



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

ANÁLISIS Y ASPECTOS DE LA INTERPRETACIÓN AL PIANO

Trabajo de Grado para optar por el Título de Licenciado en Bellas Artes con especialización en Instrumento Principal: Piano.

**Por:
Ariel González Cedré
E – 8 – 112230**

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

2020

Dedicatoria

*«A mi hermano Ale,
por vislumbrar el camino
y recorrerlo junto a mi»*

*«A mi compañera Ana María,
por su gran sapiencia y hermosa amistad,
apenas comparable con el dolor de su partida.
¡QUE DIOS LA TENGA EN LA GLORIA!»*

*«A mi Maestro Luis Troetsch,
por recordarme el camino
y revivir la magia»*

Agradecimientos

*A Dios, por todo lo que me ha dado,
especialmente la maravillosa oportunidad
de hacer este recorrido a través de la Música.*

*A mi gran familia en Cuba,
por su apoyo eterno e incondicional.
¡Sin ustedes imposible!*

*A mi familia en Panamá,
especialmente mis hermanos Ale y Elder,
por acompañarme en la difícil y fascinante empresa
de realizar nuestro sueño.*

*A mis amigos todos,
especialmente Yulia, Aníbal, Albertico y David,
por tantos momentos inolvidables.*

*A mi profesor Luis Troetsch,
más que Maestro y Decano,
un Padre en mi nueva casa.*

*A mi novia Ingrid,
por su amor sincero; cómplice de vida,
bálsamo constante de felicidad.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. Biografía de los compositores	3
Johann Sebastian Bach	3
Ludwig van Beethoven	6
Frédéric Chopin	9
Roque Cordero	12
Aldo López-Gavilán	15
CAPÍTULO II. Análisis musical de las obras.....	19
Preludio y fuga No.4 en Do# menor BWV 849 – Bach.....	19
Contexto y estilo.....	19
Análisis armónico y estructural	20
Nocturno en Do menor Op. 48 No. 1 – Chopin	25
Contexto y estilo.....	25
Análisis armónico y estructural	25
Meditación poética No. 1 – Cordero.....	27
Contexto y estilo.....	27
Análisis armónico y estructural	28
Campanero – López-Gavilán.....	31
Contexto y estilo.....	31
Análisis armónico y estructural	31
Concierto en Sol Mayor No. 4 Opus 58 – Beethoven	36
Contexto y estilo.....	36
Análisis armónico y estructural	37
CAPÍTULO III. Dificultades técnicas e interpretativas en las obras.....	47
Preludio y fuga No.4 en Do# menor BWV 849 – Bach.....	48
Nocturno en Do menor Op. 48 No. 1 – Chopin	51
Meditación poética No. 1 – Cordero.....	53
Campanero – López-Gavilán.....	54
Concierto en Sol Mayor No. 4 Opus 58 - Beethoven.....	55
CONCLUSIONES	59

RECOMENDACIONES.....	60
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	62
ANEXOS.....	65

Índice de Figuras

Figura 1. Retrato de Johann Sebastian Bach por Elias Gottlob Haussmann.....	3
Figura 2. Retrato de Ludwig van Beethoven por Joseph Karl Stieler.....	6
Figura 3. Fotografía de Frédéric Chopin.	9
Figura 4. Fotografía de Roque Cordero.....	12
Figura 5. Fotografía de Aldo López-Gavilán.	15
Figura 6. Álbum «En el ocaso de la hormiga y el elefante».....	18
Figura 7. Preludio No.4 en Do# menor BWV 849 – Bach (fragmento 1).	20
Figura 8. Preludio No.4 en Do# menor BWV 849 – Bach (fragmento 2).	21
Figura 9. Fuga No.4 en Do# menor BWV 849 – Bach (fragmento 1).	23
Figura 10. Fuga No.4 en Do# menor BWV 849 – Bach (fragmento 2).	24
Figura 11. Nocturno en Do menor Op. 48 No. 1 – Chopin (fragmento 1).	26
Figura 12. Nocturno en Do menor Op. 48 No. 1 – Chopin (fragmento 2).	27
Figura 13. Meditación poética No. 1 – Cordero (fragmento 1).	29
Figura 14. Meditación poética No. 1 – Cordero (fragmento 2).	30
Figura 15. Campanero – López-Gavilán (fragmento 1).	33
Figura 16. Campanero – López-Gavilán (fragmento 2).	33
Figura 17. Campanero – López-Gavilán (fragmento 3).	35
Figura 18. Concierto en Sol Mayor No. 4 Op. 58. I – Beethoven (fragmento 1).	38
Figura 19. Concierto en Sol Mayor No. 4 Op. 58. I – Beethoven (fragmento 2).	39
Figura 20. Concierto en Sol Mayor No. 4 Op. 58. I – Beethoven (fragmento 3).	39
Figura 21. Concierto en Sol Mayor No. 4 Op. 58. I – Beethoven (fragmento 4).	40
Figura 22. Concierto en Sol Mayor No. 4 Op. 58. I – Beethoven (fragmento 5).	40
Figura 23. Concierto en Sol Mayor No. 4 Op. 58. I – Beethoven (fragmento 6).	41
Figura 24. Concierto en Sol Mayor No. 4 Op. 58. II – Beethoven (fragmento).	43
Figura 25. Concierto en Sol Mayor No. 4 Op. 58. III – Beethoven (fragmento).	45

Índice de Anexos

Esquema estructural de las obras.....	65
Gráfico 1. Preludio y fuga No.4 en Do# menor BWV 849. Preludio - Bach.....	65
Gráfico 2. Preludio y fuga No.4 en Do# menor BWV 849. Fuga - Bach.....	65
Gráfico 3. Nocturno Op. 48 No. 1 - Chopin	66
Gráfico 4. Meditación poética No. 1 - Cordero	66
Gráfico 5. Campanero - López-Gavilán.....	67
Gráfico 6. Concierto en Sol Mayor No. 4 Opus 58. I - Beethoven.....	67
Gráfico 7. Concierto en Sol Mayor No. 4 Opus 58. II - Beethoven.....	68
Gráfico 8. Concierto en Sol Mayor No. 4 Opus 58. III - Beethoven.....	68

INTRODUCCIÓN

El estudio del piano podría definirse como una mezcla de sacrificio y placer, de pasión y rigor mental, ya sea en la intimidad de un cubículo de estudio o en la magia de una sala de concierto. Lo difícil que puede llegar a ser es apenas comparable con la riqueza emocional que genera. Para los que nos hemos pasado la mayor parte de nuestras vidas estudiando piano, en la medida de nuestro compromiso y nuestro nivel de entrega podemos llegar eventualmente a aumentar nuestra sensibilidad, a enriquecer nuestras concepciones del arte y de la vida. El estudio del piano propicia además un desarrollo considerable de nuestro pensamiento, así como de habilidades a nivel mental y físico-motor, recursos imprescindibles para lograr lo que de una forma u otra siempre se busca: una gran ejecución.

El camino no carece de un considerable esfuerzo. No es de extrañar que en la mayoría de las academias de música se comience a estudiar desde muy temprana edad, por la cantidad de años que se necesitan para dominar la técnica del instrumento, y poder aplicar en su ejecución los conocimientos musicales del resto de las materias que se deben estudiar paralelamente. Tampoco es inusual que durante los largos años de estudio muchos decidan abandonar la empresa, algunos por falta de talento, otros por falta de vocación. En cualquier caso, todos los que de alguna manera nos acercamos al piano, y sobre todo los que decidimos estudiarlo a fondo y hacerlo parte indisoluble de nuestras vidas, sin duda descubrimos un mundo maravilloso, repleto de sensaciones y conocimientos, que acaba por enriquecernos espiritualmente y hacernos apreciar la vida de manera diferente.

El presente trabajo constituye el trasfondo teórico del Recital de Graduación (de carácter práctico) para optar por la Licenciatura en Bellas Artes con Especialización en Piano, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá. El mismo se propone hacer un recorrido por el repertorio a ejecutar, analizando las piezas según

su compositor, su contexto histórico y estilo, armónica y estructuralmente, y en base a sus dificultades técnicas e interpretativas.

En el **Capítulo I** haremos un acercamiento a la biografía de cada uno de los compositores (cinco en total), de manera que podamos comprender mejor el contexto en el que se han desenvuelto, y apreciar las múltiples razones por las que han trascendido a través del tiempo.

A continuación, en el **Capítulo II** analizaremos cada obra musicalmente, profundizando en los pormenores de su estructura y el comportamiento de los principales medios expresivos, lo cual propicia un sólido entendimiento del lenguaje, abstracto por naturaleza, con el fin de ayudar a una mejor interpretación.

En el **Capítulo III** abordaremos el complejo proceso que conlleva el aprendizaje de cada pieza, desde su lectura hasta su ejecución final, luego de una maduración de las mismas que supone una profunda comprensión de múltiples elementos para su realización, así como la superación de un cúmulo de retos desde el punto de vista técnico.

En las **Conclusiones** haremos un resumen de la experiencia vivida a lo largo de toda la carrera y sobre todo de esta última etapa de estudio, como conjugación de todo lo aprendido.

Finalmente, son necesarias ciertas **Recomendaciones**, para intentar mejorar el recorrido de aquellos colegas que vienen detrás, transitando el difícil y maravilloso camino que es el estudio del piano.

CAPÍTULO I

Biografía de los compositores

A modo de resumen del trabajo realizado en los años anteriores de estudio, en los recitales de graduación de Piano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá es obligatorio interpretar una obra de cada estilo musical, desde el Barroco hasta el siglo XXI, pasando por el Clasicismo, el Romancicismo y el siglo XX, lo cual nos lleva a trabajar con cinco compositores diferentes: **Bach, Beethoven, Chopin, Cordero** y **López-Gavilán**. A continuación, presentaremos la biografía de cada uno.

Johann Sebastian Bach

1685 – 1750



Figura 1. Retrato de Johann Sebastian Bach por Elias Gottlob Haussmann.

Fue el principal representante del Barroco tardío, sorprendentemente infravalorado en su propio tiempo. Nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Alemania. Provenía de una familia musical por excelencia, probablemente la más musical de toda la región, con una vasta tradición de más de doscientos años

ocupando cargos de organistas, violinistas, cantores y profesores, aunque ninguno llegó a tener la trascendencia de Johann Sebastian.

Como era de esperar, desde sus primeros años comenzó su formación musical, que en un principio estuvo a cargo de su padre Johann Ambrosius. Con apenas nueve años de edad, Bach quedó huérfano de madre y padre, lo que supuso un duro golpe en su vida y marcó su personalidad seria e introvertida. Su hermano mayor Johann Christoph se hizo cargo de la crianza de sus hermanos menores, así como de su obligada formación musical. Esta continuaría en las ciudades de Ohrdruf, Lüneburg y posteriormente Hamburgo, donde estudió con el reconocido organista Adam Reincken. Además frecuentó la corte de Celle, en cuya orquesta tocó como violinista. En 1703 consigue su primer puesto estable como violinista del Duque de Weimar, y luego como organista de Arnstadt, con apenas dieciocho años.

Ya con inquietudes de formar una familia, en 1707 se casó con su sobrina María Bárbara, primer matrimonio en la vida del compositor, del cual nacieron siete hijos. Posteriormente se trasladó a Weimar, donde permaneció desde 1708 hasta 1717. En este período tuvo una notable influencia de las formas operísticas italianas y el estilo concertístico de Antonio Vivaldi. Conoció su música y realizó transcripciones de este y otros compositores italianos. De esta etapa destacan sus preludios corales, los primeros tríos para órgano y la mayoría de preludios y fugas y tocatas para órgano.

Entre 1717 y 1723 hizo estancia en Köthen, donde para su fortuna gozó de una paz y sosiego que le permitieron la composición de una obra medular del Barroco: los Conciertos de Brandemburgo. Además vieron la luz las Sonatas y Partitas, las cuatro Oberturas, las Invenciones a dos y tres voces, las Suites francesas, y la «Pasión según San Juan». Cabe destacar que de este período surge igualmente el Primer Tomo del «Clave bien temperado», memorable colección de 24 Preludios y Fugas en todas las tonalidades, que junto al segundo tomo (48 en total) compuesto en años posteriores, serviría de base para la consolidación del Sistema tonal, sin duda uno de los más grandes aportes de Bach a la historia de la música.

Lamentablemente en 1720 fallece su primera esposa, lo que lo llevó a casarse por segunda vez, en esta ocasión con Anna Magdalena Wilcken, con la cual tuvo trece hijos.

