

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO

Desarrollo de la escuela de piano en Panamá
desde la época Pre- Republicana hasta 1975

Por:
Moises Elias Estrada Vega

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

2024

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO

Desarrollo de la escuela de piano en Panamá
desde la época Pre- Republicana hasta 1975

Por:
Moises Elias Estrada Vega

Trabajo de grado
para optar por el título de Licenciado en
Bellas Artes con especialización
en Instrumento Musical: piano

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

2024

APROBACION DEL TRIBUNAL CALIFICADOR

**AL CUERPO DOCENTE DE LA FACULTAD DE BELLAS
ARTES**

**LOS MIEMBROS DE LA COMISION ENCARGADA DE LA
EVALUACION DE ESTE TRABAJO DE GRADUACION
REALIZADO POR MOISES ESTRADA, LO ENCUENTRAN
SATISFACTORIO Y RECOMIENDAN A LA ESCUELA DE
INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO QUE SEA
ACEPTADO**

ASESOR

JURADO

JURADO

Dedicatoria

A mi familia,

a mis estudiantes y

a las próximas generaciones de pianistas panameños.

Agradecimientos

A mi madre, por ser amor y lealtad; a mi padre por ser el consejo en la incertidumbre; a mi hermano por ser la motivación en el desánimo y a mis abuelos por ser la potencia en la impotencia en este arduo camino musical.

A mi abuela Elvira Rodríguez quien fue mi primera maestra y mentora musical.

A mi abuela Gregoria y Tía Damaris quienes me ofrecieron la mejor educación desde mi niñez.

A mis maestros y padres musicales Luis Troetsch y Margarita de Troetsch por su paciencia, apoyo y por acogerme como un hijo musical.

A mi hermano musical Sebastián Castillo por su apoyo, guía y consejo para mi crecimiento.

Al maestro Leonardo Gell músico, profesor y gran persona quien desinteresadamente pese a la distancia me ha brindado su ayuda y dirección.

A mis amigos y hermanos en la música por ser mi mano derecha y siempre apoyarme.

A mi pareja Yin Hay Ko por ser mi complemento, balance y mi musa.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I. Desarrollo de la escuela de piano en Panamá desde la era Pre-Republicana hasta 1975.....	3
CAPÍTULO II. Biografía de los compositores.....	10
Johan Sebastian Bach.....	11
Wolfgang Amadeus Mozart.....	13
Frederyk Chopin.....	18
Gonzalo Brenes.....	24
CAPÍTULO III. ANÁLISIS MUSICAL DE LAS OBRAS.....	29
Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812-Bach.....	29
Concierto para piano y orquesta N°21 en do mayor K. 467-Mozart.....	41
Balada N°3 en la bemol mayor Op. 47-Chopin.....	57
Soliloquio Nocturno-Brenes.....	65
CAPÍTULO IV-Recomendaciones personales: Dificultades técnicas e interpretativas de las obras.....	69
Conclusión.....	80
Bibliografía	81

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Anónimo (1725), Retrato de Johan Sebastian Bach en el órgano.....	11
Figura 2. Krafft Barbara (1725), Retrato póstumo de Wolfgang Amadeus Mozart.....	13
Figura 3. Bisson Louis-Auguste (1849), Fotografía de Chopin.....	18
Figura 4. Colección de la Biblioteca E. J. Castellero (1998), Fotografía de Gonzalo Brenes....	24
Figura 5. J. S Bach, Extracto de la Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812: Allemande....	30
Figura 6. J. S Bach, Extracto de la Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812: Allemande....	31
Figura 7. J. S Bach, Extracto de la Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812: Allemande....	31
Figura 8. J. S Bach, Extracto de la Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812: Allemande....	32
Figura 9. J. S Bach, Extracto de la Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812: Allemande....	32
Figura 10. J. S Bach, Extracto de la Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812: Courante.....	33
Figura 11. J. S Bach, Extracto de la Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812: Courante....	34
Figura 12. J. S Bach, Extracto de la Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812: Courante....	34
Figura 13. J. S Bach, Extracto de la Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812: Courante....	35
Figura 14. J. S Bach, Extracto de la Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812: Courante....	36
Figura 15. J. S Bach, Extracto de la Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812: Sarabande...37	
Figura 16. J. S Bach, Extracto de la Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812: Sarabande...37	
Figura 17. J. S Bach, Extracto de la Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812: Minuet I.....38	
Figura 18. J. S Bach, Extracto de la Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812: Minuet I.....39	
Figura 19. J. S Bach, Extracto de la Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812: Minuet I.....40	
Figura 20. J. S Bach, Extracto de la Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812: Minuet II...40	
Figura 21. J. S Bach, Extracto de la Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812: Giga.....41	
Figura 22. W. Mozart, Extracto del Concierto N°21 en Do Mayor: I. Allegro Maestoso.....44	
Figura 23. W. Mozart, Extracto del Concierto N°21 en Do Mayor: I. Allegro Maestoso.....45	
Figura 24. W. Mozart, Extracto del Concierto N°21 en Do Mayor: I. Allegro Maestoso.....45	
Figura 25. W. Mozart, Extracto del Concierto N°21 en Do Mayor: I. Allegro Maestoso.....47	

Figura 26. W. Mozart, Extracto del Concierto N°21 en Do Mayor: I. Allegro Maestoso.....	48
Figura 27. W. Mozart, Extracto del Concierto N°21 en Do Mayor: II. Andante	50
Figura 28. W. Mozart, Extracto del Concierto N°21 en Do Mayor: III. Allegro Vivace	52
Figura 29. W. Mozart, Extracto del Concierto N°21 en Do Mayor: III. Allegro Vivace.....	54
Figura 30. W. Mozart, Extracto del Concierto N°21 en Do Mayor: III. Allegro Vivace.....	55
Figura 31. F. Chopin, Extracto Balada N°3 Op. 47 en La bemol mayor.....	60
Figura 32. W. Mozart, Extracto del Concierto N°21 en Do Mayor: III. Allegro Vivace.....	61
Figura 33. F. Chopin, Extracto Balada N°3 Op. 47 en La bemol mayor	62

Introducción

El oficio pianístico como estilo de vida conlleva, más allá de la realización del “oficio”, una amalgama de sacrificios, dedicación y paciencia, todos ingredientes necesarios para crear el caldo de cultivo propicio para un artista nato, complementado a su vez también con aquella dosis de autodidaxia que se afila en la intimidad de la práctica personal. Ya con el paso del tiempo se desarrolla la conciencia y madurez musical que se solidifica de la mano de una buena guía y el estudio exhaustivo y experimental del “cómo” y el “qué” de las obras y los contenidos intrínsecos que contextual y conscientemente escribieron sus autores. Hablar del pianista intérprete, ajeno a los compositores o sus obras, es proporcional a apreciar la fachada estético-visual de una edificación, sin tener conciencia de la maravilla ingenieril que yace en las bases que sostienen dicha estructura; es decir, el pianista no forma la obra, la obra transforma al pianista y lo lleva a buscar sus herramientas para darle vida, aunque sea por un instante.

Este trabajo abarca obras importantes del repertorio pianístico a través de distintas épocas y de compositores de sus compositores, partiendo del Barroco con Johan Sebastian Bach, pasando por el clásico vienés con Wolfgang Amadeus Mozart, el romanticismo con Frederyk Chopin hasta la América Latina del siglo XX, con Gonzalo Brenes. Esta selección contrastante fue meticulosamente escogida para exponer las diferencias estructurales y estilísticas, las dificultades técnicas y habilidades necesarias para ejecutarlas, incluyendo aquella huella identitaria del pianismo panameño presente en la música del maestro Brenes. Este panorama histórico-musical presenta al espectador las habilidades interpretativas y musicales necesarias para lograr los

contrastes gestados por cada compositor y plasmados en cada obra, lo cual demanda del intérprete una madurez mental, versatilidad y el uso adecuado de herramientas varias para lograr el fin esperado.

Con el afán de crear una concepción más amplia del trabajo más allá de lo técnico, se desarrolla del **CAPÍTULO I** al **CAPÍTULO IV**, aspectos sobresalientes de la vida de los compositores y el contexto histórico en el que vivieron, la estructura, estilo y breve historia de las obras seleccionadas, así como también la identificación de pasajes técnicamente o interpretativamente complejos, en los que se brindan recomendaciones y herramientas técnicas específicas.

Destaca la labor investigativa del maestro Luis Troetsch, quien se encargó de la exhaustiva tarea de editar, estudiar y estrenar las obras para piano solo del maestro Brenes, trayendo a la luz un baluarte del repertorio panameño y latinoamericano desconocido hasta hace poco, que servirán al fortalecimiento y difusión identitaria de obras pilares de la región.

Finalmente, para la culminación de este trabajo se brindarán conclusiones en las que el autor da un mapa de las experiencias vividas y el proceso para la realización de este trabajo final.

CAPÍTULO I

Desarrollo de la escuela de piano en Panamá desde la era Pre-Republicana hasta 1975

Desde su fundación, el Istmo de Panamá, ha tenido, debido a su posición geográfica, la inmensa ventaja de contar con intercambios culturales importantes que han aportado al crecimiento y trascendencia de la cultura general panameña. Pese a dichas prerrogativas, cabe destacar que a partir de nuestra anexión a la Gran Colombia en siglo XIX, el desarrollo del sistema educativo fue deficiente. Las familias residentes en el istmo eran pocas y las más pudientes, optaban por llevar a sus hijos a obtener formación, o bien en la capital colombiana, en donde residían las principales casas de estudio, o en el extranjero, principalmente Europa.

El desarrollo del campo académico musical fue casi nulo. Sin embargo, frente a la desidia gubernamental colombiana surgieron figuras como el Maestro Dubarry, fundador de la primera academia de música. Dubarry tenía como objetivo formar a los futuros instrumentistas de la Banda del Estado Soberano y de la Banda del Cuerpo de Bomberos de Panamá, Colón y David. Destaca también que, en 1819 llegó a Colombia el primer piano del que se tiene conocimiento, a una familia de apellido París. Poco más de unos 10 años después, entre 1830 y 1840, llegó a Panamá el primer piano, según consta en el libro de Don Garciso Garay, *La Música en Panamá*, propiedad de la Sra. Carmen Pérez Jiménez, aficionada al instrumento e instruida por el maestro Porras, primer compositor y guitarrista istmeño. Es de esta manera, que la historia del piano entre las principales familias acaudaladas o en puestos de poder panameñas, comenzó. Tal fue la difusión y emoción

por el instrumento que personalidades como Emilio Pons (1889) y Luis Moreau Gottschalk (1865), ofrecieron recitales en la región a pesar de las condiciones precarias y la carencia de salas de conciertos. Sin embargo, ésto cambio drásticamente, cuando en 1904, luego de escasos meses de la separación de Colombia, el poder Ejecutivo, facultado por la Convención Nacional Constituyente, pone en manos del Maestro Narciso Garay, la dirección del Instituto de Bellas Artes. Inmediatamente, Garay se propone construir el Teatro Nacional (1904) y fundar la primera Escuela de Música de Panamá, que adopta el nombre de Conservatorio Nacional de Música y Declamación en 1911. Esta nueva institución queda a cargo de Nicole Garay, hermana de Narciso, y es aquí en donde surgen las primeras generaciones de músicos de la época republicana, entre los cuales destaca Adriana Orillac Jované, primera pianista y pedagoga formal de este instrumento en Panamá.

Tristemente, esta época de gran auge del Conservatorio no duró mucho, ya que a escasos años de su creación, tuvo que cerrar sus puertas en 1918 por falta de apoyo estatal. Nicole Garay continuo la ardua tarea de formar a los jóvenes panameños de manera privada. Sin embargo, esto no fue sostenible, y la escuela de música tuvo que cerrar sus puertas. En los años posteriores, en el país abundaban las clases particulares, de las cuales, en palabras de Gonzalo Brenes: “no salió un solo músico profesional, eficiente y digno de tal nombre.” Lamentablemente no hay registro exacto de estudiantes genuinamente ejemplares que hayan decidido ejercer el oficio, más allá de los egresados de la Conservatorio de Música, Canto y Declamación de Merel Murt: contados maestros particulares y músicos panameños que contaban con guía previa del extranjero. Sin embargo, pese al claro desinterés del gobierno en promoción cultural, fue la unión de los docentes, poetas, lectores, aficionados y del público en general, que mantuvo la actividad artística en Panamá. A pesar de las dificultades, surgen grupos de cámara, quintetos de vientos, cuartetos de cuerdas y

distintas agrupaciones patrocinadas por filántropos en general. En esta difícil etapa, la maestra Orillac se mantuvo al frente de la escena pianística nacional con recitales de piano solo y como pianista colaborativa, de la mano del maestro Garay, Herbert de Castro, Roque Cordero, Rebolledo, entre otros.

Pese a la poca actividad pianística, para la década de los años 30, llegan al país una grupo de nuevos pianistas como Beatriz Lyons (1930), Emma Rodríguez de Jacobson, Carlos Efraín Arias (1933), Ana Ruiz de la Guardia y Carmen de Obarrio, quienes se dedicaron a enriquecer la actividad artística como solistas junto a directores y orquestas de la época y en agrupaciones haciendo música de cámara. Sobresale la maestra Carmen de Obarrio, alumna de Egon Petri, quien se estableció en los Estados Unidos y allí se desempeñó como maestra e intérprete, y contadas veces se presentó en Panamá.

Esta escena transitoria de la actividad artística y pedagógica musical tuvo su fin cuando en 1941, gracias a la administración del presidente Arnulfo Arias Madrid, se funda la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección del maestro Herbert de Castro y el nuevo Conservatorio de Música y Declamación bajo la dirección del maestro Alfredo de Saint Malo. Esta institución renovada contó con una escuela de piano robusta conformada por los maestros Adriana Orillac,

Luis Azcárraga, Alberto Sciarretti, Leo Cardona, George Beach, Ana Ruiz, Luis Delgadillo, Manuel Fuster, Ethel Carbone, Joaquín Fuster, Beatriz Lyons, Emma Rodríguez y Hans Janowitz. Gracias a la notable labor de estos docentes, el país logró contar con discípulos de trayectoria importante, quienes tiempo después saldrían del país a hacer su carrera profesional. Algunos regresaron y otros se quedaron en los lugares donde fueron instruidos. Las nuevas generaciones de pianistas se iban formando con este grupo selecto de maestros:

- **María Alcové:** Carmen Linares, Maritza de Kitras.
- **Ana Ruiz:** Carmen Linares, Priscila Filós.
- **René Brenes:** Carmen Linares.
- **Adriana Orillac:** Jaime Ingram, Claudio Vásquez.
- **Eric Landerer:** Claudio Vásquez.
- **Leo Cardona:** Claudio Vásquez, Maritza de Kitras.
- **Hans Janowitz:** Américo Rengifo.

De los mencionados en la anterior lista, cabe destacar cuatro pianistas: Priscila Filós y Claudio Vásquez quienes cursaron estudios superiores en Peabody, Baltimore; Maritza de Kitras en Elinikon de Atenas, Grecia y Jaime Ingram quien estudió en Juilliard, Nueva York.

El país mantuvo un crecimiento pianístico importante en esta época, sin embargo, socialmente se vivían tiempos de cambios e inestabilidad provocados por golpes de estado al presidente Arias (1941-1951-1968), a los que se le unían los movimientos nacionalistas surgidos ante la tensa relación con Estados Unidos y finalmente la época Revolucionaria de 1968. Esta traería consigo importantes avances en la educación musical, difusión e identidad cultural panameña. En esta época surgen iniciativas importantes que cambiaron el rumbo de la educación musical en Panamá:

- Creación de la Escuela de Música de la Universidad de Panamá (1972), actual de la Facultad de Bellas Artes, fundada en 1992.
- Creación del Instituto Nacional de Cultura (1974).
- Creación del Plan Juvenil de la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá (1975), actual Escuela Juvenil de Música.

Resalta como figura sobresalientes de esta época, el maestro Jaime Ingram, fundador y primer director del Instituto de Cultura. Uno de sus principales logros fue el de restaurar y reabrir el Teatro Nacional. Fue el maestro René Brenes, arquitecto y pianista, quien se encargó de realizar mejoras significativas en la estructura interna y externa del mismo. Don Jaime Ingram impulsó igualmente el intercambio artístico de grandes figuras internacionales de la música y de otras artes entre los jóvenes pupilos, maestros de planta y maestros invitados.

En esta etapa, la generación entrante se formó con los siguientes maestros:

- **Ana Ruiz de la Guardia:** Maria Elena Carles.
- **René Brenes:** Edwin Lombana.
- **Jaime Ingram:** Ricardo Noriega, Luis Troetsch, Margarita Pérez de Troetsch, Francisco Castillo, Abdiel Goddard.
- **Nelly Ingram:** Julieta Alvarado, Ricardo Noriega, Jacqueline Puleio.
- **Carlos Dutari:** Margarita Pérez de Troetsch, Luis Troetsch, Jaime Lombana, María Elena Carles, Francisco Castillo.
- **Margarita Sokolova:** Carmen Linares, Jacqueline Puleio
- **Alexander Ksendowski:** Luis Troetsch, Jaime Lombana, María Elena Carles, Margarita Pérez de Troetsch

De esta generación destacan cuatro pianistas egresados de instituciones estadounidenses: Luis Troetsch en Daemen College quien hizo sus estudios con el maestro Claudio Vásquez, Margarita de Troetsch en el Eastman School of Music con María Luisa Faini, María Elena Carles en Illinois State University, Julieta Alvarado en Cleveland School of Music, Ricardo Noriega en University of Kansas con José Sequeira Costa y Jacqueline Puleio en el Conservatorio de París en donde estudió con Nadine y Leslie Wright. Los hermanos Lombana continuaron perfeccionándose en

cursos con maestros en el extranjero, Jaime en Canadá y Edwin en Francia con Dina Yoffe y Sergei Babayan y en España con Emile Naumoff.

