



**UN RECORRIDO SOBRE EL PENSAMIENTO DE LA TÉCNICA PIANÍSTICA
DESDE BACH A LUIS A. CALVO**

**Autor:
JUAN JOSÉ NOVA VEGA**

**Asesora:
ANDREA BUITRAGO QUIÑONEZ
Magister**

Diciembre de 2019

**UNIVERSIDAD DE PAMPLONA
DEPARTAMENTO DE ARTES
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE MÚSICA**



**UN RECORRIDO SOBRE EL PENSAMIENTO DE LA TÉCNICA PIANÍSTICA
DESDE BACH A LUIS A. CALVO**

**Ensayo monográfico presentado como requisito para optar por el título de Maestro en
Música bajo la modalidad de Recital**

**Autor:
JUAN JOSÉ NOVA VEGA**

**Asesora:
ANDREA BUITRAGO QUIÑONEZ
Magister**

**UNIVERSIDAD DE PAMPLONA
DEPARTAMENTO DE ARTES
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE MÚSICA
Pamplona, Colombia 2019**

Agradecimientos

A Dios por los dones y bendiciones recibidos que me han permitido estudiar, ejercer y compartir la pasión por la música. A mis padres Susana y José por el apoyo y amor incondicional en todo mi proceso formativo. A mi hermano Andrés que siempre ha estado pendiente del proceso y ha brindado apoyo en los momentos más difíciles. A mi familia que ha seguido cada uno de mis logros, mis primas Mafe y Gaby, mis tíos María Eugenia y Jesús María que me han recibido como un hermano e hijo respectivamente. A Aura María Gelvez por la amistad incondicional, amor, apoyo y motivación que me brindó en gran parte del proceso como estudiante y director. A cada uno de los miembros del Coro Universidad de Pamplona y excoristas que me han apoyado en la meta de posicionar la música coral en lo más alto.

A todos los docentes del programa de música que han aportado a mi formación profesional, especialmente a los maestros Pedro Contreras, Jorge Méndez, Henry Cáceres, Jaime Chaparro, Sergio Torres y Leidner Rueda. A los docentes de la cátedra de piano Ioseph Carrillo, David Aristizábal, Roberto Pérez, David Antolínez que aportaron a mi formación como pianista. A la señora Ayde Rojas quien con una excelente calidad humana siempre estuvo atenta y dispuesta a colaborar en el préstamo de cubículos y salones.

A la maestra Andrea Buitrago Quiñonez, Magíster en pedagogía del piano por todos los conocimientos sobre la técnica pianística y el proceso creativo como eje de la interpretación brindados en la última etapa de formación de pregrado, por la paciencia, comprensión y motivación en el proceso de preparación, estudio y montaje del recital de piano, así mismo, por su dirección en la investigación y elaboración del ensayo monográfico.

Resumen

Como intérpretes, asumimos el reto de estudiar a fondo las particularidades esenciales de una obra tales como el pensamiento musical del compositor, su época, sus principios técnicos; no basta con aprender a decodificar la grafía musical de las partituras, sino dar un sentido musical propio, de acuerdo con cada filosofía de los compositores y por sobre todo emplear sus recursos técnicos fundamentales, ya que la producción del sonido se ve directamente afectada según la posición de la mano y los dedos para tocar el piano, el desplazamiento de la mano a través del piano, la manera en que usamos el pedal, por mencionar solo algunas acciones corporales que intervienen en la ejecución pianística. El presente trabajo recopila información de la técnica implementada por Bach, Beethoven, Chopin, Debussy, Delgado Palacios y Luis A. Calvo, exponentes de la música para piano de diferentes períodos de la música.

Palabras Clave: técnica, estudio, piano, Bach, Beethoven, Chopin, Debussy, Ramón Delgado Palacios, Luis A. Calvo

Abstract

As players, we assume the challenge of studying in depth the essential features of a opus such as the composer's musical thinking, its time, its technical principles; it is not enough to learn to decode the musical spelling of the scores, but to give a proper musical sense, according to each philosophy of the composers and above all to use their fundamental technical resources, since the production of sound is directly affected according to the position of the hand and fingers to play the piano, the displacement of the hand through the piano, the way we use the pedal, to mention just some bodily actions involved in piano performance. This paper collects information on the technique implemented by Bach, Beethoven, Chopin, Debussy, Delgado Palacios and Luis A. Calvo, exponents of piano music from different periods of music.

