



RESUMEN

“INTERPRETACIÓN Y ANALISIS DE OBRAS PARA PIANO”

El presente trabajo tiene como objeto, conocer las estructuras, el contexto histórico, de las obras a ser interpretadas en los recitales de grado.

El contenido de este trabajo consiste en un análisis de obras representativas de los diferentes periodos históricos que la música atravesó, el cual puede resultar de mucha ayuda para los instrumentistas y estudiantes de música en general.

El trabajo se halla dividido en orden cronológico, con las características más sobresalientes del contexto social y musical de cada época.

Cada capítulo contiene un análisis esquemático de la estructura formal de la obra, además de un análisis interpretativo, lo cual será de mucha ayuda para los instrumentistas que deseen un mayor acercamiento musical a la obra.

Contenido:

Barroco



Preludio y Fuga XVIII, Clave Bien Temperado, Tomo I,
J.S. Bach

Clasicismo

Sonata Op 10 No 3, L. van Beethoven

Romanticismo

Estudio Trascendental No 10, Franz Liszt

Variaciones sobre un tema de Corelli, S. Rachmaninof

Siglo XX

Sonata Op 26 Samuel Baber

Música Nacional Ecuatoriana

24 Preludios y ½, Arturo Rodas.



UNIVERSIDAD DE ESTATAL DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE MUSICA

PROYECTO:

**“INTERPRETACIÓN Y ANÁLISIS DE OBRAS PARA
PIANO”**

***PROYECTO DE GRADO PREVIO A LA OBTENCIÓN
DEL TÍTULO DE LICENCIADO EN EJECUCION
INSTRUMENTAL-ESPECIALIDAD PIANO***

AUTOR: ANGELICA MARIA SANCHEZ BONILLA

TUTOR: LCDO. SANTIAGO VANEGAS

CUENCA-ECUADOR

2010



AGRADECIMIENTOS

Mst. Wilmer Jumbo

Lcdo. Santiago Vanegas



DEDICATORIA

A Dios, y a todos los
que me apoyaron.

Gracias....



Introducción

La presente tesis es un análisis formal de las obras a interpretar en los recitales de Música de Cámara así como de solista; además de una breve reseña de los rasgos históricos más importantes que influyeron en las épocas más sobresalientes como el Barroco, Clasicismo, Romanticismo, y Siglo XX.



Índice

Pág.

CAPITULO I

Período Barroco

1.1 Generalidades

3

Contexto Social

3

Contexto Artístico

3

Contexto Musical

4

1.2. J. S. Bach

Influencias

4

Periodos estilísticos de su música

5

Obras Representativas

5

1.3 Técnica de Bach

7

1.4. El Clave Bien Temperado

8

1.5 Análisis Esquemático del Preludio XVIII, Clave Bien Temperado I

9



1.6 Análisis Interpretativo del Preludio XVIII, Clave Bien Temperado I 12

CAPITULO II

Período Clásico

2.1 Generalidades

Contexto Social

14

Contexto Cultural

14

Contexto Musical

14

2.2 Ludwing van Beethoven

Influencias

15

Periodos Compositivos

16

Obras Representativas

16

2.3 Análisis Esquemático de la Sonata Op 10 No 3 17

2.4 Análisis Interpretativo de la Sonata Op 10 No 3 24

CAPITULO III

Período Romántico

3.1 Generalidades



Contexto
27

Social

Contexto
27

Cultural

Contexto
27

Musical

3.2 Franz Liszt

Influencias
28

Periodos Compositivos
28

Obras Representativas
29

3.3 Análisis de la obra: Estudio Trascendental No 10, en
Fa menor
3

0

3.4 Análisis Interpretativo
3

2

3.5 Sergei Rachmaninof

Influencias
33

Periodos Compositivos
33

Obras

Representativas
3



4

3.6 Análisis de la obra: Variaciones sobre un tema de Corelli 34

3.7. Análisis Interpretativo
35

CAPITULO IV

Siglo XX

4.1 Generalidades

Contexto Social
43

Contexto Musical
43

4.2 Samuel Barber
44

4.3 Análisis de la obra: Cuarto Movimiento de la Sonata Op26 44

4.4 Análisis Interpretativo
44

CAPITULO V



5.1 Música Nacional

51

5.2 Biografía de Arturo Rodas

51

5.3 Análisis de la obra: Selección de piezas de la obra “24 Preludios y medio”. 51

5.4 Análisis Interpretativo 5

6

CONCIERTO DE MUSICA DE CAMARA

1. Concierto para dos violines y orquesta, J.S.BACH 58

2. Sonata para violín y piano, K 310, WOLFGANG AMADEUS MOZART 60

3. MEDITACIÓN, JULIAN MASSENET 62

4. PASILLO “REIR LLORANDO”, Carlos Amable Ortiz, Arreglo Wilmer Jumbo. 63

BIBLIOGRAFIA

64

ANEXOS

65



CONCIERTO DE PIANO SOLO



CAPITULO I



CAPITULO I

PERIODO BARROCO

1. GENERALIDADES

Contexto Social

Este periodo inicia desde el año 1600 y finaliza en 1750 tras la muerte de J.S. Bach. La palabra Barroco se utiliza para designar el estilo sobrecargado y lleno de ornamentaciones.

En Roma surge la necesidad de un arte nuevo. La independencia de las repúblicas italianas, el descubrimiento de América y el desplazamiento del polo económico hacia el Atlántico, provoca que las repúblicas italianas se reagrupen bajo un poder más fuerte y las que no caen bajo control extranjero (España y Francia) se someten a la influencia mayoritaria de Roma, los Estados Vaticanos, al más puro estilo de una teocracia. La necesidad de reformar las estructuras del mundo católico es lo que conduce al Concilio de Trento y a la Contrarreforma, en una búsqueda por una adaptación a los nuevos tiempos.

La traducción de este estado de cosas sobre el arte trae importantes consecuencias desde el primer momento. La Iglesia, fue la primera en comprender el poder ilimitado del arte como vehículo de propaganda y control ideológico. Por esta razón contrata grandes cantidades de artistas, para llevar a cabo un arte sencillo, directo, fácil de leer, que cualquier fiel que se aproxime pueda comprenderlo de inmediato. El énfasis de la acción ha de colocarse sobre el dramatismo: la consigna fue ganar al fiel a través de la emoción. Las escenas se vuelven dinámicas, lejos del hieratismo intemporal de los estilos anteriores. Las composiciones se complican para ofrecer variedad y



colorido. Las luces, los colores, las sombras se multiplican y ofrecen una imagen vistosa y atrayente de la religión y sus protagonistas.

Contexto Artístico

El aspecto artístico reflejó fielmente las características sociales de la época. Algunos aspectos detallados de las características en el arte, fueron:

- Abundancia (en cierto término exagerada) de elementos decorativos.
- Explotación y agudización de los contrastes.
- Imitación de la naturaleza.
- Propensión a lo trascendental, a lo solemne y a lo magnífico.

Estas características fueron comunes a casi todas las naciones, pero a pesar de ello, cada una de ellas desarrolló su aspecto artístico dependiendo de su estructura social y su organización política y religiosa, instituciones que ejercieron gran influencia en el desarrollo del arte.

Contexto Musical

1. Búsqueda por la homofonía (la polifonía recuperará más tarde con Bach todo el esplendor)
2. Fortaleza y protagonismo al texto.
3. Nacimiento del género operístico.
4. Nacimiento del bajo cifrado o bajo continuo: el compositor da toda la importancia a las voces



extremas. La voz superior es la melodía. El acompañamiento se indica mediante una serie de cifras (bajo cifrado) que señalan al organista los acordes que puede ejecutar.

5. Delimitación e independencia entre música vocal e instrumental.
6. Esplendor de la música dramática: ópera, cantata, etc.
7. Aparición de la orquesta y perfeccionamiento de los grupos de cámara.
8. Aparición de un ritmo reiterativo y muy marcado.
9. Uso de acordes disonantes con mayor frecuencia.
10. Supremacía de la música profana sobre la música religiosa.
11. Formas Instrumentales: el preludio, la tocata, concierto grosso, suite.

1.2 JUAN SEBASTIAN BACH¹

Influencias

La música de Bach, tiene múltiples influencias, directas e importantes, que proceden de compositores alemanes, franceses e italianos del siglo XVII y principios del XVIII. Los compositores que son influencia central en la música del Cantor, se pueden dividir de la siguiente manera:

Músicos alemanes: Johann Christoph Bach, Johann Pachelbel, Johann Kuhnau, Johann Adam Reincken, Dietrich Buxtehude, Nicolaus Bruhns.

Músicos italianos: Giovanni Pierluigi da Palestrina, Girolamo Frescobaldi, Arcangelo Corelli, Tomaso Albinoni, Antonio

¹ EL MUNDO DE LA MÚSICA Grandes Autores y Grandes Obras, OCEANO Grupo Editorial Barcelona-España Pág. 285



Vivaldi, Benedetto Marcello, Nicola Antonio Porpora, Giovanni Battista Pergolesi.

Músicos franceses: André Raison, François Dieupart, François Couperin, Louis Marchand, Nicolas de Grigny.

Bach se interesaba, estudiaba y se influenciaba de compositores contemporáneos, teniendo con muchos de ellos relación personal directa. Entre ellos, cabe mencionar a Jan Dismas Zelenka, Johann Mattheson, Georg Philipp Telemann Reinhard Keiser y Georg Friedrich Händel

Periodos estilísticos de su música

El primer período, el de aprendizaje y estudio, va desde 1700 hasta 1713, estando ya en Weimar. En este período, que está centrado en la música para clave y órgano, y cantatas sacras, asimila y supera la música alemana del siglo XVII y principios del XVIII en el ámbito instrumental y vocal religioso, además de Frescobaldi y algunos músicos franceses del siglo XVII.

El segundo período, el de maestría, empieza en 1713, en Weimar, y acaba en 1740, afincado ya en Leipzig. En este período, después de haber asimilado y superado completamente el estilo alemán del periodo anterior, a partir de 1713 asimila y es influido por la música italiana de finales y primer cuarto del siglo XVIII, cuando, cogiendo y sintetizando las características del estilo italiano (claridad melódica y dinamismo rítmico) y del estilo alemán (sobriedad, contrapunto complejo y textura interna), logra hacer su estilo personal inconfundible, adaptable perfectamente a todos los géneros y formas de su tiempo menos el género de la ópera. En Leipzig y Köthen, ya



forjado su estilo personal, adquiere un dominio técnico cada vez más profundo conforme pasa el tiempo.

El último período de su música va desde la publicación de *Clavier-Übung III* en 1739 y acaba con la muerte del compositor en 1750, componiendo el *Arte de la Fuga*. En este período, se centra significativamente en la música instrumental, como haría más adelante Beethoven, y su estilo personal se vuelve más contrapuntístico, con una leve influencia de la nueva música galante naciente en aquellos momentos.

Obras Representativas

Teclado

El órgano ocupa, junto con el clavecín, el primer puesto en las obras de un instrumento solista y un papel central en la obra bachiana con las más de 400 obras destinadas a ellos, aparte de ser el sostén como bajo continuo de las obras orquestales, las cantatas, las misas, las pasiones y algunas obras de cámara. También estos dos instrumentos adquieren un papel importante como solistas o acompañantes en las sinfonías y arias de las cantatas, las sonatas para teclado y un instrumento solista monódico, y los conciertos para cuerdas y uno, dos, tres o cuatro teclados.

Órgano

Desde sus primeros años hasta su muerte destinó un gran número de obras a este instrumento y quizá sea el más ligado y el más representativo de la figura del genio.



Su estilo procede de la escuela alemana, en la que de su maestro Dietrich Buxtehude toma los rasgos de la escuela del norte de Alemania, y de Johann Pachelbel los de la del sur, que él fusiona sacando la máxima expresión, siendo la cumbre de la escuela. Él es el último representante importante.

Órgano como solista a solo: El órgano tiene su papel principal en el corpus de obras *BWV 525-771*, donde tiene pasajes bastante memorables. Se divide en dos grandes bloques, la de temática libre, que incluye las tocatas, preludios, *fugas* y sonatas, y la de la temática religiosa, que incluye los corales instrumentales y las variaciones-partitas y los preludios corales.

Desde sus primeros años hay obras que ya denotan la madurez del autor, como la *Tocata y fuga* (BWV 565), 1708, y la *Tocata, adagio y fuga* (BWV 564), llegando hasta sublimes obras que explotaban todos los recursos con una maestría y calidad sobresalientes en la etapa de Leipzig, como las *Variaciones canónicas* (BWV 769), 1746.

Órgano como solista y acompañante obligado: En las funciones de acompañante y solista con más de un instrumento, el papel de este instrumento se encuentra en las cantatas sacras, generalmente en las correspondientes a los años 1726-1727.

En esas cantatas, el órgano tiene su papel solista obligado con las cuerdas en las sinfonías, como si fuera un concierto para órgano y orquesta, como en los conciertos para órgano de su contemporáneo G.F. Händel. Esos movimientos abrían la cantata y servían como introducción de la obra y como lucimiento del autor sobre el instrumento. Todas las cantatas sólo tienen una pieza de introducción, que Bach llamó sinfonía, menos la *BWV 35*, que tiene dos.



De esas sinfonías después saldrían algunos conciertos para clavecín y cuerda de la serie *BWV 1052-1065* del año 1735.

Después del papel de solista en las sinfonías, el órgano acompaña a la voz en arias de algunas cantatas solo o con cuerda o bajo continuo. Aquí generalmente acompaña y juega a la voz de manera bastante notable, como el aria de la *BWV 35*.

Clavecín

Clavecín solo: Destinó para el clavecín solo, una gran cantidad de obras, entre las cuales hay algunas de gran importancia en la historia del instrumento y de su autor. Es obligatorio citar las *Variaciones Goldberg* (BWV 988), que el autor lleva a la cima el antiguo arte de las variaciones¹⁸ y es la obra de clave más difícil de interpretar del barroco, *El clave bien temperado* (BWV 846-893), las partitas BWV 825-830 y el *Concierto italiano* (BWV 971), obras de máxima madurez y cumbre de la literatura tecladística desde el nacimiento de los instrumentos de teclado hasta entonces.

Clavecín como solista y acompañante obligado: El clavecín, como acompañante y solista, tiene bastante importancia en las sonatas y los conciertos de Bach, que le dio un papel novedoso como nunca antes se había hecho.

En los conciertos, el clavecín adquiere la función de solista y adquiere un rol que nunca había tenido antes. En el famoso 5° *Concierto de Brandeburgo BWV 1050*, el clavecín alterna por primera vez el papel de bajo continuo con el de solista, uniéndose a los dos solistas restantes para acabar en una genial y virtuosísima cadencia que explota todas las posibilidades del instrumento.



Lo mismo ocurre en la *BWV 1044*, aunque éste es una transcripción del *Preludio y fuga BWV 944*. La *BWV 1050* trazó un camino que desembocaría en 1735 en la serie de conciertos *BWV 1052-1065*, donde el clave juega el papel de solista.

En las trío-sonatas, el clave tiene una función novedosa que anticipa la sonata de finales del siglo XVIII, aparte de la función tradicional de bajo continuo. Esta novedad se advierte en tres series de sonatas que superan el modelo tradicional de la sonata en trío para formar un dúo de instrumentos solistas más clave solo. Hay en estas piezas trozos en los que el clave acompaña a los solistas realizando el bajo continuo con la ayuda de la mano izquierda de la viola de gamba o el violoncello. Las sonatas que tienen ese papel tan novedoso son las *BWV 1014-1019*, *1027-1029* y *1030-1035*, para violín, flauta y viola da gamba, respectivamente.