Difícil fue el camino del piano en nuestra historia, sin embargo, las luchas y la clara visión por aspirar hacia un mejor futuro del piano en Panamá rindieron frutos. Hoy contamos con

- La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá, en donde, de la mano del maestro Troetsch y el maestro Noriega se han formado los pianistas de esta generación del Siglo XXI.
- El Ministerio de Cultura que evolucionó desde el Instituto de Bellas Artes en 1904 y del Instituto de Cultura, fundado en 1972.
- El Plan Juvenil de Música, actualmente Escuela Juvenil de Música, la cual desde 2009 alberga su cátedra de piano fundada por la maestra María Elena Carles, y, en donde actualmente se encuentran Jorge Bosquez (egresado de la Universidad de Panamá en donde estudió con el Maestro Ricardo Noriega en la Universidad de Panamá) y Moisés Estrada (estudiante del Maestro Luis Troetsch) con una matrícula de más de 60 estudiantes de piano.
- El Instituto Nacional de Música Narciso Garay, en donde actualmente ejercen los maestros Edwin Lomabana, María Inés Rodríguez-Rey y Juan Carlos de León, con una matrícula de más de 70 estudiantes de piano.
- La Asociación de Pianistas de Panamá, que por más de 10 años ofrece una ventana para conectar a los maestros y estudiantes de piano de todo el país a través del Concurso Juvenil de Piano de Panamá, la Pianotón, festivales de Piano, masterclases y seminarios.
- El Teatro Nacional, actualmente restaurado y en perfectas condiciones estructurales, que constituye la sala de prestigio más importante del país. Recientemente, en el 2023 y 2024

se presentaron el joven talento David García y el Maestro Ricardo Noriega junto a la Orquesta Sinfónica Nacional. También hemos escuchado en estos últimos años a artistas de talla internacional como Hina Maeda, ganadora del concurso Internacional de Violín Wiewnawski 2022 y Eric Silberberg ganador del Concurso Internacional Tchaikovsky 2011 en la especialidad de violín.

- La Ciudad de las Artes la cual alberga a las principales escuelas de arte del país y que ha provisto cuatro auditorios nuevos de usos diversos.

Con los avances logrados hasta el momento y con un camino labrado por los distintos maestros, es trabajo ahora de las generaciones siguientes mantener el espíritu de lucha artística y camaradería para llevar el país a un nivel cultural superior. Esto quiere decir que, es necesario prepararse adecuadamente para afrontar los nuevos retos y las transformaciones necesarias para afrontar a la sociedad actual y la futura, en lo que a los temas de educación y difusión artística se refiere. Redescubrir al arte en el concepto que ya se tenía, aprender de los desaciertos del pasado y plantearse nuevas preguntas del cómo y por qué de este oficio, son necesarios para ir creando una visión generacional constantemente adaptada a los tiempos. La sociedad avanza y el arte debe ir de la mano con ella como luz en el camino incierto hacia su futuro.

CAPÍTULO II

Biografía de los compositores

Parte fundamental de la ejecución e interpretación musical del instrumentista es el conocimiento del contexto histórico en el que las obras que éste prepara y presenta, fueron escritas, ya que permite tener un trato estilístico específico y una conciencia concreta del período musical al que el mismo se enfrenta. La importancia de este pilar del conocimiento es reconocida en el pensum de los instrumentistas que se forman en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá y es por esto que en aras de fortalecerlo, se requiere que cada estudiante presente anualmente un programa que conste de piezas contrastantes que permitan el desarrollo y la discriminación periódica, histórica y estilística. Es obligación del futuro egresado en la Especialidad de Instrumentos Musicales y Canto, especialmente en el departamento de Piano, presentar un repertorio amplio que abarque el Barroco, el Clasicismo, el Romanticismo y obras del Siglo XX y XXI, y que demuestre con este trabajo, el conocimiento del instrumento, su versatilidad y el sonido según el estilo y la historia de cada época y de cada compositor. Por esa razón es menester profundizar en la vida y obra de los compositores del repertorio escogido, entre los cuales figuran: Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Frederyk Chopin y Gonzalo Brenes.

JOHAN SEBASTIAN BACH



Figura 1. Anónimo (1725), Retrato de Johan Sebastian Bach en el órgano.

Prolífico compositor y excepcional organista, clavecinista, violinista, violista, cantante y maestro de capilla. Nació en marzo de 1685 en Eisenach, Ciudad del Sacro Imperio Romano Germánico en el seno de una de las familias musicales de la época. Murió el 28 de julio de 1750 en Leipzig, ciudad del mismo imperio. Es considerado la cúspide de la música barroca. Compuso alrededor de 1,128 obras categorizadas en obras vocales (524), instrumentales (546), obras canónicas y especulativas (8) y adiciones recientes (47), todas catalogadas con las siglas BWV gracias al extenso trabajo del maestro Wolfgang Schmieder, musicólogo alemán creador de este catálogo.

Bach, desde muy temprana edad, fue impulsado en las artes musicales como descendiente de un importante linaje de músicos. Su padre Johann Ambrosius Bach y sus tíos influyeron indiscutiblemente en su formación. Tristemente, pese a los éxitos y glorias de su familia, la desgracia toca su puerta en 1694, cuando con solo nueve años, muere su madre y ocho meses después, su padre. Gracias a su hermano, Johan Christoph Bach, quien era parte de dos mundos musicales (eclesiástico y secular), heredero directo de la influencia barroca del sur de Alemania y discípulo por excelencia de Pachelbel, Bach logró potenciar sus habilidades como clavecinista y organista, además de vivir la experiencia de tener a primera mano música de los más grandes

compositores que en su momento era casi imposible de conseguir. Bach transcribía toda esta música para su uso personal, aunque esto era considerado un crimen por lo costoso que eran el papel en ese entonces.

Luego de cinco años de formación de la mano de su hermano, Bach, de tan solo 15 años, se muda a Luneburgo, donde obtiene su primer trabajo como cantante coral en la *Michaelis Schule*, donde continuaría sus estudios y conocería a su mentor de la música eclesiástica, Georg Boehm.

En 1703, siendo Bach violinista del ducado de Brunswick en la ciudad de Weimar, es invitado a estrenar un nuevo órgano en la ciudad de Arnstadt y es aquí donde conoce una parte significativa de sus parientes, especialmente a quién sería su primera esposa, su prima María Bárbara con quien se casa en 1707. Con ella tuvo doce hijos. María Bárbara muere trágicamente en 1720. Al año siguiente Bach contrae matrimonio con su segunda esposa, Anna Magdalena. Ese mismo año, se mudan juntos a Leipzig en donde ocupa el puesto como cantor de la Escuela de Santo Tomás, posición que ocupó hasta su muerte en 1750.

Fue aquí en donde tuvo su época más prolífica en lo que a composición instrumental respecta: los conciertos de Brandenburgo, suites orquestales, oberturas y muchas otras obras. Ésta fue una época de redescubrimiento, reinvento y exploración de los instrumentos de teclado y su técnica. El teclado adquiere un papel más protagónico en comparación con la del continuo. Sin embargo, es válido destacar que este desarrollo también fue acompañado por la búsqueda de nuevas formas, que a su vez habían iniciado grandes maestros y compositores tales como: Antonio de Cabezón, Girolamo Frescobaldi, John Bull, William Byrd, Henry Purcell, Francois Couperin y Domenico Scarlatti, muchos de los cuales Bach había conocido y estudiado. Así surge el Clave Bien Temperado I y II, el libro de Anna Magdalena Bach, invenciones y sinfonías, suites inglesas y francesas, partitas, concierto italiano, conciertos para teclado y cuerdas, entre otras piezas.

Wolfgang Amadeus Mozart



Figura 2. Krafft Barbara (1819), Retrato póstumo de Wolfgang Amadeus Mozart

Nacido el 27 de Enero de 1756 en el seno de una gran familia musical de Salzburgo, con un padre conocedor de las técnicas de composición instrumental, maestro famoso por sus tratados para la técnica violinística, Wolfgang Amadeus Mozart desde muy temprana edad, destacó por su genio y virtuosismo, dándole a la sociedad europea de la época un fenómeno musical nunca antes visto y que cambiaría para siempre la concepción de la figura del músico compositor como ente creativo y autónomo capaz de masificar la atención.

Mozart, tuvo una infancia lejos de lo común, rodeada de unas intensas exigencias impuestas por su padre Leopoldo y su madre Anna María, ambos precursores de la educación musical rígida, educación que éste recibió desde temprana edad junto a su hermana Nannerl, lo que le permitió, a la pronta edad de seis años, en 1762, comenzar sus giras en las grandes cortes de París e Inglaterra, teniendo como su principal escenario, la corte de Viena, lugar que lo vio crecer y que lo potenció musicalmente.

Frutos de esta educación, fueron los destacados reconocimientos que Wolfgang fue apilando desde temprana edad. Uno de los más importantes reconocimientos fue el de la vasta sociedad musical

de Londres, presentado por el célebre compositor e intérprete Johann Christian Bach, hijo de Johann Sebastian Bach, quien allí residía y se dedicaba a ser el referente por excelencia de la sociedad londinense. La aprobación de Johann Christian le llevó a ser cálidamente recibido junto a su música y su vasta versatilidad musical.

Llegada la adolescencia de Mozart, su popularidad se mantenía en ascenso, no solo como intérprete sino también como compositor, poniéndose a la par de otros compositores de su época a pesar de su corta edad. Uno de los hitos que marcarían la gran brecha de genialidad entre Mozart y los demás músicos de su época, fue la producción de su primera ópera de un solo acto *Bastian y Bastiana* en 1768, cuando Mozart tenía tan solo doce años. Sin embargo, ni él ni su padre consideraron pertinente estrenarla. Dos años después, su padre decide mandarlo a estudiar a Italia para impulsarlo como compositor de óperas y ayudarlo a labrar su propio camino.

El período de Mozart en Italia es considerado uno de los períodos de mayor aprendizaje en lo que a la composición de óperas se refiere. En esta época estrenó *Mitridate* (1770), *Ascanio in Alba* (1771) y *Lucio Silla* (1772), así como también sus cuartetos para cuerdas y sus sinfonías de la 14 a la 21, todas obras impregnadas de las nuevas ideas que iba adquiriendo.

Otra de las ciudades que marcó a Mozart fue París, ciudad en donde estuvo desde marzo de 1778 hasta enero de 1779, período de amplia composición instrumental. Fue aquí donde compuso su Sinfonía Concertante para cuatro instrumentistas de viento y orquesta, el concierto para flauta y arpa, la sonata para piano en la menor K. 310 y la Sinfonía N° 31, *París*.

Pese a que fue un período de buen desarrollo musical para Mozart, la vida comenzó a tornarse más oscura para él, debido a la muerte de su madre, los problemas económicos luego de su renuncia en

la corte de Salzburgo, lo que lo llevó a un regreso deprimente a Salzburgo, donde abrumado por la falta de dinero, se vio en la tortuosa tarea de tener que volver a aceptar su puesto en la corte.

Mozart ya establecido en Viena luego de dos escabrosos años trabajando en Salzburgo, estrenó *Idomeneo re di Creta* en Múnich donde fue alabado y elogiado, ensalzamiento que le chocó al ser tratado por su patrón, el Príncipe-Arzobispo Colloredo, como un sirviente más. Esta situación enojó a Mozart y su disgusto escaló hasta ganarse el odio de Colloredo quien lo despidió en Mayo de 1781. Este evento desbalanceó emocionalmente a Mozart, ya que su padre se posicionó en su contra, sin avalar el comportamiento de su hijo ni las circunstancias que le llevaban a la salida de la corte. Sin embargo, Mozart se mantuvo firme en su posición y decidió emprender su camino como músico y compositor independiente en Viena.

Durante el tiempo de las fuertes disputas con el Arzobispo de Colloredo, Mozart encontró asilo en la Familia Weber, quien lo acogió con brazos abiertos debido a la confianza que existía desde sus cortejos a Eloísa Weber, quien no le correspondía. Fue entonces, que Mozart, asilado en la residencia Weber, comienza a entablar una relación con Constanze Weber, hermana de Eloísa, relación que escaló hasta el matrimonio. El patriarca de la familia Mozart no aprobó, ni bendijo, ni asistió a la celebración de bodas, sino más bien le vaticinó: “*que acabes atrapado por alguna mujer; mueras acostado en un jergón de paja, en un ático lleno de niños hambrientos*”.

Fue en la época de Viena en la que Mozart experimentó un vertiginoso auge musical, compositivo y social. De acuerdo a los testimonios de la época, Mozart se batió en un duelo al gran pianista músico y pedagogo Muzio Clementi, por ser el más hábil al piano; sin embargo, la batalla, pese a ser librada por ambos virtuosos del más alto calibre, dejó con un sabor agrisado a Mozart quien aceptó a regañadientes su victoria y la admiración de todos los presentes, incluyendo al emperador

José II. Las interpretaciones e improvisaciones del gran maestro italiano lo habían intimidado y el compositor y pianista italiano se había ganado su respeto. Mozart fue también el precursor del género “singspiel” además de que llevó al idioma alemán a ser un idioma insignia en el género operístico con su obra *Die Entführung aus dem Serail*, que tuvo una aceptación sin igual por el público germánico, consolidando a Mozart en ese momento como el compositor referente de la ópera.

Además de los logros y fama ganada por Mozart en sus primeros años en Viena, hubo dos experiencias que le marcaron profundamente como compositor e intérprete. Una fue el descubrimiento de las obras de Bach y Händel y la otra fue la estrecha relación que logró entablar con Joseph Haydn.

Fue el barón Gottfried Van Swieten, gran melómano y coleccionista de música barroca, quien le facilitó a Mozart, alrededor de los años 1782 y 1783, las partituras de Bach y Händel. Fue entonces que, influenciado por el estilo de ambos compositores, enriqueció sus composiciones con recursos contrapuntísticos, después de haber estudiado minuciosamente el *Clave Bien Temperado*, el *Arte de la Fuga* de Bach y los oratorios de Händel, entre los cuales destacan *El Mesías* y *Alexander's Feast*. Dicha influencia considerada herencia directa del arte contrapuntístico barroco se ve reflejada en la Sinfonía N° 41 K.551, su ópera *la Flauta Mágica*, la Sonata para piano y violín en la Mayor K.402, las sonatas para piano K. 309 en do mayor y KV. 457 en do menor, y las fantasías para piano K. 475 en do menor y en re menor K. 397, obras consideradas insignias de la primera mitad del periodo clásico vienés.

Joseph Haydn era para Mozart un lugar seguro, un maestro, segundo padre y gran amigo, quien de manera desinteresada accedió a ayudarlo a seguir forjando su camino musical. Sin embargo, esta influencia no se vio reflejada solamente de una sola vía, sino que, fue un intercambio de

conocimientos mutuo, que se ve revelada en las obras de ambos compositores. El concierto N° 21 KV. 467 en do mayor de Mozart plasma un carácter Haydniano y juguetón desde su introducción, mientras que la influencia de Mozart se puede ver en obras como el motivo del cuarto movimiento de la Sinfonía N° 93 Hob. I:93 en re mayor. Sin embargo, la mayor influencia de Haydn se puede percibir en los cuartetos de cuerda, composiciones en las que Mozart le dedicó a Haydn.

Pese a todos sus éxitos, la desgracia y el constante revuelo social vivido en la época, aunado a la irreparable deuda y decadencia económica, llevaron al compositor a su declive mental y más tarde a su desafortunada muerte en 1791 por una extraña enfermedad, cuando apenas contaba con tan solo 35 años de edad; sin embargo, dichas situaciones no impidieron que Mozart tuviera uno de sus períodos compositivos más productivos, dejándonos así como último legado obras como la *Flauta Mágica*, su Concierto número 27 si bemol mayor para piano y orquesta, el concierto para clarinete en la mayor, su quinteto de cuerdas en si bemol mayor y su obra póstuma, el *Réquiem en re menor*, finalizado por su discípulo Franz Xavier Süssmayr quien estuvo con el compositor hasta sus últimos días de vida, en su lecho de muerte, terminando de escribir apuntes que él mismo solicitaba.

Frederyk Chopin



Figura 3. Louis-Auguste Bisson (1849), Fotografía de Chopin

Frederyk Chopin poeta del piano y segundo hijo de la familia Chopin, nació en el invierno de 1810 en una residencia asentada en la mansión de la condesa Sharberk dibujada en medio de una alborada de olmos y castaños, hijo de un culto profesor francés de ascendencia campesina y humilde, Nicolás Chopin, y de una madre de la nobleza polaca, Justina Krzizanowska. Heredero de la más alta cultura franco-polaca de la época, rodeado de las mejores familias y de una sociedad en un auge intelectual nunca visto, Chopin, desarrolla sus primeros años de vida en Varsovia en donde creció rodeado del más cálido amor que su madre y hermana podían brindarle y una notable estabilidad económica y educativa que su padre como cabeza llevaba a casa con su remunerada labor docente. Este ambiente condicionaría a Fredryk a desarrollar su espíritu de un hombre de clase, sensible, de carácter conservador y con un gusto refinado por lo que a él genuinamente le producía placer y plenitud.

Su desarrollo musical en la infancia fue cuando menos precoz, más no inusual, situación que describe a la perfección Harold Schoenberg: *“Cuando era bebé lloraba al escuchar música. A los cinco años había aprendido todo lo que su hermana mayor podría enseñarle. A los dieciséis era el orgullo del Conservatorio de Varsovia.”*

Pese al comentario de Schoenberg, aún hay cierto sesgo de información de al menos, los primeros cinco años de Frederyk. Chopin no era amante de la música exageradamente estridente, lo que lo llevaba a llorar cada vez que escuchaba una marcha militar, siendo apaciguado por la música de su padre, empírico violinista y flautista. Luisa, su hermana, fue su primera maestra cuando este tenía alrededor de tres años y luego pasó a manos de su madre quien lo entrena hasta alrededor de los cinco años para luego encomendarlo al maestro Adalbert Żywny.