Key Words: technique, research, piano, Bach, Beethoven, Chopin, Debussy, Ramón Delgado Palacios, Luis A. Calvo

Tabla de contenidos

Introducción	1
Preludio No. 21 en Bb BWV 866 – J. S. Bach	4
Sonata No. 14 Op. 27 No. 2 – L. van Beethoven.....	8
Vals Op. 69 No. 1 – F. Chopin	12
Valse Romantique – C. Debussy	15
La dulzura de tu rostro – R. Delgado Palacios.....	20
Intermezzo No. 2 (Lejano azul) y Malvaloca – L. A. Calvo	22
Conclusiones	25
Trabajos citados	28
Anexos	31
Vita.....	32

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1: Fragmento Prelude XXI (c. 10-13).....	7
Ilustración 2: Fragmento 1er movimiento Sonata Op. 27 No. 2.....	10
Ilustración 3: Fragmento 2do movimiento Sonata Op. 27 No. 2.....	11
Ilustración 4: Fragmento Vals Op. 69 No. 1 (c. 17.27) - F. Chopin.....	14
Ilustración 5: Fragmento tresillos (c. 12-15), Valse Romantique - C. Debussy.....	17
Ilustración 6: Tresillos en yuxtaposición, Valse Romantique - C. Debussy.....	19
Ilustración 7: Fragmento La dulzura de tu rostro - R. Delgado Palacios.....	21
Ilustración 8: Fragmento Intermezzo No. 2 - L. A. Calvo.....	23
Ilustración 9: Fragmento Malvaloca - L. A. Calvo.....	24

Introducción

Uno de los mayores retos a los que se ven enfrentados los músicos intérpretes es poder llevar a su instrumento la intención que tuvo el compositor al escribir determinada obra musical. Si bien en la actualidad contamos con un sistema de gramática musical y numerosos softwares musicales, estos son solo una herramienta y difícilmente podrán representar fielmente la verdadera idea del compositor.

Antes de iniciar el estudio de una obra, hay que tener en cuenta ciertas consideraciones para realizar una adecuada interpretación: ¿quién compuso la obra? ¿cómo era el estilo característico del compositor? ¿en qué año se compuso la obra? ¿a qué período pertenece? ¿qué caracterizaba la música de la época? ¿cómo concebía el compositor la técnica pianística?... esto con el fin de entender mejor el contexto que rodeó al compositor y así poder realizar una interpretación más cercana a su estilo.

La música siempre ha estado ligada al hombre, desde la aparición de éste como un medio de expresión y comunicación. Es así, como a lo largo de la historia, desde las antiguas civilizaciones hasta la actualidad, la música como parte de las artes (pintura, escultura, escritura), refleja a través de sí las características del entorno permitiendo la categorización de acuerdo a períodos. Concretamente en la música académica, dicha categorización puede observarse a través del estilo compositivo, ornamentación, armonía, entre otros.

A partir de la aparición del piano a principios del siglo XVIII durante el barroco tardío como sucesor del clavecín, un sinnúmero de compositores se han dedicado a la exploración tímbrica y técnica que permite dicho instrumento, el cual ha presentado una evolución con el pasar de los años, con ayuda de los avances tecnológicos y conocimiento de materiales, así como el estudio de la acústica. Hoy en día, es uno de los instrumentos más importantes por su

versatilidad y rango sonoro, perfectamente puede ser incluido en diversos formatos de música de cámara u orquestal, así como piano solista u acompañante.

Para la ejecución del piano hay que tener en cuenta ciertos aspectos, que dificultan la correcta interpretación de este instrumento. Cualquier persona puede tocar un piano, pero no todos pueden ser verdaderos intérpretes; un pianista requiere un óptimo funcionamiento de su capacidad motora y neuronal, independencia y perfecto control de las extremidades superiores (brazos, manos y dedos) e inferiores (pies) para el uso de los pedales por lo tanto su formación pianística debe enfocarse en función del desarrollo de su biomecánica.

Para estudiar el piano no se requiere ser un genio, se imprescindible del estudiante de piano compromiso y dedicación desde las fases iniciales de la formación para consolidar buenas bases técnicas.

“El estudio de la técnica pianística es una manera adecuada para lograr habilidades que permitan tocar conscientemente el piano y es un proceso que toda persona puede desarrollar.”¹ (Buitrago Quiñonez, 2011, pág. 30)

Tener buenos conocimientos de la técnica le permitirá al instrumentista tener un mejor control del instrumento, permitiendo así una mejor interpretación, además, con el tiempo se va adquiriendo una mayor destreza y madurez musical que facilitarán el estudio y abordaje de diferentes tipos de repertorio. La postura de mano y los dedos en conjunto con el gesto corporal influyen directamente en la producción del sonido, especialmente en los pianos acústicos en los cuales el sistema mecánico de los martillos produce un sonido diferente según se ataque la tecla en conjunto al uso de los pedales.

Hoy en día, el estudiante de piano además de contar con la guía y enseñanza de un maestro de piano, tiene a disposición gran cantidad de información que, gracias al internet y

¹ Buitrago Quiñonez, A. (2011). Recital de Piano: Estudios funcionales de la técnica pianística sobre seis estilos musicales. Bucaramanga. P. 30

los medios digitales, se puede acceder fácilmente a bibliografía de los más grandes pianistas de la historia, desde los estudios y obras para piano, como también a biografías, análisis e investigaciones sobre el estilo característico de cada compositor u obras en particular.

Para el siguiente trabajo se ha tomado composiciones de diferentes períodos de la música, de compositores con un estilo pianístico completamente diferentes, desde el barroco a la música contemporánea, incluyendo el nacionalismo latinoamericano. De esta manera se analizarán: Preludio en Bb mayor BWV 866 de Johann Sebastian Bach, Sonata No. 14 Op. 27 No. 2 “Quasi una fantasía” 1er movimiento *Adagio sostenuto* y 2do movimiento *Allegretto* de Ludwig van Beethoven, Vals Op. (póstumo) 69 No. 1 de Frederic Chopin, Valse Romantique de Claude Debussy, La dulzura de tu rostro de Ramón Delgado Palacios, Lejano azul y Malvaloca de Luis Antonio Calvo.

