Coda preludio C#m.

Las flechas indican la nota pedal y la respuesta con los acordes, todo muy largo y solemne, smorzando hasta un triple pianísimo con fermata, así termina de manera calmada y sobria esta bella pieza.

#### 4.5.7 Momento musical Op. 16 No. 4, Sergei Vasílievich Rachmáninoff.

Catalogado en el opus 16, del compositor, pianista y director Ruso Sergei Rachmaninoff, 1873-1943, quien forjó su propio estilo musical muy definido por un talento melódico sólido, armonía sustancial y texturas nutridas.

Pertenece a los seis momentos musicales, serie de piezas para piano solista compuestas en 1896, donde claramente se impregna el estilo particular de tocar y componer para este instrumento por parte de Rachmaninoff. Este momento 4, tiene su inspiración en varias fuentes, entre las que se encuentran los preludios de Chopin, sintetizadas en una intensidad de explosión melódica. También se afirma que su origen depende de la necesidad económica del compositor, tras solicitud del también compositor Aleksandr Zlatyevich; en un lapso de meses entre octubre y diciembre son terminados los seis momentos musicales, obra que muestra clara evidencia de su temprano virtuosismo y establece un ejemplo de la calidad que tendrán sus obras futuras.<sup>36</sup>

El momento musical IV, tiene como tonalidad axial Em, textura homofónica y quizá en la coda se emplee una textura polifónica; métrica de 4/4, sin duda alguna es una pieza virtuosa, monotemática, con una morfología libre ternaria compuesta en tres partes A-B-A' y coda, de corta extensión pero con un gran crecimiento sonoro, mucha densidad se genera, quizá a la amplitud de los acordes, se dice que el compositor llegaba a registrar una treceava con cada mano. La exigencia impuesta para la mano izquierda es notoria durante todo el momento, un ostinado bajo en figura de seisillo de semicorchea a gran velocidad soporta la parte melódica que a simple vista no representa una compleja dificultad técnica.

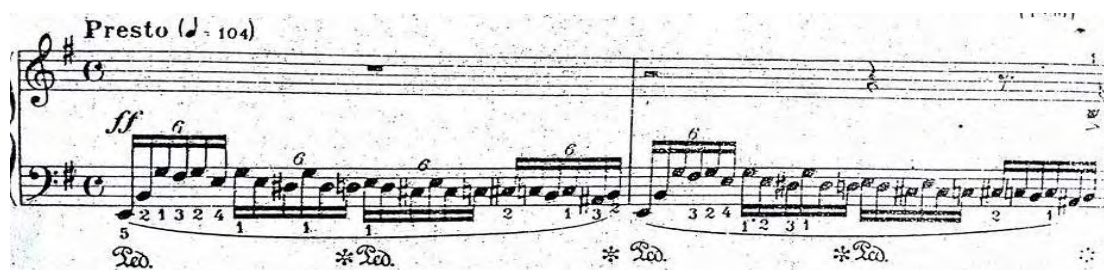


Figura 51. Acompañamiento, inicio momento musical IV.

En la figura anterior se muestra claramente como el compositor da a conocer la tonalidad axial en las tres primeras notas, repitiendo este acompañamiento rítmico durante toda la pieza, lleno de cantidad de cromatismos, dando paso en el tercer compás a la presentación del tema principal, el cual es de subdivisión binaria y anacrusico, en la imagen se puede ver la primera semicorchea en la mano derecha que resuelve a una tesis en el tercer compás.

Por su parte el tema poco a poco va mostrándose a manera de disminución de la siguiente forma:

<sup>36</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/Six\\_Moments\\_Musicaux\\_\(Rajm%C3%A1ninov\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Six_Moments_Musicaux_(Rajm%C3%A1ninov))

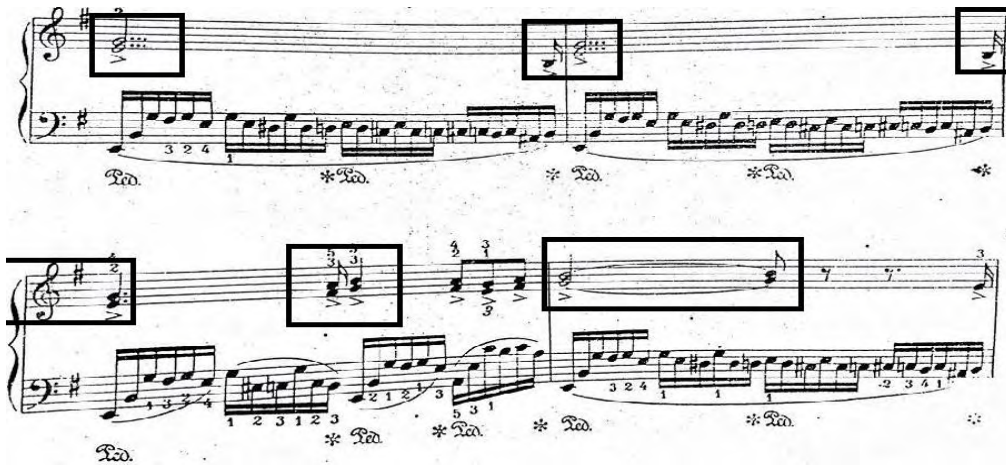


Figura 52. Tema principal y su disminución, momento musical IV.

Ahora bien este tema lleva como es lógico un antecedente y un consecuente los cuales están así: antecedente, compás 3 con anacrusa hasta el compás 6 tercer tiempo, a continuación inicia el tema consecuente, compás siete con anacrusa hasta el compás 8. Ya para el compás nueve se presenta un pivote, puesto que este hace parte de la resolución de la presentación del tema y a su vez forma parte del inicio de la recurrencia del mismo para el compás 10 con anacrusa. Con la variante que esta vez la voz que llevaba la mano izquierda es doblada en superposición por la mano derecha, aquí es donde Rachmaninoff exige cualidades virtuosas.

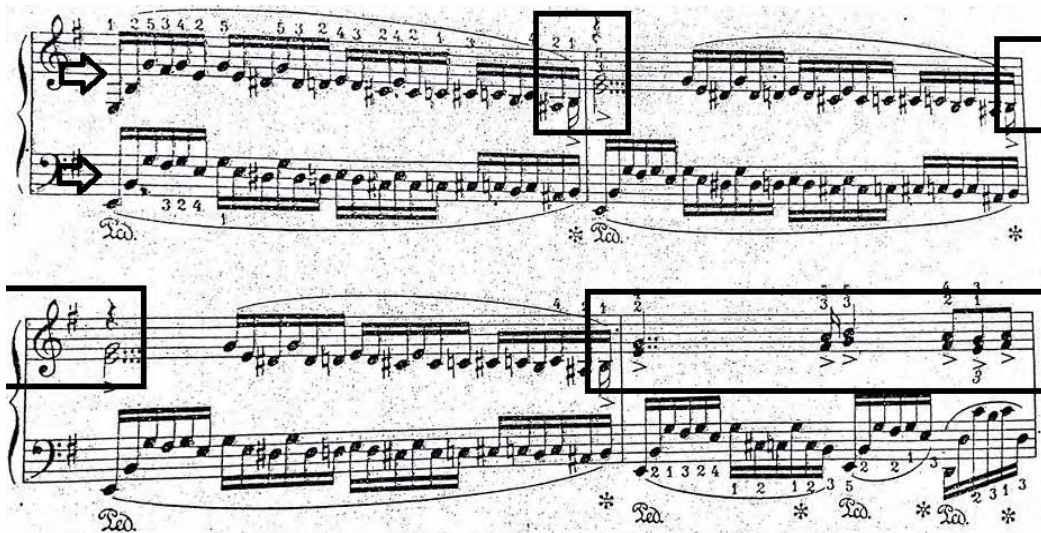


Figura 53. Recurrencia tema, superposición acompañamiento.

Contando el compás 8 hasta el 15, se tendría la frase consecuente, que da lugar al primer periodo simétrico; cuando se menciona simetría se recuerda que el compás 8 es un pivote que hace parte de la frase antecedente y de la consecuente, por ello se cuenta como final e inicio; este perdió armónicamente

no presenta mayor complejidad, puesto que se mueve en las funciones de tónica y dominante. El compás 15 a su vez hace parte también del inicio de un interludio que conectara con B', este se extiende por 6 compases y se lo ha denominado así por su corta extensión y la diferencia en el material utilizado, puesto que en realidad es una variación del acompañamiento pero hecho en las dos manos, sobre el cual el compositor pide resaltar una serie de corcheas intercambiadas entre los dos registros, llamado por algunos desplazamiento registral, recurso utilizado en la gran mayoría de esta pieza.