Żywny, pese a no ser el maestro más carismático de su época gracias a su excéntrico proceder, cual barón barroco, crea en Chopin un pianista nato a quien alaba desde sus primeras lecciones por su buena aceptación y facilidad para con la música, alejándolo de tocar lo que en sus palabras él consideraba “los horrores de la época”, e inculca en Chopin una profunda devoción por la música de Bach y Mozart, compositores que acompañarían al pequeño Frederyk como sus más grandes inspiraciones. Así nace la primera composición de Chopin registrada, la Polonesa en Sol menor Op. Posth B. 1, N°11, que escribe a sus escasos siete años y que dedica a Madame Shaberk a quien la familia Chopin guardaba eterna gratitud al ser parte fundamental del auge familiar.

Además de la labor realizada por Żywny, destacan otras personalidades que ayudaron al crecimiento musical de Chopin, entre las cuales podemos mencionar a Wihelm Würfel quien fue su maestro de órgano mientras estudiaba en el Liceo de Varsovia, institución donde trabajaba su papá; y el compositor Józef Ksawery Elsner, quien en los tres años que estuvo en el Conservatorio de Varsovia, le instruyó en el área de teoría, composición y contrapunto. Fue en este tiempo que Chopin fue experimentando en crear su propio sonido, ya que Chopin se negó rotundamente a tomar clases con él en lo que a técnica pianística se refiere; sin embargo, esta decisión lo llevó a desarrollar una técnica y un manejo del desarrollo estructural compositivo, que se ve demostrado

en sus obras de esta época, como por ejemplo la Sonata para piano N°1 en do menor Op. 4, el Trío de Piano Op. 8 y su tema y variaciones sobre *La Ci Darem la Mano Op.2*.

Chopin se gradúa en 1827 con honores del conservatorio de Varsovia. Su vida pintaba bien en estos años pues le acompañaban grandes experiencias. Los dos recitales que ofreció en Viena en 1828, fueron aplaudidos con críticas sumamente favorables y el calor del público que no se dejó esperar para escuchar a la joven promesa. Fue en este primer recital en Viena, en donde Chopin estrena las “Variaciones sobre *La ci darem la mano*”, obra que se convertiría en la favorita del público vienés y primera en publicarse en el extranjero. Chopin, regresó al año siguiente a ofrecer dos conciertos al público vienés, quien nuevamente emocionado, escuchó sus variaciones y diversas obras propias, lo que le llevó a profundizar aún más su reputación y respeto frente a su público.

El prestigio de Chopin como compositor local y solista invitado de las diferentes locaciones donde iba, le fue sumando la admiración de grandes figuras como Ignaz von Seyfried quien era discípulo de Mozart y Rodolphe Kreutzer, destacado violinista. En marzo 1830, Chopin estrena en Varsovia su Concierto N°2 en fa menor Op. 21 para piano y orquesta, lo que representó para él, su consolidación como compositor e intérprete; sin embargo, el ambiente sociopolítico y la insurrección polaca, lo llevaron a emigrar en 1831 con un permiso de tránsito francés por la fuerte represión y hostilidad que a partir de ese momento sufriría el pueblo polaco.

Chopin en su éxodo hacia París, se encontraba en Múnich a finales de agosto donde daría un recital y días después, ya iniciado el mes de septiembre se enteraría de la triste caída de Varsovia ante la represión rusa, evento que marcaría a Chopin de por vida y que reafirmaría más su sentimiento nacionalista, aún sin estar en su patria.

Frederyk, ya establecido en octubre de 1831 en París, comenzaría su nueva vida como exiliado y luego en 1835 reclamaría su ciudadanía como francés por herencia de su padre. Sin embargo, jamás se sintió francés, sino que más bien, se mantuvo rodeado de sus compatriotas polacos Julian Fontana y Albert Gryzmala. Es en París en donde Chopin despegó, al verse rodeado de grandes como Rossini, Berlioz, Dellacroix y Kalkbrenner. Este último intentó darle clases por un año irregular, pero Chopin, desistió y continúa con su propia escuela.

La fama y reconocimiento llevarían a Chopin a la cúspide de su carrera cuando el respetado Robert Schuman en un artículo, alabó su genio. Consecuentemente, en 1832, Chopin daría su primer concierto público en París, el cual fue elogiado por la prensa, alta sociedad y la crítica. Fue aquí en donde Chopin entablaría una especial relación con Liszt. Fue en este concierto, cuando Chopin descubriría que su técnica, la cual era de un enfoque más íntimo, sería dirigida a los pequeños salones, en vez de las grandes salas de concierto.

Pese a los grandes éxitos y fama de Chopin, las vicisitudes no se hicieron esperar. Ese mismo año llegó a París un brote descomunal de cólera, lo que obligó a familias acaudaladas, mecenas y público en general a moverse a los estados más campestres de Francia. Esta situación trajo a los artistas en general, una inestabilidad económica sin precedentes; sin embargo, Valentín Radziwiłł miembro de la alta sociedad francesa, le presentó a Chopin a James Rothschild, quien lo invitó a una velada privada y hace que toque para el público presente, deslumbrando así a toda la sala que atónita escuchaba el gran talento del joven Frederic. Rothschild decide tomarlo bajo su protección y patrocinio, pidiéndole a él sus servicios como músico y profesor.

Gracias a estas conexiones, Chopin logra establecer el público específico, el de los salones más íntimos, liberando al artista de dar los conciertos en grandes salas que tanto le incomodaban. Sin

embargo, el descontento de Chopin ante los alumnos de pasión endeble e indisciplinados que sólo tomaban sus lecciones por ser de alta sociedad, desmotiva muchísimo al compositor de la labor docente. Chopin logró rodearse del círculo de la Sociedad Literaria Polaca, sus compatriotas quienes se convirtieron en patrocinadores de su carrera. Con la ayuda de ellos pudo conocer al compositor italiano Vincenzo Bellini y demás poetas también de la cúpula parisina, a quienes Chopin, como apasionado del arte, admiraba.

Chopin gozaba de una vida rodeada de éxitos, sus obras eran publicadas por las grandes casas editoriales de la época y respetadas, no sólo ya en la cúpula parisina, sino también en todo el espectro artístico europeo. Sin embargo, éste como gran romántico, anhelaba encontrar el amor.

La familia de María Wodzińska, su primer amor y con quien se había comprometido, declinó el compromiso después de que Chopin cayó en una grave enfermedad que casi la deja al borde de la muerte, en 1836. Pero, en octubre de ese mismo año, Chopin conocería a George Sand, seudónimo de Aurora Dupin, con quien entabló una íntima relación de siete años, época muy prolífica como compositor.

Sand estuvo junto a Chopin en dos momentos claves como compositor, su estadía en Mallorca en 1838, donde éste escribió la mayoría de sus preludios del Op. 28 y a su regreso a París cuando en 1840, publica la Sonata N°2, Op. 35 en si bemol menor, la balada N°2, Op. 38 en fa mayor, el Scherzo Op. 39, los nocturnos Op. 37, la colección de Polonesas Op. 40. En los años posteriores publica en 1841 la Fantasía en re menor Op. 49, en 1842, la Balada N°4, Op. 52 en fa menor y el Scherzo N°4, Op. 54 en mi mayor. Todos estos años, de la mano de Sand y sus hijos, fueron años de inspiración, sin embargo, en 1845 comenzaría la etapa de enfermedad más difícil de Fryderyk, la cual terminaría con su vida en 1849.

Chopin, aún invadido por su enfermedad, no detuvo su genio; en cambio, su relación con Sand empeoraba a la par de su enfermedad, hasta que 1847, Sand publica su novela *Lucrezia Floriani*, en donde hace alusión a la condición de Chopin a través de Karol, un pequeño gato que siempre se mantenía enfermo. El escritor francés, Delacroix, después de leer la novela de Sand, sentiría pena por su amigo Fryedrik. Todo este mar de tensiones escaló hasta que a Chopin se le prohibió objetar el compromiso de la hija de Sand, Solange, quien se casó con el artista Auguste Clésinger, ya que él no era su padre biológico. Esta sería la última situación que soportaría Chopin en esta última tormentosa etapa de su relación.

El compositor, aún con sus fuertes situaciones emocionales y su delicado estado de salud se mantuvo activo hasta que en 1849, la muerte toca a su puerta. Ya establecido en París, luego de una gira en Londres, muere el 17 de octubre de 1849, dejando, a sus tempranos 39 años, la escena musical europea, por lo que se cree una pericarditis, complicación provocada por la tuberculosis que tanto lo aquejaba.

Gonzalo Brenes



Foto de la colección de la Biblioteca Ernesto J. Castillero (1940), Fotografía de Gonzalo Brenes

Nacido el 17 de mayo de 1907, en la ciudad de David, Chiriquí, el maestro Gonzalo Agustín Brenes Candanedo crece en el seno del matrimonio de don Agustín Brenes, proveniente de la ciudad de Cartago en Costa Rica y la Sra. Aurora Candanedo, proveniente del pueblo de David, Chiriquí. Durante sus primeros años de vida, Gonzalo crece rodeado de las buenas costumbres, modales, sentimiento de superación y trabajo de su padre y la calidez, amor y gusto por la música de su madre. Además de sus padres, Brenes creció junto a cinco hermanos Coralia Maria, Lilia Aurora, Miguel Ángel, René Agustín y Carlos Hernán.

El viaje musical de Brenes empezó en 1915, un año después de entrar a la escuela primaria, cuando su familia adquirió un piano para la hermana mayor Coralia, quien aprendería piano con la maestra Helena Jované. Iniciada las clases de piano en la familia, la maestra Jované percibe un especial interés de parte de Gonzalo, quien participaba en las clases como oyente y tomada del entusiasmo del pequeño Brenes le expone la propuesta a la familia de impartir las clases a él, ya que su hermana había perdido el interés en el instrumento.

Brenes, presentaba un avance en el piano sin precedentes, sin embargo, por distintas circunstancias su maestra tuvo que retirarse a la ciudad de Panamá, pero esto no detuvo a Brenes, quien se mantuvo siempre diligente en su práctica continua del piano. Éste se mantuvo dos años en la autodidaxia, mientras que también continuaba diligentemente sus estudios en la escuela pública de David. Su segunda maestra fue Vila Enriqueta Parada, quien se encargó de ampliar un poco más los conocimientos de Gonzalo, hasta que esta lo dejara en manos del maestro Santiago Sosa, quien se encargó de perfeccionarlo y formarlo hasta 1923 cuando este ganó una beca para estudiar en el Instituto Nacional en la Ciudad de Panamá.

Instalado ya en la ciudad de Panamá, en el año 1925, se abre un concurso de becas de distintas ramas del conocimiento para cursar estudios en el extranjero, al cual, por insistencia de sus profesores, Brenes aplica y gana así el puntaje más alto en la rama de bellas artes en su especialidad, música. Sin embargo, aún no terminaba sus estudios de bachillerato, así que recomendado por el Doctor José Dolores Moscote, quien impartía clases en el Instituto Nacional y con quien Gonzalo había creado especial afinidad, éste decide hacer las gestiones para poder aplazar la beca hasta 1927, año en el que éste se gradúa primer puesto con honores del Instituto Nacional con un bachiller en humanidades.

Terminada esta etapa de su vida Brenes, parte a Chiriquí para despedirse de su familia antes de iniciar a sus estudios en Liepzig, Alemania, adonde fue convencido de cursar sus estudios gracias al consejo del Doctor Richard Newman quien fungía como cónsul en dicho país. Es también, para esas mismas fechas cuando escribe una carta al presidente Harmodio Arias Madrid en donde reconocía el valor de Nicole Garay y Adriana Orillac como maestras y parte fundamental de su formación musical.

Pese a que todo pintaba bien en la vida de Brenes, no le faltaron las dificultades. La primera traba que se le presenta es la falta de apoyo gubernamental para comprar su pasaje de ida a Liepzig, por lo que éste se vio obligado en acudir por ayuda de su padrino, quien finalmente patrocinó su viaje. Instalado en Alemania, Brenes acudió al Sr. Lutz, quien era cónsul de Panamá en Alemania, quien le ayudó con las otras dos barreras: vivienda e idioma. Pronto supera la barrera del idioma y logra asentarse, superando sus primeros exámenes de admisión y las demás pruebas que se presentaron en su formación.

Llegado el año 1930, Gonzalo Brenes aún no culmina sus estudios en el Conservatorio y la ayuda estatal proporcionada por su beca estaba por terminar. Brenes solicita una extensión al secretario de Instrucción Pública quien tristemente se la negó por el momento, lo que llevó a su familia en Panamá a solventar los gastos para que pudiera continuar y concluir sus estudios. Brenes antes de llegar a Panamá, visita París, Francia, en una última estrategia por lograr ayuda para terminar sus estudios. En París consigue una reunión con el secretario en persona y este accede a continuarle la ayuda económica para poder finalizar sus estudios.

Terminada esta etapa de su vida, Gonzalo regresa a Panamá luego de conocer a grandes de la música como Stravinsky y Strauss, escuchar la ópera de Riga, de empaparse de la cultura de Berlín, Dresde, Praga y Munich y de adquirir nuevos conocimientos muy en boga en la época, como el movimiento impresionista y nacionalista, heredados de su maestro Sigfrid Karl-Ellet, quien le recalcó la importancia de la identidad cultural de los pueblos en el alma del compositor y es así que Brenes, empapado de todas estas ideas revolucionarias, decide explotar la riqueza cultural heredada de la saloma, el tambor, el pindín y la cumbia que tanto impregnaba la música folclórica panameña que lo rodeó desde muy temprana edad.

Poco se habla de quienes sembraron el amor por la música folklórica panameña y el espíritu defensor de nuestra identidad en el maestro Brenes. Éstas dos influencias fueron su abuela doña Rufina, quien había emigrado de Colombia para establecerse en Panamá y se consideraba ciudadana panameña, pues sentía gran afinidad por la música panameña, que le recordaba a las tradiciones de su natal Colombia, y el maestro Narciso Garay, amigo cercano al maestro Brenes y quien a su llegada de regreso al Istmo después de terminados sus estudios, le entrega su ensayo, *Tradiciones y Cantares de Panamá*. Su interés por investigar más sobre la música tradicional panameña se consolida cuando conoce a los esposos, el Dr. Manuel Zárate y Dora Pérez Zárate, quienes ya habían iniciado investigaciones importantes sobre el folklore panameño. Es así como Brenes, junto a los esposos Zárate, realizan expediciones hasta lo más recóndito del país para investigar cada detalle de la herencia cultural de nuestros distintos pueblos. Así es que Gonzalo encuentra lo que sería su pasión y proyecto de vida.

El maestro Brenes encontró también su nicho en la educación y es por tanto, que en 1931 recién llegado de Europa, emprende su labor docente en la ciudad de David. Al año siguiente solicita un traslado a la Escuela Normal de Institutoras y al Instituto Nacional, en donde se desempeñó hasta 1938 cuando se trasladó a la Escuela Normal Juan Demóstenes Arosemena hasta 1940.

La labor docente del maestro Brenes no se limitó solamente a Panamá, sino también en Costa Rica donde ejerció de 1943 a 1947, y en México en 1948 donde tuvo la oportunidad de convivir con grandes figuras como Manuel Ponce y Adolfo Salazar. En 1953 fue nombrado como Jefe de Cultura y Educación Musical del Ministerio de Educación de Panamá y a su vez director asesor del Instituto Nacional de Música, en donde, junto al maestro Roque Cordero y a Jorge Luis Mackay, se encargó de hacer una reforma curricular enfocada al fortalecimiento de los aspectos teóricos de los futuros egresados de la institución.

Pese a que la pasión como maestro de música era lo que más motivaba el maestro Brenes, continuó su labor como compositor prolífico, estrenando así en 1955 el primer volumen de su libro Tonadas del Trópico Niño y en 1965 el ballet de la Cucarachita Mandinga, bajo la dirección artística de Rogelio Sinán. Pese a que estas dos fueron sus obras más conocidas ya que fueron publicadas, el maestro Brenes continuaba componiendo en distintos formatos: instrumento de cuerda frotada, obras para piano solo, música de cámara, obras corales, obras para piano y voz. El Maestro Brenes acumuló alrededor de 160 obras, las cuales reposan en la Biblioteca Nacional Ernesto J. Castillero.

El maestro Brenes aún a sus 93 años, continuó su labor docente; inspirado por la necesidad de instituciones de investigación y formación cultural, promueve la creación del Instituto de Estudios de Tradiciones Étnicas Culturales en la ciudad de Veraguas, en el año 2000, que queda bajo su dirección hasta el año 2002.

El 5 de enero de 2003, en la provincia de Chiriquí, el maestro Gonzalo Brenes se despide en paz, dejando atrás un camino labrado por su labor docente, artística y musical para las futuras generaciones de artistas panameños.

Análisis Musical de las obras

CAPÍTULO III

Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812

Johan Sebastian Bach

J. S Bach compuso la Suite Francesa No. 1 en re menos para teclado en 1725. Forma parte de una colección de cinco suites más, que fueron originalmente catalogadas como “*suites para teclado*”, dedicadas a su nueva esposa Ana Magdalena Bach, con quien contrajo matrimonio en 1721, casi dos años después de la muerte de su primera esposa María Bárbara. Estas suites, junto al Clave Bien Temperado, las invenciones, las sinfonías y la compilación de danzas del libro de Ana Magdalena Bach, forman parte de las distintas obras pedagógicas que Bach utilizaban para la enseñanza del teclado. Particularmente en estas suites, Bach buscaba a través de las líneas melódicas que dibujaba en cada voz de manera clara y sin excesivo contrapunto, que el intérprete creara distintos planos sonoros. Adicionalmente quería que, mediante la estructura tradicional en las que cada una de estas suites estaban compuestas, el intérprete también buscara elementos galantes y ornamentales para adornar en las improvisaciones.