Preludio No. 21 en Bb BWV 866 – J. S. Bach

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) fue uno de los principales exponentes del barroco, compositor, organista y clavecinista alemán reconocido por su gran número y calidad de composiciones. Proveniente de una familia reconocida por sus aptitudes por el arte y la música, inicio sus estudios musicales de clavicordio con su hermano mayor.

Uno de sus trabajos más reconocidos para el piano son los dos tomos del “*Das Wohltemperiertes Clavier*” que en su traducción al español se conoce como “El clave bien temperado”. Se le llamó bien temperado porque por primera vez el sistema de afinación igualaba los sostenidos y bemoles (enarmónicos) – El clave era como se le conocía a cualquier instrumento de teclado. Bach no escribió ninguna composición directamente para el piano –. Este nuevo sistema de construcción llamó la atención de Bach y realizó un trabajo de obras “menores” que consistía en preludios y fugas en todas las 24 tonalidades mayores y menores en dos tomos para un total de 48, pensado para la educación de su familia y alumnos, pero que tuvo gran acogida en la época y hoy día hace parte del estudio del piano en todas las escuelas de formación pianística. Anteriormente el sistema de afinación de los claves incluía una cuerda para los sostenidos y otra diferente para los bemoles. El cambio en la construcción trajo consigo una indiscutible mejoría para la construcción de estos y nuevo sistema de digitación, del cual uno de los hijos de Bach, Carlos Felipe Manuel Bach realizaría años después un tratado sobre la digitación del clave bien temperado.

Forkel² en su biografía de Bach habla sobre la técnica empleada para tocar los instrumentos de teclado, donde los dedos tocan perpendicularmente la tecla, para lo cual la mano presentaba una ligera curvatura, y los dedos siempre estaban sobre la tecla para así conseguir que cada dedo estuviera a la misma distancia de la tecla. Al dedo encontrarse

² Forkel, J. (1953). Juan Sebastian Bach. Mexico: Fondo de Cultura Económica.

postrado sobre la tecla le da una mayor velocidad de respuesta. Forkel resume la técnica de Bach de la siguiente manera:

1. Los dedos no pueden caer ni ser arrojados sobre las teclas respectivas, según ocurre frecuentemente. Al contrario, están posados sobre la nota, con plena conciencia del poder interno que tienen que desarrollar. Además, se encuentran en una posibilidad absoluta de mando sobre el movimiento.
2. El impulso o cantidad de presión comunicada a la tecla debe mantenerse con igualdad. Para ello, el dedo no debe levantarse perpendicularmente de la tecla, sino más bien deslizarse suavemente a lo largo de esta tecla, replegándose gradualmente hacia la palma de la mano.
3. En esta transición de una tecla a otra, el resbalamiento sirve para comunicar con la mayor rapidez el dedo vecino la cantidad exacta de presión empleada por el dedo preferente; de tal manera que los dos sonidos ni estarán destacados ni soldados uno a otro. La pulsación no será, entonces, ni empastada ni demasiado breve.³
(Forkel, 1953, pág. 51)

Chiantore⁴ en su libro *Historia de la Técnica Pianística* hace referencia al amplio conocimiento que tenía Bach de la mano y las funciones de cada dedo. Es así, como el uso del pulgar evitaba los desplazamientos por debajo de la palma de la mano. El paso del pulgar estaba presente de forma sencilla con un único dedo, siendo el índice quien realizara el paso sobre el pulgar.

Para Bach cada dedo tiene una funcionalidad de acuerdo a las características morfológicas⁵. Claramente podemos ver que los dedos de la mano son evidentemente diferentes en tamaño, fuerza, agilidad. Vemos así que el dedo uno o pulgar tiene solidez y


³ Forkel, J. (1953). *Juan Sebastian Bach*. Mexico: Fondo de Cultura Económica. P. 51

⁴ En el presente documento se hará referencia a la investigación realizada por Luca Chiantore sobre la técnica pianística de los principales pianistas y que se encuentra en el libro *Historia de la técnica Pianística*.

⁵ Chiantore, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial. P 77

permite una gran extensión lateral de la mano. El dedo dos o índice suele emplearse para trabajos de precisión además de ser bastante ágil. El dedo tres o medio tiene una mayor longitud y su ubicación central le permite encargarse de notas con mayor intensidad expresiva. El dedo cuatro o anular suele utilizarse en arpeggios y tiempos débiles como conductor a otro dedo más fuerte. Por último, el dedo cinco o meñique es el más pequeño de todos, no tiene mucha agilidad ni sensibilidad, pero suele emplearse para resaltar ciertos pasajes, especialmente junto al uso del pulgar en el manejo de octavas y trémolos.