1.3 TECNICA DE BACH

Si bien, en la actualidad, no se han conservado escritos que refieran directamente a la forma que Bach ejecutaba el teclado, es importante señalar alguna información recopilada por Nikolaus Forkel²

“.....La posición de la mano debía ser cóncava y la posición de los dedos muy curvos de tal modo que su extremidad caía perpendicularmente sobre el teclado, por encima del cual, formaba una línea paralela, de esta forma, ningún dedo tenía necesidad de acercarse desigualmente a la tecla

² Escribió la primera biografía de J.S.Bach en 1802, en el libro titulado *Über Johann Sebastian Bach Leben, Kunst und Kunstwerke*, que si bien no tuvo un contacto directo con el compositor, realizó sus estudios basado en los familiares y alumnos del compositor.



que debía bajar. Esta posición los ponía además en condiciones de obedecer inmediatamente a los que les mandaba.....”

De este modo las características principales que Forkel describe de este toque son:

- Un ataque realizado desde la superficie misma de la tecla, sin levantamiento del dedo
- Un deslizamiento de la punta del dedo, que se repliega hacia la palma de la mano
- La naturalidad con la que este tipo de ataque produce un sonido “suelto” y no legato

En cuanto a las digitaciones que Bach usaba en sus obras, solo hay unas pocas obras en las cuales se puede afirmar su autenticidad de su digitación, tal es el caso de las piezas No 1 y 9 del temprano Clavier Buchlein, dedicado a su hijo Wilhem Friedmann; en este cuaderno escrito en 1720, podemos notar claramente que Bach hace hincapié al dogma de los dedos “buenos” y “malos”, reservando el uso del pulgar a las extensiones y a la escala de la mano izquierda.

El uso del pulgar en sus obras causó gran impacto en sus contemporáneos, siendo usado en una forma muy distinta que la de los pianistas actuales, así tenemos, el uso del pulgar sucesivamente (1-1-1), o alternando con otros dedos 1-5-1-5, o 1-4-1-4. De igual forma la digitación de en la mano izquierda podemos encontrar constantemente los cambios 1-2-1-2, y en la mano derecha los cambios 3-4-3-4, en donde por la forma que Bach compuso sus obras, y por los estudios realizados, se puede concluir que era un gran conocedor de la anatomía de la mano y de las



ventajas y desventajas que cada dedo por su estructura física presenta.

Aunque Bach tuvo muchísimos alumnos (fue además un excelente pedagogo), es lamentable no poder encontrar alguna clase de estudios que a sus alumnos les daba para que se preparasen, sin embargo según testimonios de algunos de ellos es importante mencionar que en la iniciación del estudio del clave, Bach trabajaba la calidad de sonido con sus alumnos por un periodo de no menos de un año, transcurso en el cual, escribía algunos preludios pequeños o fragmentos de invenciones para aquellos alumnos que se impacientaban en su aprendizaje.

1.4 EL CLAVE BIEN TEMPERADO

Conocido ampliamente en castellano como el **Clave bien temperado** (en alemán: *Das wohltemperierte Klavier*, literalmente "El teclado bien temperado"), es el nombre de dos ciclos de preludios y fugas compuestos por Johann Sebastian Bach en todas las tonalidades mayores y menores de la gama cromática.

El objetivo que Bach se proponía en esta obra era el de familiarizar al mundo musical con las veinte y cuatro tonalidades, mayores y menores, que hasta entonces no se habían podido practicar por falta de instrumentos temperados. Heinichen, un contemporáneo de Bach, que se dedicaba a la teoría musical, hizo notar en una obra dedicada a los bajos cifrados, en 1728, seis años más tarde a él "Clave Bien Temperado", que en esta época se ejecutaba rara vez en Si Mayor, o La bemol mayor, pero nunca en Fa sostenido mayor, o Do sostenido mayor. Por lo tanto "el Clave Bien Temperado", constituía una obra



revolucionaria, en donde el orden cromático que realiza para encadenar a cada uno de los preludios y fugas que la conforman, denotan la aversión del compositor hacia cualquier semejanza con las teorías de la época, ya que según las reglas, el orden de los preludios y fugas debió haber sido de acuerdo al encadenamiento orgánico de las tonalidades, determinado por la sucesión de las quintas.

El primer volumen, comprende los preludios y fugas del BWV 846 al BWV 869, fue terminado y compilado por Bach en 1722, aunque su primera impresión no llegará hasta mucho después de muerto Bach, en 1801. El segundo volumen, que comprende del BWV 870 al BWV 893, fue terminado y compilado en 1744, si bien también es probable, por el estilo, que muchos de los preludios y fugas de este segundo volumen estuviesen compuestos antes de compilar el primero.¹ Ambos comparten el mismo esquema: cada libro comprende 24 grupos constituidos por un preludio y una fuga en el mismo tono. Empieza por la tonalidad de Do mayor, y después la de Do menor, a la que le sigue Do sostenido mayor y así sucesivamente, hasta haber completado toda la gama cromática de mayor a menor. Es, por tanto, una colección enorme que comprende 48 preludios y 48 fugas cuyo objetivo es, a la vez, musical, teórico y didáctico.

Ambos libros son actualmente conocidos en castellano como *El clave bien temperado (libro I y libro II)*. Sin embargo, el término *clave* aquí no es más que una deformación del original *Clavier*, vocablo del antiguo alemán que en tiempos de Bach se aplicaba a todos y cada uno de los instrumentos de teclado, claves, clavicordios, espinetas, órganos, incluso el joven fortepiano. Según Macario Santiago Kastner, en aquella época, el término *Clavier* significaba ‘clavicordio’ y no “clavecín”.



1.5 ANALISIS ESQUEMATICO DEL PRELUDIO Y FUGA XVIII EN SOL SOSTENIDO MENOR, CLAVE BIEN TEMPERADO³, PRIMER TOMO

PRELUDIO XVIII

Tonalidad: Sol sostenido menor	Compás: 6/8
Tempo: Andante ⁴	# de compases: 29

Características:





Se halla formado por tres secciones, que a diferencia de gran parte de preludios escritos por Bach, este presenta una estructura de tipo imitativo, con tres voces que se desarrollan usando una célula rítmica-melódica que presentará el tema inicial.

Desarrolla un carácter muy íntimo, con modulaciones que abren al preludio a más colores y sonoridades que enriquecen la melodía.

³ «El [instrumento de] teclado bien temperado, o preludios y fugas en todos los tonos y semitonos, ambos con la tercera mayor o *ut, re, mi* y con la tercera menor o *re, mi fa*, están compuestos para la práctica y el provecho de los jóvenes músicos deseosos de aprender y para el entretenimiento de aquellos que ya conocen este arte». J.S. BACH

⁴ Criterio propio del ejecutante, pero por la audición realizada a varias grabaciones, es el que mejor se ajusta al carácter de la obra.



Sección	A	B	Puente	A'
Compases	1-14	14-21	22-26	27-29
Armónica	Tónica	Dominante	Tónica	Tónica
Gráfico				

ANALISIS FUGA XVII

Tonalidad: Sol sostenido menor	Compás: 4/4	# de compases: 41
Tempo: Lento	Forma Musical: Fuga	# de voces: 4



Sec ción	Exposición	Desarrollo	Re exposición
Co mpa ses	1-18	19-31	31-41
Arm onía	Sol sostenido menor	Re sostenido menor	Sol sostenido menor
Gráf ico			



	EXPOSICION																		
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
I																			
II																			
III																			
IV																			

DESARROLLO										REEXPOSICION									CC
	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
I																			
II																			
III																			
IV																			

 SUJETO

 RESPUESTA

 CONTRASUJETO

 USO PARCIAL DEL
SUJETO

 CONTRAPUNTO
LIBRE

 EPISODIO

UNIVERSIDAD DE CUENCA



CONTRASUJETO, RESPUESTA

Angélica Ma. Sánchez Bonilla



1.6 ANALISIS INTERPRETATIVO:

Dificultades técnicas:

En el preludio así como en la fuga, es importante escuchar cada una de las voces, se debe estudiar cada una de ellas por separado, y de ser posible de cantarlas. Luego, para mejores resultados, se puede estudiar dos voces juntas, realizando distintas combinaciones: primera y segunda voz, segunda y tercera voz, etc., y luego a tres voces.

Tipo de toque:

Como bien sabemos el instrumento que en aquella época el compositor tenía a su alcance era el clavecín, el cual, no ofrece la amplia gama sonora que el piano hoy en día permite, así en el momento de interpretar esta obra, es muy importante imitar un toque similar al clave de aquella época, la relajación es de suma importancia, ya que permitirá un control del peso de cada uno de los dedos, del igual forma, permitirá una buena articulación.

Además, para lograr el toque que estas obras requieren, la posición curva de los dedos es muy importante, para la producción de un sonido redondo.

Expresividad:

Muchas de las veces, en las obras barrocas en particular, se tiende a caer en una excesiva expresividad, pasando a interpretar la obra de una forma romántica. Si bien la obra analizada en secciones tiene sus puntos picos así como sus descensos, es fundamental saber llevar esa



intensidad propia de la obra, mediante una tensión emocional antes que sonora, sin caer en un romanticismo, mediante el buen uso de los ritardandos, los cuales deben desarrollarse a partir de los dos últimos compases de la obra⁵, tratando de evitar el uso excesivo de este.

Además para ligar melodías que presentan saltos que no son posibles dentro de una digitación⁶, se puede usar el pedal⁷, pero únicamente en ocasiones que así lo requieran, cuidando siempre del estilo de la época.

CAPITULO II

⁵ Opinión de la autora

⁶ Esta situación se hace latente en los compases 2 y 3 del preludio, así como en el compás 9, en donde el uso del pedal resulta muy necesario para no cortar con la línea melódica.

⁷ Criterio de la autora



CAPITULO II

PERÍODO CLÁSICO

2. GENERALIDADES⁸

El clasicismo abarcó desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta el primer cuarto del siglo XIX (1750-1810).

Contexto Social

Es la época de la ascensión de la burguesía a amplios sectores del poder político y económico, lo cual tendrá consecuencias en el mundo de la cultura y de la música. En la 2ª mitad del siglo XVIII se van a dar una serie de acontecimientos históricos importantes y reformas sociales que darán lugar a violentos movimientos de masas, destacando entre ellos "La Revolución Francesa" de 1789, hecho que romperá con las monarquías absolutas. El lema

⁸ <http://foromusical.mforos.com/1179990/6637498-clasicismo/>



revolucionario de "Libertad, Igualdad y Fraternidad" será llevado a todos los contextos, también al de la música.

Contexto Cultural

El Clasicismo es la época de la Ilustración, un movimiento intelectual promovido por la burguesía y la pequeña nobleza, cuya principal manifestación fue La Enciclopedia de Diderot y D'Alambert que divulgará la cultura en amplias capas de la población. En Francia, al movimiento de la Ilustración se le denomina Enciclopedismo. Este movimiento encabezará la Revolución Francesa.

Los artistas, encontrarán en la burguesía un nuevo público que paga por apreciar sus obras y al que debían satisfacer con creaciones entretenidas y naturales; de esta forma se van liberar poco a poco de las obligaciones de trabajar supeditados al gusto de los mecenas, obteniendo así una mayor independencia creativa pero contando con el reto de tener que depender del público para rentabilizar sus ingresos.

Contexto Musical⁹

1. Nace la forma de sonata.
2. El antiguo "concerto grosso" da paso al concierto de un instrumento solista acompañado de orquesta en la forma de sonata de tres movimientos.
3. Melodía, claridad y simplicidad melódicas. Frases melódicas nítidas y más cortas regulares y cuadradas que en la época precedente (es corriente la frase de ocho compases), las cuales se abren y cierran con ciertos reposos.

⁹ http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_del_Clasicismo



4. Estilo homofónico o vertical. El conjunto aparece como acompañamiento armónico de una melodía o tema, al que las restantes voces están subordinadas.
5. Desaparece el antiguo bajo continuo.
6. Abandono de las formas contrapuntísticas que utiliza solo esporádicamente, especialmente en los desarrollos temáticos.
7. Armonía transparente, no cromatizante; menos compleja que la de Bach; a base de acordes sencillos. Los cambios armónicos relacionan gradualmente temas y secciones en las formas más variadas (=modulaciones). Las disonancias resuelven satisfactoriamente sin dejar sensación de aspereza.
8. Sentido tonal muy transparente, sin marcados cromatismos en sus melodías ni en sus armonías.
9. Empieza a perfeccionarse la construcción de los instrumentos de teclado, el piano, que nació a principios del siglo XVIII.
10. Dinámica (matices y signos expresivos). Atención especial a los contrastes expresivos (nunca bruscos a base de fuerte y piano y al uso del crescendo y disminuyendo, en vez de tratar de obtener ingeniosamente (como sucedió en el Barroco) efectos expresivos, contrastando grupos de muchos y pocos instrumentos (por ejemplo, la contraposición del tutti o de toda la orquesta al concertino o pequeño grupo del concerto grosso).
11. El ritmo es sencillo y regular (cuadratura rítmica), con silencios intercalados como descansos contrastes entre temas y melodías; por regla general, guarda un movimiento regular a través de una sección. En el acompañamiento del bajo es frecuente el diseño a base de acordes de tres



sonidos en forma sucesiva, que se repiten como muestra rítmica (llamado “bajo de Alberti”, por atribuirse a éste su introducción).

2.2 LUDWING VAN BEETHOVEN

Influencias

Entre los compositores que más influyeron en el desarrollo compositivo de las sonatas de Beethoven se hallan: C. P. E. Bach, Haydn, Mozart. Además, el contacto con otros compositores como F. Wilhem Rust (1739-1796), fue uno de los que probablemente influyeron en el estilo compositivo de Beethoven, sin embargo son muy pocas pruebas que se tienen al respecto. Muzio Clementi también ocupó un importante lugar, ya que el compositor de Bonn, durante su juventud admiró e interpretó muchas de sus sonatas, por lo que no es extraño encontrar en las primeras sonatas de Beethoven procedimientos compositivos muy similares al compositor vienés.

Del mismo modo Bach, fue el compositor preferido por Beethoven el cual en un inicio de su formación estudio a profundidad el contrapunto del maestro.

Períodos Compositivos

La primera época abarca las composiciones escritas hasta 1800, caracterizadas por seguir de cerca el modelo establecido por Mozart y Haydn y el clasicismo en general, sin excesivas innovaciones o rasgos personales. A este período pertenecen obras como el célebre *Septimino* o sus dos primeros conciertos para piano.



Una segunda manera o estilo abarca desde 1801 hasta 1814, período este que puede considerarse de madurez, con obras plenamente originales en las que Ludwig van Beethoven hace gala de un dominio absoluto de la forma y la expresión (la ópera *Fidelio*, sus ocho primeras sinfonías, sus tres últimos conciertos para piano, el *Concierto para violín*).

La tercera etapa comprende hasta la muerte del músico y está dominada por sus obras más innovadoras y personales, incomprendidas en su tiempo por la novedad de su lenguaje armónico y su forma poco convencional; la *Sinfonía n.º 9*, la *Missa solemnis* y los últimos cuartetos de cuerda y sonatas para piano representan la culminación de este período y del estilo de Ludwig van Beethoven.