I. Allemande

La *allemande* utilizada por Bach para esta suite, cumple con la estructura binaria utilizada en las *allemandes* tradicionales, las cuales son compuestas en un contrapunto de cuarta especie. El factor anacrúsico propio, se presenta desde el inicio de la parte A, desarrollada en la tonalidad de re menor sin alejarse mucho de este centro tonal.

Esta *allemande* cumple con el factor simétrico, bastante propio de Bach, en el cual este utiliza una misma célula rítmica que varía su dirección melódica de acuerdo a la voz en la se presenta, creando el contraste de los distintos planos sonoros que el compositor buscaba crear.

*Weich und fließend.
dolce, poco mosso*

p, dolce

*mit Verschiebung
una corda*

Patrón rítmico-melódico que se presentará a lo largo de la danza

Mismo patrón rítmico, presentado con dirección melódica contrastante en la soprano

Figura 5. J. S Bach, Bussoni Ferruccio, Breitkopf & Håartel, (1998), Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812

Esta sección tiene dos puntos en donde el compositor hace dos cadencias modestas que dan la impresión de que desarrollarán tonalidades con un color similar al centro tonal, sin embargo, la resolución de estos dos puntos, inmediatamente nos llevará de vuelta al centro tonal, usando los recursos como bordaduras, notas de paso y retardos, lo cual nos va dejando aquella sensación de tensión que será inmediatamente resuelta. Ambos puntos se encuentran en el cuarto tiempo del tercer compás hacia el primer tiempo del cuarto compás, en donde resuelve a Sol menor y luego en el sexto compás donde resuelve en el tercer tiempo, a Si bemol mayor.

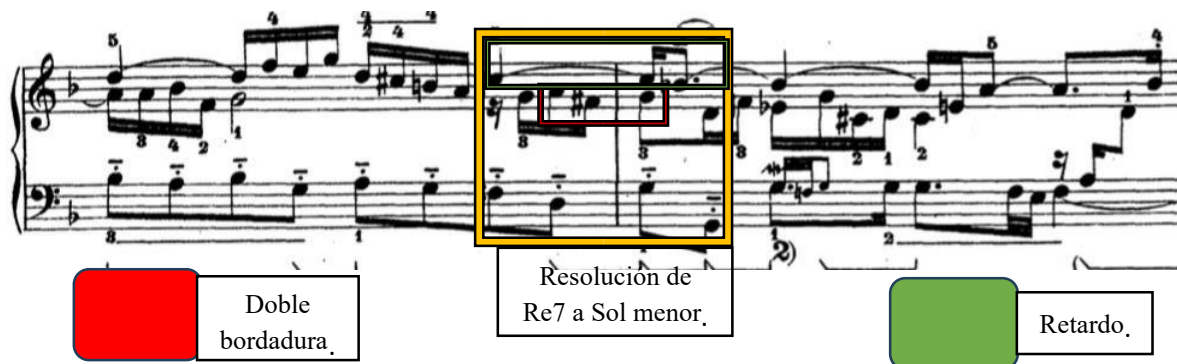


Figura 6. J. S Bach, Bussoni Ferruccio, Breitkopf & Håartel, (1998), Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812 Finalmente, la parte A de esta danza culmina con un acorde de La mayor (V) que viene antecedido por una progresión de acordes presentada con la nota La en el bajo como pedal que nos llevará hasta el acorde de La mayor, que servirá como punto de tensión hacia la repetición de la A con improvisaciones o a la B.

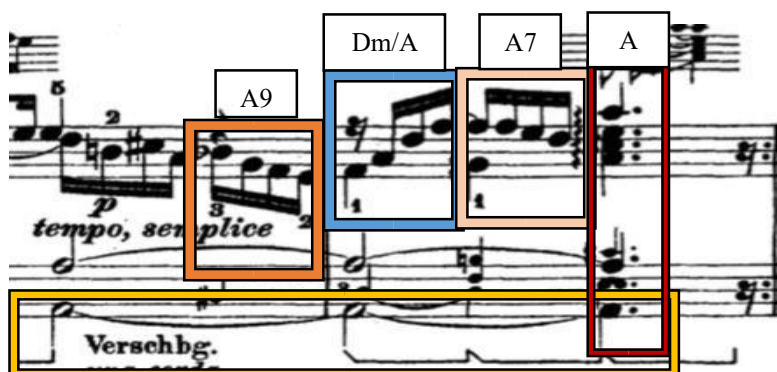


Figura 7. J. S Bach, Bussoni Ferruccio, Breitkopf & Håartel, (1998), Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812

Para iniciar la parte B, Bach procede a presentarnos el mismo motivo rítmico del inicio de la parte A, solamente que esta vez con una dirección melódica invertida y tomando el quinto grado con el que terminó la A, el cual resolverá en el tercer tiempo del segundo compás de esta sección. A su vez, esta división de la danza se mantiene sin mayor novedad armónica, más allá de la resolución de cadencias dentro de su centro tonal, hasta terminar en el último compás con una tercera de picardía antecedita de notas extrañas al acorde hasta resolver.



Figura 8. J. S Bach, Bussoni Ferruccio, Breitkopf & Håartel, (1998), Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812

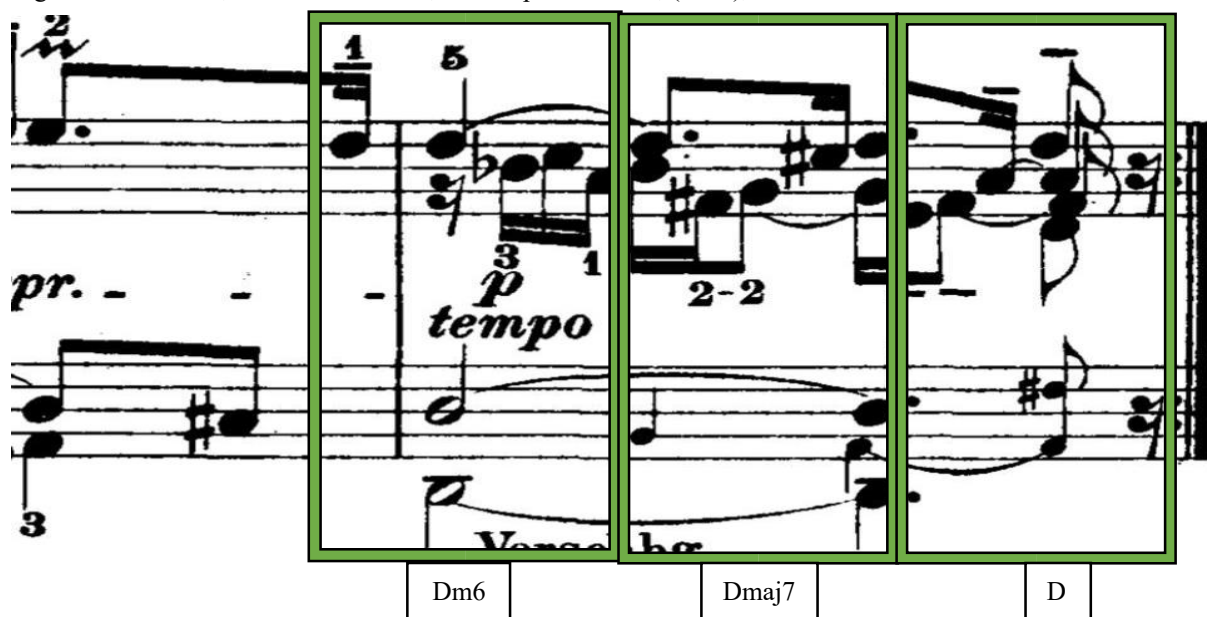


Figura 9. J. S Bach, Bussoni Ferruccio, Breitkopf & Håartel, (1998), Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812 II.

Courante

Esta segunda danza representa un elemento contrastante en comparación con la primera danza, apoyada en la métrica, carácter y estilo en los que fue compuesta. La métrica se nos presenta ahora en un compás de 3/2, lo cual difiere drásticamente del 4/4 presentado en la primera danza, sin embargo, mantiene el elemento anacrusico y la misma tonalidad, pese al carácter riguroso y más marcado con el que fue concebida.

En la época, se componían dos estilos de *courantes*, francés e italiano, también denominada corriente. Se diferenciaban usualmente por el carácter con el que se tocaban y los elementos rítmicos empleados. El *courante* francés usualmente se presenta en un compás 3/2 iniciado de manera anacrúsica y vigorosa, acompañada de hemiolas que iban dando la sensación de desplazamiento. El *courante* italiano contenía elementos rítmicos más estables, casi sin hemiolas y eran interpretadas de manera más ligera y más rápida.

Patrón rítmico-melódico que se presentará a lo largo de la danza

Mismo patrón, ahora presentado en el tenor.

Figura 10. J. S Bach, Busoni Ferruccio, Breitkopf & Håartel, (1998), Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812

Esta danza al igual que la anterior, se mantiene estable armónicamente, dentro del centro tonal sin mayores modulaciones en la parte A, más allá de una pequeña cadencia hacia Si bemol mayor en el compás 7, que mediante una secuencia descendente en el compás 8, resuelve en el compás 9 en re menor, que consecuentemente nos llevará a una semicadencia en el compás 10 que da por finalizada la parte A de la danza.

Figure 11 displays a musical score for J. S. Bach, Suite Française N°1 in E minor BWV 812. The score is divided into two main sections: a Cadence (CAD) and a Sequence (SC). The CAD section is marked with a green box and contains the notes (mf) and 4. The SC section is marked with a yellow box and contains the notes 3, 5, 3, 2, 3, 2. The chords for the SC section are Gm7/D, C7, F/, G/B, and A9. The notes are written on a staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The chords are written below the staff.

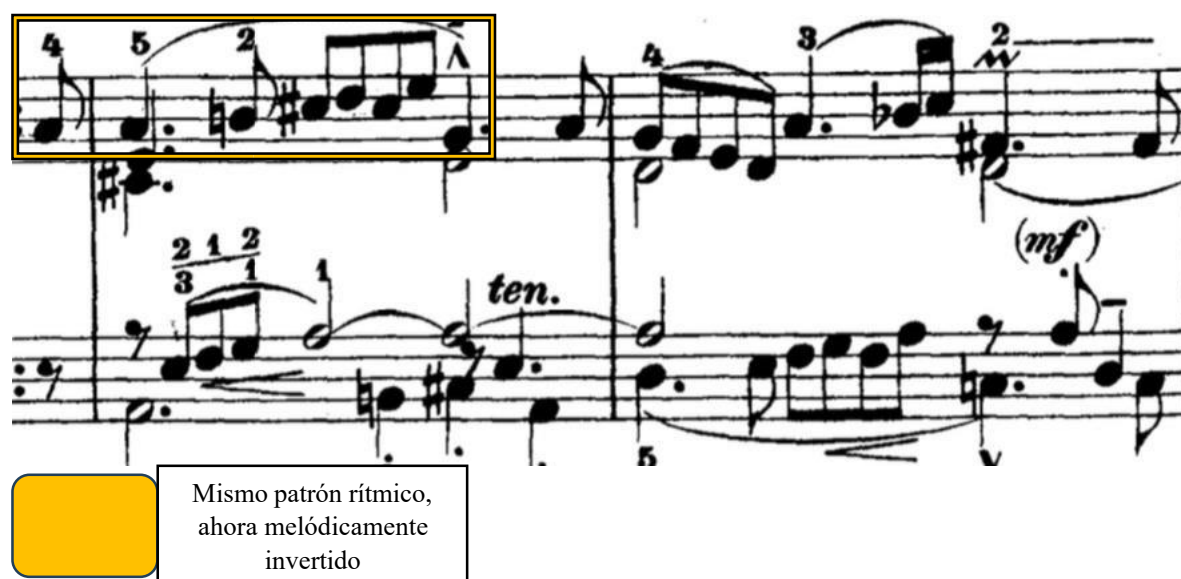
Figura 11. J. S Bach, Bussoni Ferruccio, Breitkopf & Håartel, (1998), Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812

Figure 12 displays a musical score for J. S. Bach, Suite Française N°1 in E minor BWV 812. The score is divided into two main sections: a Sequence (SC) and a Cadence (CAD). The SC section is marked with a green box and contains the notes 4, 3, 3, 4, 3, 2, 3, 2, 3, 2. The CAD section is marked with an orange box and contains the notes 2, 2, 2. The chords for the SC section are Gm/B, A9, and A. The notes are written on a staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The chords are written below the staff.

Figura 12. J. S Bach, Bussoni Ferruccio, Breitkopf & Håartel, (1998), Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812

La parte B de la danza, toma el acorde dominante presentado en el final de la parte A y comienza a desarrollar bajo el mismo patrón rítmico, aunque melódicamente invertido, creando esta sensación de contraste. Adicionalmente, el compositor se toma un poco más de libertades armónicas y logra desarrollar por más cantidad de compases, la relativa menor de Si bemol, tonalidad que utilizó brevemente en la A, a lo largo de cuatro compases, hasta hacer una cadencia

del compás 5 al compás 6 de la parte B, en donde en el tercer tiempo del mismo nos lleva con un acorde de E° hacia un C7 que representa la dominante de su relativa mayor. En el compás 9, mediante una secuencia descendente, nos lleva hasta la dominante de la tonalidad original, desarrollando en la misma sin alejarse abruptamente del centro tonal y finalmente concluir en el último compás en un acorde de Re con su tercera de picardía.



Mismo patrón rítmico,
ahora melódicamente
invertido

Figura 13. J. S Bach, Bussoni Ferruccio, Breitkopf & Hâartel, (1998), Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812

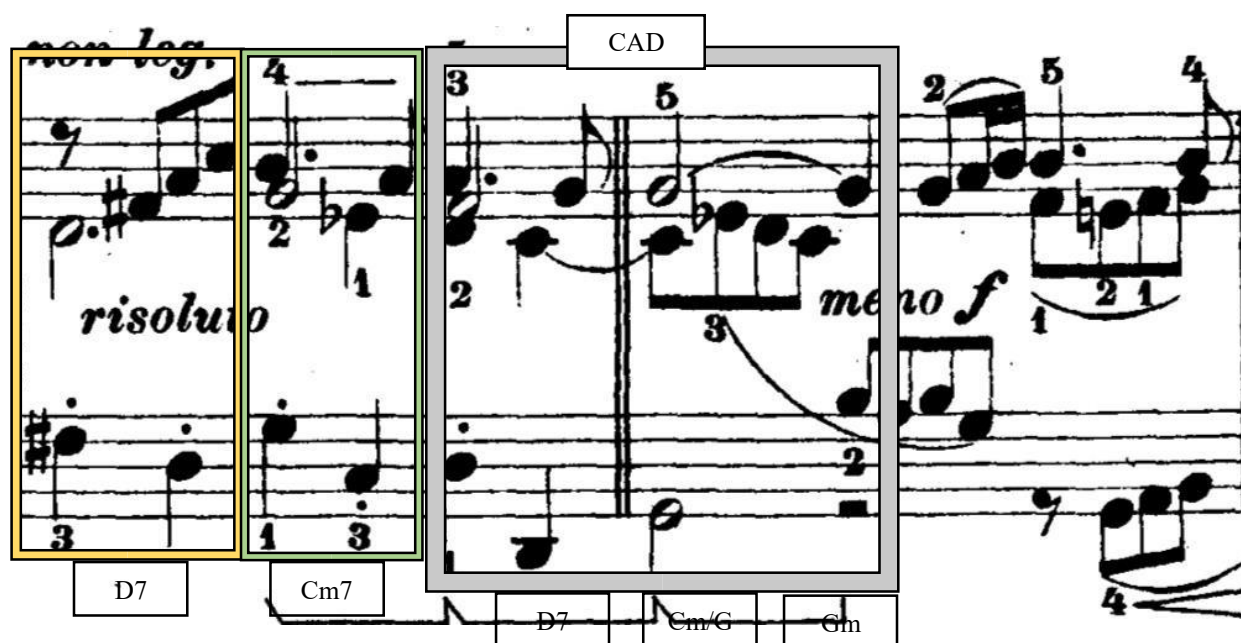


Figura 14. J. S Bach, Busoni Ferruccio, Breitkopf & Håartel, (1998), Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812

III. Sarabande

Esta es la tercera danza y la más emocional de todas las danzas de esta Suite. Sigue el estilo sublime y calmado que caracteriza esta danza española. Originalmente esta danza era una danza sensual. Fue la realeza francesa la que buscó borrar la mancha poco moral que había acompañado a esta danza desde su concepción en las colonias españolas, adaptándola sus salones y ballets de la época. Con el paso del tiempo, los compositores le dieron un enfoque íntimo y más elevado.

Esta danza se desarrolla a cuatro voces corales (SATB) en un compás de $\frac{3}{4}$. En la parte A, la soprano traza la línea principal de la melodía siempre llevándola agónicamente hacia el segundo tiempo, lo que da el apoyo en el tiempo en el que esta danza fue concebida. En la parte B, el bajo toma la misma línea melódica de la Parte A, pero inteligentemente Bach varía armónica y contrapuntísticamente los movimientos de las voces superiores sin alejarse del centro tonal. En

el compás 9, la soprano toma nuevamente el protagonismo y continúa desarrollando hasta el compás 16 donde culmina con su tercera de picardía.

Figura 15. J. S Bach, Bussoni Ferruccio, Breitkopf & Hâartel, (1998), Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812

Figura 16. J. S Bach, Bussoni Ferruccio, Breitkopf & Hâartel, (1998), Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812

IV. Minuet I-II

La cuarta danza escogida por Bach para esta suite tiene sus orígenes en Francia, introducida por Jean Baptiste Lully en las cortes francesas. El *minuet* se convertiría en la danza favorita de los

compositores de la época. Particularmente Bach, tomaría gran parte de sus *minuets*, así como de otros compositores de la época como Cristian Petzold y otros desconocidos, probablemente estudiantes suyos, y los agruparía en el Libro de Anna Magdalena Bach, mismo libro donde también incluiría la colección de las Suites Francesas. Usualmente en la suite se podía incluir un *minuet* o dos. En el caso de que se usaran dos *minuets* en una misma suite, se tocan seguidos y al concluir la parte B del segundo *minuet*, se regresaba al primer *minuet* sin repetición de la A ni la B.