En su búsqueda de componer música sacra llegó a conseguir el puesto de Kantor de Leipzig, trabajo que le traería grandes sinsabores debido a las obligaciones que conllevaba y no podía eludir, como hacerse cargo de tareas pedagógicas en la escuela Santo Tomás (entre ellas la enseñanza del latín), dirigir el coro de los alumnos y dar lecciones a los jóvenes estudiantes como un profesor más, entre otras. Por si fuera poco, las autoridades ignoraban sus facultades y lo despreciaban como innovador. Bach no cesó de luchar contra semejante injusticia durante veinte años. A pesar de todo, este fue el más glorioso y fructífero período de la vida del compositor. Entre las principales obras tenemos tres ciclos de cantatas, la «Pasión según San Mateo», el «Magnificat en Re bemol Mayor», los «Oratorios de Pascua, Navidad y Ascensión», y la magistral «Misa en Si menor».

Sus últimos años se vieron afectados por la cada vez más inminente ceguera, dificultad con la que estuvo lidiando durante toda su vida, ya que fue miope desde su nacimiento. A esta etapa final pertenecen las «Variaciones Goldberg», la segunda parte del ya mencionado «Clave bien temperado» y «El arte de la fuga» (esta última dictada desde su lecho de muerte), entre otras composiciones. Falleció un 28 de julio de 1750, finalizando todo un período en la historia de la música, del cual elevó a su máxima expresión los géneros más importantes, sacros y profanos, de textura polifónica y homofónica. En cuanto a la técnica de los instrumentos de teclado, entre sus máximos aportes está haber contribuido a su evolución incluyendo por primera vez en la digitación el uso de los dedos pulgares. Su obra ha sido inspiración y estudio obligado de los compositores más importantes que lo sucedieron en la historia de la música, así como material pedagógico fundamental en el sistema de enseñanza musical hasta nuestros días. Ha sido considerado por la crítica especializada como el *Padre de la Música Moderna*.

Ludwig van Beethoven

1770 – 1827



Figura 2. Retrato de Ludwig van Beethoven por Joseph Karl Stieler.

Sin duda uno de los compositores más importantes y famosos de la historia, la figura de Beethoven marcó de manera contundente la transición entre el Clacisismo y el Romanticismo musical. Su familia era originaria de Flandes, región que abandonó su abuelo, también llamado Ludwig, y se instaló en Bonn, Alemania, en 1733, en donde fue un respetado Maestro de capilla. Su hijo Johann, padre del compositor, sin embargo, no destacó precisamente por sus dotes musicales. Este se casó con Maria Magdalena Keverich en 1767, y tres años después, el 16 de diciembre de 1770, nacería el que habría de ser compositor. Tuvo dos hermanos menores: Caspar Anton Karl y Nikolauss Johann.

En sus primeros años ya cobraba fama el fenómeno de la infancia de Mozart como niño prodigio, y el hecho de que su propio padre le había enseñado música y lo había exhibido en los escenarios más importantes de toda Europa, detalle que quiso imitar el padre de Beethoven al percatarse de las dotes musicales de su hijo. Lamentablemente, esta etapa no sería precisamente feliz para el niño, dada su personalidad hosca y resentida, muy diferente a la del mimado Mozart. Su primer maestro importante fue sin duda Christian Neefe, un músico llegado a Bonn en 1779,

quien tomó cargo no solo de la educación musical del emergente genio sino también de su formación integral.

En 1792 logró instalarse en Viena, donde estuvo por un tiempo bajo la tutela musical de Joseph Haydn. Además, recibió lecciones de Johann Schenck, Albrechtsberger y Antonio Salieri. Sus éxitos como pianista e improvisador eran notables, lo cual le permitió componer infatigablemente dada la relativa estabilidad económica. De 1793 a 1802 fue su período clacisista, bajo la influencia de la música de Haydn y Mozart, en el que vieron la luz sus primeros conciertos para piano, las cinco primeras sonatas para violín y las dos para violoncello, varios tríos y cuartetos para cuerda, el lied Adelaide y su primera sinfonía, entre otras composiciones. A pesar de abrírsele muchas puertas en las casas de los nobles debido a su precoz fama como compositor y su reputación como pianista virtuoso, Beethoven no tardó en mostrar su lado rebelde, su carácter explosivo y obstinado, despreciando las normas sociales y las leyes de la cortesía, a las que consideraba hipócritas y cursis. Pretendía demostrar que jamás iba a admitir ningún patrón por encima suyo, lo que le valió las críticas de los que, aun reconociendo sinceramente estar ante un compositor de gran talento, lo tacharon de misántropo, megalómano y egoísta. Lo más triste es que Beethoven era la primera víctima de su carácter y sufría en silencio tales muestras de desafecto.

En 1802, la inevitable sordera que ya venía golpeándolo gradualmente desde años anteriores, lo llevó a un estado de salud física y emocional depresivo y miserable, lo que marcó aun más sus relaciones interpersonales y desembocó en una profunda crisis moral. Ello, sumado a varios fracasos amorosos, hizo que Beethoven se viera al borde del suicidio. Afortunadamente no lo intentó, y encontró la salvación moral en su fortaleza de espíritu, en su arte, en el empeño de superación del dolor personal, en su consagración de artista como héroe trágico dispuesto a enfrentarse a sí mismo y a su destino.

En cuanto a sus composiciones, su período de madurez, considerado así por la mayoría de los críticos, se extiende de 1802 a 1815. El logro de sonoridades novedosas de la orquesta y el tratamiento revolucionario del lenguaje pianístico así lo demuestran. De esta etapa podemos destacar el «Concierto para violín y orquesta en Re Mayor Op. 61», el «Concierto para piano número 4», las oberturas «Egmont» y «Coriolano», las sonatas «A Kretzer», «Aurora» y «Appassionata», la ópera «Fidelio» y la «Misa en Do Mayor Op. 86», entre muchas otras. Algunas de las sinfonías merecen una mención especial. La tercera estaba dedicada en un principio a Napoleón Bonaparte y sus ideales revolucionarios; el propio Beethoven suprimiría la dedicatoria al enterarse de su coronación como emperador. Especial dramatismo muestra la quinta, que se apacigua con el amor hacia la naturaleza de la sexta y posteriormente la alegría de la séptima.

Su último período abarca desde 1815 hasta 1826. Incapaz de reordenar su vida y administrar sus recursos, su situación económica y doméstica era un completo desastre, que horrorizaba a todos los que lo visitaban. Sorprendentemente, envuelto entre semejante caos logró sacar fuerzas para ser audaz y abordar obras de considerable dificultad técnica de composición, en un universo musical cada vez más depurado. Sobresalen las cinco últimas sonatas para piano, los innovadores Cuartetos de cuerda Op. 130 y Op. 132, la «Misa solemnis» y, sobre todo, la «Novena Sinfonía», con su inigualable movimiento coral con letra de la *Oda a la alegría* de Schiller. Falleció la tarde del 26 de marzo de 1827, después de arrastar durante varios meses un intenso dolor que en ese entonces los médicos calificaron de hidropesía; tal vez en la actualidad lo habrían diagnosticado como cirrosis hepática.

Junto a Haydn y Mozart, Beethoven forma el trío de la primera escuela vienesa que consumó las formas instrumentales clásicas. Además, fue un reformador que utilizó dichas formas para exteriorizar su ideal romántico. Entre sus mayores aportes podemos resaltar una renovación de los conceptos de armonía, tonalidad y colorido instrumental, así como un perfeccionamiento del género sinfónico. Destaca a su vez

el desecho del clásico ritmo de minuetto por el scherzo, más vigoroso, logrando mayor contraste y más sonoridad y variedad de texturas. Eventualmente, la influencia que ejercería su música sobre sus sucesores sería extraordinaria. Su personalidad serviría de prototipo del artista romántico defensor de la libertad, apasionado y trágico.

Frédéric Chopin

1810 – 1849



Figura 3. Fotografía de Frédéric Chopin. Se cree que fue tomada en el año 1849 por Louis-Auguste Bisson.

Llamado «El Poeta del Piano», y considerado uno de los mayores representantes del Romanticismo musical, Frédéric Chopin nació el 1 de marzo de 1810 en Zelazowa Wola, cerca de Varsovia, Polonia. De madre polaca y padre francés, Chopin fue el segundo hijo de cuatro, y el único varón. En el contexto familiar predominaba el gusto por la cultura en general, y la música en particular, lo que influyó positivamente a Chopin, que llamó la atención durante toda su vida por sus buenos modales.

Demostro un talento extraordinario para la musica desde muy temprana edad. Se le llego a comparar con Mozart, considerandolo un nio prodigio, fama que le sirvio para entrar rapidamente en los salones de la aristocracia polaca de la epoca, donde fue calificado como «un genio desde el punto de vista musical». Su primer maestro fue Wojciech Zywny, con el que aprendio la musica de Bach y de Mozart, que influenciarian su estilo compositivo. Con apenas siete años compuso su primera polonesa, y a partir de entonces la composicion tendria cada vez más protagonismo en su vida, ganandole terreno a las presentaciones como pianista solista al punto de que, ya en su adultez, decidió vivir de las publicaciones de su musica y de sus alumnos, y no se permitió a sí mismo caer en la banalidad y las concesiones que no pocas veces exigia el gran público en los conciertos, fenómeno que acabaria reprochando. A los 12 años comenzo a estudiar con Józef Ksawery Elsner, teórico y pedagogo polaco, primeramente mediante clases privadas y luego en el Conservatorio de Varsovia, donde recibio lecciones de Armonia, Contrapunto y Composición, y descollo especialmente sobre sus compañeros.

En 1829 viajó a Berlín y Viena. En esta última tuvieron gran aceptacion sus conciertos, y llego a considerar instalarse allí en su segunda visita en 1830, cuando abandono definitivamente su patria. Pero fracasó en el intento, por lo que considero irse a París, ciudad a la que llego en 1831 y donde radicaria el resto de su vida. La nostalgia hacia su patria natal no lo abandonaria jamás, sentimiento que podemos apreciar en gran parte de su musica.

Al llegar a Francia, el éxito de sus primeros conciertos fue considerable, lo que le permitió conocer y entablar amistad con compositores relevantes de la epoca como Liszt, Mendelssohn, Berlioz, Rossini, Bellini, entre otros. Su prestigio comenzo a trascender las fronteras de París y se extendió por toda Europa. Entre 1834 y 1835 viajó a Alemania, donde tuvo felices encuentros con Mendelssohn y Schumann. Este último escribio más de una crítica favorable alabando el genio de Chopin. A partir de 1835, luego de haber logrado un notable éxito como pianista, fue abandonando poco a poco las salas de concierto para concentrarse en la composicion.

En 1836 conoce a la escritora Aurore Dudevant, más conocida por su seudónimo George Sand, con la cual tendrá una relación de ocho años que marcará el último período de su vida. Dicha relación ha tenido fama de controvertida, entre otras cosas por los caracteres tan distintos de ambos. No obstante, caló profundamente en sus vidas, ya que Chopin recibió un maternal afecto y cuidado, mientras que para ella, él fue un bálsamo de pasividad en medio de una difícil etapa, durante el crecimiento de sus dos hijos. Finalmente, la pareja se separa en 1847, culminando uno de los períodos más fructíferos de la vida del compositor.

Al año siguiente, Chopin viajó a Londres por segunda y última vez (ya había ido en 1837, y no había sido de especial trascendencia para él), en esta ocasión con notables éxitos en Inglaterra y Escocia, aunque de igual modo no se sintió a gusto. A su regreso a París, ya su actividad musical había comenzado a declinar, entre otras cosas por su salud cada vez más deteriorada. Desde su adolescencia habían comenzado los primeros indicios de una inminente tuberculosis, que acabaría poniéndole fin a su vida. Ya hacia finales de 1848 su estado de salud era muy delicado. Falleció el 17 de octubre de 1849 en París.

Es considerado por muchos el más excelso compositor para piano del siglo XIX, y sin duda el más influyente. Su catálogo de más de 200 obras se resume casi en su totalidad para dicho instrumento. Consigue elevar todas las microformas pianísticas a un nivel sin precedentes, volcando toda su poesía, desarrollando la técnica al punto de crear un estilo nuevo, con una riqueza expresiva única. Su estilo parte de varias fuentes: de los clásicos, sobre todo Mozart y Beethoven, del lirismo de la ópera italiana, con especial influencia de Bellini, y del *folklore* polaco.