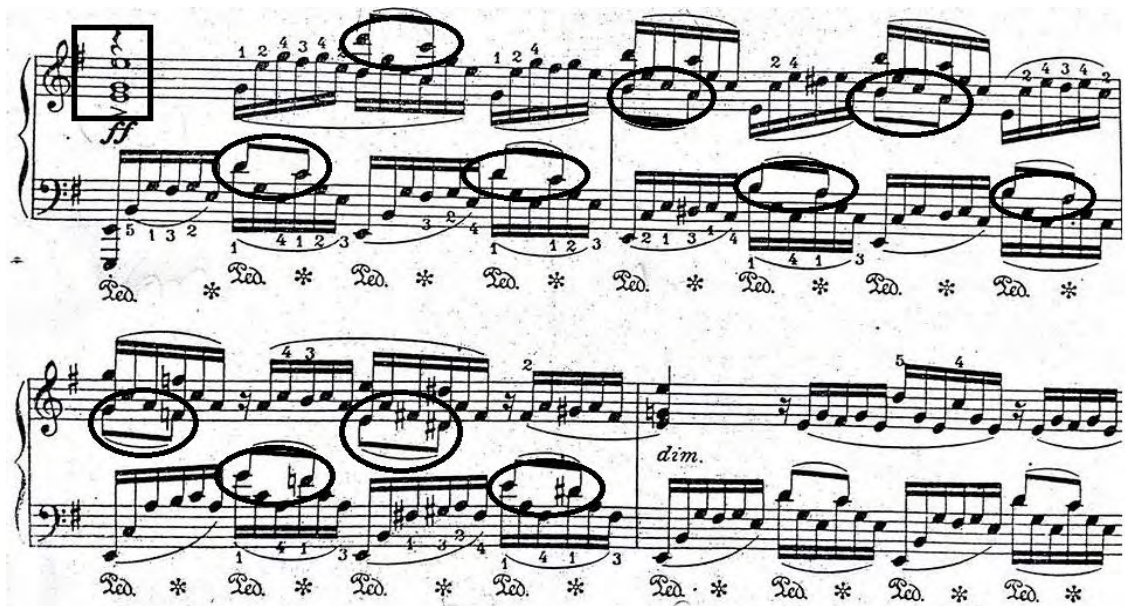


Figura 54. Interludio entre A y B, momento musical IV.

Encerrado en el cuadro se mira la resolución del periodo temático en el compás 15, donde inicia el interludio; se marca con óvalos las importancias de las corcheas que son dialogadas y repetidas con cambio de octava, el eje tonal de este interludio sigue siendo Em.

Para el compás 21 inicia la sección que se ha denominado B, con el mismo material temático del acompañamiento pero con un breve cambio melódico que de igual manera gira en torno al tema principal.

Figura 55. Inicio B.

En el cuadro está el nuevo material temático que hace la diferencia entre A y esta sección, en cambio en el óvalo se recuerda la presencia del tema principal, estas variaciones ritmo melódicas son las que hacen que se denomine B, una sección como tal, que posee una diferencia más marcada en armonía, melodía, etc., como es habitual en las formas ternarias.

En esta sección la variante más notoria se da en el compás 29, con una forma de acompañamiento diferente, una corta sección de 6 compases, pero con raíz en la forma primaria y una melodía quebrada que quizá tenga su origen en la variación melódica de B, inclusive secciones como puede dar a entender que se trata de un tema con variaciones:

Figura 56. Variación rítmico melodía en B.

Para el compás 36 se presenta algunos elementos de la sección primaria A, que hacen parte del tema, más sin embargo los cambios armónicos hacia otras funciones tonales cercanas y la conducción melódica llena de cromatismos y acentos de métrica ternaria demarcan claramente una sección B, un cambio en el carácter interpretativo y sonoro, con la dinámica FFF y el espíritu furioso impregnado en la partitura.

La recapitulación se da no con una forma exacta sino con algunas variaciones, por ello se ha denominado A', pues la tonalidad y el material temático es el mismo, pero se agregan algunos recursos variantes como las superposiciones del acompañamiento y la melodía, con respecto a la exposición primaria.

A' inicia con la demarcación Più vivo, negra 132, o al menos esta es la indicación planteada en la partitura fuente de esta investigación, este factor complica muchísimo su ejecución, pues la densidad sonora aparece y una gran cantidad de notas deben ser tocadas de manera limpia y resaltando la melodía que sigue siendo ese contraste entre lo simple de ella y lo difícil del acompañamiento.

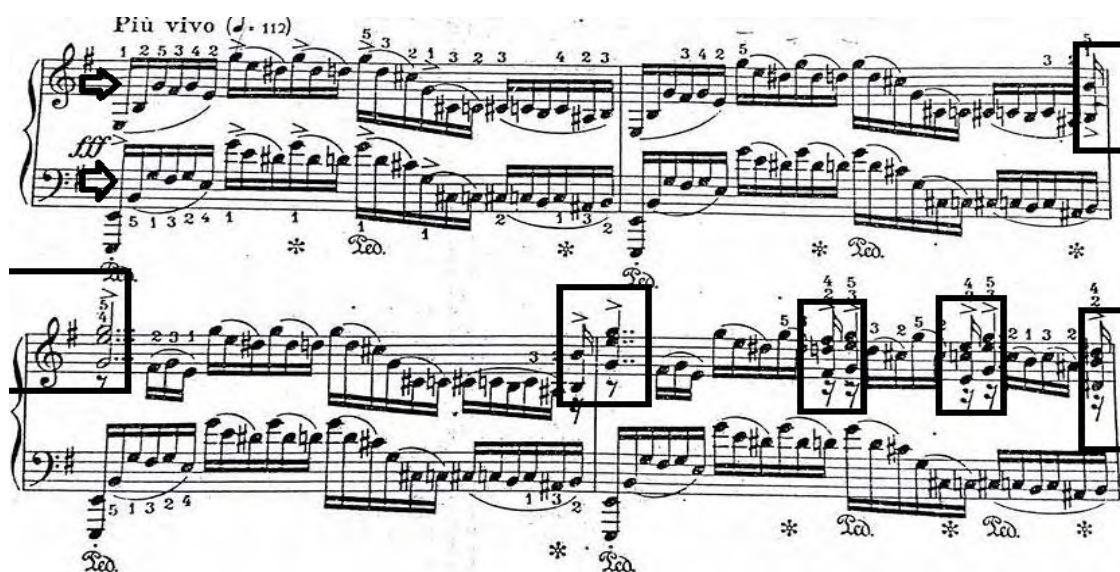


Figura 57. Inicio sección A'.

En la figura se muestra la superposición del acompañamiento a octavas y en los cuadros la presencia del tema principal, una octava por encima de su exposición original, nuevamente en la tonalidad axial de Em.

De la misma manera algunos compases forman un pivote temático, como material que finaliza e inicia otra sección, es un componente de las dos partes, pues del compás 1 a 8 de esta sección esta la primera frase, con su antecedente y consecuente igual que la primera parte; y a su vez este compás



8 es el inicio de la frase consecuente hasta el primer compas de la coda, donde resuelve téticamente y se da inicio a la misma.

Una de las características diferentes en esta sección es la presencia de material temático de B, como es el caso del compás 8, el pivote más precisamente.



Figura 58. Material temático de B en A'.

Por último la coda es aún más exigente en agógica, la determina un Prestissimo de negra igual a 116 y tiene similitudes con el interludio, en tonalidad de Em y una dinámica de cuatro fortes, implica una grandiosidad sonora y un crecimiento único y exquisito; su extensión es de apenas 9 compases, contando el pivote que es el primero y el ultimo que en su desinencia parece masculina pero lo reafirma con una corchea a contratiempo sobre la tónica axial, lo que no implica su cambio de tesis.

Una particularidad se da en la coda al igual que en el compases 43 y 44, que conectan a B con A', un cromatismo ascendente, la diferencia aquí es que es opuesto, descendente sobre un acorde de Em.



Figura 59. Cromatismo descendente hasta tónica axial, coda.

Así finaliza este bonito y virtuoso momento musical, que sin tener mayor complejidad armónica muestra una belleza sonora única y propia de Rachmaninoff, dando paso al momento musical V.

#### 4.5.8 Suite Breve, En Tres Movimientos, Luis Carlos Figueroa.

Es quizás una de las obras más representativas del repertorio para piano del maestro Luis Carlos Figueroa. Escrita en el año 1975, la Suite Breve es una obra enmarcada dentro de un estilo de composición “contemporáneo” dedicada a su amiga pianista Mary Fernández de Balduc. Según entrevista concedida por el compositor a Luis Carlos Rodríguez en la revista “Artes” (2006), se busca en la obra mostrar las facultades del piano como instrumento percusivo. Consta de tres movimientos con particularidades únicas y diferentes entre ellos.

#### Allegro

El primer movimiento contiene aspectos alusivos al bambuco tradicional colombiano enmarcado dentro de conceptos distintos a los habituales. Sus principales acontecimientos musicales se mueven dentro de la armonía cuartal combinada con el tonalismo y las falsas relaciones de unísono y octava en metro de 3/4.