En el caso específico de esta suite, el compositor utiliza dos *minuets*, respetando la estructura binaria de ambos, sin alejarse del centro tonal y utilizando la simetría que él mismo implementó en las danzas anteriores. Al ejecutarse, se tocan los dos *minuets* seguidos con sus repeticiones y sin pausa, se regresa al primer *minuet* sin repeticiones, tal como se hacía en la época,

p, piacevole

Patrón rítmico-melódico que se presentará a lo largo de la danza

Figura 17. J. S Bach, Bussoni Ferruccio, Breitkopf & Håartel, (1998), Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812

Mismo patrón rítmico-melódico, ahora presentado en la B una tercera arriba.

Figura 18. J. S Bach, Bussoni Ferruccio, Breitkopf & Hâartel, (1998), Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812

Este primer *minuet* termina finalmente con una secuencia ascendente a partir del compás 9 y hasta el compás 16, en donde concluye con una cadencia auténtica imperfecta; el compositor omite el tercer grado del acorde para poder dar la sensación de continuidad hacia el segundo *minuet*, que empieza con un motivo similar al de la B del primer *minuet*, dándonos la tercera del acorde anteriormente presentado, ahora con variaciones en los ornamentos y en las subdivisiones rítmicas, para dar esta sensación de movilidad hacia adelante. Este mismo motivo será repartido a lo largo de la danza entre las distintas voces para ir entretejiendo un contrapunto más elaborado. En el compás 8 hace una cadencia hacia el compás 9 que nos devuelve a la A.

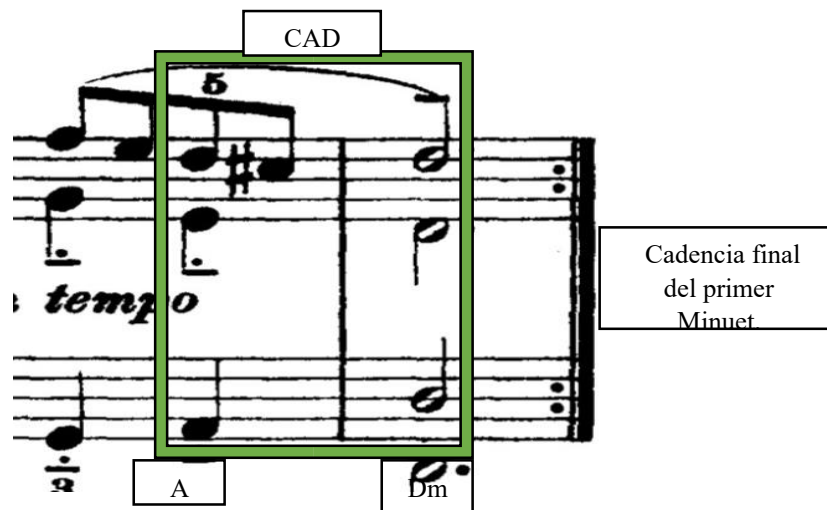


Figura 19. J. S Bach, Bussoni Ferruccio, Breitkopf & Häartel, (1998), Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812

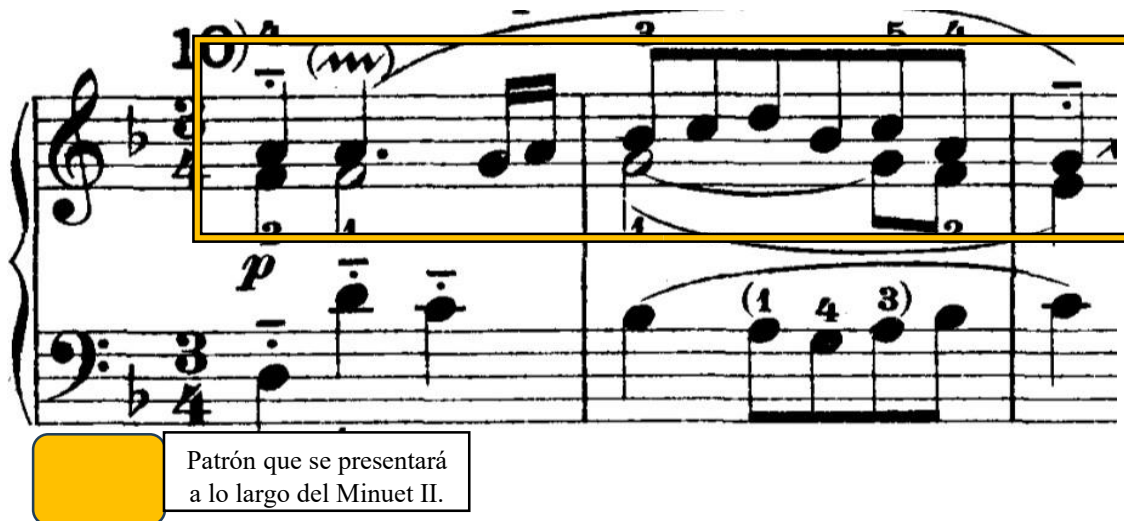


Figura 20. J. S Bach, Bussoni Ferruccio, Breitkopf & Häartel, (1998), Suite Francesa N°1 en re menor BWV 812 V.

Giga

La quinta y última danza de esta suite es la *giga*, originada en el siglo XVII, con raíces principalmente españolas y portuguesas. La *giga* llega a Francia para ser utilizada como danza de la nobleza, pero no tuvo el mismo éxito de la *sarabanda* que sí logró escalar hasta la realeza; sin embargo, se volvió la danza preferida por los compositores de la época para el cierre de las suites. Estas danzas son compuestas usualmente en métricas ternarias como 3/8, 9/8, 12/8; sin embargo,

Bach experimenta con el tema de la métrica y decide usar la figura de la corchea con puntillo y semicorchea, combinado igual con escalas ascendentes o descendentes de fusas, lo cual da esta sensación “atresillada” y no de una métrica propiamente binaria.

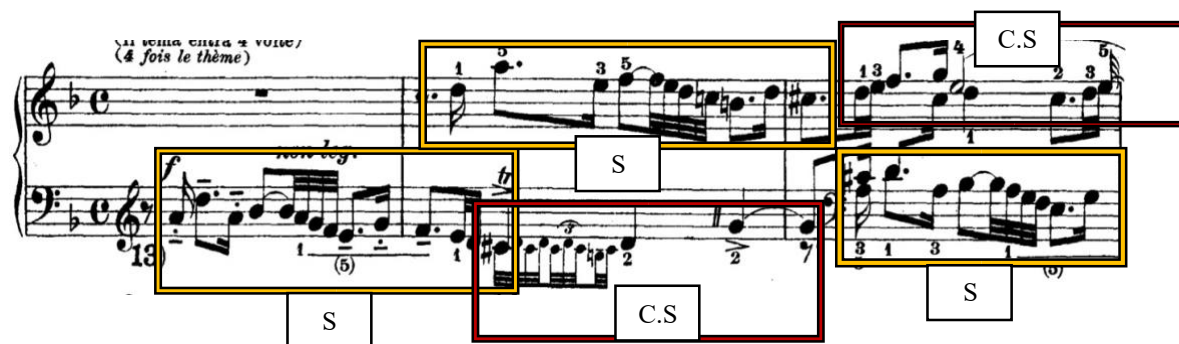


Figura 21. J. S Bach, Busoni Ferruccio, Breitkopf & Hâartel, (1998), Suite Francesa N°1 en re menor BWV 81

Esta danza, a diferencia de las demás, está concebida más polifónica y contrapuntísticamente. Se utiliza un sujeto que se presentará a lo largo de las diferentes partes de la danza, repartido en las tres voces de la *giga*, sin alejarse del centro tonal.

Concierto para piano y Orquesta N°21 K 467

Wolfgang Amadeus Mozart

Era marzo de 1785, apenas cuatro semanas después de terminado el concierto N°20 en Re menor, Mozart estrena su concierto N°21, rodeado de la euforia del público emocionado al saber debutaba un nuevo concierto. El público presentía que este concierto pasaría a la posteridad como uno de los conciertos insignia de la literatura pianística. Este concierto representa la antítesis del concierto N°20, que conduce el oyente a una atmósfera trágica que da un giro en su tercer movimiento con un cierre grandioso. Sin embargo, el concierto N°21 desde su tonalidad, lleva a un carácter más brillante y jocoso, resaltando esta faceta juguetona y jovial del Mozart que la sociedad vienesa

amaba. La orquestación es la usual: flauta, dos oboes, dos fagotes, dos cornos, timpani y la sección de cuerdas. La estructura es también la usual, de tres movimientos:

- I. Allegro Maestoso.
- II. Andante.
- III. Allegro Vivace Assai.

I. Allegro Maestoso

Introducción

Este movimiento en forma Sonata, presenta de manera clara su Exposición(A)-Desarrollo(B), Reexposición(A), introduciéndonos de manera rítmica y juguetona, digna de una obertura de la ópera bufa de la época, que marca, desde sus inicios, el carácter, los personajes y escenarios que se irán presentando a lo largo del movimiento, hasta su culminación amable y delicada. Para crear esta primera atmósfera juguetona, Mozart introduce el tema principal en unísono usando la sección de cuerdas. Destacan las figuras de menor duración con redondez acompañadas de un matiz más íntimo, que luego será interrumpido en el compás 12 por un tutti forte que indica que la sorpresa de la ópera ha comenzado, mismo recurso que Mozart implementaría año después, en la Obertura de *Las Bodas de Fígaro*.

Este primer tema es precedido por un pedal en Sol que se extiende hasta resolver, en el compás 20, donde comienza otro pedal en Sol con el que compositor jugará con una misma célula rítmica hasta los compases 24 y 25 donde se crea más tensión a través de terceras cromáticas hasta el 26, donde se rompe el pedal por medio de unas terceras descendentes que empiezan desde Sol en estado fundamental y resuelven en Do Mayor en el compás 28, dando final, con esta cadencia auténtica perfecta, a la tensión creada. Se inicia así, la transición hacia el segundo grupo temático que presenta la sección de vientos de manera más amable y *cantabile*, que se interrumpe por un contrapunto imitativo en el compás 36 en donde aparece primero por los primeros violines, luego violas, violines segundos, sección de bajos y finalmente vientos que irán creando toda la masa orquestal. Aparece la sorpresa nuevamente en el compás 44 a través de acordes de sextas napolitanas resuelve en el compás 52 nuevamente en Do Mayor. En el compás 62, aparece el tema con los vientos y luego en tutti hasta el compás 68 donde nuevamente resuelve. Primero el oboe, luego el fagot y finalmente la flauta presentan, en el compás 74, la invitación con la que entregan el protagonismo al piano, que a través de una introducción noble y un poco tímida, iniciada en un acorde de Sol, va modulando gradualmente en terceras desde lo oculto, hasta romper esta timidez con el más absoluto brillo y versatilidad. En la entrada de cadencia en el compás 79 el piano le pasa el protagonismo a la orquesta, después de un trino brillante. En el compás 80 aparece nuevamente el tema principal y concluye el solista.

Exposición

Terminada la introducción y la cadencia, el piano da inicio al tema principal en la tonalidad original del concierto. Entrado el compás 91 comienza la sección modulante que sirve como puente hacia el segundo grupo temático, que usualmente se presenta en el quinto grado de la tonalidad; sin embargo, Mozart decide desarrollar este segundo grupo temático en la dominante menor (Sol menor) en el compás 109.

The image displays a musical score for piano and orchestra. It is divided into two main sections by a vertical line. The left section is enclosed in a green border and is labeled 'G Maj' at the bottom. It contains a piano part with a 'Tutti' marking and an ascending sequence of notes. A text box above it reads 'Secuencia ascendente hacia el segundo grupo temático'. The right section is enclosed in a yellow border and is labeled 'G Min' at the bottom. It begins with a 'Solo' marking and an 'espressivo' instruction. A text box above it reads 'Inicio del segundo grupo temático.'.

Figura 22. W. A Mozart, Norbert Gertsch, G. Henle Verlag, (2006), Concierto para piano y orquesta en do Mayor K. 467.

Esta repentina sorpresa del inicio del segundo grupo temático es interrumpida en el compás 122 por una secuencia cromática ascendente y descendente, con una base armónica que se mantiene variando entre un Re7 y Sol que resuelve en un acorde de Re mayor. Los compases del 124 al 126, mediante una escala cromática con bajo en Re7, resuelven en una cadencia auténtica perfecta en Sol mayor que presentará la segunda parte de este segundo grupo temático ya desarrollado en la dominante (Sol Mayor). La frase entre los compases 128 al 131 posee un carácter más *cantabile* y sutil, mientras que la frase consecuente (132-136) presenta un carácter más jocosos. Este mismo

tema se presentará ahora a través de un contrapunto imitativo entre la flauta y el piano a partir del compás 136 al 140, con variaciones armónicas hasta resolver en el compás 143 con el tema principal igualmente desarrollado en la dominante, en un contrapunto imitativo similar al utilizado en el compás 36 de la introducción orquestal, pero con un desarrollo armónico más amplio.

Figure 23 shows a musical score for a piano and flute duet. The piano part is marked with a green box and contains a chromatic ascending sequence (Secuencia cromática ascendente) and a cadence (CAD). The flute part is marked with a yellow box and contains a melodic line with fingerings. Chords D7, G, Amin/C, and D7 are indicated below the piano part.

Figura 23. W. A Mozart, Norbert Gertsch, G. Henle Verlag, (2006), Concierto para piano y orquesta en do Mayor K. 467.

Figure 24 shows a musical score for the piano and violin parts. The piano part is marked with a yellow box and contains the main theme (Tema principal) and chords G Maj and D7. The violin part is marked with a red box and contains the theme in violins (Tema en los violines) and chords G Maj and D7.

Figura 24. W. A Mozart, Norbert Gertsch, G. Henle Verlag, (2006), Concierto para piano y orquesta en do Mayor K. 467.

Desarrollada esta secuencia armónica, Mozart resuelve en el compás 153 con un acorde de Do mayor en primera inversión, dando una sensación de cadencia, que desemboca en cuatro compases

de piano solo hasta regresar con un acorde Sol/Re en el compás 167 y Re7 en el compás 168. Regresa a Sol mayor nuevamente para desarrollar toda una sección virtuosa que va del compás 169 al compás 184 a través de la progresión Sol-Do-Do#ø, y que resuelve en el compás 188 en Re7. Por medio de terceras ascendentes, da lugar al compás 190 que contrasta ahora con terceras descendentes que dan en el compás 192 a un Sol/Re y luego en el 193 a un Re7 que resuelve en Sol en el compás 194, dando inicio al *tutti* que conecta esta sección con el Desarrollo de este primer movimiento.

Desarrollo

Mozart va llevando el *tutti* iniciado en el compás 194 en dirección al relativo menor de la tonalidad anteriormente expuesta (Sol mayor), creando directamente el ambiente propicio para generar un dramatismo operístico opuesto a la jocosidad de la primera parte.

Este desarrollo comienza con tres Si completamente solos en el compás 222, representando una angustia solitaria que obtiene una respuesta de las cuerdas en el compás 223, afirmando el Mi menor en el que se va a desarrollar este drama. Toda esta angustia y soledad se va transformando en inestabilidad cuando a partir del compás 237, inicia la sección modulante que resuelve en el compás 235-236 con la cadencia de Emin- Fa#ø/La-Mimenor/Si-Si con un Mi7, que automáticamente, por su naturaleza de séptima, crea una tensión que debe ser resuelta. Es entonces que, el compositor decide crear aún más tensión e inestabilidad utilizando, en el primer tiempo, la sensible del acorde en el que se encuentra y mediante una secuencia descendente resuelve la tensión manteniendo la progresión hacia el siguiente acorde igualmente de séptima.

Figura 25. W. A Mozart, Norbert Gertsch, G. Henle Verlag, (2006), Concierto para piano y orquesta en do Mayor K. 467.

Esta sección modulante desarrollada en estos acordes de séptima es resuelta parcialmente en el compás 253, en donde el compositor llega a un Fa menor. A través de una secuencia descendente con un trabajo contrapuntístico de voces internas, continúa modulando hasta un Do menor de donde ahora va a utilizar el recurso inverso y asciende hasta una sección cadencial en el compás 264. Terminada esta parte lírica, aparece un pedal de Sol en el compás 270 con la siguiente progresión: G-D7- G-Dmin7-C-Dmin7-C-G7-C; dando así, un final que nos lleva a la estabilidad de la introducción inicialmente presentada en la tonalidad principal de la obra.

Reexposición

El compositor luego de todo el movimiento armónico anteriormente presentado, lleno de angustia e inestabilidad, decide traer nuevamente el clima jocoso que presentó en un inicio y devolver esta misma atmósfera presentando en el *tutti* del compás 274, una introducción similar a la expuesta en el primer compás con los temas ya conocidos, hasta resolver en Fa mayor en el compás 295.

Mediante un contrapunto imitativo presenta nuevamente el tema y utiliza simétricamente, en el compás 305, el recurso de las secuencias cromáticas ascendentes y descendentes con bajo en la dominante del compás 122, solo que esta vez, en la dominante de su tonalidad original hasta presentar, en el compás 313, el tema del segundo grupo temático, también en la tonalidad original.