Obras representativas

El maestro de Bonn escribió 58 sonatas y sonatinas, distribuidas del siguiente modo: 29 sonatas para piano, incluidas en los "opus" 2, 7, 10, 13, 14, 22, 26, 27 "Claro de Luna" con su primer movimiento, segundo y tercero, 28 "Pastoral", 31, 53 "Waldstein", 54, 57 "Appassionata", 78, 79, 81, 90, opus 101, 102, 109, 110, 111; diez para piano y violín; op. 12, 23, 24, 30, 47, 96; cinco para piano y violonchelo, op. 5, 69, 102; dos sonatas para piano y flauta (la primera sin número, la segunda, op. 41 es una transcripción del trío serenata, op. 25); una sonata para piano y trompa ("corno"), op. 17, y una para piano a 4 manos, op. 6.

Las sonatinas son diez: nueve de piano (dos del op. 49, op. 79 y sin numerar las restantes, cuya autenticidad no siempre es clara), y una para mandolina y piano, sin número. La serie de treinta y dos sonatas dedicadas al teclado consta de las veintinueve mencionadas y las tres



únicas sonatinas que llevan número de “opus” las cuales figuran con alguna inmodestia al lado de sus hermanas mayores.

Son las sonatas de piano, los cuartetos y las sinfonías las grandes series beethovenianas que se extienden a través de la vida entera del maestro, reflejando sus ensueños y desdichas. Los tres estilos que indiscutiblemente se manifiestan en la obra total del gran compositor, dividen las 32 sonatas en los siguientes grupos: once sonatas, comprendidas en los “opus” 2, 7, 10, 13, 14 y 22 y dos sonatinas op. 49, cuya composición se extiende entre 1795 y 1800, trece sonatas, contenidas en los “opus” 26, 27, 28, 31, 53, 54, 57, 78, 81 y 90, y una sonatina op. 79 (1801-1814); cinco sonatas, op. 101, 106, 109, 110 y 111 (1816-1822).

A través de la vasta serie se advierten las evoluciones que va sufriendo el género clásico, a impulso del genio beethoveniano, el cual transforma la sonata que recogió de sus predecesores, en un poema musical, de fondo psicológico más intenso y profundo cada vez, mientras el molde tradicional se ensancha o se deforma, siempre dentro de un portentoso impulso creador.

Entre las más curiosas modificaciones de la denominada “forma de sonata” o sea el primer allegro, figuran las frecuentes innovaciones del plan tonal clásico, referente a la tonalidad de dominante en que debe presentarse el segundo tema, cuando la modalidad es mayor y otros numerosos detalles. En cuanto al plan general se van advirtiendo, a medida que el compositor avanza en su carrera, la fantasía de creación que iremos examinando y el amplio progreso de la técnica pianística



2.3 ANALISIS ESQUEMATICO DE LA SONTA OP 10 No 3.


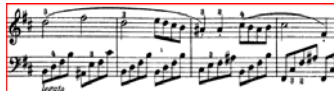
Las tres sonatas Op 10, fueron escritas durante el año 1797, las cuales presentan desigualdades entre sí. Las dos primeras son más sencillas, finas y bellas, mientras que la los dos primeros movimientos de la No 3 (y en especial el Largo-2do movimiento), se elevan a alturas jamás alcanzadas anteriormente, para luego descender hacia la galantería de la época en sus dos movimientos siguientes, sin embargo el final que presenta es notablemente original.

La séptima sonata es considerada por muchos comentaristas como la primera de las grandes obras de Beethoven –y lo que es, por sus dos primeros tiempos, ya dignos de la segunda época- vuelve a presentar un plan de cuatro partes compuestas todas en la tónica: mayor, menor, mayor.

No de movimiento: Primer Movimiento	Compás: cuatro cuartos	No de compases: 344
Tonalidad: Re Mayor	Tempo: Presto	Forma Musical: Forma Sonata



Sec	EXPOSICION	





ción	Tema A	Tema B
Co mpa ses	1-132	
Arm onía	Tónica ReM	Relativa menor, con modulación a fa# menor
Gráf ico		

Secció n	DESARROLLO	
	Desarrollo de TA	Desarrollo de TB
Armon ía	Bb	Gm
Comp ases	133-183	



Gráfico		
----------------	---	--

Sección	REEXPOSICION	
	Tema A'	Tema B'
Compases	183-326	
Armonía	Tónica ReM	Mi menor con modulación a Si menor
Gráfico		



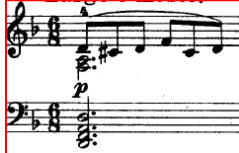



Sección	CODA
Compases	327-344
Armonía	Re Mayor
Gráfico	

SEGUNDO MOVIMIENTO

No de movimiento: Segundo Movimiento	Compás: seis octavos	# de compases: 87
Tonalidad: re menor	Tempo: Largo e mesto	Forma: Tripartita

Estru	A	B	A'	CODA
--------------	----------	----------	-----------	-------------



ctura				
Compases	1-29	30-43	44-64	65-87
Armonía	Rem	Relativa Mayor Fa Mayor	Re menor con modulaciones transitorias a Mi b M	Gm Dm (S, D, T)
Grafico				




TERCER MOVIMIENTO

MINUETO

# de movimiento: Tercero	Compás: tres cuartos	# de compases: 85
Tonalidad: Re Mayor	Tempo: Allegro	Forma: Ternaria

Minueto				
Estructura	A	B	A'	Coda






Co mpa ses	1-16	17-31	32-43	44-54
Arm onía	D	F#m, B, E, A D (CÍRCULO DE QUINTAS)	D con modulacion es transitorias	Re Mayor
Graf ica				

TRIO

Tonalidad: GM

Estru ctura	C	punte	C'
----------------	---	-------	----



Compases	55-66	67-70	71-85
Armónica	Sol M, Re M, Sol M	Re Mayor	Sol M, Re M, Sol M, La M
Grafica			

CUARTO MOVIMIENTO

# de movimiento: Cuarto	Compás: cuatro cuartos	# de compases: 113
Tonalidad: Re Mayor	Tempo: Allegro	Forma: Rondó



ESQUEMA GENERAL




Secciones	A			B					A'		C	A''	SECCION CONCLUSIVA		
	TEMA 1	TEMA 2	TEMA 3	TEMA 1	PUNTE	TEMA 4	TEMA 1	PUNTE	Tem a 1	Tem a 2	TEMA 5	TEMA 1	PUNTE	CADENCIA	COD A
Compases	1-8	9-16	17-24	25-32	33-34	35-45	46-48	49-55	56-63	64-71	72-83	84-91	92-98	99-105	106-113



Arm onía	D co n mo dul aci ón a Bm	D- A	E	D	Bb	Bb	Bb	D m	D	D	F#m con pasos modul atorios a A	D	D– A	Pas os mod ulato rios	D con esca la crom ática y arpe gios rotos
---------------------	---	---------	---	---	----	----	----	--------	---	---	--	---	------	-----------------------------------	---








GRAFICOS POR SECCION DEL CUARTO MOVIMIENTO

Secciones	A		
	TEMA 1	TEMA 2	TEMA 3
Compases	1-8	9-16	17-24
Armónía	D con modulación a Bm	D – A	E
Grafica			

Sec cio	B				
	TEMA 1	PUENTE	TEMA 4	TEMA 1	PUENTE






nes					
Compases	25-32	33-34	35-45	46-48	49-55
Armonía	D	Bb	Bb	Bb	Dm
Gráfica					

Secciones	A'		C	A''
	Tema 1	Tema 2	TEMA 5	TEMA 1



Compas	56-63	64-71	72-83	84-91
Armónía	D	D	F#m con pasos modulatorios a A	D
Grafica				

	SECCION CONCLUSIVA		
Secciones	PUENTE	CADENCIA	CODA
Compases	92-98	99-105	106-113
Armonía	D – A	Pasos modulatorios	D con escala cromática y arpeggios rotos
Grafica			

2.4 ANALISIS INTERPRETATIVO:

Angélica Ma. Sánchez Bonilla



Dificultades Técnicas:

Entre las dificultades que presenta en el primer movimiento son: las terceras ligadas, y sextas arpegiadas (compases 11-14), en las cuales es muy importante la rotación de la muñeca para lograr un efecto ligero.

El cruce de manos que podemos apreciar en el desarrollo del primer movimiento es muy importante practicarlo mediante la técnica de la anticipación, en donde la mano se ubica anticipada en las teclas de la posición próxima, para luego ejecutarlas, primero se realiza con movimientos lentos, y luego se puede aumentar la velocidad. Otra manera es practicar los saltos de manera mental, se cierra los ojos, y mediante una visualización interna se memoriza los saltos que deba realizar en el cruce de manos.

Las melodías anacrúsicas es parte de la dificultad técnica que presenta a lo largo de toda la obra, ya que este es el rasgo más característico de la obra, de esta forma la melodía iniciada en los tiempos débiles, no debe ser atacada, sino llevada para tomar impulso en los primeros tiempos que ésta presenta.

En el segundo movimiento el control del peso de los dedos es muy importante ya que en los acordes iniciales es importante resaltar la melodía sobre las polifonías que lo forman.

El tercer y cuarto movimiento presenta similares dificultades técnicas ya mencionadas como el cruce de manos, melodías anacrúsicas, que ya han sido descritos anteriormente.



Tipo de Toque:

Beethoven en esta época, ya tuvo acceso a un piano forte, que si bien, no es como lo conocemos en la actualidad, le permitía explotar en un mayor grado la riqueza sonora del instrumento.

Así la producción de un sonido redondo y lleno de peso es muy importante, para ello la relajación ocupa un papel primordial. La posición de los dedos debe ser curva

Expresividad:

Si bien en las últimas sonatas de Beethoven, el romanticismo es muy evidente, es necesario recordar que esta sonata al pertenecer a una de sus primeras composiciones, es fundamental mantener los límites expresivos del clasicismo, mediante una melodía clara, sencilla, sin usos exagerados de ritardandos, si bien es posible usar estos últimos en una pequeña dosis al final de una sección¹⁰ se debe cuidar mucho de no perder el estilo.

Dinámica:

Los matices que el compositor presenta son muy contrastantes, por lo cual es fundamental realizar una gran diferencia de entre los pianos, y fortes que él utiliza, de igual manera los esforzandos escritos en sus obras determinan mucho su carácter.

En las escalas que se hallan presente en casi todos sus movimientos¹¹, es importante realizar crescendos o

¹⁰ Criterio de la autora

¹¹ Excepto tercer movimiento



decrescendos, según sea el caso, así en las escalas ascendentes se puede realizar crescendos, mientras que en las escalas descendentes realizar decrescendos. Además en las reiteraciones motivicas es muy importante realizar diferencias entre una y otra, así por ejemplo en la reexposición del primer movimiento el volumen sonoro puede ser más profundo que en la exposición, y de esta forma encontrar diferentes colores en temas iguales.

CAPITULO III

ROMANTICISMO

3.1 GENERALIDADES



Contexto Social

Es un período que va desde 1770 hasta 1810. La revolución industrial inglesa, y francesa, junto con la revolución americana con su Declaración de Independencia, hace de los derechos del hombre su centro y establece la república como forma de gobierno y al pueblo como fuente exclusiva del poder; siendo la tiranía reemplazada por la libertad, se limita el poder absoluto y se establece la democracia en el gobierno.

Diderot y Rousseau rehabilitan la sensibilidad, la pasión y el amor por la naturaleza. El romántico concibe para sí y en sí mismo un alma que experimenta intensamente el amor por la naturaleza, que se consume en sus emociones y en sus dolores, y que en el fondo siempre se busca a sí misma en todo lo que hace.

Contexto Cultural

El Romanticismo significó un cambio de gusto de la época y de las teorías estéticas de la creación. Lo moderno frente a lo neoclásico, simbolizado en lo francés y en la imitación de los modelos antiguos. Lessing ataca el teatro francés clasicista, propone imitar a Shakespeare y crear un drama nacional. Herder defiende la existencia de un espíritu nacional ligado al idioma cuyo desarrollo es la historia de cada país; la manifestación de ese espíritu en las creaciones del pueblo y en los grandes poetas, sobre todo en la Edad Media cristiana. Afirma el nacionalismo y el populismo que Schiller practicaría en su teatro. En Inglaterra revive el interés por la mitología y tradiciones medievales escandinavas o celtas y se cultiva un nuevo sentimiento ante la Naturaleza. Goethe, en Werther, dibuja el "mal del siglo", y en su Fausto, busca un sueño imposible de inmortalidad.



Contexto Musical

- Libertad de expresión en cuanto a la forma predominio de la fantasía y por ello, de la expresión emocional libre.
- Búsqueda de la unidad de la obra con nuevos sistemas, como el Leitmotiv, la idea fija, o el sistema cíclico, consistente este último en una idea musical se repita cíclicamente.
- Énfasis en lo lírico, con ricas modulaciones, armonías, cromatismos y fuerte uso de la disonancia.
- La música pasa a ocupar el lugar del arte más sublime y elevado, en contraposición con otras artes como pintura y arquitectura, que en cierta manera habían triunfado durante el clasicismo.
- En cuanto a las formas, hay una preferencia por la pequeña forma, de la cual ya había sentado las bases Schubert en sus "*Momentos Musicales*" e "*Impromptus*". Las grandes formas clásicas decaen.
- Hay un cierto gusto por la creación de páginas programáticas y con alusiones bibliográficas y en ocasiones "*quasi místicas*".
- Hay una pérdida de importancia de la polifonía en beneficio de la armonía vertical, renace un cierto gusto por el contrapunto polifónico.
- Se crean páginas de extremado virtuosismo, llegando a explotar al máximo todos los recursos de potencia e instrumentación del piano.
- Se produce un absoluto relegamiento de la forma en beneficio de la expresión. El pensamiento generalizado del romanticismo era expresar



sentimientos sin tener en cuenta la forma, por muy extravagante que ésta fuese. Es decir prima la idea sobre la forma.

- Otra característica del romanticismo, es que el piano se vuelve sinfónico, es decir, se trabaja el piano como si de una orquesta se tratase. Las composiciones de muchos de sus autores, bien podían ser reducciones de páginas orquestales, cosa que hizo fecundamente Liszt al reducir varias páginas orquestales. Al contrario que Beethoven, que concebía el piano como una orquesta, los románticos conciben la orquesta como un piano.
- Por último, se termina de explotar al máximo todos los recursos técnicos y tímbricos del piano, que servirán de germen para el pianismo del siglo XX y para el desarrollo constructivo del instrumento.

3.2. FRANZ LISZT

Influencias

En un inicio de su formación, los compositores que ejercieron gran influencia en el compositor húngaro fueron Carl Czerny y Antonio Salieri. Posteriormente entre los más sobresaliente fueron: Beethoven, Paganni, Berlioz y Wagner.

Períodos Compositivos y obras más importantes

La época juvenil (1811-1838): durante este primer período destaca la personalidad extravagante y desafiante del compositor hacia los límites virtuoso que habían sido establecidos hasta el clasicismo. De esta época tenemos los Estudios de Ejecución Trascendental, Estudios basados en las piezas de violín de Paganinni, la Gran Galopa



Cromatica, y numerosas fantasías y transcripciones. Además, durante esta época, Liszt escribió el primer volumen de su gran obra Años de Peregrinaje.