La obra inicia exponiendo el tema principal en los tres primeros compases, basado en células rítmicas del bambuco y armonía cuartal.



Figura 60. Tema principal.

A partir del compás 7 el compositor trabaja en un bimodalismo C Frigio (m.i. a manera de ostinato ritmo - melódico) – C Jónico (m.d. melodía), en donde se pueden encontrar falsas relaciones de unísono como por ejemplo las notas Db – D en el compás 9.



Figura 61. Bimodalismo y Falsa relación.

En el compás 12 se presenta un trabajo bitonal pero en la relación D – Am.



Figura 62. Bitonalismo D – Am.

Luego de una pequeña transición cuartal, en el compás 23, el ostinato rítmico anteriormente mencionado pasa a formar parte de la línea melódica principal en Ab, que en intervalos de tercera propone un nuevo material temático el cual es acompañado por octavas en tonalidad de Am continuado con la falsa relación esta vez de tonalidad. “Una falsa relación simplemente es un intervalo, “indeseable”, formado por dos notas situadas en partes o voces diferentes al progresar de un acorde a otro.”<sup>37</sup>



Figura 63. Bitonalidad y falsa relación de tonalidad.

En el compás 30 a manera de transición, se presentan 2 compases con material temático totalmente diferente, pero que presenta la relación las cuartas en el material melódico al igual que las falsas relaciones.

<sup>37</sup> <http://www.elsaposabio.com/musica/?p=1927>

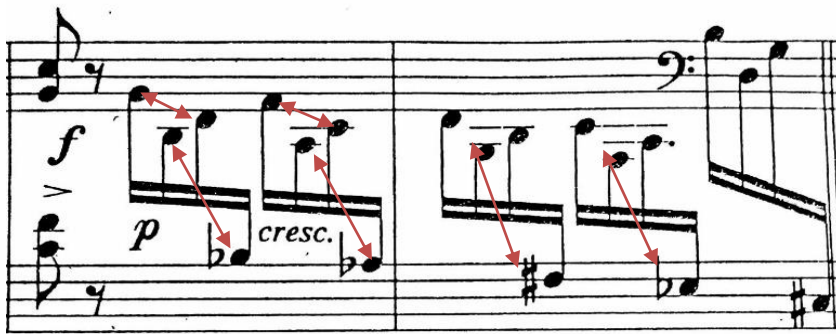


Figura 64. Cuartas y falsa relación melódica.

En el compás 34 se reexpone el tema principal bajo la polaridad de C tonal – pedal y armonía cuartal sobre B, A y F.



Figura 65. Compas 34 y siguientes.

Para terminar la obra, el compositor hace uso de los glissandi con pedal sobre la nota C y Db como disonancia, finaliza con acorde de C al que se superpone un B cuartal.

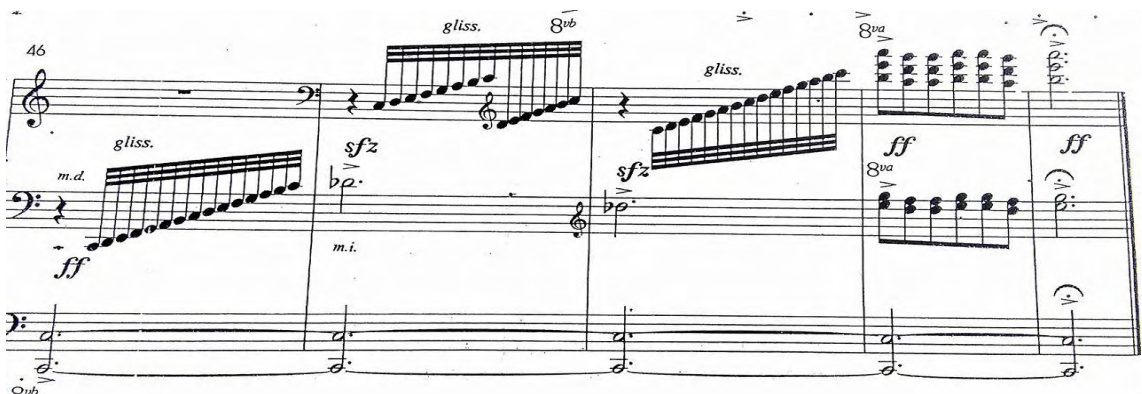


Figura 66. Final primer movimiento.

Se podría afirmar que el movimiento tiene la estructura A – A' – A Codeta, pero por la tendencia contemporánea es difícil asociar la armonía a fin de establecer una relación clara hacia la “forma”:

A compases 1 : 11

A' compases 12 : 22

Transición compases 23 : 33

A compases 34 : 41

Codeta compases 42 : 50.

### Lento

El segundo movimiento corresponde a un estilo nostálgico, a manera de plegaria, su principal característica es el uso de quintas paralelas y cuartalismo. Un movimiento relativamente corto que expone su primera parte en los 9 compases iniciales. Una melodía acompañada, simétrica en su estructura, con gran profundidad hacia una experiencia estética la cual es acompañada por intervalos armónicos de quintas con final sobre B cuartal con bajo en E.

Figura 67. Tema principal y acompañamiento.

La segunda parte inicia en el compás 9, con una variación métrica 3/4 - 2/4 - 3/4, se presenta polaridad de pedal armónico sobre Am y melodía cuartal con un motivo melódico relativamente corto.



Figura 68. Compás 9 y siguientes.

En el compás 16 se presenta la misma situación anterior pero con la salvedad de que el motivo melódico se encuentra en Eb cuartal con algunas variaciones rítmicas.



Figura 69. Compás 16 y siguientes.

En el compás 21 se reexpone la primera sección con algunas variaciones en la parte melódica y en el acompañamiento que está sobre pedal de F y melodías de F lidio y D dórico.

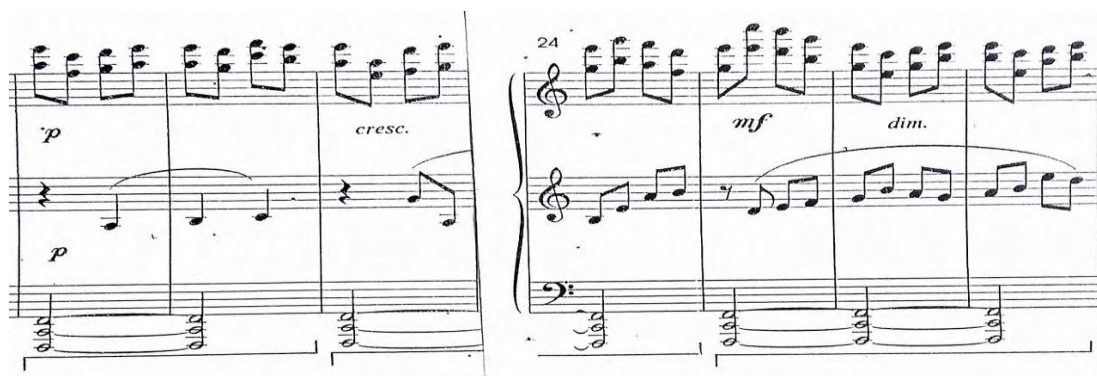


Figura 70. Compás 21 y siguientes

El final del movimiento presenta una interesante mezcla entre Pedal (Eb), quintas paralelas y falsa relación con éstas.

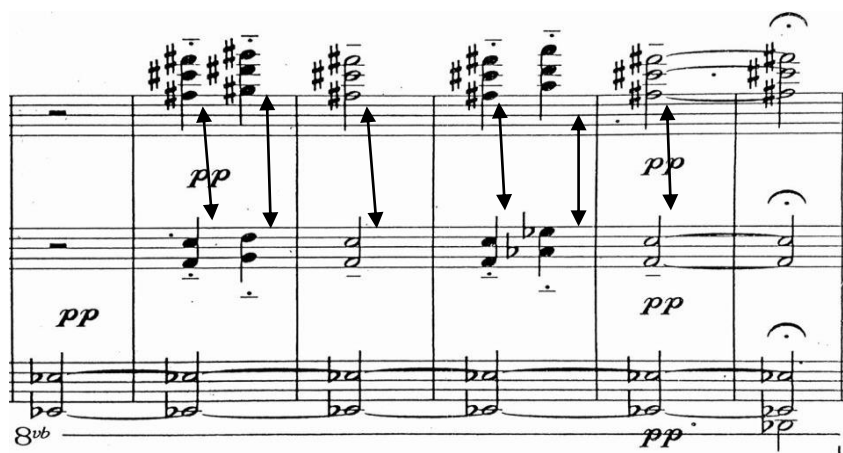


Figura 71. Se podría decir que el movimiento tiene la estructura A –B –A Codeta.

A compases 1 : 9

B compases 10 : 20

A compases 21 : 27

Codeta compases 28 : 33.