The image displays a musical score for W.A. Mozart's Piano Concerto No. 20, K. 467. It features two systems of staves. The top system includes a piano part (treble and bass clefs) and an orchestral part labeled 'Wind' (treble and bass clefs). The bottom system includes a piano part (treble and bass clefs) and an orchestral part labeled 'Str.' (treble and bass clefs). Annotations include 'Secuencia cromática' (Chromatic sequence) pointing to a specific passage in the piano part, 'G7' indicating a dominant seventh chord, 'CAD' (Cadenza) marking a section, and 'dim.' (diminuendo) indicating a dynamic change. The bottom system also includes harmonic annotations: 'C' (C major), 'Dmin/' (D minor), and 'G7' (G dominant seventh).

Figura 26. W. A Mozart, Norbert Gertsch, G. Henle Verlag, (2006), Concierto para piano y orquesta en do Mayor K. 467.

En esta sección igualmente se desarrolla el tema del segundo grupo temático, con variaciones armónicas en la segunda vez que se presenta, para dar paso a la sección del contrapunto imitativo y consecuente, la sección virtuosística de las escalas tal como se presentó en la exposición, ahora en la tonalidad original hasta el compás 396 en donde inicia la cadencia.

Cadencia

La cadencia utilizada para este concierto es la propuesta por Sir Andrés Schiff. Al inicio de esta cadencia, el llamado realizado por las maderas previo a la introducción del piano, juega con los colores, registros y posibilidades orquestales propias del instrumento, hasta brindarnos en el compás 9 de la cadencia, una introducción similar a la presentada al inicio del movimiento. Resuelve en el compás 12, la tensión generada por el Sol7 con un contrapunto imitativo que va dando esbozos de la sección moduladora de la reexposición hasta llegar al compás 28 donde nos brinda el motivo de la frase antecedente del primer grupo temático del desarrollo, primeramente en mayor y luego en menor. Finalmente, la cadencia da sus indicios de final cuando en el compás 44, a través de unas escalas en terceras descendentes que hacen referencia a las del compás 378, termina en todo su esplendor con un trino clásico propio de los finales de las cadencias de la época, dando paso al *tutti* de orquesta hasta su amable cierre.

II. Andante

El segundo movimiento de este concierto está estructurado en forma A-B-A, en donde el compositor mantiene la orquestación utilizada en el primer movimiento a excepción del timpani. Además, este movimiento se caracteriza por mantener durante casi todo el movimiento, una subdivisión ternaria con un enfoque binario, creando un juego polirítmico que mantiene a la obra, en constante sensación de movimiento.

Sección A

La sección A de este movimiento comienza con la introducción de la sección de cuerdas, que presenta el tema principal en los primeros violines. Se mantiene la subdivisión ternaria gracias a los segundos violines y violas, mientras que cellos y bajos marcan los tres primeros tiempos. Esta

mecánica se mantiene hasta el compás 23 donde el piano comienza a marcar la subdivisión y en el compás 24 toma el tema, hasta terminar de desarrollarlo en el compás 35 donde concluye en una cadencia auténtica perfecta en la tonalidad correspondiente a este movimiento, dándole paso a dos compases de transición hacia la siguiente sección.

The image displays a page from a musical score for W. A. Mozart's Piano Concerto No. 21 in C major, K. 467. The score is arranged in three systems. The first system features a piano solo in the right hand, marked 'Solo' and 'p' (piano), with a 'molto espressivo' instruction. The piano part in the left hand is marked 'p' and 'molto espressivo'. The second system shows the 'Tema principal' (main theme) in the piano part, marked 'F' (forte). The third system shows a 'C7' chord in the piano part. The score is for piano and orchestra, with the piano part in the upper staves and the orchestra in the lower staves.

Figura 27. W. A. Mozart, Norbert Gertsch, G. Henle Verlag, (2006), Concierto para piano y orquesta en do Mayor K. 467.

Sección B

Esta sección del movimiento, que inicia a partir del compás 37, se presenta en el relativo menor, presentándonos un tema dramático y desesperanzador, en una tonalidad oscura como lo es Re menor, que contrasta con del primer tema de carácter afable y sublime. Este tema desenvuelve su oscuridad hasta que llegado el compás 45 inicia la sección moduladora que, con un pedal en Sol, de manera progresiva, va trayendo de vuelta la luz a la obra, conduciendo hasta el compás 50 donde se desarrolla el segundo grupo temático de esta sección en la dominante de la tonalidad del concierto (Do mayor).

Este segundo grupo temático resuelve en el compás 55, donde paulatinamente Mozart conduce nuevamente de manera armónica hacia la oscuridad presentada anteriormente en el mismo tema de esta sección, ahora jugando entre Sol menor y Re menor. En el compás 61 utiliza un acorde de Fa7 para conducir una variación en Si bemol mayor, de cuatro compases de duración. En el compás 66 comienza una sección modulante con la siguiente progresión: Aø-Gmin/Bb-Gø-Fm/Ab-Db7-C-Cm-Eb7-Ab. Es con esta última nota del compás 74 se da inicio nuevamente a la sección A, ahora en La bemol.

Sección A

Mozart presenta en esta sección su primer grupo temático de la sección A en la tonalidad de La bemol, sin mayor novedad hasta entrado el compás 77, donde inicia una serie de variaciones armónicas y rítmicas sobre las ideas de la frase consecuente de esta sección, hasta llegar al compás 83 donde desarrolla nuevamente una sección modulante que posicionará la línea una vez más en su centro tonal, hasta su amable culminación en el compás 104.

III. Allegro Vivace Assai

Este movimiento está compuesto en una forma Rondó usual, estructurada de la siguiente manera: A-B-A¹-C-A-B¹-A¹. Mozart decide usar en este movimiento el recurso de la estructura usual de la época para mantener el carácter jovial y la conexión con el público de la época al contar con una estructura ya conocida.

Sección A

Esta sección está compuesta por una introducción de las cuerdas en los primeros ocho compases, los cuales se repiten dos veces, hasta presentar en el compás 9, la frase consecuente. En el compás 20 comienza la primera cadencia de este movimiento. La cadencia utilizada es la brindada por Sir

Andras Schiff, quien toma extractos rítmicos del tema de la A de este movimiento, variando los mismos hasta presentar en el compás 21, el tema presentado por el piano y luego respondido por un *tutti* de orquesta que se mantiene sin alejarse del centro tonal a partir del compás 28, dándole paso al segundo grupo temático de esta sección que comienza a partir del compás 58.

The image displays a musical score for W.A. Mozart's Piano Concerto No. 21, K. 467, in C major. The score is arranged in three systems. The first system shows the piano part (treble and bass staves) and the orchestra part (treble staff). A yellow box highlights the 'Tema principal' (Main Theme) starting at measure 21, marked 'Solo' and 'p'. The piano part features a series of eighth-note runs. The orchestra part, marked 'Str.' and 'p', provides harmonic support. Below the piano part, a yellow box highlights a section starting at measure 58, marked 'Tutti'. The score includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and dynamics (p, f). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Figura 28. W. A Mozart, Norbert Gertsch, G. Henle Verlag, (2006), Concierto para piano y orquesta en do Mayor K. 467 .

Este segundo grupo temático de esta sección destaca por ser más lírico, contrastando directamente con el carácter más juguetón y jovial del primer grupo temático. Aparece también una sección virtuosa desde el compás 68 que, al igual que en el primer movimiento, posee esta misma esencia operística que caracteriza a esta obra, haciendo que los pasajes de escalas encontradas en esta sección semejen a los pasajes realizados por una soprano coloratura en sus arias, recurso que era sumamente utilizado por el compositor en la ópera.

Presentada esta sección, el compositor decide mediante una pregunta-respuesta, presentada inicialmente por la orquesta en el compás 74 y luego respondida por el piano en el compás 81, dar inicio a una sección modulante, en la cual varía la célula rítmica utilizada en el tema principal de esta sección y mediante una secuencia armónica descendente que inicia a partir del compás 85, direcciona la sección hasta Sol menor, para luego ir variando entre I-V a partir del compás 104, hasta resolver con una tercera de picardía en el compás 109 con Sol mayor. Se da inicio así a la introducción de la sección B de este movimiento, antecedida una vez más por el tema presentado inicialmente por la orquesta; sin embargo, es la sección de vientos madera quien la presenta, teniendo como base rítmica al fagot, presentando la melodía primero por el oboe y seguido por la flauta, hasta crear en la anacrusa del compás 119, la entrada suscitada ahora por las cuerdas.

Sección B

En la sección B, Mozart decide utilizar ahora la dominante de la tonalidad original, tomada de la progresión realizada en la sección modulante previa a la B, desarrollando este tema de esta sección con una orquestación menos densa que las acompañadas en las secciones anteriores y con un carácter un poco más ornamentado y extrayendo aquella naturaleza operística que es presentada en la sección virtuosa a partir del compás 128 hasta el compás 153 donde el compositor hace una cadencia auténtica perfecta dando la sensación de “final”. Sin embargo, Mozart utilizará este recurso para crear expectativa e inmediatamente continuar presentando ahora el segundo grupo temático de esta sección por el piano solo y luego contestado por la orquesta. Al llegar al compás 173, Mozart construye, mediante una secuencia ascendente con bajo en Sol, la entrada de la segunda cadencia, en la que nuevamente se usa la propuesta por Sir Andrass Schiff, quien propone dar una cadencia similar a la presentada en el primer movimiento previo a la introducción.

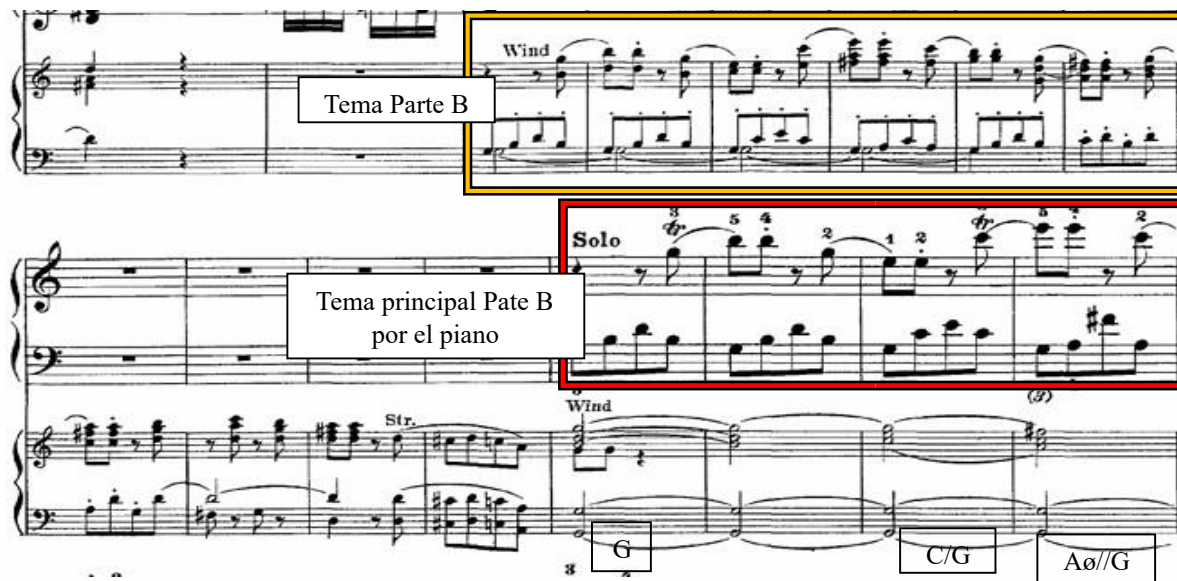


Figura 29. W. A Mozart, Norbert Gertsch, G. Henle Verlag, (2006), Concierto para piano y orquesta en do Mayor K. 467.

Sección A¹

Terminada la cadencia, Mozart vuelve nuevamente a presentar el tema de la sección A, solamente que ahora con variaciones llenas de preguntas y respuestas de carácter juguetón que luego es contestado por otro *cantabile*. Todo esto resuelve en el compás 213 con un *tutti* que irá construyendo nuevamente el regreso al antecedente de la sección A, ahora en la tonalidad de La mayor.

El compositor desarrolla este tema mediante un juego de preguntas y respuestas y mediante una serie de motivos ascendentes. Repentinamente, una de las respuestas dadas por el piano a la orquesta las realiza en menor, en vez de mayor como se había presentado previamente, lo que desembocará en un acorde de Do7/Sol en el compás 273, que dará paso a la sección C.

Sección C

En esta sección iniciada en el compás 277, el compositor decide hacer variaciones armónicas basadas en el motivo de la Sección A y usando nuevamente el recurso de pregunta-respuesta enfoca, mediante las inversiones de acordes cerrados realizadas en bajo Alberti por la mano derecha, secuencias armónicas descendentes que conducirán a la parte más tensa de esta sección con un acorde de $C\flat/F\sharp$. Finalmente, esta movida sección termina cuando en el compás 314, se rompe la tensión, regresando al tema principal de la A.

Mozart — Piano Concerto No. 21 in C Major

Motivo Sección A

Motivo Sección A presentado en el fagot

F F/A Dm C Cm/E Abmaj7 Gm Gm/Bb

Figura 30. W. A Mozart, Norbert Gertsch, G. Henle Verlag, (2006), Concierto para piano y orquesta en do Mayor K. 467.

Sección A¹

Nuevamente, el compositor trae de vuelta el tema principal del concierto hasta que, llegado el segundo grupo temático, toma un rumbo distinto modulando brevemente a La menor y seguido a Fa mayor, utilizando este último como puente a su relativo menor (Re menor) que usará luego como quinto del quinto para jugar en la tonalidad principal en menor hasta resolver en una tercera de picardía en el compás 359, dando paso así, a la B¹.

Sección B¹

Esta sección al igual que la sección B, usa el mismo motivo más lírico ahora presentado en la tonalidad principal, sin embargo, lo que adicionalmente agrega variación a esta B es su sección virtuosa que empieza en el compás 371 y termina en el compás 404, en donde el compositor decide agregar ocho compases extra, adicional a todo el despliegue de escalas, arpeggios y distintos saltos interválicos, poniendo a prueba aún más la capacidad del intérprete.

Cadencia Final

Nuevamente se escogió la cadencia de Sir Andras Schiff, quien decide tomar la idea realizada en la sección C ahora partiendo desde la tonalidad original hasta llegar a un $C\flat/F\#-F\flat-C/E$. Este último acorde nos deja con cierta sensación de resolución que no se siente del todo terminada, por la naturaleza de la inversión de este acorde que tiene un enfoque más cadencial, pese a ser la tonalidad principal. Es por esto por lo que, partiendo de esta sensación, Schiff decide tomar el motivo de la parte B y desarrollarlo mediante una secuencia armónica ascendente que llevará hasta un $G7/F$ que desembocará en la siguiente progresión: $G7/FDm7/F-C7/G$. Llegado a este último acorde, Schiff decide ahora hacer el motivo de manera descendente al resolver en un acorde de F/A desde donde se desplegará la progresión de $C/E-F-G/D-C/E-G/B$ y con este último acorde resolverá a $Cm-Ab7-F\#\flat$ hasta llegar a la dominante (Sol mayor) con un despliegue de escalas donde empieza el bajo en la tercera del acorde en el que se desarrolla la escala y brinda el trino de la salida de la cadencia, no sin antes jugar con el recurso más recurrente de este tercer movimiento (pregunta-respuesta) usándolo en el bajo. Concluye repitiendo nuevamente la sección A del movimiento.

Sección A¹

Finalmente, Mozart ha llegado a la conclusión de este concierto, por lo que presenta el famoso motivo principal de este movimiento una última vez, no sin antes brindar un último despliegue de virtuosismo. En esta ocasión, en vez de presentar el tema de la A, lo cambia por arpeggios en la tonalidad original en función del movimiento armónico que mantiene esta última sección hasta terminar con escalas que parten desde Do mayor y juegan entre I-V, subiendo no solo tímbricamente, sino también en intensidad, dando aquella sensación del cohete, muy utilizada por las orquestas de Mannheim y dando la última estocada de virtuosismo cerrando en Do mayor con grandeza.

F. Chopin Balada Op. 47 N°3

Terminada en 1841, forma parte de la colección de las cuatro Baladas de Chopin. Esta balada tiene esta una relación directa con el poema “Ondina” del escritor polaco Adam Mickiewicz, según los maestros Jean-Jacques Eigeldinger en su libro Chopin: Pianist and Teacher y Mieczyslaw Tomaszewski en un artículo publicado por el Instituto Internacional de Chopin. En este poema, el poeta presenta una historia de una ninfa que yace en el lago Świtezianka (abreviado Świtez). La ninfa se presentará deslumbrantemente a su amante, el mortal cazador, en una dualidad de “doncella”, que representa el primer amor de carácter puro y virginal, con su contraparte, la “dama”, representante de lo seductivo, impulsivo y sexual. El poema empieza de la siguiente manera:

“¿Quién es ese joven, hermoso y fuerte? ¿Y
quién es esa doncella a su lado?

A lo largo de las orillas de las aguas azuladas del lago Świtez,
caminan bajo la luz de la luna.

Ella le ofrece moras de su canasta,
Él le coloca flores en su corona;
Sin duda, él es el amado de la doncella,
Sin duda, ella es su amor.”

En esta sección introductoria, el poeta presenta el primer encuentro de los dos amantes, dando la impresión de aquel amor ingenuo y tímido que, a través del recurso de la luna, hace alusión a la intimidad por explorar. En el intercambio de moras y flores, se mantienen las muestras de afecto dentro de la atmósfera de la inocencia. Durante toda esta primera sección del poema, se presenta una interacción entre los amantes intentando descubrir uno del otro. Ya desde la segunda estrofa del poema, el cazador muestra sus verdaderas intenciones depredadoras, al esbozar frases como “¿Seguirás siempre, como una cierva esquiva?, ¿O como un espectro, vagando en la noche oscura?” y “Mi cabaña no está lejos de aquí, en medio de densas avellanas; allí hay abundancia de frutas y leche, allí hay abundancia de caza”. Todo indica que el amante es insistente con sus pasiones primitivas y que inmediatamente despierta alertas sobre la ya predispuesta “doncella”, que aún recuerda cómo su padre le advertía al describir la voz del hombre como un “canto de ruiseñor”, pero con un corazón con “intenciones de zorro”.