Período en Weimar (1839-1847): en esta época Liszt experimenta una vida de viajes, y conciertos en numerosos lugares entre los cuales se hallan: Inglaterra, Polonia, Rusia, y Portugal, el compositor a pesar de tener una vida de artista muy ocupada, es la época en que se hallan más obras escritas que en anteriores años. A esta época pertenecen numerosas fantasías basadas en óperas (Sonámbula, Norma, Lucrecia, Don Giovanni, etc.,) las cuales lamentablemente han sido olvidadas, y las Rapsodias Húngaras (aunque no completas en estos años), las cuales contribuyeron con el interés por la música popular Húngara.

Período Productivo (1848-1861): en estos años Liszt vivió en Weimar, durante el cual se retiró de la actividad concertística. Numerosas de sus obras maestras tomaron forma en esta época.

Período Religioso (1861-1886): Liszt toma las órdenes menores como ábate y se retira de la vida mundana. Durante este tiempo hasta su muerte, dividió su vida entre Roma, Budapest, y Weimar, componiendo algunas de sus más importantes composiciones religiosas.

3.3 ANALISIS DE LA OBRA “Estudio Trascendental en Fa menor” ¹²

Los *Études d'exécution transcendante* forman un ciclo de doce piezas cuya composición comenzó en 1826 y acabó en 1852. En su versión definitiva, los estudios, acoplados

¹² Prefacio a la edición de G. Henle Verlag de los *Études d'exécution transcendante*, 2004, por Mária Eckhardt.



según una relación mayor-menor, siguen un plan tonal por cuartas. Obviamente, siendo sólo doce no recorren todas las tonalidades mayores y menores, que son veinticuatro. Comienza con la tonalidad de Do mayor y finalizan con Si bemol menor.

La primera versión de los estudios fue publicada en 1826 bajo el título *Études en douze exercices*, cuando Liszt tenía sólo quince años de edad. En 1837, Liszt hizo una revisión y en 1839 se publicó una segunda versión simultáneamente en París, Milán y Viena con el título de *Douze Grandes Études*. La tercera y última versión de los *Estudios trascendentales*, que es la más publicada e interpretada, fue publicada en 1852 y está dedicada al compositor y pianista Carl Czerny, uno de los maestros de Liszt-

Los *Douze Études d'exécution transcendante* forman parte, junto a la Sonata en Si menor, de las mayores obras para piano solista escritas por Franz Liszt y se encuentran entre las obras para piano más difíciles jamás escritas, habiendo sido Liszt el más virtuoso pianista de su tiempo. Los *Estudios trascendentales*, especialmente en su segunda versión, se hallan entre las piezas más difíciles para piano de la historia. Franz Liszt se dio cuenta de que su técnica virtuosa, que influenció en los Estudios, no era superable, por lo que los estudios en su forma final no son tan difíciles, pero aun así suponen una exigencia técnica y física increíble para el intérprete. Los estudios quinto y duodécimo, "Feux follets" y "Chasse-neige", son de gran dificultad.

Los *Douze études d'exécution transcendante* han tenido una gran influencia en la música para piano posterior, por ejemplo, en obras de Claude Debussy, Sergei Rachmaninov, Béla Bartók et György Ligeti.






Estudio Trascendental No 10	Tempo: Allegro Vivace
No Compases: 182	Tonalidad: Fa menor

Estructura	INTRODUCCION	A	B
Compases	1-20	20-42	42-77
Armonía	Fa menor	Fa menor	MI bemol menor con modulaciones transitorias





Grafica			
----------------	---	--	---



Estr uctu ra	PUENTE	A'	B'
Com pase s	77-86	86-136	136-159
Arm onía	Dominante de Fa menor	La menor, con modulaciones Transitorias a Do Mayor, la menor, y Fa menor	Fa menor, con modulaciones transitorias
Graf ica			



Estructura	ESTRETTO	CODA
Compases	160-170	170-182
Armonía	Dominante, Con modulaciones transitorias	Fa menor
Grafica		

3.4 ANALISIS INTERPRETATIVO:

Dificultades Técnicas:

Si bien, la finalidad de un estudio es la de resolver un determinado problema técnico, como podemos observar claramente en los estudios de Chopin, en los estudios de Liszt, se pueden observar varios problemas técnicos a la vez, y este estudio, no es la excepción, en donde antes que a un problema en particular, Liszt, se enfoca a un hecho en particular, el virtuosismo.



En este estudio encontramos las siguientes dificultades técnicas: grandes saltos (de una, dos y tres octavas), octavas intercalas con terceras, superposición de manos, acordes de décima arpegiados, acordes rotos, y sobre todo, la velocidad.

Para la ejecución de este estudio, es muy importante la relajación, desde los hombros hasta las extremidades, los músculos deben hallarse totalmente distendidos, y sin contracción alguna, ello ayudará en gran medida a obtener la velocidad necesaria.

En cuanto a los saltos es importante practicarlos aplicando los mismos principios de la técnica de la anticipación, así como de la interiorización.

Según la velocidad que se desee obtener al final, es necesario estudiar a la inversa, si la velocidad que se desea obtener es un allegro vivace como este estudio, será fundamental estudiarlo muy lento, para interiorizar pasajes, movimientos, posiciones, etc.

En cuanto a las octavas con terceras intercaladas, y en general en la obra, es necesario realizar la menor cantidad de movimientos posibles, así la economía de movimientos permitirá un deslizamiento más rápido de los dedos sobre el teclado, y para ello, es importante que en el menor número de posiciones, me permitan el mayor numero de notas posibles para tocar, buscando las digitaciones más adecuadas para las mismas.

Es fundamental la anulación de movimientos innecesarios.

Para la ejecución de acordes a gran velocidad es importante buscar una buena posición dentro del teclado, y una de las más óptimas, es la que se encuentra en la parte



media del piano, cerca de las teclas negras, así, únicamente los dedos se deslizan hacia los distintos acordes, mientras que la posición se mantiene.

Además para realizar el *legato* en la melodía es muy necesario mantener los dedos pegados al teclado, en donde los deslizamientos sean llevados por la muñeca, antes que por saltos innecesarios.

Tipo de Toque:

La posición de la mano, por la extensión de sus notas, y por el tipo de sonido que se desea obtener, es mejor una posición tendida, con una ligera curvatura, que permitan realizar un toque profundo pero a la vez dulce y brillante.

Expresividad:

El uso de rubatos y ritardandos irán de acuerdo al gusto del intérprete, siempre y cuando no rompa con la armonía de la melodía, se sugiere usarlos al final de frases o secciones.

Además, es muy importante recalcar la melodía, y para ello, el acompañamiento que realiza la mano izquierda debe ser muy ligero, para ello, se puede pensar en un matiz piano para el acompañamiento, y en un matiz mezzoforte para la melodía.

Un recurso muy bueno para la melodía es cantarla, así se puede encontrar espacios en donde la música puede respirar, es decir lugares que se puedan hacer ritardandos o rubatos.



3.5 SERGEI RACHMANINOF

Influencias

Entre los compositores que más influyeron en su formación compositiva se hallan: Antón Arensky, Sergey Taneyev y su mentor de música más importante, Peter Ilich Tchaikovsky.

En cuanto a su estilo, se vio fuertemente influenciado por los compositores románticos Liszt y Chopin, en menor grado Schumann así como Brahms. Rachmaninof trabajó sobre las estructuras elaboradas por Chopin y Liszt de melodías con ricas sonoridades y decoradas, por un tratamiento técnico en sus composiciones.

Períodos Compositivos

Primeras obras (1873- 1897): Durante esta época se dedicó a componer pequeñas piezas, y tomó sus primeros contactos como director de orquesta. Compuso el Primer concierto para Piano y Orquesta, y la ópera Aleko. Además de sus primeros preludios y elegías para piano, así como el poema sinfónico La Roca.

Los años de depresión (1897-1901): en esta época Rachmaninof se dedicó más a la dirección que a la composición como consecuencia de su fracaso del estreno de su primera sinfonía. Tras una recuperación anímica, bajo el doctor Dahl, compuso el famoso concierto para piano y orquesta No. 2.

El período ruso (1901-1913): durante estos años, comienza su triple carrera, como compositor, pianista y director. Entre las obras maestras de esta época se hallan su Segunda Sinfonía, La isla de los muertos y sus Concierto para piano y orquesta n.º 3 y n.º 4, Las campanas, y numerosas piezas



para piano, entre las que se encuentran sus preludios para piano, y suite para dos pianos

Tras la Revolución Rusa (1913-1936): Durante esta etapa Rachmaninof dedicaría su tiempo a su profesión de solista y director, por lo que su faceta creativa se vio muy mermada. De este periodo destacan las excelentes Tres canciones rusas, Variaciones sobre un tema de Corelli, la impresionante Rapsodia sobre un tema de Paganini, su Tercera Sinfonía y algunos arreglos para piano.

Sus últimos años en Estados Unidos (1936-1943): en esta época se dedica fundamentalmente a su faceta de intérprete en giras por EE. UU. En 1940 escribiría la que sería su última obra catalogada, las Danzas sinfónicas, una de las obras maestras de la música de nuestro siglo.

Obras representativas

Escribió cinco trabajos para piano y orquesta: cuatro conciertos y la Rapsodia sobre un tema de Paganini. De sus conciertos, el segundo y el tercero son los más populares, y se los considera en el escalón más alto de los conciertos virtuosos para piano de la literatura romántica. El Concierto No. 3, de hecho, es considerado uno de los conciertos para piano más difíciles de todos, y por ello es uno de los favoritos entre los virtuosos del piano. Sus trabajos para piano solo, incluyen los Preludios, Opus 23 y 32, junto con el Preludio en Do menor Opus 3 No. 2 del Morceaux de Fantaisie los cuales emplean las 24 teclas mayores y menores del piano. Especialmente difíciles son los Études-Tableaux, los cuales son literalmente piezas de estudio muy demandantes. Están además los Momentos Musicales del Opus 16, y las Variaciones sobre un tema de Corelli. Escribió dos sonatas para piano, las cuales son ambas trabajos monumentales y finos ejemplos del género



post-romántico. Sergei también compuso trabajos para dos pianos, cuatro manos incluyendo dos Suites (la primera subtitulada Fantasía-Tableaux), una versión de Danzas Sinfónicas Op. 45, y una Rapsodia rusa.

3.6. ANALISIS DE LA OBRA “Variaciones sobre un tema de Corelli”

Las variaciones sobre un tema de Corelli, constituyen su última composición para piano. El tema fue tomado de la Sonata para violín No 12 del compositor italiano, en donde utiliza el tema durante veinte pequeñas variaciones. Esta obra final, como un tributo al piano, Rachmaninoff se prueba asimismo como un ingenioso e imaginativo compositor, creando cada variación con su propio carácter, belleza e individualidad.

ESQUEMA GENERAL

Agrupamiento de las variaciones:

TEMA	VAR I – VAR XII	INTERMEZO	XIV-XV	VAR XVI – XX	CODA
Re menor	Re menor	Re menor	Re bemol Mayor	Re menor	Re menor

El desarrollo tonal, sigue la misma secuencia en todas las variaciones: Tónica, Dominante, Dominante, Tónica III, Dominante, con ligeras diferencias en algunas variaciones.



Un hecho muy curioso sobresale en esta obra, la variación número XIII, corresponde a un intermezzo, en tiempo rubato, y toda la tensión desarrollada en la obra a partir de la primera variación, son despejadas completamente, ya que mediante el uso del tiempo rubato, permite al intérprete una mayor libertad, y un espacio en donde puede tomar energía para las variaciones siguientes.

Como consecuencia de este cambio cabe mencionar a la variación XII, en donde el compositor en reemplazo por la variación número XIII, la compone en dos partes que bien podrían ser dos variaciones distintas, sin embargo, Rachmaninof, prefiere dejarla como una sola pero dividida en dos partes, la primera con 24 compases en un compás de $3/4$, y la segunda en un compás de $9/8$ con 17 compases; no siendo así el mismo caso en la variación X, la cual se halla formada por dos partes (18 compases la primera, y 7 la segunda), en donde muy bien podría ser considerada a la segunda como solo una cadencia de la primera.

Las variaciones XIV y XV, son completamente distintas en carácter a las demás variaciones, presentando el mismo tema inicial, pero en la tonalidad de Re bemol Mayor, en esta ocasión, el carácter de Rachmaninof se puede notar claramente en sus armonías, que en la vez primera en donde el tema es expuesto.

3.7 ANALISIS INTERPRETATIVO

Dificultades Técnicas:



En los siguientes cuadros de los análisis, se halla descrita la dificultad que corresponde a cada variación, en la cual, cada una con su propio carácter e individualidad, debe ser trabajada para solucionar la dificultad técnica requerida.

Tipo de Toque:

Los dedos deben hallarse en una posición relajada. El peso de brazo y de hombros, es fundamental, ya que el volumen sonoro es mucho mayor, ya Rachmaninof, un compositor post-romántico, tuvo acceso a pianos muy similares en cuanto al volumen sonoro, que tenemos hoy. El movimiento del brazo después del toque de acordes es fundamental, ya que a más de ayudar en la profundidad del sonido, es un rasgo típico de la técnica rusa.




Expresividad:

El uso de rubatos y ritardandos irán de acuerdo al gusto del intérprete, estos últimos en especial se pueden usar al final de cada variación, con el fin de tomar un tiempo para el cambio de carácter entre una variación y otra. El carácter es muy importante en cada una, ya que a más de poseer su propia dificultad técnica, posee su propia expresión e individualidad.