Las mazurkas y las polonesas, expresan claramente esa vertiente del romanticismo nacionalista. Sus baladas y scherzos son verdaderos poemas épicos, de extraordinaria sensibilidad. Sus estudios, increíblemente modernos para su tiempo, más allá de trabajar un elemento técnico y mecánico concreto, son obras profundamente musicales, con un tremendo derroche de energía, delicadeza,

musicalidad y valor artístico. Algo similar sucede con los preludios, pequeños bocetos que reflejan estados de ánimo, muestra de gran concentración creadora. Los nocturnos y vales constituyen un sello chopiniano; los primeros están llenos de dificultades e innovaciones técnicas, ocultas bajo una característica delicadeza melódica, mientras que los segundos son el típico ejemplo de la música cortesana del compositor. Sus sonatas, por su parte, pueden colocarse al nivel de las grandes sonatas románticas.

Influyó decisivamente en la obra de los siglos XIX y XX, tanto por su música como por su aporte a la técnica pianística. Fue, además, un precursor de las escuelas nacionalistas. La explotación de las máximas posibilidades del piano y su contenido pero audaz trabajo con la disonancia cromática y la modulación, constituyen hitos en el lenguaje universal, de manera que, de algún modo, casi ningún compositor posterior ha podido renegar su influencia.

Roque Cordero

1917 – 2008



Figura 4. Fotografía de Roque Cordero

Figura por la que se conoce el nombre de Panamá en el ambiente musical clásico internacional, Roque Cordero fue un notable compositor del siglo XX. Nació el 16 de agosto de 1917 en la ciudad de Panamá. Sus primeros estudios musicales los realizó en su país natal, con importantes músicos de la época como Herbert de Castro, Pedro Rebolledo y Alfredo de Saint Malo, en el entonces Conservatorio Nacional de Música. Su primer aporte a la actividad artística y cultura panameña lo llevó a cabo a los 21 años, cuando organizó la Orquesta de la Unión Musical, que posteriormente se convertiría en Orquesta Nacional.

En 1943, el pianista Myron Schaeffer, de paso por Panamá, al ver el singular talento del joven músico le tramitó una beca para estudiar Educación musical en la Universidad de Minnesota, en Minneapolis, Estados Unidos. El director de la Sinfónica de dicha ciudad, Dimitri Mitropoulos, al conocer la partitura del «Capricho Interiorano para orquesta» de Cordero, no tardó en percatarse del talento como compositor del joven panameño, más que como educador musical, por lo que le solicitó a Ernst Krenek, profesor de la Universidad de Hamline, que fuera su profesor de Contrapunto y Composición, procurándole una beca. Permaneció cuatro años como estudiante de Krenek, quien dominaba muy bien el método dodecafónico, ya que había sido a su vez discípulo de Schoenberg, aunque ya Cordero traía algunos conocimientos de dicho método. En 1947 se graduó *magna cum laude* en Hamline University.

Posteriormente estudió Dirección orquestal con Dimitri Mitropoulos, quien se convertiría en su tutor y mecenas, y a quien Cordero honró poniéndole Dimitri a su primer hijo. Además recibió lecciones de los maestros Stanley Challpe y Leon Barzin. Por aquellos años, entre 1946 y 1948, obtuvo la prestigiosa beca John Simon Guggenheim Memorial Foundation, que se le entregaba a los mejores artistas, lo que le permitió finalizar sus estudios de Dirección orquestal en 1950.

Durante sus estudios en Estados Unidos vieron la luz obras importantísimas de su repertorio, como su «Primera Sinfonía» en 1945, su «Obertura Panameña NP2»

en 1944, así como la «Sonatina Rítmica para violín y piano», «Cinco Miniaturas» y «Nueve Preludios para piano» en 1946.

A su regreso a Panamá fue profesor del Conservatorio Nacional de Música en 1951. Posteriormente llegó a ser director, cargo que compartió junto a Gonzalo Brenes y Jorge Luis McKay a partir de 1953, año del cincuentenario de la República, cuando la institución pasó a llamarse Instituto Nacional de Música. De estos años destacan las obras «Dúo» para dos pianos, de 1954; «Movimiento Sinfónico» para orquesta de cuerdas; «Introducción y Allegretto Burlesco» para orquesta; «Adagio Trágico» para orquesta de cuerdas; «Sensemayá», para coro, tambor y bailarín, «Salmo 113», para coro mixto; «Patria» para narrador y coro a capella y «Concierto en mi menor», para piano y orquesta.

Especial mención merece su «Segunda Sinfonía» de 1957, con la que obtuvo el Premio Caro Boesi en el Segundo Festival de Música Latinoamericana en Caracas, ocasión en la que Cordero se destacó en el debate continental en el que se discutió acerca de la necesidad de abandonar las corrientes nacionalistas en la música, versus adoptar fórmulas de expresión artísticas en su más alto grado, incluida el dodecafonismo.

Fue además profesor de Contrapunto, Armonía, Formas, Instrumentación y Composición en el Instituto Nacional de Música, así como director durante once años. Ejerció igualmente como Director de la Orquesta Sinfónica entre 1964 y 1966, año que regresa a Estados Unidos y comienza su labor como Subdirector del Centro Latinoamericano de Música y en la cátedra de Composición en la Universidad de Indiana, después de haber obtenido el Doctorado Honoris Causa de parte de la Universidad de Hamline. Posteriormente, en 1972 asumió la cátedra de Composición en la Universidad Estatal de Illinois, posición que mantendría hasta su retiro.

Siendo un estudioso de la Teoría musical, sumado a su condición de pedagogo, realizó importantes aportes en la enseñanza musical. Muestra de ello es su *Curso de*

Solfeo, texto utilizado tanto en el Instituto Nacional de Música de Panamá como en el Departamento de Música de la Facultad de Bellas de Artes de la Universidad de Panamá, en Puerto Rico, México y Venezuela, así como un *Tratado de armonía*.

Dentro de su repertorio podemos apreciar gran cantidad de música de cámara, algunas de las piezas para inusuales combinaciones de instrumentos, además de muchas obras orquestales, entre ellas cuatro sinfonías y conciertos para piano, violín y viola. A lo largo de toda su carrera recibió varios premios y reconocimientos, tanto en su país natal como en el resto de Latinoamérica y Estados Unidos. Murió el 27 de diciembre de 2008 a los 91 años de edad, en Dayton, Ohio, Estados Unidos, tras una enfermedad que lo mantuvo en cama por varias semanas. Es considerado el compositor más distinguido y prolífico que haya nacido en Panamá. A pesar de que pasó gran tiempo de su vida fuera de su tierra natal, en sus composiciones siempre tuvo presente sus raíces.

Aldo López-Gavilán

1979



Figura 5. Fotografía de Aldo López-Gavilán

Aldo López-Gavilán Junco es uno de los pianistas y compositores con más relevancia en el ámbito musical cubano e internacional, desde finales de la década

de 1990 y en lo que va del presente siglo. Nació el 20 de diciembre de 1979 en La Habana, Cuba, del matrimonio de Guido López-Gavilán, célebre compositor y director de orquesta todavía activo, y Teresa Junco, reconocida maestra de piano, fallecida en 2009. Proveniente de una familia eminentemente musical, en la que Ilmar, su hermano mayor, es además violinista de gran trayectoria, no es de extrañar que haya seguido el mismo camino de la música.

Realizó sus primeros estudios en los conservatorios Manuel Saumell y Amadeo Roldán en la capital cubana, primeramente con su madre y luego con las profesoras Hortensia Hupmann y Danae Ulacia, esta última ya en su etapa de estudios avanzados. Completó los mismos fuera de su país, en la Academia de Música de Londres, Inglaterra.

Su larga y exitosa trayectoria como ganador en diversos certámenes comienza en 1990, con apenas 11 años, en el Concurso para Piano Amadeo Roldán, en el que se alzó con el Gran Premio, y con Premios especiales por la interpretación de la música cubana y la ejecución de obras de su propia creación, debutando además como compositor. A este se suman el premio en la categoría Junior del Concurso de Piano de la UNEAC, 1994; premios en los concursos Danny Kaje, de la UNICEFF, Holanda y Sinigalia, Italia, 1998; Segundo lugar en el Concurso para Piano Teresa Carreño, Venezuela, 1998; Primer Premio en el Concurso de Piano de la Universidad de Música de Trinity College, Inglaterra, 1999; Tercer Premio en el Concurso Internacional de Piano, Inglaterra, 2000, Tercer Premio en el Concurso Internacional de Piano «Compositores Españoles», auspiciado por la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), España, 2000; y el Primer Premio en el Concurso Internacional de Piano «Soloist Competition», 2002, convocado por el Trinity College de Londres, Inglaterra, donde interpretó el Concierto No. 3 para piano y orquesta de Serguei Prokofiev, acompañado por la Orquesta Sinfónica de la Institución que le otorgó el premio.

Su celebridad como pianista lo ha llevado a presentarse en escenarios como el Carnegie Hall y el Lincoln Center de Nueva York, el Auditorio de la Universidad Nacional de Bogotá, el Rozza Centre de Canadá, el Smith Center de Las Vegas, el Chamber Music Society of Detroit, el Royal Festival Hall de Londres y el Festival Jazz Plaza de La Habana, entre otros. Ha realizado giras por República Dominicana, Venezuela, España e Inglaterra. En 2006, el prestigioso director de orquesta Claudio Abbado, lo invitó a ser solista en un especial concierto con la Orquesta Joven Simón Bolívar de Venezuela, con motivo del 250 aniversario del nacimiento de Mozart.

En cuanto a su estilo compositivo, tiene notable influencia del jazz, así como de las raíces afrocubanas y cubanas, sin dejar de lado la tradición clásica académica, elementos que ha sabido fusionar de manera que ha encontrado desde muy joven un estilo único e inconfundible. Muestra innegable de ello, y de su dualidad compositor-intérprete, son sin duda sus partituras y su discografía. Su primer álbum «En el ocaso de la hormiga y el elefante», grabado en 1999, tuvo gran éxito al participar en el Festival del disco en Cuba «Cubadisco» y obtener el Premio a la Ópera prima y el Gran Premio en la edición del año 2000 (Figura 6). En 2005 formó parte de un grupo de prestigiosos pianistas cubanos para crear un álbum y documental en honor a Frank Emilio, otro importante pianista, titulado «Amor y piano». Su segundo álbum, «Talking to the Universe», fue un éxito tanto de público como de crítica. En 2006, dio un concierto de sus obras más recientes hasta ese momento que más tarde se convertiría en su tercer álbum, «Soundbites». En 2008, López-Gavilán fue incluido en un documental sobre la historia del jazz latino en Cuba titulado « ¡Manteca, Mondongo y Bacalao con pan! », año en el que grabó su cuarto fonograma que llevó por nombre «Dimensional», con una mayor experimentación musical. Ha tenido participación en proyectos audiovisuales como la composición de la música para el documental «El proceso: La historia no contada», y los largometrajes «Casa vieja» y «Contigo Pan y Cebolla». En 2009 lanzó su quinto álbum «Aldo López-Gavilán en vivo», tocando música clásica. Además cuenta con un DVD en vivo llamado «Más allá del ocaso», que incluye selecciones orquestales y composiciones de jazz.

Resultó nuevamente premiado en Cubadisco 2014 en Música Instrumental por su sexto CD «De todos los colores y también verde».



Figura 6. Álbum «En el ocaso de la hormiga y el elefante». Gran Premio Cubadisco 2000.

CAPÍTULO II

Análisis musical de las obras

El lenguaje musical, abstracto por naturaleza, se vuelve mucho más rico e interesante cuando se comprende, cobrando un significado mucho más contundente. En el caso de los instrumentistas, el entendimiento de lo que se está tocando constituye una herramienta de vital importancia para la realización de las obras a ejecutar. Para ello es necesario analizar cada pieza en su conjunto, de manera individual, como una unidad.

Preludio y fuga No.4 en Do# menor BWV 849

Bach

Contexto y estilo

Como ocurre con el resto de los Preludios y Fugas del Primer Tomo del Clave bien temperado, no se conoce la fecha exacta de composición, pero sí la de compilación por el propio Bach, y fue en 1722, época de pleno auge del estilo **Barroco** en toda Europa. Esta colección de obras tiene una importancia fundamental para el desarrollo de la música. Anteriormente se habían hecho intentos de consolidar el Sistema tonal temperado, pero no fue hasta Bach cuando se culminó de manera definitiva, precisamente con este compendio de piezas. A partir de entonces se fija el espectro de las 24 tonalidades, y se definen dichas tonalidades como las únicas disponibles para la composición musical, fenómeno sin precedentes en la historia de la música. Con un lenguaje muy desarrollado, donde el contrapunto alcanza una complejidad nunca antes vista en cada una de las fugas, el Clave bien temperado de Bach es además didáctico por excelencia para los instrumentistas de teclado, en el que definitivamente es imprescindible el uso del pulgar, toda una revolución en la concepción de ejecutar estos instrumentos.