El preludio es una forma libre generalmente breve que surgió con la necesidad de probar la afinación de los instrumentos al inicio de los conciertos. Como su nombre lo indica, es un movimiento que sirve de introducción a otro movimiento – generalmente una fuga – aunque algunos han sido compuestos pensados para ser tocados de forma independiente como es el caso de los preludios de Chopin, Rachmaninoff, Alkan, Szymanowski, Debussy, Scriabin y algunos preludios de Bach. Se desarrolla alrededor de una tonalidad y presenta un notable elemento de improvisación.

El Preludio No. 21 en Bb mayor en la edición de Peters se encuentra con indicación de tempo *vivace* definido como $\text{♩} = 84$. En su primera parte la mano izquierda presenta figuras de corcheas mientras que la derecha presenta fusas, siendo la mano izquierda quien debe prevalecer en un plano sonoro sobre la mano derecha. A pesar de la velocidad a la que se debe interpretar, como ya se explicaba anteriormente, en Bach la posición de los dedos debe ser sobre las teclas del piano en una posición casi perpendicular a estas y procurando siempre llevar las teclas hasta el fondo para así lograr una mejor articulación, seleccionando digitaciones cómodas que permitan la movilidad de la mano, especialmente en las secciones de improvisación que se encuentran en la segunda parte del preludio, iniciando en c. 11 en donde aparece una intermitencia de tratamiento coral en ritmo de , irrumpiendo el ritmo compuesto de fusas presentado en la primera parte del preludio. Dicho patrón rítmico también

se presenta en c. 13, 15 y 17 y aunque en la partitura no se encuentra explícitamente marcado un cambio de la agógica, en el lenguaje evoca implícitamente un cambio de tempo por el contraste rítmico, concepto que años más tarde se desarrollarían los románticos como *rubato*. Desde el punto de vista interpretativo se variará el tempo *vivace* del pasaje antes mencionado a *adagio* con un ligero *accelerando* al adentrarse a las partes de improvisación, teniendo en cuenta el contraste rítmico presentado.

Ilustración 1: Fragmento Prelude XXI (c. 10-13)



Fuente: Petrucci Music Library

Tabla 1 Estructura Preludio No. 21 en Bb

Preludio No. 21 en Bb mayor							
PRIMERA PARTE				SEGUNDA PARTE			FINAL
A ¹	A ²	A ³	A ⁴	A ⁵	A ⁶	A ⁷	Cadencia
2.5	2	2.5	3	2	2	3	4

Fuente: (Buitrago Quiñonez, 2011, pág. 88)⁶

⁶ Buitrago, Andrea. Recital de Piano: Estudios Funcionales de la Técnica Pianística Sobre Seis Estilos Musicales. p. 88

Sonata No. 14 Op. 27 No. 2 – L. van Beethoven

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) fue un compositor prolífico cuyas composiciones se enmarcaron dentro de los períodos musicales clásico y romántico, reconocido por tener un carácter fuerte y realizar grandes piezas orquestales y pianísticas. Su música para piano es sin duda revolucionaria desde la técnica y sonoridad, explorando las capacidades del piano de la época. Sus 32 sonatas para piano han llegado a ser consideradas en el ámbito musical, junto con los 48 preludios y fugas de Bach – los cuales fueron tomados por Beethoven para su formación como intérprete–, como el nuevo y antiguo testamento de la música para piano.

La sonata Op. 27 No. 2 “*Quasi una fantasia*” fue compuesta en 1801, se encuentra catalogada como la número 14 entre las 32 y, presenta un estilo clásico influenciado por Haydn – quien también fuera su maestro – y Mozart, de los cuales incluyó algunas composiciones en conciertos públicos (Akademie) para beneficio propio.

Para la composición de esta sonata, Beethoven ya presentaba problemas de salud, su audición empezaba a disminuir, se refugiaba en la música como terapia para sobrellevar la enfermedad y mientras buscaba una cura desde la medicina. A nivel social le preocupaba que se llegaran a conocer los problemas de sordera, se encontraba en uno de los mejores momentos, sus obras eran aclamadas por editores extranjeros y dicho reconocimiento podría verse afectado siendo el oído la herramienta más importante en la vida de un músico, y así lo manifestaba a través de cartas.

Beethoven solía atribuir su carácter fuerte y algunas veces grotesco a los problemas de salud que padecía, aunque allegados afirmaban que presentaba dicho comportamiento mucho antes de empezar a perder su audición. Nunca se casó ni tuvo hijos, pero confiesa haber estado enamorado de alguien lejos de su estatus social, y se cree que se trataba de la

condesa Giulietta Guicciardi, una de sus alumnas de piano a quien le dedicó su sonata Op. 27 No. 2.

Beethoven llevaba un manuscrito conocido como *Kafka*, en donde realizaba apuntes sobre ejercicios técnicos buscando la posibilidad de variar la sonoridad, en los cuales ponía a prueba el uso del peso y actividad del brazo, a través de octavas en todas las tonalidades. Los pasajes rápidos combina a movilidad del brazo con la actividad de la muñeca, la cual no debe estar solamente relajada como sucede en el estilo pianístico de Mozart. Beethoven usaba la expresión “*mit der Hand geworfen*” (echando la mano). La muñeca debe ser flexible para combinar el movimiento vertical de la mano con su desplazamiento lateral para mejorar el *legato*. La posición de la mano debe ser recogida y maciza, controlando en todo momento el descenso de la tecla, desplazándose de tal manera de que conserve el centro de gravedad por encima de cada nota.⁷

De este modo, para Beethoven la movilidad de la mano y el antebrazo participan activamente y colaboran constantemente con el movimiento de los dedos. El apoyo de la mano sobre el teclado genera un equilibrio entre el cuerpo y el instrumento.