### Vivo

El tercer movimiento es un “Movimiento perpetuo”, una sucesión continua y determinada de notas. Dentro de la textura monódica se puede apreciar una armonía cuartal a lo largo de casi todo el movimiento, en el que la mano izquierda ejecuta una melodía encubierta tras una cortina rítmica, por llamar así a la sucesión de arpeggios, melódica y armónica de la mano derecha. Ésta melodía de la mano izquierda algunas veces es articulada por medio de acento o tenuto.

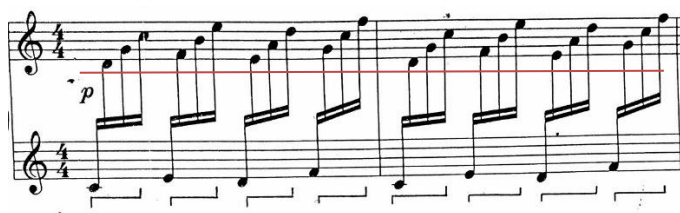


Figura 72. Inicio del movimiento y estructura general del mismo.

A partir del compás 10, bajo la misma estructura inicial, se propone por parte de la mano izquierda una escala pentatónica de Cm la cual se encuentra en sentido inverso, sobre ella la mano derecha alterna entre estilo cuartal y tonal.

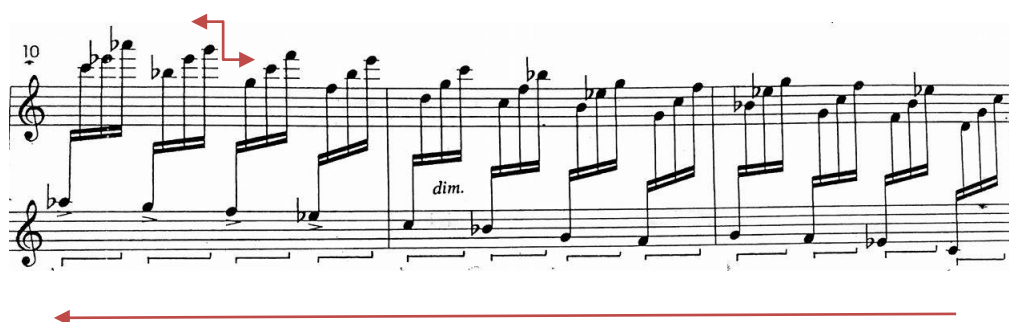


Figura 73. Compás 10 y siguientes.

A partir del compás 15 se produce una variación en el esquema armónica de la obra, la mano derecha empieza a tocar triadas mayores y menores, mientras la mano izquierda hay un cambio de intención melódica.



Figura 74. Compás 16 y siguientes.

El compás 21 presenta una variación rítmica y melódica en la obra, cambia arpeggios por escalas en figura de seisillos, la mano izquierda hace saltos de cuarta en C mayor en el compás 21 y del 22 en delante de F# mayor, aunque algunas notas de este arpeggio por falsa relación se encuentran enarmonizadas.



Figura 75. compás 21 y siguientes.



En el compás 28, a manera de progresión, una serie de 4 notas, en la que se incluye la falsa relación de unísono, se extiende por 5 octavas creando una atmósfera de final para concluir así el movimiento con una nota corta y acentuada en intervalo de octava a la que se añade una segunda menor que crea una disonancia característica de la obra.



Figura 76. Final del movimiento.

Se podría afirmar que el movimiento está estructurado por 3 secciones: A – A' – A'' y codeta.

A compases 1 : 14

A' compases 15 : 20

A'' compases 21 : 25

Codeta compases 28 : 30.

## CONCLUSIONES

- Fue posible determinar la importancia del estudio exhaustivo de las obras mediante la revisión del método de estudio, la revisión de la información, en cuanto a aspectos musicales de la estructura, como lo son: armonía, melodía, ritmo, agógica, dinámica y articulación, lo que llevo a enriquecer la interpretación.
- El conocimiento de la estética musical y del contexto histórico de las obras permite una correcta interpretación.
- Se hizo mención de criterios y conceptos que conciernen al correcto desarrollo de un recital interpretativo de una forma crítica y acertada.
- El desarrollo o elaboración tanto del proyecto como del recital, dieron un acercamiento más profundo por medio del estudio y análisis a cada una de las obras y así dando a conocer lo que implica una buena preparación musical.

## BIBLIOGRAFIA

ALJURE, Luis Carlos. Frédéric Chopin. El espíritu de la música, Editorial: Panamericana, 2005, 116pp.

BAL Y GAY, Jesús. Chopin, S.I. fondo de cultura económica de España, 1993, 277pp.

BRENDEL, Alfred. De la A a la Z de un pianista. Acantilado, Madrid, 2013, 147 pp.

BERNSTEIN, Seymour. With your Own Two Hands. Nueva York, Schirmer, 1981, 296 pp.

BANOWETZ, Joseph. El pedal pianístico. Madrid, Ediciones Pirámide, 1999, 350 PP.

CHUECA GOITIA, Fernando. Historia de la arquitectura occidental (vii): barroco en Europa, s.l. cie inversiones editoriales dossat-2000, 2002, 346pp.

COPLAND, Aaron. Cómo escuchar la música. México, Ediciones Olimpia, 1982, 219p.

DALIA CIRUJEDA, Guillermo. Cómo superar la ansiedad escénica en músicos. Mundimúsica ediciones, Madrid, 2004, 166 pp.

DE LA GUARDIA, Ernesto. Las sonatas para piano de Beethoven. Buenos Aires: Ricordi Americana SAEC, 1947.

DUFOURCQ, Norbert. La música. Volumen 1: los hombres. Los instrumentos, las obras. Editorial planeta, 1969, 391pp.

DUFOURCQ, Norbert. La música. Volumen 2: los hombres. Los instrumentos, las obras. Editorial planeta, 1969, 399pp.

DUFOURCQ, Norbert. La música. Volumen 3: los hombres. Los instrumentos, las obras. Editorial planeta, 1988, 191pp.

FINK, Seymour. Mastering Piano Technique. Nueva Jersey: Amadeus Press, 1992, 187 pp.

Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la ur-technik, por chiantore, luca, isbn, alianza editorial, 2001, 758pp.

INGRAM, Jaime. Historia, Repertorio y compositores del Piano, Primera edición 1978, Ministerio de Cultura, Juventud y deportes, 78 pp.

GORDON, Stewart. Técnicas maestras de piano. Lecciones magistrales de piano para estudiantes y profesores. Ma non Troppo, Ediciones Robinbook, Barcelona, 2003, 204 pp.

LA RUE, Jan. Análisis del estilo musical. España, Span Press Universitaria, 1998, 186pp.

LATHAM, Alison. Diccionario enciclopédico de la música. Mexico, DF, 2008, 1683pp.

LOPEZ - CALO, José. Las Sonatas para piano, servicio de publicaciones, Universidad Santiago de Compostela. 176pp.

MASSIN, Jean y Brigitte. Ludwig Van Beethoven, Turner, 2011, 840pp.

OXFORD, Diccionario de la música, Mexico, DF, 2008, Fondo de Cultura Económica. 1683pp.

ROBERTSON, Alec; STEVENS, Denis. Historia general de la música: del clasicismo al siglo xx (tomo III), Istmo, 1995, 432pp.

SALAZAR, Adolfo. Johan Sebastian Bach, 1990, Alianza Música, 256pp.

SCHÖNBERG, Arnold, Fundamentos de la composición musical, Madrid, Real Musical, 1989. 261pp.

SCHULZE, Hans-Joachim. Johann sebastian bach: documentos sobre su vida y su obra, Alianza editorial, 2001, 280pp.

ZAMACOIS, Joaquín. Curso de formas musicales. Barcelona, Editorial Labor, 1985, 276pp.