Análisis armónico y estructural

Preludio

La composición del Preludio gira en torno al motivo del primer compás de la mano derecha. Como elemento diferente destaca la secuencia melódica descendente de los compases 5, 6 y 7 (Figura 7), que se repite luego en los compases 21, 22 y 23, contraria al motivo principal ascendente. A partir de este motivo se desarrolla toda la pieza, con textura polifónica, utilizando el recurso de la imitación como eje melódico.

16

PRAELUDIUM IV

BWV 849

Legend:

- Motivo principal
- Secuencia descendente

Figura 7. Preludio No.4 en Do# menor BWV 849 – Bach (fragmento 1).

Armónicamente presenta varios pequeños contactos (modulaciones rápidas) hacia otras tonalidades como Mi Mayor, Sol[#] menor, Si Mayor, Fa[#] menor, siempre manteniendo como centro tonal Do[#] menor. Hacia el final, el compás 35 presenta una cadencia de engaño resolviendo al acorde de doble dominante, $vii^{\circ}_{6/5}/V$, que se desplaza al vii°_{7}/V y luego al V_{7}/V , en movimiento contrario, incrementando la tensión, para luego desenlazar con $V_2 - i_6$ y concluir finalmente con cadencia al I en el último compás con la tercera de picardía (Figura 8), elemento característico del Barroco.

Cadencia de engaño
 Resolución final en tónica con tercera de picardía.

Figura 8. Preludio No.4 en Do[#] menor BWV 849 – Bach (fragmento 2).

Estructuralmente podemos apreciar tres secciones: **A – B – C.**

1. Sección **A**: Desde el principio hasta el compás 13 con la cadencia que va a Sol[#] menor.
2. Sección **B**: Desde el compás 14 con el motivo en Sol[#] menor hasta el compás 25 que termina en la dominante, Sol[#] Mayor.

3. Sección **C**: Desde el compás 26 donde retoma definitivamente la tonalidad principal hasta el final.

Fuga

Siguiendo un patrón similar al del Preludio, armónicamente la fuga pasa por varias tonalidades como Sol[#] menor, Fa[#] menor, Si Mayor, Mi Mayor, La Mayor, Re[#] menor, Mi menor, Si menor y Fa[#] Mayor, igualmente manteniendo la tonalidad de Do[#] menor como centro tonal. Debido a los contactos con las diferentes tonalidades, el cromatismo es elevado. Como en el Preludio, en pleno clímax hacia el compás 109 presenta la misma cadencia de engaño hacia la doble dominante, haciendo de este momento el de mayor tensión armónica, lo que conduce al inminente desenlace hacia la dominante y luego hacia la tónica con tercera de picardía.

Esta es una fuga triple, con un Tema principal y dos contrasujetos. Al igual que el preludio, estructuralmente presenta tres secciones: **A – B – C**, que a su vez se subdividen internamente:

1. Exposición – A:

- 1.1. Presentación del tema principal en las cinco voces desde el comienzo hasta el compás 16. Llama la atención el salto de cuarta disminuída, un intervalo muy inusual para la época, lo que acentúa el carácter cromático. Interludio en los compases 10–12 (Figura 9) y 17–18.

FUGA IV
A 5 VOCI

BWV 849

Tema principal
 Interludio

Figura 9. Fuga No.4 en Do# menor BWV 849 – Bach (fragmento 1).

1.2. Segunda exposición entre los compases 19 y 35 pasando el Tema principal nuevamente por las diferentes voces. Interludio en el compás 28.

2. Desarrollo – B:

2.1. A partir del compás 36 aparece el primer contrasujeto, de carácter secuencial, interactuando con el tema principal.

2.2. Aparece el segundo contrasujeto en el compás 49 (Figura 10). A partir de este momento van a interactuar constantemente el tema principal y los dos contrasujetos. Esta es la sección de mayor complejidad armónica, con contactos a varias tonalidades lejanas.

Primer contrasujeto
 Segundo contrasujeto

Figura 10. Fuga No.4 en Do# menor BWV 849 – Bach (fragmento 2).

3. Reexposición – C:

- 3.1. Aparece en el compás 73 el tema Principal en tónica, en el registro más grave, y se va a repetir igualmente en el resto de las voces y registros, reafirmando la tonalidad de Do# menor como centro tonal.
- 3.2. En el compás 94 comienza la sección conclusiva, con la utilización de recursos expresivos como *strettos*, contactos rápidos a otras tonalidades, cadencias de engaño y pedales armónicos del bajo en la dominante y posteriormente en la tónica.

El contrapunto alcanza un alto grado de complejidad, y junto a la variedad armónica se logra combinar magistralmente el rigor intelectual con la profundidad emotiva, un sello característico de la música de Bach.

Nocturno en Do menor Op. 48 No. 1

Chopin

Contexto y estilo

Considerado por muchos una de las obras de Chopin con mayor profundidad emocional, este nocturno fue compuesto en el año 1841, y publicado al año siguiente, en 1842, en pleno **Romanticismo** musical. El pianista, compositor y profesor alemán Theodor Kullak comenta al respecto: «...*El diseño y los contenidos poéticos de este nocturno lo convierten en el más importante que Chopin creó; el tema principal es una expresión magistral de un gran y poderoso dolor...*». En la Francia del siglo XIX, corazón del estilo romántico, se estaba desarrollando una manera de tocar y componer que elevaba el virtuosismo a un nivel cada vez más alto, de la mano de la profundidad de las emociones y los sentimientos.

Análisis armónico y estructural

El nocturno consta de una **forma ternaria: A – B – A'**. Mencionaremos por puntos separados los aspectos más relevantes.

1. La primera sección o **A** se desarrolla en torno a Do menor, la tonalidad principal. Toda esta sección es eminentemente homófona, con la melodía y el acompañamiento bien definidos.
 - 1.1. Contacto con la dominante menor, Sol menor, en los compases 7 y 8.
 - 1.2. Contacto con el napolitano, Re^b Mayor en los compases 9 y 10 (Figura 11).

1.3. Contacto con la relativa mayor, Mi^b Mayor en los compases 17 y 18.

The image displays a musical score for Chopin's Nocturne in D minor, Op. 48 No. 1. The score is presented in two systems. The first system shows measures 17 and 18, with a blue box highlighting the melodic line in the right hand. The second system shows measures 19 and 20, with a green box highlighting the melodic line in the right hand. Below the score, there are two colored boxes: a blue box labeled 'Contacto con Sol menor' and a green box labeled 'Contacto con Re bemol Mayor'.

Figura 11. Nocturno en Do menor Op. 48 No. 1 – Chopin (fragmento 1).

2. La segunda sección o **B** comienza en el compás 25 con una modulación a la relativa directa, Do Mayor, y va a girar en torno a esta nueva tonalidad, por lo que es la sección contrastante armónicamente.
 - 2.1. Entre los compases 37 y 44 se aborda la misma frase de los compases 29 y 36, esta vez con una variación melódica.
 - 2.2. Concluye esta segunda parte abordando nuevamente los primeros cuatro compases de las frases anteriores entre los compases 45 y 48, con aun más desarrollo melódico y derroche técnico.
3. La tercera sección o **A'** es una variación de la sección A, al doble del tiempo, con el acompañamiento mucho más cargado y la melodía con ligeras variaciones.

3.1. En el clímax, podemos apreciar una contundente cadencia de engaño en el compás 72, momento de mayor tensión armónica de toda la pieza; en vez de ir a tónica, va al V_2/II^b_6 , que resuelve al II^b_6 o acorde napolitano, para desenlazar en el V_9 o dominante en el 73 y concluir en I o tónica en el 74 (Figura 12).

Cadencia de engaño con resolución en el acorde napolitano.

Cadencia perfecta con resolución en tónica.

Figura 12. Nocturno en Do menor Op. 48 No. 1 – Chopin (fragmento 2).

Meditación poética No. 1

Cordero

Contexto y estilo

Compuesta en el año 1995, esta Meditación poética No. 1 es la primera de un ciclo de tres piezas, titulado TRES MEDITACIONES POÉTICAS. Ya dentro de sus últimas obras, esta pieza, de carácter sumamente reflexivo, permite apreciar un estilo maduro, dentro del **Atonalismo** moderno, quizás un tanto tardío, propio del **siglo XX**

que caracterizó al lenguaje de Cordero. Da la idea de una pieza libre, similar a un preludio.

Análisis armónico y estructural

En general podemos considerar a la nota Do como «centro tonal», entiéndase por ello «tono» y no «tonalidad», por lo mencionado anteriormente respecto al lenguaje atonal de la pieza. Esta presenta **forma ternaria: A – B – A'**; a su vez cada sección se subdivide internamente. A continuación, un resumen de los aspectos más importantes:

1. La primera sección o **A** es la sección expositiva, de los compases 1 al 16, que consta de dos frases:
 - 1.1. La **primera frase** abarca de los compases 1 al 8, con dos semifrases bien definidas: del 1 al 4 con el motivo principal en la mano derecha (Figura 13) y del 5 al 8 incrementando el cromatismo y las disonancias.
 - 1.2. La **segunda frase**, entre los compases 9 y 16, es una repetición de la primera, esta vez con variaciones en el contracanto de la mano izquierda y una conclusión diferente hacia el final, en el compás 16, dando paso a la siguiente sección.

TRES MEDITACIONES POETICAS (Three Poetic Meditations)

Roque Cordero
1995

Largo e penseroso, ♩ = 48

Piano


 Motivo principal.

Figura 13. Meditación poética No. 1 – Cordero (fragmento 1).

2. La segunda sección o **B**, entre los compases 17 y 32, contrasta con la sección anterior, presentando dos frases:

2.1. La **primera frase** abarca los compases del 17 al 25, con el motivo principal derivado de la sección anterior, esta vez con las manos invertidas, pasando el contracanto a la derecha (Figura 14); además con figuraciones irregulares e incremento de la disonancia. Al tener 9 compases en vez de 8, se rompe el ciclo cuadrado que se había mantenido hasta este momento.

2.2. La **segunda frase**, del 26 al 32, es la de mayor irregularidad rítmica, con muchas síncopas, un cambio de métrica a 5/4 y un cinquillo de semicorcheas al final.



Motivo derivado del principal con las manos invertidas

Figura 14. Meditación poética No. 1 – Cordero (fragmento 2).

3. La tercera sección o **A'**, abarca del compás 33 hasta el 48, que consta igualmente de dos frases. Es una recapitulación de la sección A.

3.1. La **primera frase** se ubica entre los compases 33 y 40, presentando el motivo principal nuevamente, con un contracanto mucho más desarrollado en la izquierda y una variación en el compás 40, dando paso a la última frase.

3.2. El comienzo en *fortissimo* (*ff*) en el compás 41 de la **frase final o Coda** es el momento clímax de toda la pieza. Deriva igualmente del motivo principal, con la disonancia en su punto máximo de tensión, que va atenuándose gradualmente junto a la dinámica en disminuyendo, para concluir *pianissimo* (*pp*) en un acorde completamente «ajeno» a todo lo expuesto anteriormente.

Campanero

López-Gavilán

Contexto y estilo

Campanero forma parte del primer álbum de Aldo López-Gavilán titulado «En el ocaso de la hormiga y el elefante», lanzado en 1999. Este fonograma tiene un estilo muy peculiar, una mezcla de academia musical con raíces cubanas, de jazz con **Música contemporánea**, que marca un sello distintivo del compositor. Por demás, *Campanero* presenta una concepción muy personal de la homónima melodía infantil, recreada de diversas maneras y estilos, sin escatimar en recursos técnicos y expresivos, dando la idea de una recreación de los campanarios de las catedrales góticas del medioevo en un contexto contemporáneo.

Análisis armónico y estructural

A pesar de que la melodía original infantil del *Campanero* está claramente en tonalidad mayor, en esta versión de López-Gavilán predomina el modalismo. Las quintas paralelas del comienzo, propias de los cantos gregorianos, lo demuestran claramente. Concretamente podemos apreciar los modos lidio, dórico y mixolidio. Encontramos además politonalidad en cuanto a las armaduras de clave, que en más de una ocasión se nos presentan superpuestas, una para cada mano. En este caso, dada la falta de progresiones y cadencias, que son las que definen las tonalidades, podría decirse que estamos frente a una «polimodalidad».