Nunca se le había exigido tanta sonoridad a un piano hasta la aparición de Beethoven, específicamente en el desarrollo de sus sonatas para piano, en las cuales se requería gran grado de pasión y emoción como puede evidenciarse en la Sonata No.8 Op. 13 en Cm, más conocida como *Sonata Patética*. Sin duda alguna, Beethoven concebía el piano como un sustituto de la orquesta.

“Su música es intrínsecamente dramática, no sólo por sus oposiciones entre los polos, sino por su sentido de la coherencia. En Beethoven, los acontecimientos musicales están

⁷ Parafraseando a (Chiantore, 2001, pág. 187)

vinculados unos a otros formando parte de una cadena continua de causa-efecto, siempre en desarrollo”.⁸ (Siepmann, 2003, pág. 187)

Es interesante resaltar que título original de la sonata es “*Sonata quasi una fantasia*”, sin embargo, años más tarde se le conocería también como “*Claro de Luna*”. Éste segundo título se le atribuye al poeta Ludwig Rellstab, quien comparó el primer movimiento – *adagio sostenuto* – con el reflejo de luna en el lago de los Cuatro Cantones, también conocido como Lago Lucerna.

Aunque se encuentra catalogada entre las sonatas del período clásico de Beethoven, el primer movimiento (*Adagio sostenuto*) permite entre ver las intenciones románticas del compositor, debido a los rasgos emocionales presentes en este movimiento en forma de lied, similar a un preludio en donde también se encuentran secciones de improvisación al estilo de los preludios Bach. El preludio se desarrolló a través de los años para para prevalecer en la música moderna como *fantasía*.

“Su intención es completamente melancólica, este dibujo constante de tresillos, simboliza la inestabilidad de la emoción, en música las figuras pares, se asocian con el orden con la estabilidad, mientras, las figuras impares con la inestabilidad”.⁹ (Corena Perea, 2009, pág. 18)

Ilustración 2: Fragmento 1er movimiento Sonata Op. 27 No. 2

L. van Beethoven, Op.27 Nº 2

14

Adagio sostenuto
Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini

sempre *pp* e senza sordini

Fuente: Wiener Urtext Edition

⁸ Siepmann, J. (2003). El Piano. Su historia, su evolución, su valor musical y los grandes compositores e intérpretes. Barcelona: Ma non troppo.

⁹ Corena Perea, C. A. (2009). Música Pianística, Herencia Romántica. Bucaramanga. P. 18

En la introducción del primer movimiento, las octavas de la mano izquierda deben presentarse en un plano sonoro superior a los tresillos de la mano derecha. Al ingresar la melodía más adelante en el c. 5, se presentan tres planos sonoros diferentes, los cuales deben ser correctamente diferenciados al momento de realizar la interpretación de dicho movimiento, teniendo en cuenta la dificultad de resaltar la melodía presente en la mano derecha que también lleva el acompañamiento de tresillos. El accionar de las teclas en los tresillos de corchea debe generarse de la articulación de la falange, teniendo así un mayor control del *pp* sin usar el pedal de sordina.

El segundo movimiento, relativamente corto con repeticiones en escritura ternaria evoca el clasicismo y un carácter notablemente dancístico en tonalidad mayor, que bien puede ser un *Menuet* ó un *Scherzo*. Se destaca el uso de la síncopa en todo el desarrollo del segundo movimiento. El *stacatto* debe interpretarse como un rebote del dedo desde la tecla y debe sentirse claramente el contraste con la articulación de *legato* con la cual inicia este movimiento.

Ilustración 3: Fragmento 2do movimiento Sonata Op. 27 No. 2

251

Allegretto
La prima parte senza repetizione

The image shows a musical score for the second movement of Sonata Op. 27 No. 2. It consists of two systems of music. The first system starts with the tempo marking 'Allegretto' and the instruction 'La prima parte senza repetizione'. The music is in 3/4 time and features a piano accompaniment of eighth notes in the left hand and a melody in the right hand. The melody begins with a syncopated rhythm. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A dynamic marking 'p' is present. The second system continues the piece, showing further melodic development and accompaniment. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Fuente: Wiener Urtext Edition

Vals Op. 69 No. 1 – F. Chopin

Frederic Chopin (1810 – 1849) fue un pianista polaco perteneciente al romanticismo, período musical de gran auge musical del piano. Junto a Bach, Mozart y Beethoven, es reconocido como uno de los grandes de la música.