En la segunda parte del poema, la “doncella” se mantiene en alerta por las palabras del cazador, comprometiéndole a una promesa de fidelidad que éste jura por la sagrada luz de la luna, representante de la intimidad. Lleva, a la par del juramento, una advertencia que expresa las consecuencias fatídicas de faltar a su palabra. La “doncella”, viendo la acción del cazador y lo que parece ser ahora un hombre comprometido, comienza su transición hacia su otra cara despidiéndose con un beso y adentrándose al bosque tan rápido que este no es capaz de seguirle el paso.

En la tercera parte de este poema, el cazador solitario transita por aquel camino que recorrió todas las noches con su amada y le busca en el lago. Esta soledad se ve interrumpida por la “dama”, ataviada de sensualidad, con su fino rostro y delgadas ropas, quien con tan solo pocos momentos de seducción atrapa al cazador, quien ahora se siente en libertad de romper su promesa sin ataduras que lo limiten. No le toma más que dulces palabras y caricias para develar la fragilidad de su lealtad. Se zambullen en el lago rodeados de una atmosfera etérea entre la niebla y su profunda necesidad sexual, hasta que repentinamente todo esto se ve interrumpido por una brillante luz que revela la cara de la ahora “doncella”, quien no duda un segundo en reprocharle su frágil lealtad. Cumpliendo lo acordado, ella lo sumerge a su fatídico final en las profundidades del lago Świtez.

Chopin exprime a través del recurso estructural y modal, la esencia de las distintas atmósferas, personajes e intenciones, utilizando una mayor libertad presentando la siguiente estructura:

A-B-C-B-A Coda

Alfred Cortot sugiere en sus ediciones de las Baladas, que esta balada está estructurada en lo que en inglés se llamaría “*Arc-shaped*” o bien forma de arco. Cortot la describe como una obra de “*introducción contenida que construye hasta llegar a un clímax expresivo y terminar con un final lírico*”. Otros estudiosos como Jim Samsom, autor de *The Music of Chopin* coinciden con Cortot en esta misma estructura.

Sección A:

Esta sección brinda una introducción de carácter gentil en *mezza voce*, empezando desde un único Mi bemol, dominante de la tonalidad actual, en donde paulatinamente se agregan notas complementarias dando robustez a los acordes que iniciaran el primer juego de intercambio entre los dos amantes (soprano y bajo).

The image displays a musical score for the piano introduction of Chopin's Concerto for Piano and Orchestra in D major, Op. 467. The score is written for piano and orchestra. The right hand (soprano) is marked *mezza voce* and contains a red box highlighting the first four measures. The left hand (bajo) contains a yellow box highlighting the first four measures. Both boxes are labeled "Tema principal" (Main Theme). The score includes fingerings (2, 4, 3, 1, 2, 4, 2, 5) and a dynamic marking of *mezza voce*.

Figura 31. F.Chopin , Norbert Gertsch, G. Henle Verlag, (2006), Concierto para piano y orquesta en do Mayor K. 467.

Este primer juego se ve interrumpido cuando, desde la anacrusa del compás 7 al 8, Chopin realiza la primera cadencia y luego, a partir del compás 9 presenta un cambio de carácter presentado por una sorpresa a través de un súbito *forte*. A partir de este momento, presentará nuevamente un diálogo entre la mano derecha y la mano izquierda (los amantes) basándose en los siguientes motivos:

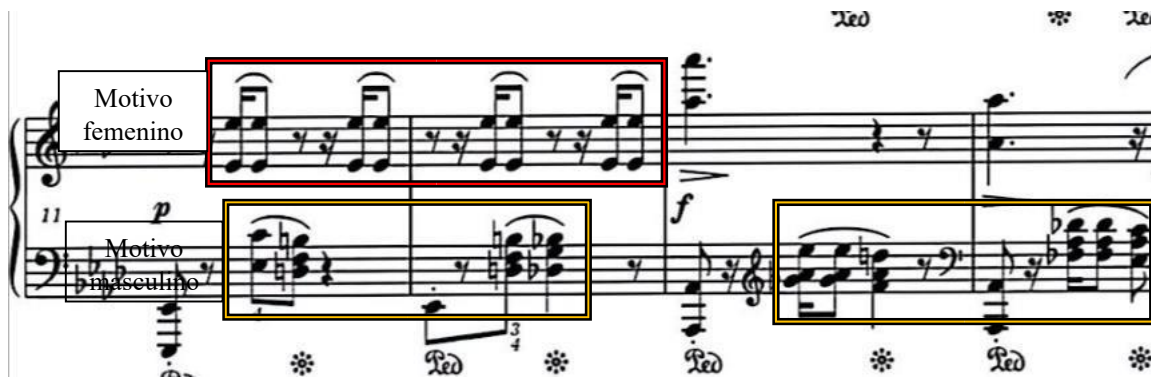


Figura 32. F.Chopin , Norbert Gertsch, G. Henle Verlag, (2006), Concierto para piano y orquesta en do Mayor K. 467.

Gran parte de la sección se desarrollará a partir del uso de estos motivos. El compositor se mantiene en el campo armónico, salvo en algunas excepciones como en la iniciada en el compás 26 al 36 donde se presenta una cara de los amantes más emocional a través de un pasaje de trinos y arpeggios en movimiento contrario, hasta alcanzar su punto climático en el compás 35. Resuelve en el acorde de do mayor y en el compás 36, regresa cromáticamente al motivo introductorio en la tonalidad original.

Esta sección termina en el compás 47 con una frase concluyente con el motivo introductorio presentado en el bajo, y acabando de manera sublime en este acorde de tónica que se ve doblado octavas más arriba hasta desaparecer en el compás 52.

Sección B

Inicia esta sección en el compás 52 en Fa mayor, de manera contrastante con la sección anterior, armónicamente más densa y enfocada mayormente a una danza. En el compás 63 y 64, a través de la voz interna, el compositor redirecciona usando exactamente la misma frase, ahora en Fa menor. Sin embargo, en el compás 71 hay una conclusión de su consecuente que dirige hacia la quinta de la tonalidad en desarrollo. Es entonces, a partir del compás 73, con un Do pedal que se mantiene, que Chopin va construyendo el punto climático de la obra (del compás 73 al 76), utilizando un

motivo con un carácter un poco más “corto” en sentido agógico. En el compás 77 de carácter más largo, llega al derroche de emoción. En el compás 81 desarrolla el motivo tan característico, pero armónicamente más denso y en octavas, apoyado por los saltos en octavas y acordes de la mano izquierda. Este punto climácico de la obra se desarrolla hasta su resolución el compás 88, en donde repentinamente se presenta un acorde de La bemol 7, que se convertirá en punto de partida del inicio de una corta sección moduladora que concluye en el compás 103 en la dominante.

Chopin nuevamente, a partir del compás 103, presenta el mismo motivo del inicio de esta sección, sólo que con nuevas voces añadidas en la mano izquierda (compases 109 al 111) para añadir variedad a este motivo y luego mantenerse durante los compases 114 y 115 en un pedal en Do mayor que resolverá luego a La bemol mayor, dando paso a la siguiente sección.

Invitación a la danza

mezza voce

Motivo principal sección B

Figura 33. F.Chopin , Norbert Gertsch, G. Henle Verlag, (2006), Concierto para piano y orquesta en do Mayor K. 467

Sección C

Este fragmento que parte del compás 116, presenta, dentro de la concepción lírica operática, una de las principales fuentes de inspiración del compositor, la voz de una coloratura. Chopin concreta

esta idea en tres tonalidades: La bemol mayor (compases 116 al 119), Mi bemol Mayor (compases 120 al 123), y La bemol mayor (compases 124 al 127) con el mismo carácter lírico pero con un motivo ahora diferente, apoyado en la mano izquierda con una célula rítmica que trae a colación nuevamente el carácter de la danza. Finalmente, este mismo motivo se desarrolla a partir del compás 128 al 133 en Re bemol mayor. Sin embargo, en esta última parte de la sección, Chopin rompe con el esquema planteado previamente en el que se desarrollaban cada tonalidad en cuatro compases, agregando esta vez, tres compases que servirán como puente hacia los compases 134 y 135, compases modulantes que dan paso a un *sostenuto* sumamente lírico y emocional y en el compás 136 desarrolla a partir del quinto grado de la tonalidad principal para realizar la culminación de esta sección en la anacrusa del compás 144.

Sección B1

Esta sección inicia en el compás 144 con la llamada hacia la danza presentada anteriormente en el compás 53, sin embargo, esta será desarrollada en la tonalidad principal de la obra, hasta que, de manera precipitada, el compositor se toma apenas el compás 155 y 156 para dar paso a un tenso Do# menor, que da cierta alusión a una mente perturbada por la discordancia creada entre la voz del tenor (izquierda) agonizante por expresar su desesperación y la voz soprano (mano derecha) que aún intenta mantener su carácter lírico. Esta perturbación creada por la mano izquierda ve su final a partir del compás 164, que comienza a desarrollar el motivo presentado previamente en el compás 157, con la mano derecha y mantiene ahora una subdivisión agitada, hasta romper en agonía en el compás 173, donde presenta nuevamente el consecuente ahora desarrollado en octavas y subdividido, hasta terminar mediante una modulación de I-IV-V partiendo desde el Do# menor que encuentra su cadencia en Si mayor (compás 183).

Sección modulante

A partir del compás 183 y hasta el compás 212, Chopin utiliza el motivo del antecedente de la sección B, a partir de las siguientes tonalidades:

- Compás 183-192: Mi mayor con pedal en Si.
- Anacrusa del compás 193-201: Fa mayor con o bajo en Do.
- Anacrusa del compás 202-205: Sol menor con pedal en Re, utilizando la escala menor melódica.
- Compás 205-209: La bemol mayor con pedal en Mi bemol.

El desenlace de este motivo se interrumpe cuando del compás 209-212, mediante una secuencia cromática ascendente, Chopin inicia la coda.

Coda

Luego de toda la inestabilidad y transformación de las tonalidades, Chopin derrocha toda la pasión en este punto ahora con aquél primer tema introductorio, revelado en toda su grandeza. Esta sección crea paralelismo con el punto climático del relato poético de Mickiewicz, en el momento de la revelación de la “doncella” ante el cazador, quien la había visto previamente como la “dama” y a quien le había destinado sus instintos carnales, rompiendo la promesa realizada a la “doncella” instantes atrás. Chopin empieza con el motivo destinado a las primeras palabras de estos trágicos amantes y su curiosidad por su identidad, ahora de manera pasional, reafirmando que ya su identidad ha sido develada ante ambos, ya no hay intención, ahora es el ser.

Tomando en cuenta el recurso poético, Chopin desarrolla toda esta sección sin alejarse abruptamente del centro tonal, salvo por excepciones como la de los compases 222 al 230 que

cumplen la función de puente, hacia el final donde muestra el motivo ya presentado en la sección C, culminando la obra en su grandioso final con su progresión de C-Fmin-Eb-Ab.

G. Brenes-Recado a Dora Zárate: XI. Soliloquio Nocturno

Terminado en 1957, el Recado a Dora Zárate representa un homenaje a la gran amistad desarrollada por el maestro Gonzalo Brenes y los esposos Zárate, quienes, a raíz de su pasión etnomusicológica por las tradiciones panameñas, formaron un equipo inquebrantable que duró hasta el final de los días de los tres.

Para esta obra el maestro Brenes utiliza el tema principal de un punto santeño, danza de cortejo entre dos parejas. El punto utilizado por Brenes en esta obra, no tiene, hasta el momento, registro exacto de su autor; sin embargo, es importante destacar, que este tema es bastante conocido en la región de Los Santos, ya que fue usado en un salón de baile denominado Ronda de las Guacamayas.

Brenes compuso esta obra con un concepto que da luces a una *suite* de carácter panameño, ya que usa algunas danzas tradicionales tales como: Norte Lento, Atravesa'ó, Cumbia, entre otros. Cabe destacar que en cada una de estas danzas se mantiene el mismo tema del Punto Santeño, el cual varía de acuerdo con el carácter y al ritmo de la danza.

El Soliloquio Nocturno, a diferencia de las demás danzas de la suite, se presenta como una obra que apunta a un lenguaje más impresionista e inmersivo, brindando una atmósfera reflexiva, ya precedida por el nombre y locación dispuestos por el Maestro Brenes. Un soliloquio es un recurso teatral utilizado en plena soledad, en el que el personaje expresa sus pensamientos más profundos, muchos de ellos nulamente conocidos por el espectador. Al referirse a que es nocturno, hace alusión a la noche como locación, describiendo así un momento de soledad, intimidad y fragilidad.

Por lo tanto, el nombre y el tipo de lenguaje empleado por el maestro Brenes intuye un carácter más contemplativo y melancólico, enfocado a la soledad del campo, reforzada con las numerosas veces que se emplea el tema del Punto Santeño.

Esta obra está compuesta con la siguiente estructura:

Intro-A-A¹-A²

Introducción

Esta obra empieza en la tonalidad de Do sostenido menor, sin embargo, el maestro Brenes introduce esta obra con un pedal en Fa sostenido (IV), desarrollando ya desde un inicio, una atmósfera que anticipa cierta incertidumbre y una tensión que busca ser resuelta. Esta tensión aparenta su resolución en el compás 7, no obstante, el maestro Brenes presenta un Do# sin su tercera, por lo que lo que, aunque parece ser una resolución, no termina de encajar completamente en el oyente; y, no es sino hasta el compás 12, que, mediante una tercera de picardía resuelve aquella tensión creada desde la sección introductoria de la obra, dando paso al siguiente tema ya desarrollado previamente en las demás danzas.

Sección A

La sección A comprende desde la anacrusa del compás 13 al compás 22. Se presenta el tema en la tonalidad inicial, primeramente, en una octava más grave e imponente y seguido en dos octavas más agudas y gentiles. Esto es precedido por una sección modulante (compás 18) que desarrollará un motivo de notas repetidas que asemejan a la saloma, con una tensión creada por un acorde de C#b9 que se repetirá tres veces, hasta nuevamente crear la falsa sensación de resolución en el

compás 21 donde nuevamente se presenta la tónica sin su tercera, dando paso al segundo grupo temático.

Esta sección empieza con un carácter más lírico, con un motivo que se desarrollará en dos tonalidades principales, Do sostenido menor y Si menor. El antecedente presentado en esta sección es presentado por la voz media, que paulatinamente le dará paso al bajo que cantará un motivo similar a modo de respuesta en el compás 28, hasta un pequeño puente de cuatro compases partiendo del 32 al 35, en donde nuevamente el bajo desarrollará este mismo tema, ahora en Si menor.

Finalmente, esta sección acaba con un corto despliegue de arpeggios que simulan ahora una saloma de corte más largo, terminando en el compás 37 en un acorde de Si menor con su fermata.

Sección A¹

Esta sección empieza nuevamente con el mismo motivo del punto santeño, sin embargo, tiene un consecuente que desarrolla con un carácter más inclinado hacia la danza, dando cierre con la saloma oculta en el compás 50. A partir de este mismo compás, desarrolla el segundo grupo temático tomado del mismo concepto de la danza, ahora reforzado con golpes de tambor realizados por la mano izquierda hasta su cierre nuevamente con la saloma en el compás 56, de donde partirá una corta sección modulante hacia el compás 59.

Brenes toma a partir del compás 59 el mismo concepto usado en el segundo grupo temático del compás 50, y ahora lo varía en tonalidad, desarrollándolo en un campo de La menor, partiendo desde la IV de esta tonalidad. Allí se crea una transición con carácter de lamento a partir de la anacrusa del compás 70, hasta su transición de ocho compases modulantes hacia Sol sostenido menor.

Sección A²

Tomada de la modulación creada por la sección anterior, nuevamente varía y desarrolla el tema del punto en dos tonalidades: inicialmente en un Sol sostenido menor en donde lo presenta tonalmente en cortos cuatro compases y finalmente en Re sostenido, que a través de tonos enteros dirige la obra hacia su final en un oscuro en Mi menor.

Finalmente, la tensión creada por los tonos enteros que partían del Re sostenido es resuelta, con arpeggios que Brenes desarrolla en tres distintos planos sonoros como un eco que va desapareciendo paulatinamente en la escena nocturna, hasta su último acorde en el compás 99 donde aquella saloma y reflexión solo reposan en la serenidad de la solitaria y tranquila noche.

RECOMENDACIONES PERSONALES: DIFICULTADES TÉCNICAS E INTERPRETATIVAS CAPÍTULO IV

A partir de mediados del siglo XIX, los programas de piano comenzaron a pensarse considerando los diferentes estilos de cada una de las épocas del arte, buscando que el intérprete abarcara los distintos periodos históricos-musicales y cuya música era accesible al público en general para poder presentar un programa variado. Esta tradición, que se mantiene hasta la actualidad, representa para el intérprete grandes retos, ya que el pianista en formación debe abarcar distintos compositores, épocas y contextos, que podemos resumir así:

- i. Lectura analítica y comprensión estructural de la forma, frases y articulaciones que comprende la obra.
- ii. Asociación estilística que se adquiere al escuchar comprensivamente distintas obras y compositores de la misma época y estilo.
- iii. Identificación de pasajes mecánicamente difíciles o incómodos.
- iv. Versatilidad digital, conservando siempre el máximo de energía y relajación, sin sacrificar la música y su claridad.
- v. Organización de las distintas estrategias de práctica destinada a los pasajes mecánicamente difíciles.

- vi. Identificación de los movimientos empleados en la ejecución pianística pertenecientes a la motricidad fina (dedos, muñeca, brazo) según el sonido que la obra requiera.
- vii. Empleo de los distintos puntos de contacto de los dedos con el piano: punta, falange distal y yema.
- viii. Homogeneización y balance de los planos sonoros, según las demandas de la obra.
- ix. Trabajo interpretativo, históricamente informado, sin olvidar el contexto contemporáneo del instrumento y el toque personal, sin caer en pretensiones.
- x. Análisis de las obras a presentar.