Estructuralmente la pieza es un **Tema con variaciones** (en total nueve de ellas), con las secciones **A – A' – A'' – A''' – A'''' – A''''' – A'''''' – A''''''' – A'''''''' – A''''''''' – A''''''''''**. A pesar de que en la partitura no aparecen las indicaciones de ello, se hace evidente que esa es la intención del compositor, de una manera muy fluída y natural en la que no se pausa en ningún momento. Analicemos cada una de las secciones.

1. Tema – A (Compases 1 – 8):

Expone la melodía original infantil del *Campanero*, en la tonalidad de Fa Mayor, compás de 4/4 y *tempo Moderato*.

1.1. Variación 1 – A' (Compases 9 – 52):

Presenta quintas paralelas en la izquierda en los tiempos fuertes, esta vez en 9/8 y *tempo Presto*. A pesar de que la armadura de clave es Fa Mayor, la derecha expone la melodía en Do Mayor, un tanto variada, y siempre desplazada hacia los tiempos débiles. Desde el comienzo ya encontramos polirritmia densa.

1.2. Variación 2 – A'' (Compases 53 – 103):

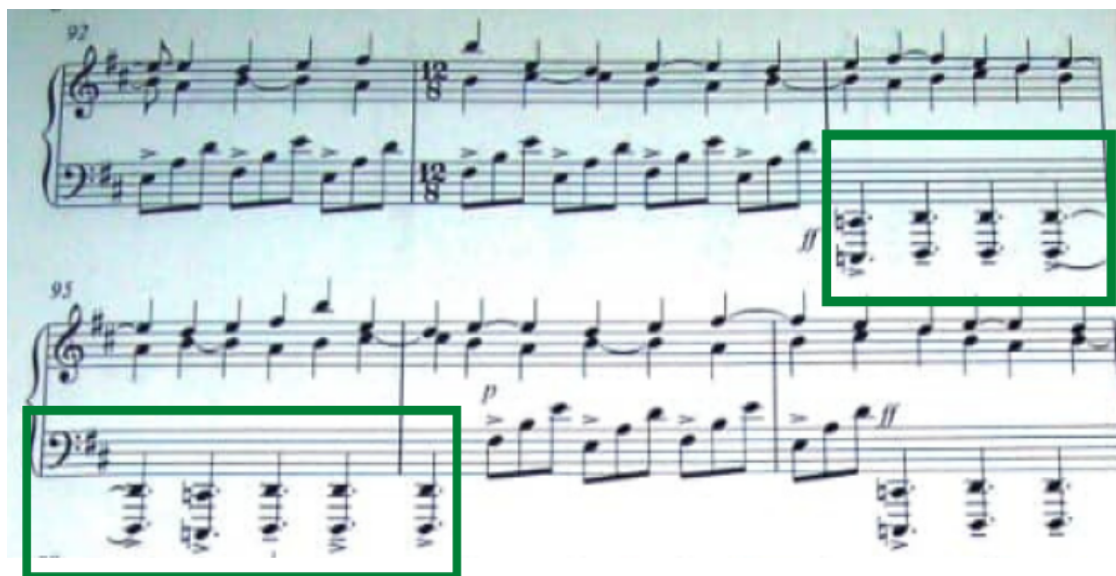
Presenta una melodía derivada del Tema, esta vez en Si menor, manteniendo solo las tres primeras notas y variando el resto. Estas tres notas (que en la tonalidad original eran **Fa – Sol – La**, desde la tónica hasta la tercera, y en la nueva tonalidad van a ser **Re – Mi – Fa#**, desde la tercera hasta la quinta) se van a convertir en una especie de **leitmotiv** a lo largo de toda la pieza, como un eje central que le va a dar unidad. La derecha, además de estar melódicamente en Si menor, rítmicamente presenta un diseño diferente respecto a la izquierda, que se mantiene en Fa Mayor, por lo que además de intensificarse la polirritmia hay politonalidad (Figura 15). Este es el comienzo de una fuga a cuatro voces. Las dos primeras las hace la derecha, mientras que la tercera y cuarta las hace la izquierda, que también cambia su armadura a Si menor. Cuando se presentan las cuatro voces, la polirritmia llega a su punto máximo.



Melodía derivada del Tema.
 Leitmotiv.

Figura 15. Campanero – López-Gavilán (fragmento 1).

En el compás 90 se mantienen solo las dos voces de la derecha, y la izquierda pasa a acordes disueltos de cuartas, para luego en el 94 hacer un motivo corto de cuatro octavas en el registro extremo grave del piano: **Do – Re – Re – Re**, elemento que se va a retomar más adelante en más de una ocasión, como especie de un **segundo leitmotiv** (Figura 16). Además podemos encontrar cambios en la métrica, a 12/8, 15/8 y 12/8 nuevamente, incrementando la complejidad rítmica.



Segundo Leitmotiv

Figura 16. Campanero – López-Gavilán (fragmento 2).

1.3. Variación 3 – A''' (Compases 104 – 127):

Vuelve a 9/8 y continúa con las dos voces de la fuga en la derecha, mientras que la izquierda hace una melodía derivada, alternando con los bajos de Si y Fa[#], tónica y dominante respectivamente de Si menor.

1.4. Variación 4 – A'''' (Compases 128 – 159):

El compás cambia a 3/4 mientras la izquierda sigue el mismo patrón, esta vez con sucesiones de acordes de séptima con la tercera sustituida por la segunda (7^(sus2)) en tercera inversión (2), con la melodía en la voz superior, ligeramente variada. La derecha por su parte presenta una sucesión de acordes disueltos que viajan descendente y ascendentemente entre los registros agudo, medio y grave del teclado. Contacta brevemente con Do menor, creando un color diferente, para volver a Si menor, manteniéndose en ambos cambios de tonalidades el mismo patrón de las tres notas: **Do – Re – Mi^b** y **Si – Do[#] – Re**, esta vez desde la tónica hasta la tercera.

1.5. Variación 5 – A''''' (Compases 160 – 167):

Es una variación corta, de mucha inestabilidad rítmica, con figuraciones irregulares de hasta 23 semicorcheas por compás, y cambios de 8/4 a 6/4 y 5/4, en *tempo prestíssimo*. La izquierda retoma el motivo **Do – Re – Re – Re**, que aparece por primera vez en la Variación 2 o A'', mientras que la derecha hace un patrón recreando la escala en modo mixolidio de Re y de Mi, ascendiendo y descendiendo constantemente, patrón que se retomará más adelante.

1.6. Variación 6 – A'''''' (Compases 168 – 199):

Es la variación que más contrasta con todas las demás a lo largo de la pieza. Está en 6/4, y es la «**variación afrocubana**» de la obra. La melodía en este caso es diferente. La misma se repite en La dórico y en Re mixolidio, según el bajo, y va en crescendo gradualmente hasta que llega al verdadero clímax en el compás 188 (Figura 17), mientras que la izquierda nos da la base rítmica, con patrones similares a la clave afrocubana, sucesiones de octavas cromáticas, y una vez más el motivo **Do – Re – Re – Re** en el compás 184,

todo en el registro extremo grave del piano, simulando la sonoridad de los tambores.

(8).....

■ Clímax

Figura 17. Campanero – López-Gavilán (fragmento 3).

1.7. Variación 7 – A'''''''' (Compases 200 – 230):

Presenta un decrescendo gradual después del gran clímax anterior. Además se retoman varios elementos anteriores como la variación 5 en el compás 200, las quintas paralelas de la variación 1 en el 208, y el patrón melódico de la variación 2 en el 220, esta vez en la izquierda, con una improvisación en la derecha que le da libertad al intérprete de ser cocreador de la pieza junto al compositor.

1.8. Variación 8 – A'''''''' (Compases 231 – 264):

Se retoma la primera variación, un tanto variada y más corta, a modo de resumen.

1.9. Variación 9 – A'''''''' (Compases 265 – 302):

Vuelve al patrón melódico de la variación 2. En el compás 273 la izquierda cesa las quintas paralelas y combina el comienzo del Tema con el comienzo

de la variación 2. Finalmente en el compás 285 la derecha hace el Tema completo nuevamente. La sonoridad simula una caja de música que se va quedando sin cuerda poco a poco, lo que se logra combinando un ritardando con un decrescendo.

Concierto en Sol Mayor No. 4 Opus 58

Beethoven

Contexto y estilo

El cuarto Concierto para piano de Beethoven tuvo un primer estreno en 1807, durante un concierto privado en la casa del príncipe Joseph Franz von Lobkowitz, junto con la «Obertura Coriolano» y la «Sinfonía No. 4». Sin embargo no fue hasta 1808 que se estrenó al público de Viena, como parte de una maratónica velada de cuatro largas horas de duración, que incluyó además los estrenos de la Quinta y Sexta sinfonías, la «Fantasía para piano, coro y orquesta» y la «Misa en Do Mayor», entre otras obras. Sin duda fue una etapa pródiga del compositor, que por aquellos años gozaba del prestigio de toda Viena, aunque lamentablemente ya padecía la inminente sordera que lo acompañaría el resto de su vida. En dicha ocasión, tanto en el «Concierto No. 4» como en la «Fantasía coral», Beethoven tocó y dirigió, siendo su última aparición como solista con orquesta. En el periódico musical de la época *Allgemeine Musikalische Zeitung*, se comentó: «...este concierto es el más admirable, singular, artístico y complejo que Beethoven haya escrito...» Emil Ludwig, el más importante biógrafo de Beethoven, lo refirió como «...el más perfecto concierto para un instrumento jamás compuesto...» Sin lugar a dudas, este es uno de los conciertos para piano más importantes, tanto de Beethoven como de toda la literatura pianística, lo que lo ratifica como figura cúspide del **Clasicismo** musical.

Análisis armónico y estructural

Contiene la clásica **forma Sonata** de tres movimientos:

- I. Allegro moderato.
- II. Andante con moto.
- III. Rondo. Vivace.

Es válido aclarar que las **letras en rojo** son solo como referencia para la edición «Peters», la cual se usó como base para este trabajo.

I. **Allegro moderato.**

El primer movimiento tiene la **forma Allegro de Sonata**, con las tres secciones bien definidas: **Exposición, Desarrollo y Reexposición.**

1. **Exposición**

1.1. El concierto inicia de manera inusual con el solista exponiendo el Tema principal en tónica, (Figura 18) dando paso inmediatamente a la orquesta, o en este caso, al segundo piano, que lo continúa en Si Mayor, para regresar a la tónica y hacer toda la **Primera exposición**, en la que recrea el motivo principal polifónicamente; cae en el siguiente grupo temático (**letra A**) que pasa por Mi menor, Si menor, Fa[#] menor y concluye en tónica nuevamente en la sección conclusiva.

CONCERTO IV.

L. van Beethoven, Op. 58.

The image displays a musical score for the beginning of the fourth concerto by Ludwig van Beethoven, Op. 58. The score is presented in two parts: the original soloist part and an orchestral arrangement. The tempo is marked 'Allegro moderato.' The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The original soloist part (top system) begins with a piano (*p dolce*) dynamic and features a melodic line with arpeggiated accompaniment. The orchestral arrangement (bottom system) is marked with a star and the text '*Orchester-Bearbeitung.' and shows a more rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *sf* and fingering numbers like 4 and 5.

Inicio del concierto de manera inusual con el solista exponiendo el Tema principal

Figura 18. Concierto en Sol Mayor No. 4 Op. 58. I – Beethoven (fragmento 1).

1.2. En la **Segunda exposición (letra B)**, el solista ataca con pasajes escalísticos, trinos y terceras. Se retoma el Tema principal un tanto variado melódicamente y luego el solista vuelve a atacar con acordes disueltos y quebrados (**letra C**), que demandan gran destreza. Se introduce un nuevo tema en Si^b Mayor, contrastante con todo lo anterior (Figura 19), y otro en Re Mayor (dominante), primero con el segundo piano y después con el solista recreándolo (**letra D**). El siguiente Tutti presenta el grupo temático secundario (Figura 20), esta vez en La menor, pasando por Mi menor para caer en la dominante y cerrar con la sección conclusiva. Esta última la expone primeramente el segundo piano con la melodía, y el solista adorna con arpeggios, escalas y trinos, entre otros recursos, para luego reafirmar la melodía (**letra E**). Concluye toda esta sección con un gran Tutti que reposa en la dominante.

Nuevo tema en Si bemol Mayor.

Figura 19. Concierto en Sol Mayor No. 4 Op. 58. I – Beethoven (fragmento 2).

Sección secundaria.

Figura 20. Concierto en Sol Mayor No. 4 Op. 58. I – Beethoven (fragmento 3).