Sección	TEMA	VAR I	VAR II	VAR III	VAR IV
Estructura	A - A'	A1 – puente – A1' - coda	A2 – puente – A2'- coda	A3-A3'	A4-A4'
Tonalidad	Re menor	Re menor	Re menor	Re menor	Re menor
Tempo	Andante	Poco Più Mosso	L' istesso tempo	Tiempo de Minueto	Andante
Compás	3/4	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	3/4
No Compase	16	16	16	16	16








s					
Dificultad técnica	Toque legato, con polifonía a tres voces.	Legato, con melodía en la voz inferior y cantos internos. Polifonía a tres voces Dos melodías con acompañamiento	Toque simultáneo de legato y estacato en las voces inferiores y superior, respectivamente. Cromatismos	Uso de acordes, motivos rítmicos como parte fundamental del desarrollo del tema	Legato en el desarrollo de apoyaturas en amplias extensiones de octava. Uso de ritmos irregulares como el tresillo
Gráfica					

Secc	VAR V	VAR VI	VAR VII	VAR VIII	VAR IX
-------------	--------------	---------------	----------------	-----------------	---------------



ión					
Estru ctura	A5 –puente - A5' coda	A6 – puente – A6'	A7 – puente – A7'- coda	A8 – A8'	A9 – puente – A9' - coda
Tona lidad	Re menor	Re menor	Re menor	Re menor	Re menor
Tem po	Allegro (ma non tanto)	L' istesso tempo	Vivace	Adagio Misterioso	Poco piú mosso
Com pás	3/4, 2/4, 4/4	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$
No Com pase s	16	16	18	15	19
Dific ultad	Toque estacato en	Tresillos dispuestos en	Melodía llevada en ambas	Uso de acordes, motivos rítmicos	Melodía arpegiada en



técnica	<p>tresillos, grandes saltos de octavas.</p> <p>Cambio constante del compás de 3/4 a 2/4 y a 4/4</p>	<p>acordes desarrollados cromáticamente</p>	<p>manos al unísono, a la vez que se ejecuta un acompañamiento interno.</p> <p>Además la resonancia de la tónica en octava ejecutada al inicio de la obra, durante la exposición de toda A7, es fundamental, como elemento colorístico dentro de la obra</p>	<p>pequeños como parte fundamental del desarrollo del tema. El carácter de esta variación da un poco más de libertad para la interpretación del ejecutante, es muy importante el uso de retardandos al término de cada frase, así como la toma del tempo nuevamente.</p>	<p>legato, a la vez que es acompañada con acordes. El uso de los reguladores en la interpretación deben ser cuidadosamente medidos</p>
Grafica					

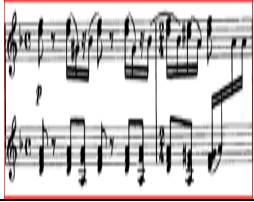






Sección	VAR X		VAR XI	VAR XII	
	VAR X 1	VAR X 2		VAR XII 1	VAR XII 2
Estructura	A10 –puente –A10' coda.	A10'' - coda	A11– puente – A11'- coda	1 (A12 – A12' – A12''-A 12'''- coda)	2 (A12 – A12' – coda)
Tonalidad	Re menor	Re menor	Re menor	Re menor	Re menor



Tempo	Allegro scherzando	Poco piú mosso	Allegro vivace	L'istesso tempo	Adagio
Compás	4/4, 2/4	4/4 , 3/4, 2/4	$\frac{3}{4}$	3/4, 2/4	9/8, 6/8
No Compases	18	7	16	23	17
Dificultad técnica	<p>Terceras en toque legato, y en grupos de dos y cinco.</p> <p>Escala cromática descendente en intervalos de cuartas y terceras.</p>	<p>Saltos de extensión de octava.</p> <p>Escala cromática ascendente mediante intervalos de segundas, terceras y cuartas.</p>	<p>Grupos regulares con irregulares (tresillo).</p> <p>Escala ascendente cromática ascendente en acordes intercalados entre ambas</p>	<p>Melodía llevada en estacato en octavas.</p> <p>Acompañamiento con acordes en tiempo débil.</p> <p>Cambio de compás para llevar la pulsación correcta de la melodía usada</p>	<p>Acordes que llevan la melodía durante toda la obra. El legato en grupos de dos e iniciados en el tiempo débil, requieren de gran control por parte del intérprete</p>



			manos	en la coda	
Grafi ca					
Secc ión	INTERMEZZO	VAR XIV	VAR XV	VAR XVI	
Estr uctu ra	A INTERMEZZO –puente –A INTERMEZZO ' CODA	A 14 – A14'	A15 – puente – A15'- coda	A15 – puente- A15' coda	
Tona lidad	Re menor – Fa Mayor- Si B menor	Re bemol mayor	Re bemol mayor	Re menor	
Tem po	Rubato	Andante	L'istesso tempo	Allegro vivace	
Com	3/4,	$\frac{3}{4}$	9/8, 6/8	4/4	



pás				
No Com pase s	13	16	26	16
Dific ultad técni ca	Acordes arpegiados. Uso de mordentes en la melodía, adornos escritos que la intercalan. Coda desarrollada con una parte virtuosa en arpeggios de notas con cromatismos, a gran velocidad	Tema inicial, pero ahora presentado en tonalidad mayor. La claridad de las armonías y las polifonías, que la acompañan es muy importante, ya que a diferencia del tema inicial en re menor, expone con toda claridad, el espíritu	Desarrollada en tresillos y es una melodía que a diferencia de las demás es muy delicada y dulce. Uso de síncopas en el desarrollo de la melodía	Uso de ritmos binarios y ternarios en el desarrollo de la melodía. Saltos entre la melodía y acordes que la intercalan.



		propio de Rachmaninof, más que en cualquier otra variacion		
Grafica				

Sección	VAR XVII		VAR XVIII	VAR XIX	VAR XX
	VAR XVII 1	VAR XVII 2			



Estr uctur a	A17 - A17'	A17 2	A18 – puente – A18'- coda	A19 – puente – A19'- coda	A20 –puente- A20'- coda
Tona lidad	Re menor	Re menor	Re menor	Re menor	Re menor
Tem po	Meno mosso	Poco meno mosso	Allegro con brio	Piú mosso agitato	Piú mosso
Com pás	4/4, 2/4, 6/4	4/4	9/8	9/8, 6/8	9/8, 6/8
No Com pase s	18	4	16	17	27
Dific ultad técni ca	Melodía del tema inicial acompañada de tresillos, la correcta	Arpegiados de acordes de séptima	Similar dificultad que la variación XII, solo que a la inversa, el	Acordes desarrollados cromáticamente , intercalados de acordes en	Saltos de octavas que llevan al unísono la melodía.



	<p>pulsación de los mismos es muy importante.</p> <p>Toque legato y stacatto en el acompañamiento de la melodía</p>		<p>uso de acordes cromáticos es muy frecuente.</p> <p>Acordes muy amplios.</p> <p>Uso de terceras y de cuartas con sextas</p>	<p>arpeggios.</p> <p>Grandes saltos de octava de la melodía.</p> <p>Coda muy fuerte, desarrollada en acordes en escala cromática descendiente</p>	<p>La soltura y relajación es importante, ya que requiere de gran fuerza para poder ejecutar durante 27 compases un fortísimo, que explote completamente el final de la obra</p>
Grafica					

Sección	CODA
----------------	-------------



Estructura	CODA
Tonalidad	Re menor
Tempo	Andante
Compás	4/4, 2/4, 3/4
No Compases	17
Dificultad técnica	Uso de ritmos binarios y ternarios, tanto en su expresión tal, como en síncopas. Acordes arpegiados. Melodía principal acompañada por una melodía secundaria pero con su propia independencia.



Grafica





CAPITULO IV

EI SIGLO XX

4.1 GENERALIDADES

Contexto Social

El arte del Siglo XX se ve fuertemente influenciado por la situación mundial política y social del momento. La crisis europea y la crisis de la bolsa estadounidense en 1930



impactan en la sociedad creando movimientos artísticos de protesta. Es una época de profundos y acelerados cambios, donde el progreso científico y tecnológico deja avances impensados como el automóvil, el avión, la televisión, la llegada del hombre a la luna, etc.

Contexto Musical

Particularmente en la primera parte del siglo XX, muchos compositores escribieron música que fue una extensión de la música romántica del siglo XIX. La armonía, salvo algunos casos fue tonal, y los agrupamientos instrumentales tradicionales, como la orquesta o el cuarteto de cuerdas se mantuvieron como los más usuales.

Muchos compositores prominentes, entre ellos Dmitri Kabalevski, Dmitri Shostakóvich y Benjamin Britten, hicieron significativos avances en el estilo y la técnica mientras continuaban empleando un lenguaje melódico, armónico, estructural y textural relacionado con el del siglo XIX, accesible al auditorio promedio.

En líneas generales se producen principalmente dos tipos de ruptura:

- Se abandona la tonalidad como estructura organizativa del discurso, en búsqueda de libertad absoluta para componer. Luego se buscan nuevas formas de organizar el lenguaje musical (como el dodecafonismo) porque esto había generado un caos.
- Se buscan nuevos sonidos, desde la experimentación y uso no convencional de los instrumentos existentes, a la creación de nuevos instrumentos acústicos y luego electroacústicos y electrónicos, hasta llegar incluso a generar música desde consolas y aparatos. El silencio pasa a ser música. También se comenzó a



hacer música con objetos y otros elementos de la vida cotidiana, ruidos de fábricas, autos, etc.

4.2. SAMUEL BARBER

Ha escrito solo dos obras importantes para piano solo. Su trabajo es básicamente tonal, caracterizado por un movimiento de tonal de mayor a menor, demostrando un increíble talento lírico. Su refinado toque es reflejado en su contrapunto que desarrolla en todas sus obras.

Entre las obras para piano más importantes se hallan la Suite Excursiones, y la Sonata para piano Op26.

Entre otras obras tenemos: Cuarteto para cuerdas en si menor, cuyo segundo movimiento arreglaría para orquesta de cuerdas dándole el título de Adagio para cuerdas (Adagio for Strings) y, posteriormente, para coro mixto como Agnus Dei.

Barber compuso igualmente varias óperas; Vanessa, según el libreto de Gian Carlo Menotti fue estrenada en la Metropolitan Opera de Nueva York. Consiguió el éxito tanto crítico como de público, y Barber obtuvo por ella el Premio Pulitzer de 1958.

Además compuso varios conciertos para instrumentos solistas y orquesta: uno para violín (1936), violonchello, piano, y flauta (arreglo del primer concierto para violón)

Entre sus trabajos puramente orquestales, se encuentran sus dos sinfonías de 1936 y 1944, la obertura La escuela del escándalo (1932), tres ensayos para orquesta (1938,



1942 y 1978), así como *Fadograph on a Yestern Scene* (1973).

Compuso también obras corales de gran envergadura, como las *Prayers of Kierkegaard* (1954) y *The lovers* (1971). *Prayers of Kierkegaard* se basa en los escritos del filósofo existencialista danés Soren Kierkegaard.

4.3 ANÁLISIS DE LA OBRA: Sonata Op. 26 Cuarto Movimiento "Fuga"

La *Sonata para piano* fue compuesta en 1949, encargada por Richard Rodgers e Irving Berlin, fue interpretada por primera vez por Vladimir Horowitz. Esta es una obra de una gran dificultad, que se halla presente en sus cuatro movimientos; esta sonata tiene una gran similitud a las sonatas de Beethoven en cuanto al impacto dramático y al trabajo motivico. Barber usa la técnica de las doce notas¹³, pero llevada a su propia creación.

El primer movimiento, Allegro enérgico, usa motivos extraídos de una serie dodecafónica establecidas para la melodía, sin embargo su escritura no se presenta de una forma rígida a la dicha técnica, ya que Barber añade otros significados expresivos propios de su personalidad. El segundo movimiento Allegro vivace e leggero, es un pequeño scherzo, con un toque de humor. Adagio Mesto, el tercer movimiento presenta una escritura dodecafónica empleadas en forma de pasacalle, divididos en tres secciones A B A. El movimiento final es una fuga que se halla en estilo de tocatta.

4.4. ANALISIS INTERPRETATIVO:

Dificultad Técnica:

¹³ Gillespie J. FIVE CENTURIES OF KEYBOARD MUSIC



Grandes saltos de una, dos octavas, acordes de cinco-seis notas, melodías anacrúsicas con acentos en las síncopas, melodía en octavas, y contratiempos.

Una buena forma de estudiar el tema de esta obra, es cantarlo, para interiorizarlo.

Los saltos se pueden practicar mediante la anticipación, y la interiorización, además que antes de llegar a este, se puede hacer un pequeño ritardando¹⁴ para tomar tiempo y poder preparar el peso y la posición requerida, como por ejemplo es el caso de los puentes presentes que se puede encontrar dos compases antes del desarrollo y dos compases antes de la reexposición.

Tipo de toque:

El toque irá en función de los colores que se desea obtener.

El tipo de toque será portato, y muy marcato en secciones que de gran sonoridad como también en aquellas que lo menciona.

Por ejemplo en la sección del scherzo de la obra, la relajación es importante, para lograr un efecto ligero y de un carácter de juego que así lo requiere

Además para realizar variaciones sonoras en la presentación del tema se puede realizar un toque portato al inicio, y luego en el desarrollo un toque legato, y en la reexposición un toque muy marcato, para dar una mayor riqueza sonora en la obra.

¹⁴ Opinión de la autora



Las notas pedal son de suma importancia, ya que dan un color de fondo a la misma, sin embargo el cuidado del pedal hay que tener muy presente.

Expresividad:

El tema será muy importante, por ello este deberá sobresalir de las demás voces, esta obra a pesar de ser una composición del siglo XX, es de una escritura tonal, sin embargo, a pesar de que se desarrolla como una fuga, no posee una estructura rígida, presentando disonancias, puentes, y matices que van desde un pianísimo hasta un fortísimo.



SONATA OP 26, CUARTO MOVIMIENTO

	EXPOSICION																				
	1	2	3		4		5		6	7		8	9		10	11		12	13		
I																					
II																					
III																					
IV																					

	EXPOSICION														
	18	19		20	21	22	23	24	25	26	27		28	29	30
I															
II															
III															
IV															

PUENTE				DESARROLLO									
35	36	37		38	39	40	41	42	43	44	45	46	



I																				
II																				
III																				
IV																				

	DESARROLLO																			
	52		53		54	55		56	57	58	59	60	61	62	63	64				
I																				
II																				
III																				
IV																				

	DESARROLLO																					
	68		69		70	71	72		73		74	75		76	77		78		79		80	
I																						
II																						
III																						
IV																						



	DESARROLLO								PUENTE		REEXPOSICION									
	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97					
I																				
II																				
III																				
IV																				

	REEXPOSICION																					
	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122
I																						
II																						
III																						
IV																						

REEXPOSICION													
119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132



									3	4									0				
I																							
II																							
III																							
IV																							

	REEXPOSICION																		
	137		138		139		140		141		142		143	144	145		146	147	148
I																			
II																			
III																			
IV																			

☐

SUJET
O

☐

RESPUESTA

☐

CONTRASU
O

☐

USO PARCIAL DEL
SUJETO
CONTRASUJETO,
RESPUESTA

☐

CONTRAPUNTO LIBRE

☐

EPISODIO

Nota pedal



No de movimiento: Cuarto Movimiento	Compás: cuatro cuartos	No de compases: 148
Tonalidad: Mi bemol menor	Tempo: Allegro con spirito	Forma Musical: Fuga

Sección	Exposición	Puente	Desarrollo	Puente
Compases	1-34	35-37	38-89	90-91
Armonía	Mi b Mayor	La menor	Do mayor,	Mi b Mayor



			Mi mayor, Do mayor		
Gráfico					



CAPITULO V

CAPITULO V MUSICA NACIONAL

5.1. GENERALIDADES

Angélica Ma. Sánchez Bonilla



Características

Los nacionalistas ecuatorianos usaban la designación “música estilizada” para sus obras basadas en motivos populares o indígenas, dentro de los modelos técnicos europeos; el compositor Gerardo Guevara (1930-) proponía que se la llamara “música elaborada”.

La música ecuatoriana tuvo tres tendencias:

- El nacionalismo académico: Obras académicas con características nacionalistas.
- El americanismo: Microtonalismo (en el Ecuador no tuvo una adecuada respuesta y sus alcances fueron limitados)
- El academicismo contemporáneo: Dodecafonismo, música atonal, música electrónica, música electroacústica.

5.2. ARTURO RODAS

Célebre compositor ecuatoriano, nace en Quito, en 1954. Estudió composición en el l'École Normale de Musique de París, Música Concreta en el Conservatorio Nacional Superior de París, y Música Electroacústica en la Universidad de Londres. Entre sus profesores más destacados se encuentran Gerardo Guevara, Mesías Maihuashca, Luciano Berio, Yoshihisa Taira, entre otros.



En 1987, el Banco Central del Ecuador realizó el lanzamiento de un disco doble con sus obras.

Además ha escrito obras para orquesta, cámara, electroacústica y solos, que han sido representados en grandes escenarios como el Teatro Colón (Buenos Aires), La Sala Amadeo Roldán (La Habana), el Battersea Art Center (Londres), y la Royal Academic of Music de Londres, entre otros. Editor de la revista Opus y organizador de conciertos en la Octava Bienal de Cuenca.