## CIBERGRAFIA

[http://facartes.unal.edu.co/compositores/html/0009\\_3.html](http://facartes.unal.edu.co/compositores/html/0009_3.html)

[http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lmu/fernandez\\_d\\_le/capitulo4.pdf](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/fernandez_d_le/capitulo4.pdf)

[http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/ingles\\_americano/etude](http://www.oxforddictionaries.com/es/definicion/ingles_americano/etude)

[http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod\\_ense/revista/pdf/Numero\\_13/ANA\\_B\\_POZO\\_1.pdf](http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_13/ANA_B_POZO_1.pdf)

<http://www.elsaposabio.com/musica/?p=1927>

<http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=t%C3%A9cnica..11/11/2014>

<http://quidmusica.com/nivel2/bloque1/tema1.htm..11/11/2014>

<http://mariomusica.com/historia/elementos-melodia-armonia-ritmo.html..11/11/2014>

[http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lmu/fernandez\\_d\\_le/](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/fernandez_d_le/)

[http://www.facartes.unal.edu.co/p/images/publicaciones/pdf/Coleccion%20PuntoAparte\\_TecnicaInterpretacion.pdf](http://www.facartes.unal.edu.co/p/images/publicaciones/pdf/Coleccion%20PuntoAparte_TecnicaInterpretacion.pdf)

[http://www.conservatoriosuperiormalaga.com/rene/hoquet/articulos/2013/bazaga\\_sonatabeethoven.pdf](http://www.conservatoriosuperiormalaga.com/rene/hoquet/articulos/2013/bazaga_sonatabeethoven.pdf)

[http://musicamariamoliner.weebly.com/uploads/6/0/5/6/60563735/la\\_musica\\_en\\_el\\_barroco.pdf](http://musicamariamoliner.weebly.com/uploads/6/0/5/6/60563735/la_musica_en_el_barroco.pdf)

<https://oscrove.wordpress.com/teoria-musical/los-elementos-de-la-musica/>

[https://es.wikipedia.org/wiki/Six\\_Moments\\_Musicaux\\_\(Rajm%C3%A1ninov\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Six_Moments_Musicaux_(Rajm%C3%A1ninov))

## ANEXOS

Allegro vivace e brillante (♩=120).  
poco legato, brillantissimo

First system of musical notation, including treble and bass staves with various fingerings and dynamics like *f*.

Second system of musical notation, including treble and bass staves with dynamics like *p*.

Third system of musical notation, including treble and bass staves with dynamics like *dim.* and *rit.*

Fourth system of musical notation, including treble and bass staves with dynamics like *p*.

Fifth system of musical notation, including treble and bass staves with dynamics like *cresc.* and *soffo*.

Sixth system of musical notation, including treble and bass staves with dynamics like *soffo*.

*dim.*

*3 4 2 1 3 5 3*

*4 2 1 2 1*

*3 4 5*

*3 1 2 4 4 3 2 1 2 1*

*4 5*

*2 3 1 1*

*1 3 1 2*

*pp*

*cresc. a poco a poco*

*4 3 5*

*4 3 6*

*4 3 6*

*4 3 6*

*5 3 2*

*f*

*dim.*

*1 4*

*4*

*4*

*8*

*1 5*

*2 2 1 4*

*1 5*

*5 3 3*

*5*

*p*

*cresc.*

Ossia: *1 2 3 4 2 7. 5. 5 4 3*

*5 1 4 2 8 1*

*4 2 5 1*

*4 3 1 3 2*

*9*

*1 3*

*2*

*8 2*

*f*

*mf*

*dim.*

*poco rit.*

*pp*

*(sopra)*

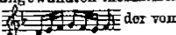
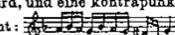
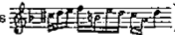
V. A. 2376.

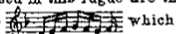
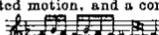
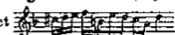


Allegro moderato ed energico (♩ = 76).

(a 3 voci)

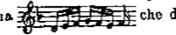
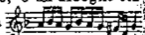
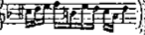
Tema                                  Controsoggetto

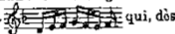
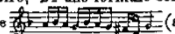

Die in der Fuge angewandten thematischen Motive sind: der Anfang des Themas,  der vom 9. Takte ab bald in gleicher und bald in Gegenbewegung wiederholt wird, und eine kontrapunktische Figur, die mit dem 7. Takte beginnt:  (ähnlich wie der Schluß des Gegen-themas ) und sich in den Takten 12, 13, 21, 22, 23 wiederholt, sowie auch im 24. Takte, dort leicht verändert.

The thematic motifs used in this fugue are the following: the beginning of the Theme  which from the 9<sup>th</sup> bar onward is repeated in both direct and inverted motion, and a contrapuntal design initiated in the 7<sup>th</sup> bar  (suggesting the end of the Counter-subject ) and repeated in bars 12, 13, 21, 22, 23 and also in the 24<sup>th</sup> bar, when it is slightly modified.

a) In diesem Übergangstakt von der zweiten zur dritten Wiederholung des Themas bringen die beiden Stimmen in Gegenbewegung die thematische Figuration in Sechszehnteln.

a) In this transition bar between the second and third repetition of the Theme, the two voices repeat inverted, the thematic figure in semiquavers.

I motivi tematici adoperati nella Fuga sono: il principio del Tema  che dalla nona battuta in avanti viene ripetuto ora in moto retto, ora in moto contrario, e un disegno contrappuntistico che s'inizia alla settima battuta  (a somiglianza della fine del Controsoggetto ) e si ripete nella battute 12, 13, 21, 22, 23 ed anche nella 24<sup>ma</sup> battuta dove è lievemente modificato.

Les motifs thématiques utilisés dans cette fugue sont au nombre de deux: 1<sup>o</sup> le début du sujet  qui, dès la neuvième mesure, reparaît tantôt par mouvement direct, tantôt par mouvement contraire; 2<sup>o</sup> une formule contrapuntique qui commence à la 7<sup>me</sup> mesure  (analogue à la fin du contre-sujet ) et qui se répète dans les mesures 12, 13, 21, 22, 23, voire même dans la mesure 24 où elle n'est que légèrement modifiée.

a) In questa battuta d'unione (di transizione) fra la seconda e la terza replica del Tema le due voci ripetono per moto contrario la figurazione tematica in 16<sup>mi</sup>.

a) Dans cette mesure de transition entre la réponse et le retour du sujet, les deux voix représentent la figuration thématique en doubles croches et la renversent.

b) Das Ende des Gegenthemas wiederholt sich in abwärts steigender Fortschreitung.  
 c) Thema in Gegenbewegung.

b) The end of the Counter-subject is repeated in the form of a descending sequence.  
 c) Theme inverted.

b) La fine del Controsoggetto si ripete in forma di progressione discendente.

c) Tema in moto contrario.

b) La fin du contre-sujet est reprise sous forme de progression descendante.

c) Sujet renversé.

V. A. 2375.

# SONATE. (PATHÉTIQUE.)

143

Op. 13.

Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet.

Grave.

L.v. Beethoven.

8.

1) Three triplets. 2) Here 6 = 3 x 2. 3) Here 6 = 2 x 3.

Attaca subito *f* Allegro:

Allegro molto e con brio.

15

20

25

30

35

40

45

50

55

*p*, *cresc.*, *f*

1) Short appoggiatura.

Musical notation system 1, measures 60-64. Treble and bass staves. Includes dynamic markings *f* and *sf*. Measure 60 is circled.

Musical notation system 2, measures 65-70. Treble and bass staves. Includes dynamic markings *f* and *sf*. Measures 65 and 70 are circled.

Musical notation system 3, measures 75-80. Treble and bass staves. Includes dynamic markings *rinf* and *pp*. Measures 75 and 80 are circled.

Musical notation system 4, measures 85-89. Treble and bass staves. Includes dynamic markings *decresc.* and *pp*. Measure 85 is circled.

Musical notation system 5, measures 90-94. Treble and bass staves. Includes dynamic markings *p* and *cresc.*. Measure 90 is circled.

Musical notation system 6, measures 95-100. Treble and bass staves. Includes dynamic marking *f*. Measures 95 and 100 are circled.

105

Musical score for measures 105-109. The piece is in a minor key. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and crescendo (*cresc.*).

110

Musical score for measures 110-114. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Dynamics include piano (*p*).

115

Musical score for measures 115-119. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand has a more rhythmic accompaniment. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*).

120

Musical score for measures 120-124. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and crescendo (*cresc.*).

125

Musical score for measures 125-129. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*).

130

Musical score for measures 130-134. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include forte (*f*) and fortissimo (*ff*). The word *Cello* is written below the bass staff.

Tempo I.

135

147

Musical score system 1, measures 135-140. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef. The music is in 4/4 time. Dynamics include *fp*, *f*, *p*, *decresc.*, and *pp*. There are fingerings and articulation marks throughout.

Allegro molto e con brio.

140

Musical score system 2, measures 140-145. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef. The music is in 4/4 time. Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, and *p*. There are fingerings and articulation marks throughout.

145

Musical score system 3, measures 145-150. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef. The music is in 4/4 time. Dynamics include *f* and *p*. There are fingerings and articulation marks throughout.

150

155

Musical score system 4, measures 150-155. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef. The music is in 4/4 time. Dynamics include *f* and *p*. There are fingerings and articulation marks throughout.

160

Musical score system 5, measures 155-160. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef. The music is in 4/4 time. Dynamics include *f* and *p*. There are fingerings and articulation marks throughout.

165

Musical score system 6, measures 160-165. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef. The music is in 4/4 time. Dynamics include *p*. There are fingerings and articulation marks throughout.

170

170

*pp* *cresc.*

175

175

*sf* *mp*

180

180

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

185

185

*f* *fp*

190

190

195

195

*p* *f* *cresc.*

200



This musical score consists of six systems of piano music, each with a circled measure number at the beginning. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as dynamics, articulation, and fingering.