“Era un artífice experimentado cuyo asombroso aporte al océano de pequeñas y amables elaboraciones pianísticas nos permite comprender mejor la vida cultural del siglo XIX que todos los dramas musicales de Wagner juntos. Sus vals, escocesas, preludios y nocturnos estuvieron presentes en casi todos los atriles de los pianos del mundo”.¹⁰

(Siepmann, 2003, pág. 210)

Según Chiantore, para Chopin el piano representa la proyección de su sensibilidad. La pureza y facilidad de su pianismo nacían precisamente de esta ausencia de esfuerzo.

Conseguir la relajación era el principal objetivo de Chopin.

Vemos así un significativo contraste con el estilo pianístico de Beethoven el cual como se mencionaba anteriormente, buscaba exigirle al piano grandes sonoridades y algunos pasajes bastante complejos que requerían un gran estudio técnico para su ejecución. En Chopin, encontramos una intención musical muy profunda que evoca el canto lírico, y en consecuencia las melodías deben ser más cantadas, más íntimas; los fraseos deben reproducir los ritmos y proporciones de la lengua hablada.

Explora y desarrolla un nuevo lenguaje musical de contenidos expresivos, recursos que más adelante ayudarían a la formación de otros grandes del piano como Schumann, Brahms, Liszt, Debussy, Skriabin, Rajmáninov; siendo también antecesor de la corriente

¹⁰ Siepmann, J. (2003). El Piano. Su historia, su evolución, su valor musical y los grandes compositores e intérpretes. Barcelona: Ma non troppo.

impresionista. Sus obras requieren de extrema flexibilidad, estirar y recoger las manos en pasajes de velocidad.

En sus composiciones es común encontrar una gran variedad de matices y ornamentaciones como apoyaturas, mordentes, trinos, grupetos, entre otros, como el empleo de los antiguos modos griegos. Sus estudios op. 10 y 25 son un compendio que explora las posibilidades biomecánicas y expresivas en el piano.

El Vals Op. 69 (póstumo) No. 1 fue compuesto en el mes de septiembre de 1835 y se le conoce como “Vals del adiós” al ser dedicado a María Wodzińska (prometida de Chopin) como despedida luego de una visita que realizase a María y su familia. Dicho vals fue publicado seis años después de la muerte de Chopin y, fue editado y publicado por Julian Fontana (amigo de Chopin).

La primera sección (*lento*) del vals presenta un evidente carácter nostálgico iniciando en tiempo débil, siendo la respiración muy importante para lograr una mayor expresividad y transmitir al oyente la intención de la anacrusa que conecta con el inicio del tempo de vals. En el desarrollo de la obra se puede evidenciar el empleo de apoyaturas y grupetos que requieren ser interpretados con ligereza y relajación de la mano, eliminando cualquier tipo de esfuerzo que conlleve a la tensión de la mano estudiando. Se recomienda seleccionar una digitación cómoda y estudiar dichos pasajes en tempo lento para trabajar la memoria muscular y espacial en el teclado. Según Chang en los Fundamentos del Estudio del Piano, la relajación no se trata de “liberar todos los músculos”, mientras los músculos de la mano están trabajando, hay que buscar la relajación de los músculos que no hacen parte del trabajo de la mano y recalca la importancia de la respiración, debido a que al enfrentarnos a un pasaje de dificultad existe la tendencia de no respirar y esto genera tensión.

Ilustración 4: Fragmento Vals Op. 69 No. 1 (c. 17.27) - F. Chopin

The image displays a musical score for a fragment of Chopin's Vals Op. 69 No. 1, measures 17-27. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system contains measures 17 through 21, and the second system contains measures 22 through 27. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as ornaments, slurs, and fingerings. Dynamics like *f* (forte) and *p* (piano) are indicated. The bass line is characterized by a steady, rhythmic accompaniment of chords.

Fuente: Petrucci Music Library

La segunda sección (*con anima*) y central es más dancística y marcada, al estilo de las mazurkas, contrastando con el aire nostálgico de la primera sección antes mencionada.

Valse Romantique – C. Debussy

Claude Debussy (1862 – 1918) fue un pianista y compositor francés y, uno de los más destacados exponentes del impresionismo, aunque en vida no le gustaba que lo reconocieran como parte de este movimiento artístico. Perteneciente a una familia de clase media, inició sus estudios en piano a temprana edad, tomando clases con Manté de Flaurville (alumna de Chopin) y posteriormente ingresó al Conservatorio de París en 1873. Dedicó parte de su obra a musicalizar textos literarios, como fue el caso de la obra sinfónica “Preludio a siesta de un fauno” la cual le ayudó a tener un prestigio a nivel internacional.

Musicalmente estuvo influenciado por Chopin, Wagner, Chaikovski, Rimski-Korsakov, Borodín y la música de Gamelán Javanesa. Es reconocido por sus composiciones entre las cuales se destacan la Suite Bergamasque, La Mer e Imágenes. El Valse Romantique (vals romántico) fue compuesto en 1890 y hace parte de las obras breves neorrománticas de Debussy.

A finales del siglo XIX, Francia era considerada el eje del mundo occidental y era conocida como la “capital del mundo”, fruto de la economía en auge debido a la industrialización. A nivel político se había apartado la aristocracia monárquica para dar paso a un sistema democrático. En 1882 se sancionó la ley de escolarización universal y obligatoria para aumentar el porcentaje de alfabetización en el país.