5.3 ANALISIS DE LA OBRA: Selecciones de piezas de la obra PRELUDIOS PARA PIANO, No 8, 9, 10, 22, y 22 ½

INTRODUCCION:

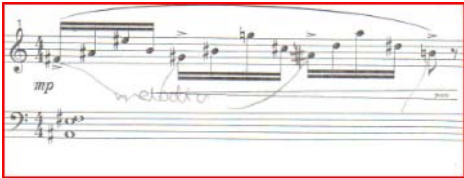
En los 24 preludios y medio, resalta un rasgo muy importante, y es la historia que cada uno de ellos presenta, así como la dedicatoria a una persona en especial; mientras unos pocos, nacen a partir de un evento, situación etc.; así por ejemplo el preludio número 3 hace alusión a un gato, empleando un toque ligero y cromático.

Otro rasgo muy importante en sus obras, es el uso de clusters dentro de los diversos preludios, como un elemento propio del estilo compositivo del autor.

En cuanto a la duración de los preludios, cada uno, tienen una duración relativamente breve, lo cual, no constituye un impedimento para desarrollar el carácter propio de cada uno de los preludios, con su propia historia.



PRELUDIO No 8

No de preludio: No 8	Dedicatoria: a J.S Bach
Tempo: Allegro	Compás: 4/4
Tema del preludio: 	No de compases: 27
	Estructura: a, puente, b, puente, c, a', tema de Bach

ESQUEMA:

	A	PUENTE	B	PUENTE	C	A'	Tema de Bach
No compás	1-4	5-6	7-10	11-12	13-22	23-26	27



Características:

En esta obra es muy importante mencionar la persona a la cual Arturo Rodas dedica este preludio, J.S. Bach, dedica este preludio a su memoria, siendo así, que el estilo compositivo de este preludio, desarrolla los temas a, y b, al estilo de Bach, que si hacemos una ligera comparación con los preludios expuestos en el Clave Bien Temperado, y en particular con el preludio No 2, del segundo tomo, nos podremos dar cuenta las intenciones del compositor, sin embargo, a la vez que imita en un sentido esquemático el preludio, en cuanto al sentido tonal, cambia completamente, siendo así que trabaja sobre una tonalidad indeterminada, desarrollada en cromatismos.

Los acentos escritos en cada uno de los tiempos de los grupos de los grupos de cuatro semicorcheas, es algo muy intencional por parte del compositor, y resulta del hecho de imitar el toque barroco de la época, en donde estas acentuaciones son muy importantes (en el recuadro del tema se puede apreciar lo que menciono) para dar más carácter a la obra.

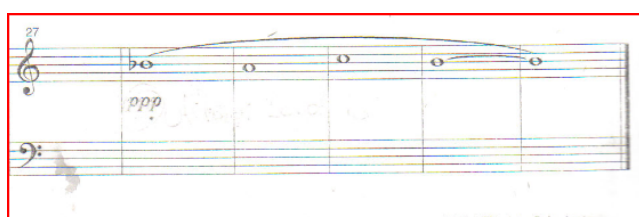
A pesar de que el compositor Rodas, imita a Bach, no deja de lado su auténtica creatividad, siendo así, que intercala en estos temas a y b puentes totalmente fuera del esquema de un preludio bachiano, usando claustrs¹⁵ totalmente disonante, así como la libertad de acelerandos, o ritardandos para el cambio del tiempo.

¹⁵ claustrs : grupos de notas tocadas en bloques, en donde los cinco dedos trabajan conjuntamente, *HISTORIA DE LA TECNICA PIANISTICA*, Luca Chiantore



Y al término de este preludio Rodas usa el nombre de BACH, para describir la melodía que concluirá con esta composición, como tenemos a continuación:

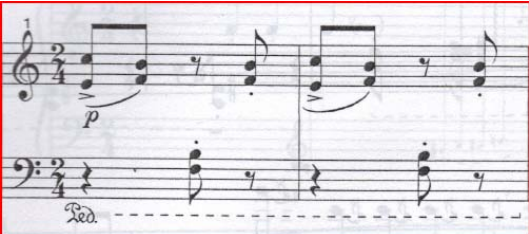
B	Si bemol
A	La
C	Do
H	Si



PRELUDIO No 9

No de preludio: No 9	Evento: Sueño
Tempo: Larghetto/ negra= 52	Compás: 2/4



Tema del preludio: 	No de compases: 33 Estructura: a, a', b, coda
--	--

ESQUEMA:

	A	A'	B	Coda
No compás	1-12	13-21	22-31	32-33

Características:

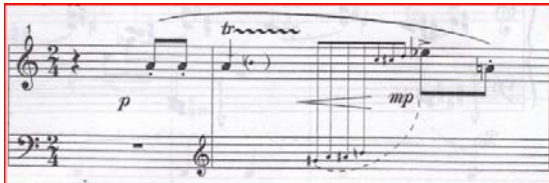
Este preludio según palabras del propio compositor, nace a partir de un sueño, en donde él, al despertarse tiene la melodía (cuadro superior), que necesita ser escrita, por lo que compone este preludio; sin embargo tras la dulzura que presenta este tema podemos encontrar en la parte B, un carácter totalmente contrastante, que interrumpe toda la tranquilidad y la paz que expone al inicio, esto según el propio Rodas, mencionaba que estos fragmentos constituían partes del sueño que no recordaba, a lo cual respondía con unos enérgicos clusters, que esta vez, a



diferencia de otros preludios, serán ejecutados arpegiadamente, tanto en forma ascendente como descendente (El toque de estos claustreros en forma descendente, constituye un hecho muy novedoso, dentro de sus propios preludios).

Finaliza con un fragmento del tema inicial, como quien evoca a su propio sueño.

PRELUDIO No 10

No de preludio: No 10 / Gota de agua	Evento: una gotera
Tempo: Adagio/ negra=68	Compás: 2/4
Tema del preludio: 	No de compases: 22 Estructura: a, a', a'', coda

ESQUEMA:

	A	A'	A''	Coda
No compás	1-2	3-6	7-11	12-22



Características:

Este preludio también llamado “Gota de Agua”, imita a una gotera, en donde la delicadeza de las notas y el uso de trinos, nos permiten ampliar nuestro mundo visual, a una gota de agua que cae pausadamente, así como sucesivamente.

El pianísimo (ppp), así como pppp, para terminar la obra, declaran la extinción de la gota que inicio la obra, siendo así, que al final ya casi desaparece su sonido, que aunque no podríamos oírlo, aún sigue su sonido; como una gota de agua

PRELUDIO No 22 y 22 ½

No de preludios: No 22 y 22 ½	Dedicatoria: a Thelmo
Tempo: Gracioso/ negra=126	Compás: 4/8
Tema del preludio:	No de compases: Preludio 22= 22 compases Preludio 22 ½ = 31 compases



	Estructura: Preludio 22: a, a', coda Preludio 22 ½: a,a',b,coda
---	--

PRELUDIO 22

	A	A'	Coda
No compás	1-4	3-6	12-22

PRELUDIO 22 ½

	A	A'	B	CODA
No compás	1-3	4-6	7-17	18-31

Características:

El primer preludio compuesto fue el 22 y ½, en donde el compositor tuvo la idea musical, tras el regreso de un viaje que tuvo a Italia, y lo dedico a su amigo Thelmo. Después de un tiempo, no satisfecho con la idea simple desarrollada por este preludio, compone el mismo preludio, pero con un desarrollo más amplio del tema (cuadro superior), Posteriormente los publica con el mismo número pero con la diferencia que el 22 y ½, realmente solo es medio, ya que



en si resulta como la mitad de todo lo que desarrolla el preludio 22.

Las dificultades técnicas constituyen sobre todo, en la claridad de las notas ejecutadas cromáticamente a gran velocidad, durante todo el desarrollo de la obra, para lo cual, los dedos en sí deben tener una adecuada articulación para ejecutarlos correctamente.

5.4 ANALISIS INTERPRETATIVO:

Si bien en estas obras no encontramos grandes dificultades técnicas que en las obras anteriores, la relajación es fundamental para realizar los cromatismos que presenta (en especial en los preludios 22 y 22 ½), así como el trino que presenta en su preludio 10.

En cuanto a los matices los mismos se hallan descritos en la obra misma, los cuales deben ser realizados por el intérprete. Es importante saber la historia de cada uno de los preludios ya que ello ayudará con la interpretación.

CONCIERTO DE MUSICA DE CAMARA Y ACOMPAÑAMIENTO



1. ANALISIS DE LA OBRA: Concierto para dos violines y orquesta, J.S.BACH

PRIMER MOVIMIENTO

Compás: 4/4	# de compases: 88	Forma Musical: Allegro de Sonata
Tonalidad: Re menor	Tempo: Vivace	

Estructura	INTRODUCCION	EXPOSICION	DESARROLLO	REEXPOSICION
Compases	1-22	23-45	46-76	76-88



Arm oní a	Re menor	Re menor	La menor	Re menor
Te ma				

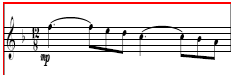



SEGUNDO MOVIMIENTO

Compás: 12/8	# de compases: 50	Forma Musical: Lied
Tonalidad: Fa mayor	Tempo: Lento	

Tema:





Sec ción	A	PUENTE	B	A'
Co mpa ses	1-16	17-18	19-40	41-50
Arm onía	Fa Mayor	Fa Mayor	Do Mayor	Fa Mayor
Graf ica				


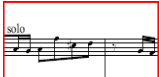



TERCER MOVIMIENTO

Compás: 3/4	# de compases: 155	Forma Musical: Forma Sonata
Tonalidad: Re Menor	Tempo: Allegro	

Tema:





Sec ción	INTROD UCCION	EXPOSI CION	PUENTE	DESARR OLLO	REEXPOSI CION
Com pase s	1-21	22-41	42-49	49-134	135-155
Arm onía	Re menor	Re menor	Re menor	La menor	Re menor
Graf ica					



2. ANALISIS DE LA OBRA: Sonata para violín y piano, K 310, WOLFGANG AMADEUS MOZART

Las sonatas para piano y violín de estilo clásico, solían otorgar al violín un papel de simple acompañamiento, Mozart, con su ingenio logró equiparar la importancia del violín a la del teclado en la interpretación.

Así, la sonata con violín de estilo clásico, solía relegar este instrumento a un tímido papel de mero imitador de los diseños de los contenidos en la parte del piano, verdadero instrumento organizador del discurso, como lo atestiguan las 16 sonatas mozartianas compuestas entre 1763 y 1766 y publicadas en París como Opus con el expresivo título de *“Sonatas para Piano que pueden tocarse con acompañamiento de violín”*, pero a partir del ciclo de sonatas palatinas (K 301-306) la importancia del violín se incrementa hasta llegar a un diálogo equilibrado entre ambos instrumentos.

La sonata K 301, formada por dos movimientos, se halla desarrollada en una estructura muy influenciada por el período Barroco, en donde si bien presenta ya la forma musical cultivada en el clasicismo como es la forma sonata, conserva vestigios de las estructuras de la sonata del barroco (por ejemplo las sonatas de Scarlatti), presentando en su primer movimiento dos partes claramente diferenciadas, que en conjunto son una, pero que resaltan la forma bipartita de las sonatas barrocas. De igual modo, el segundo y último movimiento, a diferencia de los segundos movimientos muy comunes del clasicismo, corresponde a una forma rondó, con una sección menor, incluida en la



parte intermedia del mismo. En consecuencia la ausencia de un tercer movimiento, como es lo común en las sonatas clásicas, nos llevan a pensar, que el compositor todavía mantuvo las anteriores estructuras compositivas en lo que se refiere a obras de cámara particularmente.

PRIMER MOVIMIENTO





Tonalidad: Sol Mayor	Compás: 4/4
Tempo: Allegro con spirito	Forma Musical: Allegro de Sonata

Tema:



Sec ción	EXPOSICION		DESARROLL O	REEXPOSICI ON
Com pas es	1-84		84-119	119-194
Arm onía	Sol Mayor	Re Mayor	Mi menor	Sol Mayor



Grafica	Tema A	Tema B		
				

SEGUNDO MOVIMIENTO

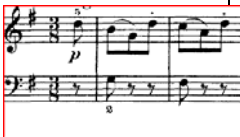



Tonalidad: Sol Mayor	Compás: 3/8
Tempo: Allegro	Forma Musical: Minueto

Tema:



Sec ció n	A	B (SECCION MENOR)	A'	CODA
Co mp	1-75	76-115	115-188	189-201



ases				
Armonía	Sol Mayor	Tonalidad homónima, pero en menor, Sol Menor	Sol Mayor	Sol Mayor
Gráfica				


3. ANALISIS DE LA OBRA: MEDITACIÓN, JULIAN MASSENET

La obra meditación corresponde a un fragmento de la ópera Thaïs, de Jules Massenet, dividida en tres actos y siete cuadros, con libreto de Louis Gallet basado en la novela homónima de Anatole France (1890), fue estrenada en la Opéra de Paris en 1894.

Esta obra, presenta un carácter muy sereno, y tranquilo, en donde el violín desarrolla toda la melodía, a la vez que el piano acompaña con acordes arpegiados, que son los que constituyen la obra fundamentalmente.



Tonalidad: Re Mayor	Compás: 4/4
Tempo: Andante Religioso	Forma Musical: Tripartita

Sección	A	B	A'	CODA
Compases	1-20	21-39	40-57	58-71
Armonía	Tónica	Modulaciones Transitorias	Tónica	Tónica Re Mayor
Gráfica				






4. ANALISIS DE LA OBRA: PASILLO “REIR LLORANDO”, Carlos Amable Ortiz, Arreglo Wilmer Jumbo.

Tonalidad: La menor	Compás: 3/4
Tempo: Moderato	Estructura: tripartita

Sección	A	B	C	CODA
Compases	1-17	18-33	34-51	52-67
Armo	La menor	Do mayor	Fa Mayor, con	La menor



nía			modulaciones Sol m, La m	
Gra fica				

BIBLIOGRAFIA:

Angélica Ma. Sánchez Bonilla



- LEIVALLANT, Denisse, *El arte del Piano*. Ed. Labor, París, Francia, 1997
- NEHAUS, Heinrich, *El arte del Piano*. Ed. Real Musical, Madrid, España, 1987
- MARTINEZ Muira, Bach, Península (1995).
- J.S. Bach edición 250 aniversario, de Malcom Boy y Ramón André, Editado por RBA (2000-2001).
- WOLFF Christop, “Bach, el músico sabio”, Editado por Ma Non Troppo (2002).
- VEGA Cernuda, “Bach: repertorio completo de la música vocal”, Editado por Cátedra (2004).
- CARRION Oswaldo, Lo mejor del siglo XX, ediciones Duma, primera edición, Quito-Ecuador, 2002
- PART Doménech, Introducción al Mundo de la Música, editorial Daimon, Barcelona, 1980.
- Beethoven L. “SONATAS PARA PIANO”, LIBRO I, Ediciones HENLE, Alemania, Pág. 124
- BARBER S. “Some pieces and another works”, Ediciones NY, EEUU.
- BUENO ENCALADA Patricio, Investigación Científica, Monsalve Moreno, Cuenca Ecuador, 2006



- CASSELLA, Alfredo, *El piano*. Ed Ricordi, Buenos Aires, Argentina, 1980
- CLAIRE Marie, Historia de la Música, editorial Espasa, España 2001
- EL MUNDO DE LA MÚSICA Grandes Autores y Grandes Obras, OCEANO Grupo Editorial Barcelona-España
- GILLESPIE Jhon, “Five Centuries of Keyboard Music”, Dover Publications, New York

ANEXOS:



PARTITURAS



PRELUDIO Y FUGA XVIII, J.S.BACH. PRIMER TOMO

41

PRÆLUDIUM XVIII.