- System 1:** Starts with measure 205. Dynamics include *p*, *f*, and *cresc.*
- System 2:** Starts with measure 215. Dynamics include *p* and *cresc.*
- System 3:** Starts with measure 220. Dynamics include *f*.
- System 4:** Starts with measure 230. Dynamics include *f*.
- System 5:** Starts with measure 240. Dynamics include *f*.
- System 6:** Starts with measure 245. Dynamics include *decresc.* and *pp*.

255

Two staves of music in G-flat major. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, starting with a piano (*p*) dynamic. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes. Measure numbers 255, 256, 257, and 258 are indicated.

260

Two staves of music in G-flat major. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, marked with a crescendo (*cresc.*). The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes. Measure numbers 260, 261, 262, and 263 are indicated.

Two staves of music in G-flat major. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes. Measure numbers 264, 265, 266, and 267 are indicated.

265

Two staves of music in G-flat major. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes. Measure numbers 265, 266, 267, and 268 are indicated.

270

Two staves of music in G-flat major. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, marked with a crescendo (*cresc.*). The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes. Measure numbers 270, 271, 272, and 273 are indicated.

275

Two staves of music in G-flat major. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes. Measure numbers 275, 276, 277, and 278 are indicated.

280

Handwritten musical notation for measures 280 to 285. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with various fingerings (e.g., 2, 4, 1, 3, 1, 2, 2, 1, 2, 4, 2, 1) and dynamic markings including *p* and *cresc.*. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and single notes.

285

Handwritten musical notation for measures 285 to 290. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with fingerings (e.g., 1, 3, 1, 2, 4, 2, 1, 2, 1, 3, 2, 5, 3, 1, 3, 5, 1) and includes a *f* dynamic marking. The lower staff continues the harmonic accompaniment.

290

Handwritten musical notation for measures 290 to 295. The system consists of two staves. The upper staff has fingerings (e.g., 5, 2, 5, 1, 3, 1, 4, 1, 3, 5, 1) and dynamic markings *f* and *ff*. The lower staff continues the harmonic accompaniment.

Grave. 295

Handwritten musical notation for measures 295 to 300, marked "Grave." The system consists of two staves. The upper staff features a more complex melodic line with fingerings (e.g., 3, 4, 3, 4, 4, 4, 5, 4, 4, 5, 4) and dynamic markings *p*, *cresc.*, *fz*, *decresc.*, and *pp*. The lower staff continues the harmonic accompaniment.

Allegro molto e con brio. 300

Handwritten musical notation for measures 300 to 305, marked "Allegro molto e con brio." The system consists of two staves. The upper staff has fingerings (e.g., 3, 4, 3, 4, 5, 1, 3, 4, 3, 5) and a *p* dynamic marking. The lower staff continues the harmonic accompaniment, with a *cresc.* marking appearing in the final measure.

305 310

Handwritten musical notation for measures 305 to 310. The system consists of two staves. The upper staff has fingerings (e.g., 4, 1, 3, 5) and a *f* dynamic marking. The lower staff continues the harmonic accompaniment.

Adagio cantabile.

Musical score for piano, measures 5-25. The score is written in G major and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is Adagio cantabile. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *p* and *cresc.*. Measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25 are circled. The right hand melody consists of eighth and sixteenth notes, often with slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and chords. The piece concludes with a *p* dynamic marking and a *cresc.* marking in the final measures.

30

pp

35

40

45

cresc.

f

50

decresc.

pp

50

Musical notation for measures 50-54. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A *cresc.* marking is present in measure 53. Fingering numbers (1-5) are indicated for various notes.

Musical notation for measures 55-59. The system continues with the grand staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A *p* marking is present in measure 55. Fingering numbers (1-5) are indicated for various notes.

55

Musical notation for measures 60-64. The system continues with the grand staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Fingering numbers (1-5) are indicated for various notes.

60

Musical notation for measures 65-69. The system continues with the grand staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Fingering numbers (1-5) are indicated for various notes.

Musical notation for measures 70-74. The system continues with the grand staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Fingering numbers (1-5) are indicated for various notes.

65

Musical notation for measures 75-79. The system continues with the grand staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A *pp* marking is present in measure 75. Fingering numbers (1-5) are indicated for various notes.



Musical score system 1 (measures 25-30). The system is in a key signature of two flats and 4/4 time. It features a treble and bass staff. Measure 25 is circled. The word "dolce" is written above the treble staff in measure 26. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

Musical score system 2 (measures 30-35). The system continues from the previous one. Measure 30 is circled. The word "cresc." is written above the treble staff in measure 32. The dynamic "p" is written above the treble staff in measure 34. A small diagram of a hand with numbered fingers is shown below the bass staff in measure 35.

Musical score system 3 (measures 35-40). The system continues. Measure 35 is circled. The word "cresc." is written above the treble staff in measure 36. The dynamic "sf" is written above the treble staff in measure 37.

Musical score system 4 (measures 40-45). The system continues. Measure 40 is circled. The dynamic "p" is written above the treble staff in measure 44.

Musical score system 5 (measures 45-50). The system continues. Measure 45 is circled. The word "cresc." is written above the treble staff in measure 49.

Musical score system 6 (measures 50-55). The system continues. Measure 50 is circled. The dynamic "p" is written above the treble staff in measure 51.



Musical notation system 1, measures 55-59. Treble clef, bass clef. Includes dynamics *f*, *sf*, and *cresc.*. Measure numbers 55, 56, 57, 58, 59 are indicated.

Musical notation system 2, measures 60-64. Treble clef, bass clef. Includes dynamics *ff* and *p*. Measure numbers 60, 61, 62, 63, 64 are indicated.

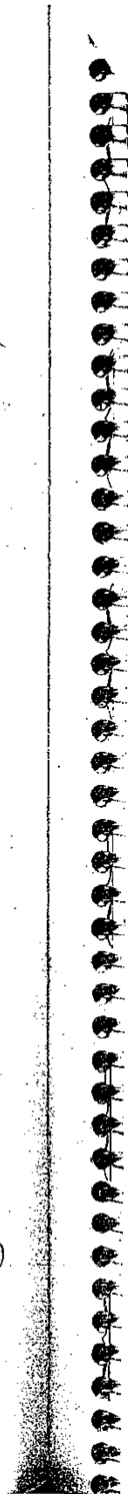
Musical notation system 3, measures 65-69. Treble clef, bass clef. Measure numbers 65, 66, 67, 68, 69 are indicated.

Musical notation system 4, measures 70-74. Treble clef, bass clef. Measure numbers 70, 71, 72, 73, 74 are indicated.

Musical notation system 5, measures 75-79. Treble clef, bass clef. Includes dynamics *cresc.*. Measure numbers 75, 76, 77, 78, 79 are indicated.

Musical notation system 6, measures 80-84. Treble clef, bass clef. Includes dynamics *f* and *p*. Measure numbers 80, 81, 82, 83, 84 are indicated.

Musical score for piano, measures 80-115. The score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 80, 85, 90, 95, 100, 105, 110, and 115 are circled at the beginning of their respective systems. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), *sf* (sforzando), and *cresc.* (crescendo). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The right hand features various melodic lines, including triplets and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines.



This musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass staff. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns and fingerings. Measure numbers 120, 125, 130, 135, 140, and 145 are circled at the beginning of their respective systems. Performance markings include *ff*, *p*, *p dolce*, and *cresc.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.



185

190

195

200

205

210

БЫСТРЫЕ МИНОРНЫЕ ГАММЫ

Molto allegro (♩=132)

ТЕТРАДЬ ТРЕТЬЯ

First system of musical notation, measures 1-4. Treble clef, piano (p) dynamics, and fingerings (3, 4, 3, 3, 4, 3, 3) are shown.

Second system of musical notation, measures 5-8. Treble clef, piano (p) dynamics, and fingerings (4, 1, 1, 1, 4, 1, 1, 1, 4, 1, 1, 1) are shown.

Third system of musical notation, measures 9-12. Treble clef, piano (p) dynamics, and fingerings (3, 2, 3, 3, 4, 3, 3) are shown.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Treble clef, piano (p) dynamics, and a crescendo (cresc.) marking are shown.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Treble clef, piano (p) dynamics, and a crescendo (cresc.) marking are shown.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a complex, rapid melodic line with many slurs and fingerings (1-5). The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. Continues the piece with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a very dense and fast melodic passage with numerous slurs and fingerings. The left hand continues with a supporting accompaniment.

Third system of musical notation. The right hand continues with a fast, intricate melodic line. The left hand has a more active role with chords and moving lines. The dynamic remains forte (*f*).

Fourth system of musical notation. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic and includes handwritten annotations '31' and '21' above the notes. The dynamic then increases through a *cresc.* (crescendo) to a forte (*f*) dynamic. The left hand accompaniment is consistent.