El impresionismo nació principalmente como un movimiento pictórico en Francia a mediados del s. XIX. A nivel musical, el impresionismo buscó generar atmósferas sonoras a través de la disolución del pulso, uso de escalas y modos, texturas a través de acordes con un rol tímbrico en búsqueda de ambientes musicales oníricos. Las obras se desarrollaban a través de temáticas extra musicales, representados generalmente en el título donde era común hacer alegoría a paisajes, lugares o textos. El impresionismo musical no se basaba en la

implementación de una técnica específica, en una composición podía implementar armonía tonal y modal.

“Los albores del pianismo «debussista» no parecen presagiar la aparición del gran renovador del lenguaje musical que fue Claude Debussy. Si por este Valse Romantique fuese, Debussy sería clasificado como un epígono del piano de Chopin caracterizado por su gusto por la ornamentación y por el colorismo, pero también por la falta de inventiva”.¹¹ (March, 1990, pág. 21)

El estilo pianístico de Debussy puede definirse en elasticidad, sutileza y profundidad. Se caracterizaba por la escala de los matices desde un *ppp* a un *forte* con una sonoridad ordenada y rica en armónicos que requieren del intérprete delicadeza y firmeza. También se destacan los rubatos y el uso del pedal. En 1932 Maurice Dumesnil publicó el libro *How to Play and Teach Debussy*, en el cual explica con detalle tipos de ataque y soluciones técnicas. Varios pianistas contemporáneos de Debussy resaltan el control de los matices y el dominio del *pianissimo*, para lo cual se recomienda que la yema del dedo siempre esté en contacto con la tecla, manteniendo el dedo casi plano para sentir mejor la superficie (no se presiona la tecla verticalmente), casi acariciando la tecla, acompañando la acción del dedo con la participación del brazo el cual se encuentra suspendido mediante la acción de los músculos dorsales y la muñeca relajada. En contraste, para los pasajes en *forte* debe emplearse el peso del brazo no solo con la caída de este por la gravedad sino en su acción desde el hombro.

“Destaca el empleo habitual de pedales largos, no sólo en el bajo, sino en cualquier otra voz. En Debussy hay acordes muy densos (con notas añadidas, etc.) que permiten que las armonías puedan compartir notas comunes, lo que provoca que se puedan formar largos pedales”.¹² (Marín Gámez, pág. 13)

¹¹ March. (1990). *Ciclo Debussy: Obra completa para piano*. Fundación Juan March.

¹² Marín Gámez, L. (s.f.). *Claude Debussy: Eslabón intermedio en el proceso de ruptura de la tonalidad clásica*. *Intermezzo*, 13.

Particularmente en el Valse Romantique a diferencia de gran parte de sus composiciones posteriores, presenta un ritmo, melodía y armonía bien definida, con un notable uso de acordes de séptima y de novena. El uso de los arpeggios comunes en tresillos de corchea permite mantener la tonalidad constante y su implementación en arpeggios descendentes evocando la sonoridad de un arpa.

Paul Vidal (amigo de Debussy) observó que Debussy le daba cierto protagonismo a la mano izquierda, exigiendo saltos y arpeggios amplios y rápidos, que se pueden apreciar en el Valse Romantique, donde Vidal sugiere tener una especie de “mano izquierda de ladrón”, para el caso puntual de los arpeggios en tresillos de corchea.¹³ (Howat, 2009).

Se evidencia el uso de las dinámicas debussyanas al llegar al primer grupo de tresillos de corchea donde se exige un *pp subito* después de que la semi frase inmediatamente anterior sugiriera un *crescendo* como se puede apreciar a continuación.

Ilustración 5: Fragmento tresillos (c. 12-15), Valse Romantique - C. Debussy

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The left hand has a 'sostenendo' marking and several notes marked with 'ped.' and an asterisk. The second system shows a 'poco più mosso' tempo change, with 'pp subito' dynamics and triplets in the left hand, and 'poco rit' in the right hand. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Fuente: Petrucci Music Library

¹³ Howat, R. (2009). The Art of French Piano Music. Yale University Press Publications.

El recurso de los tresillos de corchea arpegiados se presenta seis veces en el desarrollo del valse y aunque en la edición que se tuvo en cuenta para el desarrollo del presente documento solo indica el *pp subito* en la primera aparición de los tresillos, se puede concluir que la búsqueda de Debussy al emplearlos era crear un contraste en dinámica, interpretándose estos fragmentos de manera sutil, ágil y delicada.

Otra dificultad que presenta la obra también incluye el uso de tresillos de corchea en yuxtaposición a negras y corcheas, cambiando el uso del tresillo entre mano derecha y mano izquierda, en donde debe conservarse la intención del tresillo y prevalecer la melodía que se encuentra en las figuras rítmicas de mayor valor. Nuevamente inicia dicha sección en dinámica de *piano*, esta vez realizando un *crescendo*. Esta sección conecta con el punto álgido de la obra, por primera vez se presenta un *f* con registros contrastantes y manejo de octavas en ambas manos y hacia el final un *ff*. Como se indicaba anteriormente, en estas secciones en *forte* debe emplearse el peso del brazo accionado desde hombro y para diferenciar estas dos secciones, el *f* se puede producir con el empuje del brazo y manos sobre la tecla y el *ff* como caída de antebrazos que a su vez producirá un sonido más brillante en comparación al *forte*. Así musicalmente se evidencia ese progreso dinámico o la paleta de colores sonoros propuesto por Debussy iniciando en un *pp* hasta culminar en un *ff*.