5 10 15 20 25

FUGA XVIII.

a 4.

5

B.WV.XIV.



65

10

15

20

25

30

35

40

B.W. XIV.



SONATE
Op. 10. Nº 3.
Der Gräfin von Browne gewidmet.

Presto.

7.

The musical score is for the 7th measure of the first system of the Sonata Op. 10, No. 3 by Frédéric Chopin. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Presto.' and the dynamics include 'p' (piano), 'f' (forte), 'cresc.' (crescendo), 'ff' (fortissimo), and 'legato'. The score is written for piano and features a complex piano part with many triplets and a more melodic right hand. The score is enclosed in a red border.



The musical score consists of six systems of staves. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The second system continues the melody and includes a 'cresc.' marking. The third system features a 'ff' (fortissimo) dynamic marking. The fourth system includes another 'cresc.' marking and a 'f' marking. The fifth system is marked 'p' (piano) and includes a 'tr' (trill) marking. The sixth system continues the piece with various musical notations and fingerings.



The musical score consists of six systems of staves. The first system shows a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody with a crescendo. The third system features a more complex texture with multiple voices. The fourth system has a forte (f) dynamic and a crescendo. The fifth system is marked with fortissimo (ff) and features a strong bass line. The sixth system concludes with a fortissimo (ff) dynamic and a crescendo.



The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. Each system typically contains a treble staff and a bass staff, with some systems having a single staff for a specific instrument. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics include *pp* (pianissimo), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *ff* (fortissimo), and *ffp* (fortissimissimo). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The notation is complex, featuring many slurs, ties, and dynamic markings. The first system begins with a treble staff containing a series of notes and a bass staff with a similar melodic line. The second system continues the melodic development. The third system shows a more active bass line. The fourth system features a prominent treble line. The fifth system has a strong 'ff' marking. The sixth system concludes the piece with a final 'ff' marking. The entire score is enclosed in a red rectangular border.



The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and various musical markings such as 'cresc.', 'ff', 'f', 'p', and 'legato'. The piece is characterized by complex, flowing melodic lines and dense harmonic textures. The first system shows a treble staff with a continuous eighth-note melody and a bass staff with a more static accompaniment. The second system introduces a new melodic line in the treble staff, while the bass staff continues with a similar accompaniment. The third system features a more active bass staff with a continuous eighth-note melody. The fourth system shows a treble staff with a continuous eighth-note melody and a bass staff with a more static accompaniment. The fifth system features a treble staff with a continuous eighth-note melody and a bass staff with a more static accompaniment. The sixth system features a treble staff with a continuous eighth-note melody and a bass staff with a more static accompaniment.



The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10), dynamic markings (p, pp, cresc., ff), and articulations (trills, slurs). The piece is enclosed in a red rectangular border.



The musical score consists of six systems of staves. The first system shows a complex melodic line in the right hand with many ornaments and a steady bass line. The second system continues this with a 'cresc.' marking. The third system features a more rhythmic, chordal texture. The fourth system has a 'cresc.' marking and a 'pp' (pianissimo) dynamic. The fifth system shows a 'cresc.' marking and a 'pp' dynamic. The sixth system concludes with a 'cresc.' marking and a 'pp' dynamic. The notation is highly detailed with many ornaments and fingerings.



The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. Each system typically contains a grand staff (treble and bass clef) and a single bass staff. The key signature is one sharp (F#). The piece begins with a piano (pp) dynamic marking. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The piece includes markings for crescendo (cresc.) and fortissimo (ff). The notation is complex, with many accidentals and fingerings indicated.



Largo e mesto.

The musical score is written for piano (p) and includes various dynamics such as *p*, *f*, *cresc.*, and *pp*. The notation is in 4/4 time and features complex melodic lines with many accidentals and fingerings. The piece is enclosed in a red border.



The musical score consists of six systems of staves. The first system includes a '1' at the end. Dynamics include *f*, *ff*, *ffpp*, *p*, *pp*, and *cresc.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.



The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The notation includes various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10) and dynamic markings such as *fp* (fortissimo piano), *pp* (pianissimo), *f* (forte), *sf* (sforzando), *decresc.* (decrescendo), *cresc.* (crescendo), *smorzando* (diminuendo), and *ff* (fortissimo). The piece is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notation is complex, with many sixteenth and thirty-second notes, and some systems include repeat signs and first/second endings.





The musical score consists of six systems of staves. The first system shows a complex rhythmic pattern in the right hand with many sixteenth notes, while the left hand has a simpler bass line. The second system continues this pattern with a forte (f) dynamic. The third system introduces a piano (p) dynamic and features more intricate fingerings. The fourth system maintains the piano dynamic with complex rhythmic figures. The fifth system shows a dynamic shift from piano (pp) to a crescendo (cresc.) and then to forte (f). The sixth system concludes with a return to piano (pp) dynamics and a final cadence.



Menuetto.
Allegro.

The musical score is presented in a single system with two staves, treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. Dynamic markings include *p dolce*, *f*, *p*, *ff*, and *pp*. The piece ends with a 'Fine' marking.



Trio.

Men. d. C. ma senza replica.



**Rondo.
Allegro.**



The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of staves. The notation is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music features complex melodic lines with many accidentals and dynamic markings such as *cresc.*, *p*, *ff*, and *pp*. The notation includes various articulations like slurs, ties, and fingerings. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to one flat (Bb).



The musical score consists of six systems of staves. Each system typically has a treble and a bass staff. The notation is highly detailed, with many sixteenth and thirty-second notes, and includes fingerings and articulation marks. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The piece concludes with a final cadence.



The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of staves. The notation is written in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece includes various musical elements such as dynamics (ff, p, cresc., pp, sf), articulations (accents, slurs), and complex fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100). The notation is framed by a red border.



The musical score consists of six systems of staves. The first system shows a treble and bass staff with a key signature of two sharps (F# and C#). The music begins with a *pp* (pianissimo) dynamic. The second system continues the melody and accompaniment, with a *p* (piano) dynamic. The third system features a *ff* (fortissimo) dynamic. The fourth system shows a *cresc.* (crescendo) marking. The fifth and sixth systems continue the piece with various dynamics and fingerings. The notation is highly detailed, with many slurs and fingerings indicated by numbers 1-5.



The image displays a page of musical notation, likely a score for a piano piece. It consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The notation is complex, featuring many slurs, fingerings (indicated by numbers 1-5), and dynamic markings such as *ff*, *p*, and *pp*. The music is written in a flowing, melodic style. The page is framed by a red border.



ESTUDIO TRASCENDENTAL No 10, Franz Liszt

10.

Allegro agitato molto. (♩ = 104)

p *ten.* *ten.*

crescendo



string.

f

string.

accentato ed appassionato assai

The image displays a page of a musical score for the piece 'L'Espresso' by Franz Liszt. The score is written for piano (p) and right hand (r). It consists of five systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo and mood are indicated as 'Allegretto scherzando'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo). Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are also some performance instructions like 'più rinforzando' and 'Rit.' (Ritardando). The page is numbered '8' at the top left.



The musical score is presented in five systems, each with a piano part (treble and bass staves) and a string part (single staff). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time. The first system features a piano part with a 'cresc.' marking and a string part with a 'f energico' marking. The second system includes a piano part with a 'string.' marking. The third system includes a piano part with a 'string.' marking. The fourth system includes a piano part with a 'string.' marking. The fifth system includes a piano part with a 'marcato' marking and a string part with a 'ff' marking. The score is enclosed in a red border.





The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The first system includes a treble and bass staff with a melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass. It features a dynamic marking of *più rinforz.* and a fortissimo (*ff*) marking. The second system continues the melodic and accompaniment lines, with a *tempestoso* marking and a triplet of eighth notes. The third system shows a *cresc. molto* marking and a series of chords in the treble. The fourth system includes a *dimin.* marking and a series of chords in the treble. The fifth system features a *poco rall.* marking and a series of chords in the treble. The notation is enclosed in a red border.



The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piece is marked with "cresc." (crescendo), "poco rit." (poco ritardando), and "p" (piano). The final system is marked "accentato ed appassionato". The notation is enclosed in a red border.





string.

string.

string.

string.

rinforz.

marcato



5

precipitato

5

Stretta

5

5

5



VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE CORELLI, Sergei Rachmaninof

Ф. Крейслеру
ВАРИАЦИИ
на тему Корелли

С. РАХМАНИНОВ. Соч. 42

Theme
Andante

Piano

p cantabile

cresc.

mf *dim.* *p*

cresc. *mf* *dim.* *p* *dim.*

Var. I
Poco più mosso

p *m. d.*

m. s.

il basso poco marcato

935



The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. Each system typically has a treble and bass staff joined by a brace. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page is framed by a red border.

Dynamic markings and other annotations visible in the score include:

- m. s.* (mezzo-soprano or mezzo-solista)
- cresc.* (crescendo)
- dim.* (diminuendo)
- p* (piano)
- mf* (mezzo-forte)

The page number 036 is visible at the bottom center of the page.



Var. II
Eistesso tempo

3

P leggiero

poco cresc.

dim. *p* *perdendosi*

pp sempre leggiero

poco cresc.

2. РАЖАННОВ 935



dim. *perdendosi*

Var. III
Tempo di Menuetto

p *pp* *mf* *p* *pp*

mf *p* *pp* *f* *dim.*

f *dim.* *p* *dim.* *pp*

935



Var. IV
Andante

5

p *mf* *dim.* *pp* *poco cresc.*

Var. V
Allegro (ma non tanto)

f marcato *f sempre marcato*

2* 935



6

Var. VI
Lo stesso tempo

p leggiero e staccato

mf *dim.* *p m. s. m. s.*

p sempre staccato *cresc.*

f *dim.* *p* *dim.*

935



Var. VII
Vivace

7

sf ff

laissez vibrer

sf m. d.

ff



8

Var. VIII
Adagio misterioso

p *poco rit.* *a tempo* *poco rit.*

mf *mf dim.* *pp*

poco rit. *a tempo* *rit.* *a tempo*

poco cresc. *p* *p*

835



Var. IX
Un poco più mosso

9

3°

935



10

dim.

rit.

Var. X
Allegro scherzando

p

p

cresc.

mf

dim.

p

cresc.

mf

dim.

p

p



11

p *cresc.* *f*

Poco più mosso

sf *dim.* *p*

cresc. *dim.*

p *m. s.*

935



12

Var. XI ♪
Allegro vivace

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble staff containing a melody of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system continues this pattern, with the treble staff featuring more complex rhythmic figures. The third system introduces a more complex texture with multiple voices in both staves. The fourth system shows a change in the bass line, with the treble staff maintaining a similar melodic line. The fifth system concludes the variation with a final cadence, marked with a double bar line and a repeat sign. Dynamics include *f* (forte), *m. s.* (mezzo-forte), and *sf* (sforzando). The tempo is marked *Allegro vivace*.



Var. XII⁹
Lo stesso tempo

f molto marcato

f sempre marcato

m. d.

rit.

⁹ Эта вариация может быть пропущена. (Прим. Рахманинова). 935



Var. XII
Adagio

The musical score for Var. XII Adagio is presented in five systems, each with a piano (p) and bass (b) staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *dim.* (diminuendo), *mf* (mezzo-forte), *cresc.* (crescendo), and *ff* (fortissimo). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

935



Intermezzo
A tempo rubato

15

mf marcato p mf p

veloce

rit.

f p

veloce

935



8

dim. *ff* *dim.*

p

rit. *mf*

Var. XIV Andante (come prima)

p cantabile *cresc.*

dim. *p* *cresc.*

f *dim.* *p*

935



Var. XV
Listesso tempo (♩ = ♩)

p *dolcissimo*

poco cresc. *p*

cresc. *mf*

rit. *dim.* *p*

cresc. *dim.*

935



18

Var. XVI
Allegro vivace

935



19

me. 2.

me. 3.

dim.

f

dim.

p

Var. XVII

Meno mosso

mf

dim.

p

635

Detailed description: This image shows a page of musical notation for piano, spanning measures 18 to 23. The score is written for both hands on grand staves. Measures 18-22 are part of a variation, with measure numbers 'me. 2.' and 'me. 3.' appearing below the staves. The music features complex, rapid arpeggiated patterns in both hands. Dynamic markings include 'dim.' (diminuendo), 'f' (forte), and 'p' (piano). A section titled 'Var. XVII' begins at measure 23, marked 'Meno mosso'. This section continues the arpeggiated texture but at a slower tempo. The page number '19' is in the top right corner, and the number '635' appears at the bottom of the page.



20

935



Poco meno mosso 21

pp

p

Var. XVIII
Allegro con brio

f

935



22



Var. XIX *)
Più mosso. Agitato

23

*) Эта вариация может быть пропущена. (Прим. Рахманинова). 005



24

p *div.* *pp*

cresc.

etc.

935



25

ff marcato

Var. XX
Più mosso

ff

8

8

8

8

8

935



26

8

ff

ff

ff

sempre ff

ff

rit.

dim.

935



27

CODA
Andante

mf marcato

8

8

dim.

p

dim.

p

dim.

pp

935



SONATA OP 26, CUARTO MOVIMIENTO, SAMUEL BARBER





The image displays a page of handwritten musical notation, likely a score for a piano piece. The notation is arranged in four systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamics markings include *f* (forte), *poco f* (a little forte), *p* (piano), *f* (forte), *dim.* (diminuendo), *cresc.* (crescendo), and *mf* (mezzo-forte). Performance instructions include *r. h.* (right hand) and *r. A.* (right arm). The notation is written in ink on aged paper, with some visible smudges and corrections.







The image displays a page of handwritten musical notation, likely a score for piano. It consists of four systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a forte (ff) dynamic marking. The second system includes a piano (p) dynamic marking. The third system has a mezzo-forte (mf) dynamic marking and the instruction 'espressivo'. The fourth system includes the instruction 'poco f, espressivo'. The page is framed by a red border.