2. Desarrollo

El solista cambia el color desde que entra, con el motivo principal en Fa natural; recuerda brevemente el Tema principal para entrar en un nuevo tema de tresillos descendentes (Figura 21), pasando por Fa menor y Re menor. El segundo piano lo continúa mientras el solista juguetea con incesantes acordes disueltos (**letra F**) que pasan por Si menor y Fa[#] menor para detenerse en la lejana Do[#] menor, en la que usa sexta napolitana, acordes disminuídos y sexta alemana, elevando la tensión armónica. Descansa en otro tema nuevo en esta misma tonalidad para caer en su relativa mayor (Mi Mayor) (**letra G**). En breves compases se encuentra nuevamente en tónica donde expone un nuevo tema (Figura 22). Después de varios compases de acordes disueltos y arpeggios, con pedal en dominante, el segundo piano concluye esta sección con cadencia en tónica.



Nuevo tema de tresillos descendentes.

Figura 21. Concierto en Sol Mayor No. 4 Op. 58. I – Beethoven (fragmento 4).



Nuevo tema en tónica.

Figura 22. Concierto en Sol Mayor No. 4 Op. 58. I – Beethoven (fragmento 5).

3. Reexposición

3.1. El Tema principal se reexpone de manera contundente, con una ligera variación hacia el final. Como en la exposición, lo continúa el segundo piano en Si Mayor, esta vez con el solista adornando en el registro agudo. Continúa la sección en tónica (**letra H**) para desviarse a Mi^b Mayor, y hacer una variación del tema que había expuesto anteriormente en Si^b Mayor (Figura 23). No escatima en el uso de escalas en ambos sentidos para caer en el siguiente grupo temático, esta vez en tónica, primero con el segundo piano y luego con las variaciones del solista (**letra I**). Caemos nuevamente en el grupo temático secundario, en esta ocasión en Re menor, pasando por La menor para caer finalmente en la sección conclusiva, en la que vuelve a usar los mismos recursos técnicos que en la exposición, solo que ahora en tónica, cumpliendo con el plan armónico de la forma Allegro de sonata. Descansa en el acorde cadencial para dar paso a la cadencia.



- Tema en Mi bemol Mayor.
- Variación del tema en Si bemol Mayor.

Figura 23. Concierto en Sol Mayor No. 4 Op. 58. I – Beethoven (fragmento 6).

3.2. La Cadencia (debería corresponderle la **letra J**, aunque no está escrita en la partitura) recrea el motivo principal en 6/8 y lo acompaña con todo tipo de recursos como polifonía, notas dobles, acordes disueltos, escalas, etc. El grupo temáticos de las **letra D**, que anteriormente el solista solo había recreado luego de que el segundo piano lo expusiera, esta vez aquel lo va a exponer tal cual lo hizo este, solo que en Si^b Mayor, mediante toda una sección acompañada por bajos de Alberti en la izquierda. Vuelve al motivo principal, esta vez combinado con pasajes de escalas y acordes disueltos, logrando una gran tensión armónica que nos lleva a La^b Mayor (napolitano de la tónica), donde concluye con el tema de la sección conclusiva (**letra I**), primeramente en La^b Mayor y luego en Sol menor (relativa directa de la tónica).

3.3. Caemos en la repetición de la sección conclusiva (**letra K**), con el solista haciendo la melodía, jugando con la irregularidad rítmica, adornando los acordes con arpeggios, para descansar en la **Coda**. Solista y segundo piano «cantan» al unísono el Tema principal, al que le siguen dos compases de escalas en la dominante para reposar finalmente en tónica, durante ocho compases llenos de escalas en ambos sentidos, arpeggios y acordes que rebosan de brillantez, y logran un cierre por todo lo alto.

II. **Andante con moto.**

El segundo movimiento está en la tonalidad de Mi menor, la relativa menor de Sol Mayor, y es, a diferencia del primero y tercero, lento y oscuro, corto pero profundamente sentido y emotivo. Presenta dos secciones **A – B**, una **Cadencia** y una **Coda**. Se caracteriza por la alternancia entre el segundo piano y el solista (Figura 24) (Sección **A**), todo el tiempo en tónica excepto en las segundas frases de ambos, cuando contactan brevemente con Re Mayor. El compositor hace uso de detalles armónicos como el acorde napolitano (**letra A**) y acordes disminuídos, con apoyaturas que son parte indisoluble del fraseo. A partir de la indicación *pizz* en el segundo piano, refiriéndose obviamente a las cuerdas, (sección **B**) comienza la parte

de más libertad agógica para el solista, lo que se incrementa cuando se queda solo en la **Cadencia**, con largos trinos y un notable cromatismo. Por último, la **Coda** descansa en tónica, donde aparece la indicación *Arco* en el segundo piano, con un brevísimo paso por la subdominante (La menor) que resuelve inmediatamente al centro tonal. En el último compás, la apoyatura con calderón en la novena resume magistralmente dicho recurso dentro del fraseo, resolviendo a la fundamental con extremo cuidado, para pasar sin pausa hacia el tercer movimiento.

34

Andante con moto. SOLO. *molto can-
pp*

Andante con moto. TUTTI *f*. *sempre staccato*

-tabile

II Mov.
Alternancia Orquesta - Solista

Figura 24. Concierto en Sol Mayor No. 4 Op. 58. II – Beethoven (fragmento).

III. Rondo. Vivace.

1. La estructura de este movimiento es **Rondó-Sonata con reexposición invertida**. Rondó: **A – B – A – C – B' – A**, Sonata: **Exposición – Desarrollo – Reexposición**.

1.1. Sección **A – Exposición**: Comienza con el Tutti, desconcertándonos en el **Tema A** con la ambigüedad de parecer que está en Do Mayor, subdominante de Sol Mayor, y en realidad está en **tónica**. Lo repite el solista, recreando la melodía (Figura 25). Continúa con una especie de contratema, que de la misma manera el segundo piano inicia y el solista repite. Irrumpe el piano acompañante nuevamente con el Tema A en *ff*, a lo que sigue una sección en tónica con el mismo ímpetu, que el solista vuelve a repetir (**letra A**). Continúa con una sección transitoria que nos lleva hacia el Tema B.

III Mov.

■ Tema A. Do Mayor parece la tónica, pero en realidad es la subdominante de Sol Mayor.

Figura 25. Concierto en Sol Mayor No. 4 Op. 58. III – Beethoven (fragmento).

- 1.2. Sección **B (letra B)**: El **Tema B** aparece en la **dominante**, primeramente lo expone el solista y luego el segundo piano, a lo que siguen pasajes arpegiados que van a descansar en la dominante de Do Mayor, para pasar a la siguiente sección mediante una pequeña cadencia.
- 1.3. Sección **A (letra C)**: Repite el Tema A, fiel al comienzo, a excepción de que esta vez las alternancias entre ambos instrumentos van a llevarnos a pasajes de acordes disueltos en Mi^b Mayor, Si^b menor y Fa menor.
- 1.4. Sección **C – Desarrollo**: Comienza con tresillos descendentes (**letra D**), rememorando el desarrollo del primer movimiento, a través de acordes

disminuídos que llevan a Sol menor, Do menor y Re Mayor (dominante).

- 1.5. Sección **B'** – **Reexposición**: Caemos en el **Tema B** nuevamente (**letra E**), esta vez en **tónica**. Los pasajes arpegiados nos llevan otra vez a Mi^b Mayor, nuevamente de manera ambigua, como la subdominante de Si^b Mayor (**letra F**), similar a la sección A. Después de un Tutti de acordes disminuídos caemos en la dominante de Do Mayor para pasar una vez más a la Sección A mediante una segunda pequeña cadencia.
- 1.6. Sección **A**: Esta vez, a diferencia de las anteriores, comienza con el solista exponiendo el **Tema A**, nuevamente en **tónica**, con la melodía recreada, repitiéndolo el segundo piano. Continúa con un pasaje corto en tónica similar a la primera vez, que va a repetir el solista (**letra G**), a lo que siguen arpegios que nos van a llevar a la lejana F[#] Mayor, donde se expone brevemente el tema B para repetirlo en Do Mayor. Regresa a tónica para concluir esta sección que nos lleva a la cadencia final.
 - 1.6.1 Esta última **Cadencia** es corta respecto a la del primer movimiento, y por si no bastara con todas las ideas anteriores, comienza exponiendo un nuevo motivo, muy breve, apenas de un compás, pero que cobra tensión al desarrollarse magistralmente a modo de secuencia en los 10 primeros compases, para caer en el tema B, que lo recrea brevemente en Do Mayor (subdominante) y luego en tónica, alternando con escalas, acordes disueltos y quebrados.
- 1.7 Continúa con trinos cortos que llevan a la siguiente sección, con una evidente intención conclusiva (**letra H**), y luego a la **Coda** en tónica, en la que el segundo piano recrea el Tema A y el solista lo adorna. Por último, un *tempo Presto* (**letra I**) va a rematar el carácter vivaz de todo el movimiento, exponiendo por última vez el tema A en un gran Tutti del segundo piano, en Do Mayor como al principio, cerrando el gran arco armónico de toda la pieza, para concluir en tónica, nuevamente por todo lo alto.

CAPÍTULO III

Dificultades técnicas e interpretativas en las obras

Las obras que serán ejecutadas en el Recital presentan múltiples dificultades tanto en el plano técnico del instrumento como a nivel interpretativo. Para llegar a una realización adecuada de cada pieza el intérprete debe enfrentarse a retos como:

- Ejecutar de manera precisa los diferentes tipos de toques, como *legatto*, *stacatto*, *portatto*, etc.
- Trabajar con todo el aparato técnico, no sólo con los dedos sino también con las muñecas y los brazos, según se requiera en cada pieza, en cada pasaje.
- Utilizar una digitación óptima, sobre todo para pasajes difíciles que la requieran.
- Usar correctamente el pedal.
- Conocer las peculiaridades de cada estilo musical, así como de cada compositor.
- Diferenciar los planos sonoros.
- Explotar el amplio rango dinámico del instrumento.
- «Cantar» con los dedos.
- Definir el carácter y la sonoridad de cada pieza.
- Lograr una buena destreza y expresividad.

Cada obra tiene sus particularidades. Analicémoslas individualmente.

Preludio y fuga No.4 en Do# menor BWV 849

Bach

Preludio:

Velocidad y carácter

Se debe llegar a establecer un tempo y un carácter coherente de principio a fin, de modo que tenga homogeneidad en su totalidad. En este caso se está concibiendo en un tempo Andante pastoral, con carácter trágico lírico, a la manera de Música de cámara a dos voces. Desde el mismo comienzo la mano derecha presenta el motivo melódico principal que va a repetirse de disímiles maneras, en ambas manos, en diferentes registros y tonalidades, no siempre con la misma cantidad de notas pero sí con una intención melódica similar, la de crecer hacia un punto culminante y después decrecer, aunque en ocasiones se decrece hacia el punto culminante. Tal intención debe ser evidente. A esto le añadimos el carácter libre de los preludios, a veces casi improvisados.

Tipo de toque

El tipo de toque en el estilo barroco es uno de los elementos claves para darle a las piezas la homogeneidad antes mencionada. Mediante el *legatto* se puede lograr una expresividad distintiva, acorde con el tempo escogido. En caso tal es fundamental mantener un *legatto* amplio, cantando todos los motivos, fraseando en todo momento. Así mismo se debe respetar el valor de cada nota, teniendo cuidado con las notas largas y las que están ligadas de no darles más duración de la que llevan. Es vital ligar con los dedos, para mantener la sobriedad de la sonoridad haciendo un uso mínimo del pedal.

Fuga

Puede concebirse desde un punto de vista organístico, simulando el estilo de las catedrales góticas, con una sonoridad grave y profunda. Es la primera fuga a cinco voces de los dos tomos, además de caracterizarse por ser una fuga triple, o sea, con un Tema principal y dos contrasujetos. Una de las mayores dificultades de esta pieza es el aprendizaje, ya que la misma tiene una complejidad considerable en cuanto a textura. Por ello el mejor proceder es desglosarla por partes, analizando cada elemento por separado.

Velocidad, caracteres, toques y diversidad de frases y motivos

Es muy importante concebir la velocidad de manera que permita ejecutar toda la fuga de principio a fin sin variarla, y que el intérprete se sienta cómodo. Puede ser difícil al principio ya que comienza con notas largas, y se tiende a correr. Debido a ello es prudente cantar las partes rápidas en la mente antes de empezar, para tener la velocidad internalizada, relacionándola con los diferentes caracteres.