Fifth system of musical notation. Similar to the previous system, it begins with a piano (*p*) dynamic and a handwritten '31' annotation. It progresses through a *cresc.* to a forte (*f*) dynamic. The right hand has a fast, flowing melodic line.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a complex melodic line with triplets and sixteenth-note runs. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with eighth notes.

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate melodic patterns, including a section marked with a dashed line and the number '8'. The left hand has a few notes followed by a rest.

Third system of musical notation. The right hand has a section marked with a dashed line and the number '8'. Dynamics are indicated as *f* (forte) and *p* (piano). The left hand has a long note with a slur.

Fourth system of musical notation. The right hand has a section marked with a dashed line and the number '8'. Dynamics are indicated as *f* and *p*. The left hand has a long note with a slur.

Fifth system of musical notation. The right hand has a section marked with a dashed line and the number '8'. Dynamics are indicated as *f* and *p*. The left hand has a long note with a slur.



*cresc. poco a poco*  
*f* *sf*

*fz*

*fz*

*ff*

*ff*

Presto ( $\text{♩} = 112$ )

14 *p* molto legato

17

7

10

13

16 *dim.*

20

23

26

29

32

M. 234

Musical score system 1, measures 35-38. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 35 has a circled note in the bass clef. Dynamic markings: *pp.*, *poco*, *u*, *poco*, *cresc.*. Fingerings: 3, 2, 1, 1, 1.

Musical score system 2, measures 39-42. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 39 has a circled note in the bass clef. Dynamic markings: *cresc.*. Fingerings: 4, 5, 3, 5, 1, 3, 2, 3, 1, 3, 4, 2, 1, 1, 2, 3.

Musical score system 3, measures 43-46. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 43 has a circled note in the bass clef. Dynamic markings: *f*. Fingerings: 1, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 5, 1, 3, 1, 3, 2, 1, 2.

Musical score system 4, measures 47-50. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 47 has a circled note in the bass clef. Dynamic marking: *p*. Fingerings: 3, 5, 6, 6, 1, 4, 2, 1.

Musical score system 5, measures 51-54. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 51 has a circled note in the bass clef. Dynamic marking: *smorz.*. Performance instruction: *(poco riten.)*. Fingerings: 4, 1, 1, 3, 2, 1, 3, 2.

*(a tempo)*  
*sempre piano*

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system begins with the tempo marking *(a tempo)* and the dynamic *sempre piano*. The melody in the treble staff is characterized by slurs and various ornaments, including mordents and grace notes. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. The second system includes the marking *Ed.* and an asterisk. The third system also includes *Ed.* and an asterisk. The fourth system includes *Ed.* and an asterisk. The fifth system includes *Ed.*, an asterisk, and *pp*. The sixth system includes *Ed.*, an asterisk, and *pp*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Allegro agitato (♩=84)

The musical score consists of five systems of piano and bass staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro agitato' with a quarter note equal to 84 beats per minute. The score includes various musical notations such as dynamics (sf, p, cresc., dimin., f), articulation (accents, slurs), and fingerings (numbers 1-5). There are also performance markings like 'rit.' and '8va.' (octave up). The first system (measures 1-3) starts with a forte (sf) dynamic and features sixteenth-note patterns in the bass. The second system (measures 4-6) includes a piano (p) dynamic and a trill in the right hand. The third system (measures 7-9) features a crescendo (cresc.) and continues the sixteenth-note patterns. The fourth system (measures 10-12) includes a diminuendo (dimin.) and a forte (f) dynamic. The fifth system (measures 13-15) ends with a piano (p) dynamic. The score is marked with 'rit.' and asterisks (\*) at various points.

16 *cresc.* *f*

17 *pp*

18 *riten.* *a tempo* *p*

19 *sva.* *cresc.*

20 *sempre cresc.*

21

16 *cresc.* *f*

17 *pp*

24 *riten.* *p* *a tempo*

27 *sva.* *cresc.*

30 *sempre cresc.*

31

SPHSC-019A



15

*f* *ff* *gua.*

*rit.* \*

16

*riten.*

\* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \*

17

**Largo** **Moderato cantabile**

*pesante* *sotto voce*

*tr*

*rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \*

18

*rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \*

19

*riten.* *a tempo*

*tr*

*rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \*

20

*rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \*

System 1: Treble clef, bass clef. Treble staff contains a melodic line with a trill (tr) and a fermata. Bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and ties. Measure numbers 54, 55, 56, 57, 58, 59 are indicated. Dynamics include *f*. Fingerings 4 and 3 are shown. Rehearsal marks are present below the bass staff.

System 2: Treble clef, bass clef. Treble staff contains a melodic line with a trill (tr) and a fermata. Bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and ties. Measure numbers 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68 are indicated. Dynamics include *f*, *sf*, and *pp*. Fingerings 3 and 2 are shown. Rehearsal marks are present below the bass staff.

System 3: Treble clef, bass clef. Treble staff contains a melodic line with a trill (tr) and a fermata. Bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and ties. Measure numbers 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78 are indicated. Dynamics include *f*. Rehearsal marks are present below the bass staff.

System 4: Treble clef, bass clef. Treble staff contains a melodic line with a fermata. Bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and ties. Measure numbers 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88 are indicated. Rehearsal marks are present below the bass staff.

System 5: Treble clef, bass clef. Treble staff contains a melodic line with a trill (tr) and a fermata. Bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and ties. Measure numbers 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98 are indicated. Dynamics include *sf* and *f*. Fingerings 3 and 2 are shown. Rehearsal marks are present below the bass staff.

System 6: Treble clef, bass clef. Treble staff contains a melodic line with a trill (tr) and a fermata. Bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and ties. Measure numbers 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108 are indicated. Dynamics include *f*. Fingerings 3 and 1 are shown. Rehearsal marks are present below the bass staff.

2JNSC021A

Musical score system 1, measures 75-79. Treble clef, bass clef. Includes a trill (tr) and a triplet (3) in the right hand. The left hand features a steady eighth-note accompaniment. Rehearsal marks are indicated by asterisks below the staff.

Musical score system 2, measures 80-84. Treble clef, bass clef. Includes the instruction *riten.* (ritardando) in the right hand. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Rehearsal marks are indicated by asterisks below the staff.

Musical score system 3, measures 85-89. Treble clef, bass clef. Marked **Presto** and *p* (piano). Includes fingerings 2, 3, 2, 3 in the right hand and 3, 2 in the left hand. Rehearsal marks are indicated by asterisks below the staff.

Musical score system 4, measures 90-94. Treble clef, bass clef. Includes the instruction *qua.* (quasi) in the right hand. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Rehearsal marks are indicated by asterisks below the staff.

Musical score system 5, measures 95-99. Treble clef, bass clef. Includes fingerings 2 and 3 in the right hand. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Rehearsal marks are indicated by asterisks below the staff.

Musical score system 6, measures 100-104. Treble clef, bass clef. Includes the instructions *cresc.* (crescendo) and *dimin.* (diminuendo) in the right hand. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Rehearsal marks are indicated by asterisks below the staff.

91 *f*

Two staves of music. The right staff has a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The left staff has a bass clef. Both staves feature a continuous eighth-note accompaniment. The right staff has a melodic line with slurs and ties. The left staff has a steady eighth-note bass line. The piece is marked *f* (forte). Below the staves, there are markings: *rit.* under the first measure, and *\* rit.* under the second and third measures.

92

Two staves of music, continuing from the previous system. The notation and markings are consistent with the previous system, including the *rit.* and *\* rit.* markings.

93 *p* *cresc.*

Two staves of music. The right staff is marked *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). The left staff continues the eighth-note accompaniment. The piece is marked *p* and *cresc.* Below the staves, there are markings: *rit.* under the first measure, and *\* rit.* under the second and third measures.

94 *f*

Two staves of music. The right staff is marked *f* (forte). The left staff continues the eighth-note accompaniment. The piece is marked *f*. Below the staves, there are markings: *rit.* under the first measure, and *\* rit.* under the second and third measures.

95 *pp*

Two staves of music. The right staff is marked *pp* (pianissimo). The left staff continues the eighth-note accompaniment. The piece is marked *pp*. Below the staves, there are markings: *rit.* under the first measure, and *\* rit.* under the second and third measures.

96 *riten.* *a tempo* *p*

Two staves of music. The right staff is marked *riten.* (ritardando) and *a tempo*. The left staff is marked *p* (piano). The piece is marked *riten.* and *a tempo*. Below the staves, there are markings: *rit.* under the first measure, and *\* rit.* under the second and third measures.