J. S Bach: Suite Francesa N°1 en Re menor BWV 812

Existe una opinión dividida respecto al carácter de las distintas suites compuestas por Johann Sebastian Bach, ya que la categorización de las mismas con el nombre Inglés o Francés es un trabajo póstumo. Lo que sí es cierto es que las Suites Inglesas, fueron escritas entre 1715 y 1720 y las Francesas, entre 1722 y 1725.

En rasgos generales, la Suite Francesa No. 1 posee la estructura de la suite tradicional empleada en la época. El reto para el intérprete es el de respetar y destacar la polifonía sin perder el carácter de las danzas a las que alude el compositor. En esta idea coinciden historiadores, editores e intérpretes tales como Sir Andrass Schiff (Masterclass brindada en la Academia Jurmala de Riga), Murray Perahia (en una entrevista a la Deutsche Grammophon) y Francesco Corti (en una entrevista a la Netherlands Bach Society). El editor Egon Petri también respalda esta premisa en su prefacio a la edición de las suites.

a) Trabajo polifónico:

El primer trabajo en esta obra es la discriminación de las distintas voces que el compositor presenta, así como el orden de prioridad de cada una y su protagonismo en el momento exacto que la pieza lo requiera. Cabe agregar que es necesaria la construcción lógica de las voces en función del movimiento armónico en el que están presente (punto B), así como también el respeto al paralelismo en el movimiento de unas con otras, ya sea para acortar la distancia entre ellas creando tensión o expandirlas creando más relajación.

b) Mapa armónico

Parte fundamental de la dirección de la melodía en cada una de las danzas, es la organización armónica e identificación cadencial que el compositor va presentando a lo largo de la pieza, ya que sin éstas no se logra identificar los puntos de tensión y relajación necesarios para dirigir la melodía y tampoco priorizar la voz o voces que llevarán a la resolución de la tensión. Adicional a este mapa, es necesario que el intérprete identifique las distintas notas extrañas a los acordes que retardan o dan más progreso a la resolución de la tensión. Este trabajo facilitará la identificación de los lugares donde colocar la ornamentación.

c) Establecimiento de frases

Una vez establecidos los dos puntos anteriores, es necesario que el intérprete, independientemente de las ediciones que desee emplear, establezca la duración de las frases, las cuales ayudarán a que se mantenga el diálogo durante todas las danzas. De todas formas, el fraseo debe madurarse de manera lógica y contextualizadas en la tradición de la época.

d) Ornamentación

Parte de una interpretación informada es la implementación de ornamentos y adornos en las repeticiones de las danzas que se presenten en la suite. Se recomienda que para la su implementación se utilicen las anotaciones establecidas en el tratado de Joachim Quantz, así como en los manuscritos de C. P. E Bach, que establecen la manera de interpretarse y el uso que tienen dichos ornamentos. Cabe destacar que, aunque el método de Quantz es para flauta, el contexto que ofrece para el uso de los ornamentos representa un recurso interpretativo fundamental, independientemente del instrumento en el que se emplee. Igualmente, este recurso debe estar acompañado de una escucha de interpretaciones históricamente informada por especialistas, ya sea en instrumentos barrocos o en instrumentos contemporáneos. Ambas opciones son igualmente constructivas, ya que, por una parte uno conecta al oyente con los colores con los que posiblemente el compositor concibió la obra y la otra, que permite la exploración de los recursos tonales y técnicos que brinda el instrumento contemporáneo en función de potenciar las ideas del compositor.

e) Color y carácter

Este es el punto focal del trabajo interpretativo: resaltar el carácter contrastante entre las danzas de la suite. Hay que mencionar que en la actualidad contamos con instrumentos con una gama más amplia de colores sonoros que debemos aprovechar a máxima capacidad, según la demanda de cada obra. Para determinar los colores específicos es necesario saber con cuántas voces cuenta la obra y el rango vocal en el que estas se mueven, de modo que no es recomendable articular con el mismo peso ni punto de contacto todas las voces a través de un trabajo más auditivo y sensorial, antes que mecánico.

Establecido el color, es necesario conocer las características de la danza a interpretar, la región en donde fue concebida y en qué contexto era usada en los salones de baile. Sin una concepción clara de las características anteriormente mencionadas, es imposible que el intérprete cree una concepción clara y contrastante entre las danzas, llevando a una interpretación sin sustento histórico. Adicional a esto, es importante que el intérprete haya por lo menos estudiado danzas para teclado de menor longitud, como las provistas por el *Libro de Ana Magdalena Bach*, el *Álbum de Wilhem Friedemann Bach*, así como las que se encuentran en distintas colecciones de Corelli, Tellemann, Haendel, entre otros.

W. A Mozart: Concierto para Piano y Orquesta N°21 en Do mayor K. 467

a) Estructura y forma

Parte fundamental de la interpretación de la música del periodo clásico vienés, es el conocimiento estructural de la obra, debido a que fue en esta época en donde se desarrollaron muchas de las formas musicales que se mantendrían vigentes hasta la actualidad. Es en este período en donde destacan formas como la *sonata* y el *rondó*, ambas desarrolladas y utilizadas por los compositores para llevar a cabo ideas claras al entendimiento del público, en contraste al desarrollo contrapuntístico muchísimo más elaborado y denso utilizado en el barroco; por lo tanto, el intérprete debe conocer los puntos claves del desarrollo de los tres movimientos de este concierto. El primer movimiento de este concierto, por ejemplo, tiene la *forma sonata*, es decir, exposición, desarrollo y re-exposición, tres secciones que presentan temas, movimiento armónicos y despliegues opuestos, contrastantes o paralelos entre sí, por lo que el intérprete debe ser capaz de crear correlación o contraste según el contexto lo amerite.

¿Quiere decir esto que es en este punto cuando el intérprete aprenderá inicialmente el análisis de la forma? No, todo lo contrario. El intérprete, antes de estudiar una obra de esta longitud, debe tener un conocimiento previo que le permita entender la forma sonata, abarcando desde obras de menor longitud como sonatinas o sonatas cortas de diferentes compositores, hasta sonatas de mayor envergadura, que darán paso, por consiguiente, al entendimiento de una forma más grande como lo es un concierto.

b) Estudio de escalas, arpeggios, terceras y demás variaciones

La manera de enfrentar los pasajes técnicos que requieren velocidad e igualdad rítmica debe ser establecida según las necesidades mecánicas en el que se desarrollen los mismos, es decir, a cada escala, pasaje de terceras o arpeggio se le debe definir el ángulo y momento en el que se va a realizar los cruces del pulgar o cambios de posiciones, el peso a aplicar de acuerdo con la función armónica o lugar al que esta dirige la música, aunado al tipo de *legato* que se usará. Ahora bien, ¿por qué definir estos factores si se trata de una escala? Es simple, el producto bruto y concepción principal de la música son las escalas, arpeggios, terceras, octavas, entre otras; entonces, si la misma música demanda un contenido, un mensaje y un lugar hacia dónde ir, cada una de estas formas esenciales debe ser atendida, así como respetadas con el mismo cuidado con el que se trata otro tipo de frases con más contenido interválico o bien, de carácter más “melodioso”, que son los que forman el núcleo central de todo el diálogo musical.

Ahora sabido esto, es necesario que, así como se toma en cuenta la parte musical, también se tomará en cuenta la parte mecánica con el mismo cuidado, destinándole a la misma, ejercicios y variaciones específicas aplicadas en función de los pasajes, así como la asociación de los patrones que contienen, teniendo en cuenta este orden de prioridad:

- a.* Fortaleza de los dedos.
- b.* Movimientos necesarios según el pasaje que los requiera.
- c.* Lugares de apoyo y descanso.
- d.* Digitación acorde con la posición de la mano y la dirección de la frase.
- e.* Ligereza y peso.
- f.* Dirección musical.

c) Estilo

Este punto es uno de los focales para hacer funcionar la música de este y de cualquier período. Mozart sin estilo es como Seurat sin puntillismo, por lo tanto, es necesario que el intérprete cuente con el conocimiento de los conceptos utilizados por la Orquesta de Mannheim, principal fuente de inspiración estilística de la época, tales como: el suspiro de Mannheim, el cohete de Mannheim, la gran pausa, los pájaros de Mannheim, entre otros. Sin embargo, ¿cómo se puede comprender el estilo más allá del conocimiento de estos recursos? Y, es que la mejor manera para crear esta asociación es por medio de la exposición a la música misma, no solo de la obra que el pianista en formación vaya a estudiar, sino también de obras orquestales, obras de otros instrumentos, obras corales y sobre todo, las óperas de la época en la que el compositor vivió, considerando también otras obras de sus contemporáneos. Adicionalmente es importante que el intérprete experimente por su cuenta ideas a aplicar en su ejecución, claramente todo sustentado con bases estilísticas de la época.

Gonzalo Brenes: Recado a Doña Zarate: XI-Soliloquio Nocturno

a) Contexto histórico

Gran parte de la dificultad de la interpretación de la música latinoamericana suele ser la facilidad de contar con recursos a la mano que favorezcan la ejecución de la misma, siendo estos desde partituras correctamente editadas, conocimiento de su origen compositivo, contexto histórico de las mismas y escucha de intérpretes de estas; sin embargo, tres de estas necesidades son cubiertas gracias a la labor del Maestro Troetsch en su libro *Obras para Piano Solo de Gonzalo Brenes*, en donde, encontramos una edición con digitaciones, pedales, frases y articulaciones suficientemente claras, además de un contexto histórico amplio, que abarca incluso la forma musical y origen regional de los motivos utilizados. Cabe destacar, que, si se requiere expandir más información de este tema, la labor del intérprete será llevar a cabo su trabajo investigativo. En este caso, se recomienda visitar primordialmente la Biblioteca Ernesto J. Castellero, en donde se encuentra la obra completa del maestro Brenes.

b) Efectos

Pese a que las demás obras del “Recado a Dora de Zárate”, están en su mayoría concebidas con un carácter propio de danzas panameñas, Brenes decide desarrollar el Soliloquio con un lenguaje mayormente impresionista, manteniendo su carácter vernacular. Por lo tanto, parte fundamental de la interpretación de esta obra es el conocimiento de los efectos creados por los compositores mayormente impresionistas tales como Ravel y Debussy, los cuales buscaban crear más allá del contenido musical, imágenes o experiencias a través del sonido. Así, se recomienda que adicional a las indicaciones escritas por el maestro Brenes, el intérprete explore en la intimidad de su creatividad, la naturaleza reflexiva de la obra apoyado en los distintos tonos, pedales y puntos de ataque para crear la sonoridad requerida en cada atmósfera de la obra.

c) Memoria

Esta pieza, pese a tener una estructura sumamente clara, a lo largo de la misma irá teniendo modulaciones que irán mayormente en función de la atmósfera a crear, por lo que se recomienda que para agilizar la memorización, el intérprete asocie las tonalidades con las atmósferas, teniendo a Fa# menor como ambiente introductorio o a Mi menor como la tonalidad más lírica que presenta el punto casi en forma de un lamento; por tanto, la asociación de imagen-tonalidad apoyará significativamente el desarrollo de la narrativa de la pieza, en adición de ir creando un mapa armónico.

F. Chopin: Balada Op. 47 N °3

a) Forma

Para comprender la música de Chopin, hay que entender la forma y estructura de sus obras, ya que el mismo expresa de manera clara sus ideas en cada sección. Para Chopin, A=A, o bien B=B, lo cual no debe representar mayor problema en el discernimiento de las formas que este presenta. Sin embargo, el enfoque de las baladas es completamente distinto ya que estas son de estructura libre, donde la concepción del compositor es amalgamada entre musical y poética.

b) Tempo:

Usualmente al abarcar piezas del periodo romántico se suelen tomar ciertas “libertades” respecto a la definición métrica de las mismas basándose directamente en la agógica, sin embargo, esto representa una práctica nociva al momento de definir la estructura más primitiva de toda la enramada musical: el *tempo*. En el prefacio del libro *El Arte del Piano* de Heinrich Nehaus el

traductor y editor Guillermo González esboza una frase que expande el tema presentado previamente en varias de las ideas que Nehaus refleja a lo largo de su libro: “La interpretación desprovista de base rítmica, alejada de la lógica del tempo y del desarrollo en él, es un ruido uniforme”, y continúa diciendo: “existe un orden numérico en la arquitectura de una obra, y asumirlo no demuestra falta de sentimiento sino que ayuda a sentirse más íntimamente ligado a la obra.” ¿A dónde lleva todo esto? Simple; la música no solo está basada en sonidos, sino que la misma refleja el espíritu humano de la medición y estabilidad, apoyándose en la determinación exacta de la duración de estos sonidos, por lo que, el intérprete que busca primeramente aquella exactitud métrica, antes de la concepción estética, no es el fallo de espíritu o de musicalidad, sino más bien es el que busca que las bases de su producto final estén lo suficientemente cimentadas en la concepción matemática más primitiva del diálogo musical. En síntesis, primero la métrica, luego la estética.

c) Tonos y planos sonoros

Muchos son los escritos que abordan la sonoridad de Chopin, las salas en las que este daba conciertos, sus pianos y su público, los cuales son sumamente importante para tener un contexto amplio en función de la manera en la que el compositor desenvolvía su espíritu creativo. Sin embargo, todos estos puntos son relativos al contexto actual en el que la mayoría de los programas son presentados en el piano moderno, un instrumento con materiales y sonoridad bastante distinta a las de la época de Chopin, por lo que el intérprete tiene la tarea de explorar en el instrumento los colores imaginados, sin caer en exageraciones. Se recomienda para este proceso creativo, el experimentar en pianos de distinto peso, tamaño y tono, para lograr jugar con estos tonos que se buscan, así como también, no dejar de lado el hecho de estudiar los distintos puntos de ataque hacia la tecla que creen un sonido con cuerpo, sin sacrificar su calidad y sin caer en la sobre

exageración. Para el estudio se recomienda revisar exhaustivamente los primeros compases en *mezza voce*, que introducen la obra con un carácter más íntimo, la sección B que evoca más a danza, las transiciones entre secciones de la obra, puntos de clímax y la coda.

Conclusión

Este estudio ha explorado la evolución y los pilares históricos de la escuela de piano en Panamá desde la época previa a la separación de Colombia hasta 1975, tomando en cuenta sus frutos actuales, evidenciando cómo este contexto local ha asimilado y reinterpretado influencias clave del repertorio occidental. A través de la revisión de figuras fundamentales como J. S. Bach, Frédéric Chopin, W. A. Mozart y Gonzalo Brenes, y el análisis interpretativo de sus obras, se destacan, no solo sus contribuciones técnicas y estilísticas, sino también su relevancia para la formación de una identidad pianística en Panamá.

Los análisis de las obras abordadas en este estudio han permitido identificar estrategias técnicas y de interpretación esenciales para la apropiación y expresión de cada estilo, desde el contrapunto y la precisión rítmica de Bach, hasta la claridad y estructura formal de Mozart, la expresividad melódica de Chopin y la sensibilidad nacionalista de Brenes. Estas observaciones técnicas e interpretativas proveen una guía práctica para futuros intérpretes, fomentando una comprensión más profunda de los estilos y las habilidades necesarias para una ejecución auténtica y matizada.

En conjunto, este trabajo no solo aporta una perspectiva histórica y técnica sobre el repertorio pianístico en Panamá, sino que también subraya la importancia de la continuidad y evolución de estas prácticas musicales, con el objetivo de enriquecer la cultura y educación musical en el país.

Bibliografía

Anderson, E. (1998). The Letters of Mozart and His Family. Palgrave Macmillan.

Charpentier, E. (1975). Sinfónica y Zarzuela en Panamá. Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá.

Charpentier de Castro, E. (1994). Orquesta Sinfónica de Panamá, Periodo del Director Titular: Maestro Eduardo Charpentier de Castro. Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá.

Chopin, F. (2021). Ballads Op. 23, 38, 47, 52 (Jan Ekier). National Edition of the Works of Fredryk Chopin.

Eigeldinger, J-J. (1986). Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils (Naomi Shohet, Krysia Osostowicz y Roy Howat, Traducción). Cambridge University Press.

Eisler, B. (2007). Chopin's Funeral. Knopf Doubleday Publishing Group.

Garay, N. (1999). Tradiciones y Cantares de Panamá: ensayo folclórico. Autoridad del Canal de Panamá.

Guerra, E. (2022). Catalogo Cronológico, Temático y Bibliográfico de las Obras Musicales del Compositor Panameño Gonzalo Brenes Candanedo. Universidad de Panamá.

Ingram, J. (2002). Orientación Musical, Universal Books.

Ingram, J. (1993). Historia, Compositores y Repertorio del Piano. Editorial Universitaria.

J. S Bach. (2016). Piano Works Volume VI Frzösische Suiten BWV 812-817 (Egon Petri). Breitkopf & Hartel.

- Mickiewicz, A (2015). Ballady i romanse. Fundacja Nowoczesna Polska
- Mieczyslaw, T. (2024). Balada en Fa mayor Op. 38. Instituto Fredryk Chopin.
<https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/96>
- Nehaus, H. (1987). El Arte del Piano (G. González & Martín Colinet, Traducción). Real Musical.
- Schonberg, H. (1991). Los Grandes Pianistas (J. Vergara, Traducción). Vergara
- Robins, H. C. (1991). Mozart y su realidad (José Luis Gil, traducción). Labor S.A
- Troetsch, L. (2023). Obras para Piano Solo de Gonzalo Brenes. Imprenta Universitaria.
- W. A Mozart (2006). Piano Concerto in C Major K. 467- Piano Reduction (Norbert Gertsch).
G. Henle Verlag.
- Wolff, C. (2001). Bach: The learned musician. W. W. Norton & Company.