Al tener un Tema principal y dos contrasujetos, surge la inquietud de qué carácter darle a cada cual, ya que es vital que tengan su propia personalidad. El Tema principal es un *Ricercari* (sujeto vocal de cuatro notas), y sugiere un carácter solemne, profundo, sereno. Es corto pero consistente. Una manera pertinente de ejecutarlo es bien *legatto*, lo que facilita todo lo anterior. El primer contrasujeto, con carácter más ligero y desenfadado, nos lleva a hacerlo igualmente bien *legatto*, manteniendo la línea melodía en corcheas como una sola idea. Por su parte, el segundo contrasujeto se nos revela con carácter conciso, con mucha más energía que el primero, contrastando con la sonoridad ligera de este. En este caso, el toque que refleja claramente tal carácter es el *non legatto* en las tres primeras notas, concluyendo *legatto* en las cuatro últimas. Y por último tenemos los motivos secundarios que complementan cada frase de la fuga, y completan los acordes en las cadencias, dándole un sentido armónico a cada sección, y por ende a toda la

pieza. En medio de un complejo entretejido de voces que aumenta y disminuye constantemente, la mayor dificultad es mantener los tres tipos de caracteres del Tema y los dos contrasujetos de igual forma cada vez que aparecen, ya que no dejan de alternar entre sí, y lo hacen de muy diversas maneras: en manos diferentes, en la misma mano pero en diferentes voces, abarcando todo el rango del registro de la fuga, etc.

Memorización y digitación

Siendo una fuga tan compleja, uno de sus mayores desafíos para poder dominarla es la memorización. Respetar estrictamente la digitación es fundamental para ello, incluyendo cambios de dedos para poder ligar, a lo cual no estamos acostumbrados, pues no sucede todo el tiempo. El proceso de memorización debe conllevar el aprendizaje de notas y digitación con una importancia similar. Deben ir de la mano, son dos caminos que conducen a lo mismo, son parte de lo mismo. Igualmente es crucial dominar toda la armonía para saber en cada momento de la ejecución «hacia dónde vamos» en términos armónicos. Esto también ayuda en la memorización. Por otro lado se debe analizar la estructura de la fuga para así conocer los puntos cumbres de cada sección y llevar todo el entramado hacia esos sitios.

Tanto para la memorización como para el entendimiento de la fuga, es necesario estudiarla por partes, y las voces por separado. Primeramente usando una sola mano para cada voz, para después repartir cada nota a sus dedos y manos originalmente escritos en la partitura, y así las diferentes combinaciones, desde dos hasta las cinco voces. Esta forma permite escuchar cada voz individualmente de manera clara, y definir la importancia que juega cada una en las diferentes partes de la obra.

Concentración:

Teniendo en cuenta todos los elementos antes mencionados, cabe agregar un último detalle a la hora de la ejecución, y es lograr una muy buena concentración. Como muchas de las obras de Bach, es intelectualmente demandante, y emocionalmente conmovedora. Lo ideal es mantener una relación coherente entre estos dos mundos, un equilibrio que refleje la esencia misma de la música.

Nocturno en Do menor Op. 48 No. 1

Chopin

Este nocturno tiene una peculiaridad muy interesante, y es que se puede decir que va de menos a más en cuanto a dificultad técnica. Las tres grandes secciones en las que está dividido presentan detalles específicos a resolver.

Sección A:

La mano izquierda debe desplazarse tranquilamente por todo el registro que abarca, haciendo énfasis en los bajos. Acá la dificultad es hacer ese movimiento de manera natural, sin que se canse el brazo. Ayudan el tempo y el carácter, ya que es lento y muy expresivo, pero para lograrlo se debe practicar mucho la izquierda sola.

Mientras tanto la mano derecha tiene una emotiva melodía para «cantar», como un violín, o una flauta, o una soprano, sin dejar de ser un piano. Esa es la magia que logra Chopin en su música. La profunda melancolía, lo hermosamente triste de toda esta parte, se logra dándole toda la expresividad a esa mano derecha. Es vital pensarla como un canto continuo, buscándolo con los dedos. El trabajo que se viene haciendo desde los primeros años de estudio del instrumento respecto al *legatto*, al fraseo, a cantar con los dedos imaginando otro instrumento musical para lograr expresividad, se pone de manifiesto acá en toda su dimensión.

Sección B:

Esta sección, al ser aun más lenta que la anterior, requiere de mucha calma y serenidad. La sonoridad es muy íntima, todo sobre lo *pianísimo* (*pp*). El control del sonido con los dedos es fundamental, sobre todo para destacar la melodía de la mano derecha que sobresale entre las notas de los acordes. En la mano izquierda es difícilísimo lograr esos grandes arpeggios limpios y *pp*. Hay que abrir la mano todo lo posible debido a las grandes distancias de los acordes, y aun así debe mantenerse en segundo plano, por debajo de la melodía de la derecha. La izquierda nuevamente se debe estudiar sola muchas veces. Es recomendable usar la corda o pedal izquierdo para ayudar a la sonoridad *pp*.

El elemento del tempo bien lento es muy importante ya que luego aparecen pasajes de octavas en ambas manos con figuraciones de tresillo de semicorchea, y si no se tiene cuidado se tiende a correr, lo cual es fatal para la limpieza de toda esta sección, debido a la dificultad de los pasajes de octavas, los saltos y los grandes acordes en ambas manos, sobre todo en la izquierda.

Sección A'

Llegamos a la sección más demandante técnicamente de todo el nocturno. Es al doble del tempo de la sección A, *pp* y *agitato*, una combinación muy difícil de lograr. La mano izquierda es la que más tiene que trabajar, con grandes desplazamientos, notas dobles y acordes, y sin sobresalir por encima de la derecha. El bajo nuevamente es lo que más énfasis lleva, y se debe lograr cada uno limpiamente mediante el desplazamiento rápido del brazo por todo el registro que abarca. Es muy común que se canse todo el brazo. Por ello es vital estudiar mucho la mano izquierda sola, lento, descansando en los bajos, incorporando el reflejo del movimiento de manera que llegue a sentirse natural. También se debe estudiar con el acompañamiento de la mano derecha, escuchando todo el sustento armónico de la melodía, que tiene lugar en la voz superior. Por ende la derecha se debe dividir en

dos, mentalmente hablando, y estudiar las dos partes, melodía y acompañamiento por separado, para después unirlos, y luego estudiar las dos manos juntas, diferenciando los planos sonoros.

Esta parte, al momento de tocar la pieza de arriba a abajo en las presentaciones, ya sea en una clase con el profesor o con público, es decir, fuera del ámbito del estudio individual, es sumamente difícil, entre otras cosas por el *agitato*, ya que no se debe perder el control. En eso consiste la mayor dificultad, en mantener el carácter agitado de la música sin «pasarle por encima» a nada, sin contraer la mano izquierda, y llevando la emoción hasta el clímax. Es sin duda un verdadero desafío para cualquier pianista, una genuina muestra del estilo eminentemente virtuoso de las obras de Chopin.

Meditación poética No. 1

Cordero

Esta pieza presenta un contraste fundamental a la hora de aprenderla. Por un lado, la mayor dificultad es el lenguaje atonal, que supone un reto en su comprensión, ya que no se dispone de la armonía tonal como medio expresivo, elemento medular en los estilos de las piezas anteriores, y sus recursos como progresiones, cadencias, etc. Por lo que debemos valernos de otras formas de asimilación, basándonos en encontrarle sentido a la melodía, que de hecho es repetitiva. Por otro lado, otros dos elementos contrastan con el antes mencionado, haciendo el proceso «no tan difícil»: primero el tempo lentísimo, que hace que sea amigable el aprendizaje, ya que en todo momento se debe mantener el carácter reflexivo, de manera que no se hace tortuoso, y segundo la duración de la pieza, que es relativamente corta, apenas cuatro páginas.

Como detalles de cierta dificultad a la hora de la ejecución tenemos algunos momentos de síncopa en la mano izquierda, en los cuales la primera es una sola

nota y la segunda una octava, ubicada una quinta ascendente, de manera que hay que desplazar rápidamente el quinto dedo. Además, a veces la distancia entre las dos manos es extensa, por lo que hay que aprender de memoria y practicar con mucha precisión cada mano, para poder mirar solo una de las dos, la de mayor dificultad.

Campanero

López-Gavilán

De todas las piezas del recital, esta es la de mayor «acrobacia virtuosística». Pianística por excelencia, *Campanero* es una pieza que derrocha destreza mediante dísimiles recursos, y obliga al intérprete a trabajar muchos problemas técnicos.

Si podemos considerar el «ejercicio cerebral» un recurso técnico al igual que ejecutar limpiamente pasajes prestísimos o grandes arpeggios, ese sería el primer reto. La densidad del lenguaje rítmico es considerable. Desde el mismo principio hay polirritmia compleja entre las dos manos. El cerebro se debe dividir en dos. Se hace más difícil en el comienzo de la Variación 2, cuando empieza la fuga, sobre todo a medida que se añaden las voces, incrementándose gradualmente la intensidad sonora. El clímax de este recurso lo vemos al final, en la Variación 9, cuando vuelve al elemento de la fuga, con la izquierda ligeramente variada y la aparición en la derecha del Tema completo; esta vez con mucha menos intensidad sonora, pues está concluyendo con un gran decrescendo.

La izquierda presenta grandes saltos y muy rápidos, desde el extremo grave del teclado hasta el registro central. Es fundamental estudiar despacio estos fragmentos para acostumbrarse a los cambios de posición. La precisión de los bajos es vital, ya que soportan todo el ambiente armónico. Igualmente la derecha tiene pasajes prestísimos en los que se debe trabajar bastante la actividad de los dedos, para después regularla, pues debido a la alta velocidad se deben aligerar los pasajes

escalísticos todo lo posible. En la Variación 4 el pulgar de la izquierda «canta», en medio de uno de los fragmentos de clímax sonoro. Para destacar este canto se debe inclinar el peso de toda la mano hacia este dedo, sin descuidar las semicorcheas de la derecha ni los bajos, lo cual supone un gran reto.

La parte que conduce al verdadero clímax de la obra comienza en la Variación 6, mediante un gran crescendo hasta el clímax en el compás 188, con recursos demandantes como sucesión de octavas en la izquierda y polifonía en la derecha. Además hay varios momentos de figuraciones irregulares, y hasta una improvisación, con indicaciones específicas de la mano del compositor sobre detalles a respetar.

La suma de todos estos elementos constituye un verdadero cúmulo de desafíos, desde la propia lectura hasta la limpia ejecución y concepción musical de la pieza, que en todo caso no debe parecer un ejercicio meramente técnico. Por el contrario, el objetivo final es poder interpretarla de manera que se entienda la idea principal del compositor: una recreación de muchas formas de la melodía infantil del *Campanero*.

Concierto en Sol Mayor No. 4 Opus 58

Beethoven

El cuarto concierto para piano de Beethoven es una obra que contiene en su totalidad una cantidad considerable de dificultades técnicas e interpretativas. En este trabajo mencionaremos las más representativas.

El primer reto al que nos enfrentamos es su magna extensión, 63 páginas en total. Es prudente aclarar que la partitura para este recital es la edición «Peters» para dos pianos, la misma para el pianista solista y para el pianista acompañante. En tal caso hay ciertos momentos donde toca solo la orquesta, en este caso el segundo piano o piano acompañante, y otros momentos como las cadencias donde ejecuta solo el solista. De manera que tanto para el solista como para el pianista acompañante es

una obra extensa, que requiere de tiempo y dedicación para su aprendizaje y memorización. Como ventaja pudiéramos mencionar que es un concierto eminentemente pianístico, lo que sin duda desarrolla muchísimo la técnica del intérprete, y facilita la fluidez en el aprendizaje.

Otro detalle es la falta de costumbre de los estudiantes de piano de trabajar obras como solistas, con pianista acompañante. Durante la carrera lo que más se trabaja son las obras a piano solo, en las que el estudiante se concentra por entero en su ejecución. También se recibe la asignatura de Acompañamiento, que prepara a los estudiantes en el oficio de acompañar a instrumentistas y cantantes, así como Música de cámara, donde se enseña a trabajar dentro de un formato pequeño, de manera conjunta con el resto de los músicos. Mas no es común preparar al estudiante de piano como solista principal, teniendo un acompañamiento que lo respalde. Esta manera también necesita trabajo, porque conlleva otros elementos a los que se les debe prestar atención.

Uno de los más importantes es conocer muy bien la parte del segundo piano o piano acompañante, u orquesta, según sea el caso, para la seguridad de cada una de las entradas del solista, siendo parte de la memorización, a lo que no estamos acostumbrados.