55



56

dim.

schierzando ma a tempo

p

sost. Ped.

mf



giocoso, ma sempre a tempo

p *mf*

p *p*

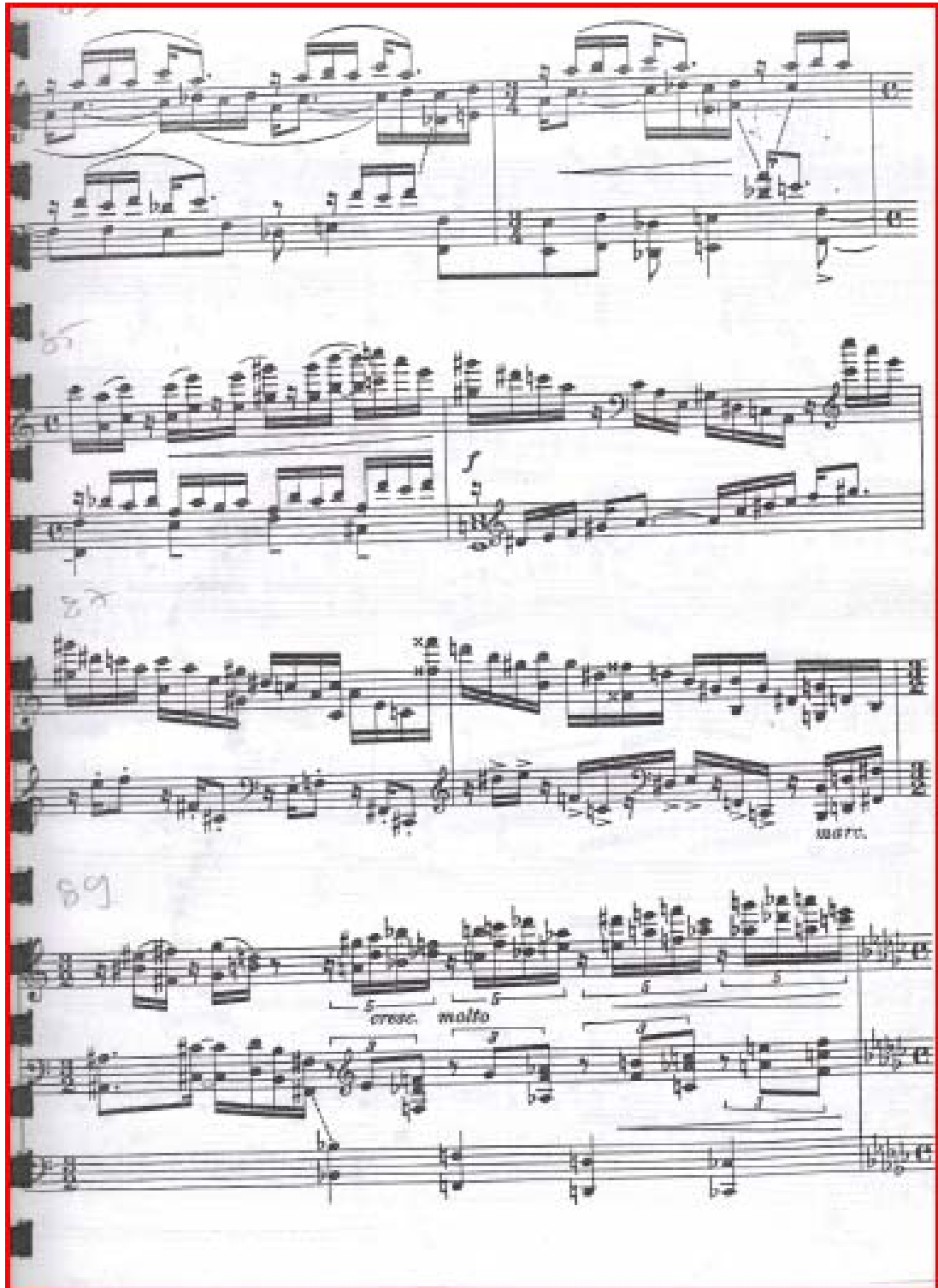
con Ped.

mf *p* *mf* *p*

p *pp* *p* *mp*



The image displays a page of handwritten musical notation, likely for a piano piece. The notation is arranged in five systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). Performance instructions include *legato*, *il tema espr.* (the theme with expression), *mp* (mezzo-piano), *cresc.* (crescendo), and *poco f* (a little forte). The handwriting is in ink, and the paper shows signs of age and wear.





The image displays three systems of musical notation for piano, likely from a 19th-century manuscript. Each system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clef) and a separate bass line. The notation is highly detailed, featuring many beamed notes, slurs, and dynamic markings. The first system includes a *ff* (fortissimo) marking. The second system includes a *marcatissimo* marking and a *f* (forte) marking. The third system includes a *f* (forte) marking. The notation is written in a style characteristic of the Romantic era, with a focus on complex harmonic textures and melodic lines.





allargando il meno possibile

stringe e cresc. poco a poco

mf

sf

p cresc.

p





PRELUDIO No 8, Arturo Rodas

Preludio N. 8

Arturo Rodas

$\text{♩} = 192$

mp

p

mf

mf

(en dehors)



41

The musical score is presented on four systems of staves. The first two systems are in treble and bass clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first system is marked 'p' (piano) and the second system is marked 'y' (yato). The third and fourth systems are in treble and bass clef, with a key signature of one flat (Bb). The third system is marked 'mf' (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



Handwritten musical score for piano, measures 42 to 45. The score is written on four systems of grand staves (treble and bass clef). Measure 42 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef is marked with a *p* (piano) dynamic. Measure 43 continues the melody. Measure 44 introduces a new melodic line in the treble clef, marked with a *mf sub.* (mezzo-forte, subito) dynamic. Measure 45 continues the melody. The bass clef part consists of a simple harmonic accompaniment. The score is enclosed in a red border.



43

13

15

accel.

f

Tempo

mf

p

b

o

44

20 *p* *mf*

25 *pp*

30 *p*

37 *ppp*

The image shows a page of a musical score for piano, measures 20 through 37. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto'. The dynamics are indicated by letters: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some measures containing triplets. A large slur covers measures 20 through 37. The page number 44 is in the top left corner.



PRELUDIO No 9, ARTURO RODAS

Preludio N. 9

Arturo Rodas

$\text{♩} = 52$

Piano

p

pp



46

The image shows a handwritten musical score for piano, spanning measures 16 to 25. The score is written on four systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on white paper. The page number '46' is written in the top left corner of the score area. The score is framed by a red border.



47

The musical score is for a piano piece, measures 27 through 32. It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into four systems, each with a grand staff (treble and bass clef).
Measure 27: Treble clef has a half note chord (F#4, A4) and a half note chord (B4, C#5). Bass clef has a half note chord (F#2, A2) and a half note chord (B2, C#3).
Measure 28: Treble clef has a half note chord (F#4, A4) and a half note chord (B4, C#5). Bass clef has a half note chord (F#2, A2) and a half note chord (B2, C#3).
Measure 29: Treble clef has a half note chord (F#4, A4) and a half note chord (B4, C#5). Bass clef has a half note chord (F#2, A2) and a half note chord (B2, C#3).
Measure 30: Treble clef has a half note chord (F#4, A4) and a half note chord (B4, C#5). Bass clef has a half note chord (F#2, A2) and a half note chord (B2, C#3).
Measure 31: Treble clef has a half note chord (F#4, A4) and a half note chord (B4, C#5). Bass clef has a half note chord (F#2, A2) and a half note chord (B2, C#3).
Measure 32: Treble clef has a half note chord (F#4, A4) and a half note chord (B4, C#5). Bass clef has a half note chord (F#2, A2) and a half note chord (B2, C#3).
Dynamics: *mf* (mezzo-forte) is marked at the beginning of measure 28. *p* (piano) is marked at the beginning of measure 31. *pp* (pianissimo) is marked at the beginning of measure 32. *ppp* (pianississimo) is marked at the beginning of measure 33.



PRELUDIO No 10, ARTURO RODAS

Preludio N.10

Arturo Rodas

$\bullet = 68$

Piano

p

mp

tr

mf

p

rallentando

tr

3



49

12

pp

15

ppp

18

pppp

© July 1998 by Armin Rodes, London



PRELUDIO 22, ARTURO RODAS

Preludio N. 22
a Telmo Herrera
Arturo Rodas

$\text{♩} = 128$ (or faster)
Grazioso

Piano

mp

(senza pedal)

pp



46

poco

sim (senza pedal)

fz poco *mf*

mp

pp subito



47

rall poco

Tempo

mp

ppp

p

mp

ppp



48

22

8va

ppp

26

mf

sfz

sim

27

pppp

8va



Preludio 22 y $\frac{1}{2}$, ARTURO RODAS



Preludio N. 22 y 1/2
también a Telmo

Arturo Rodas

$\text{♩} = 126$ (or faster)
Grazioso

Piano *mp*

(senza pedal)

pp

poco

sim (senza pedal)

© August 1984, Inc. 1981, by Arturo Rodas, Leningrad-Russia



50

10

sfz poco *mf*

11

12

allegro

14

Finale M. 72



51

15

sfz

sim

19

© Copyright 1999 by Arturo Roldán, Roma



CONCIERTO No 2, PARA DOS VIOLINES Y ORQUESTA (REDUCCIÓN PIANO), J.S. BACH

Concerto in D minor
for two violins and piano
BWV 1063

J.S. Bach (1685-1750)

Vivace

www.virtualsheetmusic.com
1



www.virtualsheetmusic.com
2





20

24

27

30

www.virtualsheetmusic.com

3

Detailed description: This block contains a musical score for guitar and piano, spanning measures 20 to 30. The score is presented in four systems. Each system consists of a guitar staff (top) and a piano staff (bottom). The guitar staff uses a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano staff uses a grand staff (treble and bass clefs) and the same key signature. Measure numbers 20, 24, 27, and 30 are indicated at the beginning of their respective systems. The word 'solo' is written above the guitar staff in measures 20 and 24. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords. At the bottom of the page, the website 'www.virtualsheetmusic.com' and the page number '3' are printed.



www.virtualsheetmusic.com

4



45

tutti

47

49

solo

p

52

tutti

www.virtualsheetmusic.com

5



55

58 solo

61

64

www.virtualsheetmusic.com

6

Detailed description: This block contains a musical score for guitar and piano, spanning measures 55 to 64. The score is presented in four systems, each with a guitar staff (treble clef) and a piano staff (grand staff). Measure 55 shows a guitar solo with a melodic line and a piano accompaniment of eighth notes. Measure 58 is marked 'solo' for both instruments, featuring a more complex melodic line for the guitar and a piano accompaniment of eighth notes. Measure 61 shows a guitar solo with a melodic line and a piano accompaniment of eighth notes. Measure 64 shows a guitar solo with a melodic line and a piano accompaniment of eighth notes. The score is enclosed in a red border.



67

70

73

76

www.virtualsheetmusic.com

7

Detailed description: This image shows a page of musical notation for piano, spanning measures 67 to 76. The score is written for four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. Measures 67-70 show a complex, fast-moving melody in the right hand with many beamed sixteenth and thirty-second notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Measures 71-76 continue this pattern, with the right hand featuring more melodic development and the left hand maintaining a consistent rhythmic foundation. The page is framed by a red border, and the source 'www.virtualsheetmusic.com' and page number '7' are at the bottom.



www.virtualshootmusic.com

8



Largo, ma non tanto

Violin I

Violin II

Piano *mp*

www.virtualsheetmusic.com

9



www.virtualhostmusic.com

10



17

19

21

24

www.virtualsheetmusic.com

11



www.virtualsheetmusic.com

12

This block contains a musical score for piano, spanning measures 26 to 32. The score is presented in a four-staff format, with two staves for the right hand and two for the left hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is enclosed in a red rectangular border. At the bottom of the score, the website address 'www.virtualsheetmusic.com' and the page number '12' are visible.



34

36

38

40

www.virtualsheetmusic.com

13



www.virtualsheetmusic.com
14



Allegro

Violin I

Violin II

Piano

5

9

12

www.virtualhostmusic.com

15



15

18

21

25

www.virtualsheetmusic.com

16



www.virtualsheetmusic.com

17



www.virtualsheetmusic.com

18

This block contains a musical score for piano, spanning measures 47 to 59. The score is presented in four systems, each with two staves (treble and bass clef). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is enclosed in a red rectangular border.



www.virtualsheetmusic.com

19



73

74

78

82

www.virtualsheetmusic.com

20



www.virtualsheetmusic.com

21



www.virtualsheetmusic.com
22



115

119

123

126

www.virtualsheetmusic.com

23



129

133

136

140

www.virtualsheetmusic.com

24



146

147

150

153

www.virtualsheetmusic.com

25



SONATA PARA VIOLIN Y PIANO, No 2, W. A. MOZART

18

СОНАТА

(посвящается супруге императорского курфюрста)

Сочинена в 1778 (K. 301)

Allegro con spirito.

2

* В авторской записи: $\frac{3}{4}$ не $\frac{3}{8}$

3995



2*

3995



20

10

20

30

p *cresc.* *cresc.* *crescendo*

3995



20

10

p *cresc.*

f *cresc.*

p *crescendo*

crescendo
3095





22

120

130

140

3995



23

3995



24

musical score for piano, measures 24 to 39. The score is written for two staves (treble and bass clef). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

5995



26

Minore.
sempre p

Minore.
sempre p

* Без завершения

3996



27

Musical score for piano, measures 102 to 140. The score is in 3/4 time, key of D major. It features a complex melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Measure 102 is marked with a circled '102'. Measure 109 is marked with a circled '109'. Measure 110 is marked with a circled '110'. Measure 111 is marked with a circled '111'. Measure 112 is marked with a circled '112'. Measure 113 is marked with a circled '113'. Measure 114 is marked with a circled '114'. Measure 115 is marked with a circled '115'. Measure 116 is marked with a circled '116'. Measure 117 is marked with a circled '117'. Measure 118 is marked with a circled '118'. Measure 119 is marked with a circled '119'. Measure 120 is marked with a circled '120'. Measure 121 is marked with a circled '121'. Measure 122 is marked with a circled '122'. Measure 123 is marked with a circled '123'. Measure 124 is marked with a circled '124'. Measure 125 is marked with a circled '125'. Measure 126 is marked with a circled '126'. Measure 127 is marked with a circled '127'. Measure 128 is marked with a circled '128'. Measure 129 is marked with a circled '129'. Measure 130 is marked with a circled '130'. Measure 131 is marked with a circled '131'. Measure 132 is marked with a circled '132'. Measure 133 is marked with a circled '133'. Measure 134 is marked with a circled '134'. Measure 135 is marked with a circled '135'. Measure 136 is marked with a circled '136'. Measure 137 is marked with a circled '137'. Measure 138 is marked with a circled '138'. Measure 139 is marked with a circled '139'. Measure 140 is marked with a circled '140'. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'Maggiore' (crescendo).

3995



Meditation
from the opera *Thais*

transcription for violin and piano

Jules Massenet (1842-1912)

Violin

Piano

Andante religioso

p

rit...

a tempo

pp

f

www.virtualsheetmusic.com

1



17 *mf* *on G* *rit...* *a tempo*

21 *animando* *mf* *animando* *f*

25 *poco a poco appassionato* *p*

29 *cresc...* *ff* *little more appassionato*

33 *on G* *più mosso, agitato* *ff* *più mosso, agitato*

www.virtualsheetmusic.com

2



36 on D *p* *poco rit.* *a tempo* *p* *pp* 3

41 5

45 *cresc...* *p* *a tempo* 3

49 *cresc...*

52 *ff* *dim...* *p* *f* *espressivo*

www.virtualsheetmusic.com

3



56 *rit...* *a tempo* *pp* *a tempo* *cresc...*

59 *f* *p* *on G* *3*

64 *dim...* *pp* *f* *p* *3*

69 *3* *ppp*



PASILLO “REIR LLORANDO”, CARLOS AMABLE ORTIZ



Reir Llorando
(Pasillo)

Piano

Carlos A. Ortiz
Arr: W. Jumbo M

The musical score is for a piece titled "Reir Llorando" (Pasillo) for piano. It is composed by Carlos A. Ortiz and arranged by W. Jumbo M. The score is written in 3/4 time and consists of 31 measures. It features a treble and bass clef with various musical notations including chords, single notes, and rests. Dynamics such as *mf*, *p*, and *f* are indicated throughout the piece. The score is enclosed in a red rectangular border.



Reir Llorando

27

43

59

65