165 *gua*

167 *cresc.*

170 *sempre cresc.*

172 *f*

173 *gua*

174 *ff*

*Rit.* \* *Rit.* \* *Rit.* \* *Rit.* \* *Rit.* \* *Rit.* \* *Rit.* \* *Rit.* \* *Rit.* \* *Rit.* \*

119 *sempre f* *dimin.* *p* *f* *dimin.*

*Ad.* \* *Ad.* \* *Ad.* \* *Ad.* \* *Ad.* \* *Ad.* \* *Ad.* \*

122 *p* *f*

*Ad.* \* *Ad.* \* *Ad.* \* *Ad.* \*

123 *poco a poco dimi...* *nu...* *en...* *do* *p*

*Ad.* \*

126 *pp il canto marcato*

*Ad.* \*

127

*Ad.* \*

128 *riten.....* *PPP*

*Ad.* \* *Ad.* \* *Ad.* \* *Ad.* \*

# PRELUDE

Op.3, No.2

*Lento*  
*ff*  
*ppp*  
*ppp*  
*ppp*

Copyright © 1982 by Shattinger International Music Corp., New York, N.Y.  
International Copyright Secured      Made in U.S.A.      All Rights Reserved

**Agitato**

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and consists of four systems. Each system contains a treble and bass staff. The first system begins with a treble staff featuring a complex melodic line with triplets and a bass staff with a simple accompaniment. The dynamic marking is *mf*. The second system continues the melodic development with a *dim.* marking followed by *mf*. The third system features a *cresc.* marking. The fourth system concludes with *dim.* and *cresc.* markings. The piece ends with a fermata on the final chord.



First system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the second measure of the right hand.

Second system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a bass line. A dynamic marking of *dim.* (diminuendo) is placed above the right hand in the second measure.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is placed above the right hand in the second measure.

Fourth system of musical notation. The right hand features a complex melodic line with many slurs and accents. The left hand has a bass line. A dynamic marking of *fff* (fortississimo) is placed above the right hand in the second measure.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. It features a series of chords and melodic lines with various articulation marks such as accents and slurs.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings such as *fff* and *ff* in the lower register, and concludes with a double bar line.

Tempo I

Third system of musical notation, marked *Tempo I*. It features a grand staff with dynamic markings *fff pesante* and *fff*. The notation includes complex rhythmic patterns and articulation marks.

This musical score is written for piano and violin. It consists of three systems of music. The first system features a piano part with a complex, rhythmic accompaniment and a violin part with a melodic line. Dynamic markings include *ppp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The second system continues the piece, with the piano part showing a *dim.* (diminuendo) marking. The third system concludes the piece, with the piano part ending on a *ppp* dynamic. The violin part also features a *dim.* marking. The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 2/4 time signature.

IV

Op. 16, No. 4

(1896)

**Presto** (♩ = 104)

ff

*p* *\*p* *p* *\*p*

*p* *\*p* *\*p* *\*p* *\*p*

*p* *\*p* *\*p* *\*p* *\*p*

*p* *\*p* *\*p* *\*p* *\*p*

4531

24

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of two staves each. The music is in G major and 2/4 time. It features intricate fingerings, slurs, and dynamic markings such as *ff* and *dim.*. The notation includes various rhythmic patterns and articulation marks.

4854

First system of musical notation. Treble and bass staves with notes and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The bass staff includes the instruction *leg.* and asterisks. A handwritten '5' is above the first measure of the treble staff.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Includes the instruction *mf*. Fingerings and articulation marks are present. A handwritten '4' is above the first measure of the treble staff.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Includes the instruction *cresc.*. Fingerings and articulation marks are present.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Includes the instruction *ff*. Fingerings and articulation marks are present.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Includes the instruction *ppp*. Fingerings and articulation marks are present.

*cresc.*

*poco*

*poco* \* *poco* \* *poco* \* *poco* \* *simile*

*fff furioso*

*rit.*

*dim.*

\* *poco* \* *poco* \* *poco* \*

*pp*

*cresc.*

\* *poco* \* *poco* \* *poco* \* *poco* \*

mf *cresc.* *ff*

Reo \* Reo \* Reo \* Reo \*

*fff*

1 2 3 1 2 3 4 2 3 1 2 3 4 1 2 3 2 1

Reo \*

Reo \* Reo \* Reo \* Reo \* Reo \*

Reo \* Reo \* Reo \*

Più vivo (♩ = 112)

*fff*

1 2 5 3 4 2 5 3 2 1 3 2 3 4 2 3 3 4 2 5 3 2 1

Reo \* Reo \* Reo \*

Reo \* Reo \* Reo \*



This page of musical notation consists of five systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *fff* (fortissimo). The piece features numerous fingerings, indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are also several trills marked with 'V' and 'Vca'. The bass staff contains many triplets and sixteenth-note runs. The piece concludes with a final cadence. The number '4834' is printed at the bottom center of the page.

Prestissimo (♩ = 116) 8

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. The piece is marked *Prestissimo* with a tempo of 116 quarter notes per minute. The first measure is marked *fff*. The system contains four measures. The bass line includes fingerings: 3 2 4, 1 2 3, and 3. There are asterisks and decorative symbols below the bass line.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. The system contains four measures. The bass line includes fingerings: 3 2 4, 1 3 3, and 5 2 1 3 2 4 1. There are asterisks and decorative symbols below the bass line.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. The system contains four measures. The bass line includes fingerings: 3 2 4, 1 3 3, and 5 2 1 3 2 4 1.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. The system contains four measures. The bass line includes fingerings: 3 2 4, 1 3 3, and 5 2 1 3 2 4 1.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. The system contains four measures. The bass line includes fingerings: 3 2 4, 1 3 3, and 5 2 1 3 2 4 1. The system ends with a double bar line and a *fff* dynamic marking.

# SUITE BREVE

En tres movimientos

Dedicada a Mary Fernández de Balduc

## I

Luis Carlos Figueroa

1 *Allegro* ♩=168

8 *poco rit.* *tempo* *p*

14 *mf* *cresc.*

20 *f* *sfz* *pp*

Copyright © 1991 COLCULTURA

Reservados todos los derechos. Impreso en Colombia.

26

musical score for measures 26-31, featuring piano and bass staves with dynamic markings such as *cresc.*, *f*, and *p*.

32

musical score for measures 32-38, featuring piano and bass staves with dynamic markings such as *ff* and *p*. Includes a *8va* marking.

39

musical score for measures 39-45, featuring piano and bass staves with dynamic markings such as *poco rit.*, *f*, and *gliss.*. Includes a *8va* marking.

46

musical score for measures 46-51, featuring piano and bass staves with dynamic markings such as *gliss.*, *sfz*, and *ff*. Includes *m.d.*, *m.i.*, and *8va* markings.

II

4  
4

*lento* ♩=42

4  
4

*pp legato*

8va  
*pp*  
*pp*  
2 pedales

*pp*  
*p*  
*pp*  
*p*  
*cresc.*

Musical score for measures 24-30. The score is written for three staves: Treble, Treble, and Bass. Measure 24 starts with a treble clef and a *mf* dynamic. The first staff has a melodic line with eighth notes. The second staff has a melodic line with a slur over measures 24-26. The third staff has a bass line with eighth notes. Dynamics include *mf*, *dim.*, and *pp*. An *8va* marking is present in the bass staff at measure 27. The system ends with a repeat sign.

10  
13  
16  
19

### III

Musical score for measures 1-7, marked *Vivo* with a tempo of  $\text{♩} = 144$ . The score is written for three staves: Treble, Treble, and Bass. The first staff has a melodic line with eighth notes, starting with a *p* dynamic. The second staff has a melodic line with eighth notes, including a *cresc.* marking. The third staff has a bass line with eighth notes, including a *dim.* marking. The system ends with a repeat sign.

10

dim.

1 4 3 3 2

13

pp mf

2 3

16

1 3 2

19

5 7 7 1

21

*cresc.*

*f*

Measures 21 and 22 of a piano piece. Measure 21 features a treble clef with a series of ascending eighth notes and a bass clef with a single note. Measure 22 continues the treble line with ascending eighth notes and includes a dynamic marking of *f* and a fermata over the final note.

23

*siempre f y cresc.*

Measures 23 and 24. Measure 23 has a treble clef with ascending eighth notes and a bass clef with a single note. Measure 24 has a treble clef with ascending eighth notes and a bass clef with a single note. The dynamic marking *siempre f y cresc.* spans both measures.

25

*ff* *poco pesante*

Measures 25, 26, and 27. Measure 25 has a bass clef with ascending eighth notes. Measure 26 has a bass clef with a single note. Measure 27 has a bass clef with a single note. The dynamic marking *ff* and the instruction *poco pesante* are present in measure 26.

28

*tempo* *acel. molto cresc.*

*8va*

*ff*

*8va* *ff*

Measures 28, 29, 30, and 31. Measure 28 has a bass clef with ascending eighth notes. Measure 29 has a treble clef with ascending eighth notes. Measure 30 has a treble clef with ascending eighth notes. Measure 31 has a treble clef with a single note. The dynamic marking *ff* is present in measure 31. The instruction *8va* is written above the treble clef in measures 30 and 31.