A continuación se describe el complejo proceso de montar un concierto con pianista acompañante, que consta de las siguientes etapas:

1. Estudio individual de los dos pianistas:

1.1. Estudio individual del pianista solista:

El solista estudia de manera similar que el resto de las obras, resolviendo los problemas técnicos e interpretativos. Este debe ser el primer paso, y debe continuar a medida que se van sumando el resto de las etapas, hasta llegar al

recital, evolucionando y adaptándose a todas las ideas trabajadas, perfeccionándolas cada vez más.

1.2. Estudio individual del pianista acompañante:

Es el mismo punto anterior aplicado al pianista acompañante. Éste tiene toda la responsabilidad en esta etapa del proceso, vital para lograr el resultado deseado.

2. Clases del solista con el profesor:

Las clases se imparten de igual manera que en el resto de las obras. El profesor tiene la oportunidad de trabajar todos los detalles técnicos e interpretativos, centrándose en el solista.

3. Prácticas del solista con el pianista acompañante:

Las prácticas sin el profesor son para ensamblar las dos partes (solista y pianista acompañante) todo lo posible. Se trata de un estudio «individual-en conjunto», donde se puede repetir cada fragmento que se necesite las veces que se estime conveniente. Se hace énfasis en los detalles de la obra que involucran a las dos partes. El avance en mayor o menor medida hacia la realización de la obra depende del nivel de entrega de los dos músicos.

4. Clases del solista y el pianista acompañante con el profesor:

En las clases de ambas partes con el profesor, éste comprueba el trabajo en todos los puntos anteriores. En esta etapa del proceso se pulen detalles de interpretación. El profesor aporta su visión respecto a la concepción general de la obra y ayuda a perfeccionar detalles que se aprecian mejor desde fuera, contribuyendo así a la realización total de la misma.

5. Ensayos previos a la presentación (válido para todas las obras):

En esta etapa final ya se debe dominar la obra en su totalidad. Es muy conveniente que el profesor esté presente en algún que otro ensayo, incluso que haya público, de manera que las sensaciones sean cercanas al momento de la presentación. De esta manera podemos preparararnos psicológicamente para la ocasión, visualizarla, lograr la concentración necesaria y combatir los nervios. La idea es enfocar toda la atención mental y emocional en la música, en el mensaje que queremos dar. Siempre se debe pensar que como artistas nos debemos a nuestro público, y sin importar las circunstancias este merece nuestro mejor resultado.

CONCLUSIONES

Luego de hacer un acercamiento a este repertorio, y llevar a cabo un análisis de varios aspectos a nivel teórico-musical y técnico-interpretativo, hemos intentado ilustrar a través de la palabra escrita el complejo proceso que implica el aprendizaje de una obra musical, con todos los detalles a tener en cuenta, y más aun de un programa para un recital, tarea que estamos llevando a cabo desde que comenzamos a estudiar esta carrera, elevando gradualmente el nivel de complejidad. Precisamente en esta etapa final se supone que contamos con la suficiente madurez para plasmarlo en un documento, y por consiguiente poder apreciarlo mejor.

A modo de resumen, podemos concluir que, para alcanzar los objetivos propuestos, que se sintetizan en lograr una interpretación de alto nivel, el trabajo es verdaderamente arduo, y conlleva un considerable grado de compromiso y entrega. Al acercarnos a los compositores que interpretamos (**Capítulo I**), y conocer sobre su vida y el contexto en el que concibieron su música, alimentamos nuestra propia concepción de la misma, logramos una mayor comprensión del discurso original y podemos darle un sentido propio. Al analizar los elementos teórico-musicales (**Capítulo II**), el entendimiento del lenguaje se clarifica, lo cual nos permite una mayor fluidez tanto en el aprendizaje como en la ejecución final. Esto va de la mano del importantísimo trabajo técnico e interpretativo (**Capítulo III**), que nos lleva a perfeccionar cada vez más las piezas, apoyándonos en los diferentes medios expresivos, logrando un mayor dominio del instrumento. En última instancia, desarrollamos nuestra función no solo de intérpretes sino de «co-creadores» o «re-creadores» musicales.

Haber logrado llegar hasta este momento sin duda tiene una connotación muy especial. Es el resultado de mucho esfuerzo y dedicación, de un despertar de emociones y sentimientos a través del piano y de la música, que junto a una visión de la vida más madura y profunda encuentra en el Arte su más genuino modo de expresión.

RECOMENDACIONES

De ser posible, ayuda mucho realizar uno o varios conciertos previos al Recital. De esta manera podemos «ensayar» las sensaciones físicas, emocionales y mentales que conllevan cualquier presentación, ganamos en autocontrol y concentración, aprendemos de los errores y nos percatamos del estado real de cada obra, para continuar trabajando en su perfeccionamiento.

Es muy conveniente que los estudiantes de la carrera de Piano toquen al menos un concierto como solistas con pianista acompañante (de ser posible con orquesta) antes de graduarse. Es una experiencia distinta a la de tocar como solista sin acompañamiento, a la de acompañar voces o instrumentos y a la de tocar música de cámara, que debería pasar todo estudiante de Piano, más aun si una de las piezas del recital (como en este caso) es un concierto con piano acompañante.

Algunas sugerencias de repertorio a incluir en el plan de estudios de la carrera podrían ser:

- Al menos un Preludio y Fuga de Bach cada año.
- Al menos una Suite de Bach, preferiblemente en segundo o tercer año.
- Al menos una Sonata de Haydn, una de Mozart y una de Beethoven.
- Al menos tres Estudios cada año, preferiblemente dos cada semestre, de los siguientes compositores (en orden progresivo):

Czerny, Clementi, Moskovsky, Chopin, Liszt, Rachmaninov.

Igualmente se deberían hacer presentaciones con público todos los semestres, no necesariamente al final, podrían ser a mediados, con carácter evaluativo o no, esto último a consideración de cada profesor. De esta manera los estudiantes llegan a sentir el escenario como un lugar cada vez más familiar, y pueden prepararse mejor para cada ocasión.

La idea es elevar el nivel, y la mejor manera de hacerlo es con rigor, incrementando progresivamente el grado de dificultad, sin dejar de lado aspectos vitales como abordar determinados tipos de obras y compositores que históricamente han desempeñado un papel fundamental en el estudio del Piano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aschero, S. (2015). El temperamento igual y una oportunidad perdida en la evolución de la notación y el teclado musical. En *Academia*. Recuperado de:

https://www.academia.edu/14515807/Bach_el_temperamento_igual_y_una_oportunidad_perdida_en_la_evoluci%C3%B3n_de_la_escritura_musical

Fecha de consulta: 16/03/2020

Nocturnes, Op. 48 (Chopin). En *Wikipedia, the free encyclopedia*. Recuperado de:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Nocturnes,_Op._48_\(Chopin\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Nocturnes,_Op._48_(Chopin))

Fecha de consulta: 18/03/2020

Tarín, C. (2012). «Concierto para piano nº. 4 en Sol Mayor, opus 58», de Beethoven. En *Melómano digital*. Recuperado de:

<https://www.melomanodigital.com/concierto-para-piano-no-4-en-sol-mayor-opus-58-de-beethoven/>

Fecha de consulta: 20/03/2020

Dago (2014). Beethoven: Concierto para piano Nº 4. En *La belleza de escuchar*.

Recuperado de:

<https://labellezadeescuchar.blogspot.com/2014/08/beethoven-concierto-para-piano-n-4.html>

Fecha de consulta: 20/03/2020

Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Johann Sebastian Bach. Biografía. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona (España).

Recuperado de: <https://www.biografiasyvidas.com/monografia/bach/>

Fecha de consulta: 13/04/2020

Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Ludwig van Beethoven. Biografía. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona (España).

Recuperado de: <https://www.biografiasyvidas.com/monografia/beethoven/>

Fecha de consulta: 15/04/2020

Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Frédéric Chopin.

En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona (España).

Recuperado de: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/chopin.htm>

Fecha de consulta: 20/04/2020

Enciclonet. Frédéric Chopin (1810-1849). En *mcnbiografias.com. La web de las biografías*. Recuperado de:

<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=chopin-frederic>

Fecha de consulta: 20/04/2020

[Frédéric Chopin]. (s.f.). En *Historia universal*. Recuperado de:

<https://mihistoriauniversal.com/biografia/frederic-chopin/>

Fecha de consulta: 20/04/2020

Marugán, J. P. (2012). Federico Chopin: Poeta del piano. En *Melómano digital*.

Recuperado de:

<https://www.melomanodigital.com/federico-chopin-poeta-del-piano/>

Fecha de consulta: 20/04/2020

Federico Chopin. En *EcuRed*. La Habana (Cuba). Recuperado de:

https://www.ecured.cu/Federico_Chopin

Fecha de consulta: 20/04/2020

Roque Cordero. En *Panamatour.it*. Recuperado de:

<https://panama-tour.site123.me/an%C3%A9cdotas-de-panam%C3%A1/roque-cordero>

Fecha de consulta: 22/04/2020

Roque Cordero. En *Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte. Miembros*. Recuperado de:

http://www.colegiocompositores-la.org/miembros_biografia.php?orden=&comp_id=56

Fecha de consulta: 22/04/2020

Cordero, D. y R. (2012). Roque Cordero, Compositor Panameño.

En *Roque Cordero, Compositor Panameño*. Recuperado de:

<http://cordero-compositor.blogspot.com/2012/10/roque-cordero-compositor-panameno.html>

Fecha de consulta: 22/04/2020

Aldo López-Gavilán. En *Centro Nacional de Música de Concierto. La Música Clásica en Cuba. Pianista Concertista*. Recuperado de:

<http://www.musicaconcierto.cult.cu/index.php/es/catalogo/pianistaconcertista/74-aldo>

Fecha de consulta: 24/04/2020

Aldo López Gavilán Junco. En *Cubanos Famosos*. Recuperado de:

<http://www.cubanosfamosos.com/es/aldo-l%C3%B3pez-gavil%C3%A1n-junco>

Fecha de consulta: 24/04/2020

Aldo López-Gavilán. En *suenacubano.com*. Recuperado de:

<https://suenacubano.com/aldo-lopez-gavilan/>

Fecha de consulta: 24/04/2020

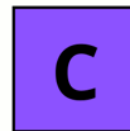
ANEXOS

Esquema estructural de las obras

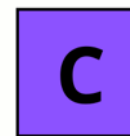
Preludio y fuga No.4 en Do# menor BWV 849

Bach

Preludio



Fuga



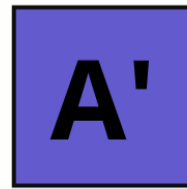
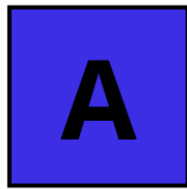
Exposición

Desarrollo

Reexposición

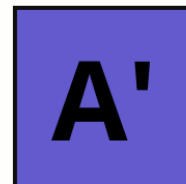
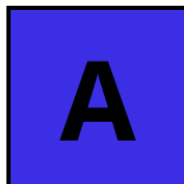
Nocturno Op. 48 No. 1 Chopin

Forma ternaria



Meditación poética No. 1 Cordero

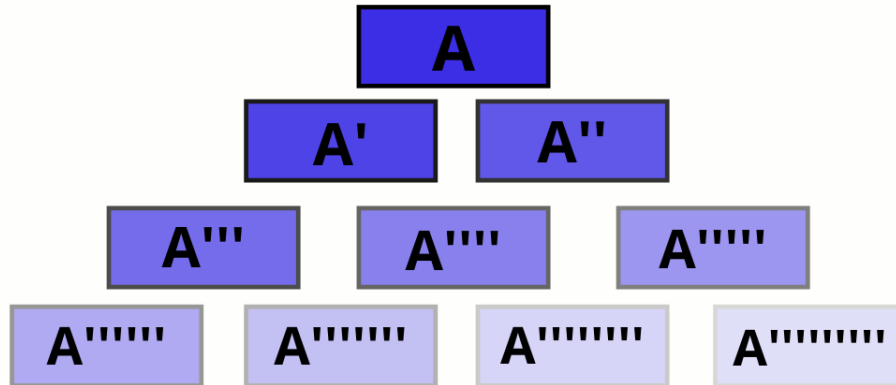
Forma ternaria



Campanero

López-Gavilán

Tema con Variaciones



Concierto en Sol Mayor No. 4 Opus 58

Beethoven

I. Allegro Moderato

Forma Allegro de Sonata



II. Andante con moto



III. Rondo. Vivace

Rondó - Sonata con Reexposición invertida