Ilustración 6: Tresillos en yuxtaposición, Valse Romantique - C. Debussy

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with triplets and dynamic markings including *3 cresc. 3*, *mf*, and *p subito*. The lower staff provides a bass line with triplets and dynamic markings such as *p* and *mf*. The second system also has two staves. The upper staff continues the melodic line with triplets and dynamic markings like *p* and *marcato*. The lower staff continues the bass line with triplets and dynamic markings including *p* and *marcato*. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fuente: Petrucci Music Library

La dulzura de tu rostro – R. Delgado Palacios

Ramón Delgado Palacios (1863 – 1902) es reconocido como uno de los compositores venezolanos más destacados de la música para piano, realizando un trabajo compositivo sobre diversos géneros, fundamentalmente valeses y danzas, escribiendo aproximadamente 20 y 14 respectivamente. El vals fue la expresión musical más significativa del romanticismo venezolano.

La música para piano de Ramón Delgado Palacios y en especial sus valeses – la obra más reveladora de su estilo – traduce con claridad lo que esperábamos saber acerca de su carácter: un hombre reservado y de profunda sensibilidad, cuya música se muestra siempre envuelta en un halo doloroso y nostálgico. Sus melodías de gran encanto y delicadeza están casi siempre escritas en una tonalidad menor, como si el buscara de este modo crear una atmósfera de melancolía y tristeza, en una superficie de colores genuinamente venezolanos.¹⁴ (Álvarez Pífano, 2013)

La importancia de su legado musical de profunda expresividad radica en combinar las texturas polirrítmicas de la música popular venezolana con la técnica pianística. Una de las principales características en la música de Delgado Palacios son los saltos y sustitución de las manos, como se puede apreciar en el siguiente fragmento (c. 17-20) del vals “La dulzura de tu rostro”, en donde el cruce de la mano izquierda sobre la derecha requiere ser acompañado de un gesto corporal (no basta con solo pasar una mano sobre otra), hay que realizar un pequeño movimiento del torso que acompañe el movimiento del brazo, especialmente en la primera corchea de los compases 18 y 20 donde la mano izquierda toca una octava por encima de la mano derecha. En esta misma sección a pesar del evidente desplazamiento de la

¹⁴ Álvarez Pífano, H. (10 de Agosto de 2013). Ramón Delgado Palacios, el enamorado del tono menor. Obtenido de Venezuela Sinfónica: <https://www.venezuelasinfonica.com/ramon-delgado-palacios-el-enamorado-del-tono-menor/>

mano izquierda (desde el brazo), no se debe implementar demasiado peso en la mano debido a la indicación de *leggiero* (ligero); por el contrario, el brazo debe presentar un movimiento ágil que le permita anticipar la ejecución de los acordes destinados a la mano izquierda, los cuales deben ser interpretados como un rebote de la mano desde las teclas y no por la caída del ante brazo por acción de la gravedad.

Ilustración 7: Fragmento La dulzura de tu rostro - R. Delgado Palacios

Fuente: Fotocopia impresa de la partitura “La dulzura de tu rostro”.

La dulzura de tu rostro, así como otras composiciones de Ramón Delgado Palacios presenta un estilo llamado “calle real” en la música venezolana, y hace referencia a obras con una estructura simple (bajo, acompañamiento y melodía) diferenciados claramente en el registro, ejecutándose la melodía en la mano derecha, bajo (en notas simples u octavas) y acompañamiento con la mano izquierda.

Intermezzo No. 2 (Lejano azul) y Malvaloca – L. A. Calvo

Luis Antonio Calvo (1882 – 1945) fue un compositor colombiano nacido en Gámbita (Santander) de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, influenciado por la música del romanticismo de Beethoven, Schubert, Chopin y Liszt. Gran parte de su creación musical se vio limitada a la música comercial de la época (vals, polca, marcha y danza habanera), a lo cual expresaba: “Yo quisiera escribir música, verdadera música, pero el público no deja (...), porque sólo gusta de los vales sonsonetudos, de los bambucos trinados, de las marchitas triunfales. Lo que no seaailable no se vende y lo que no se vende no vale nada”.¹⁵ (Gómez Vignes, 2013, pág. 64)

De esta manera, en la música de Calvo predominan los esquemas rítmicos de los bailes de salón notorios en los acompañamientos de la mano izquierda. Las melodías eran sencillas, pero profundamente expresivas, siguiendo una secuencia de relajación-tensión-resolución alrededor de una armonía tonal.

“Calvo privilegió una estética en donde las relaciones armónicas entre la melodía y el acompañamiento son siempre claras, con comienzos reposados, recorridos estables y resoluciones definidas. Y es que faltaba decirlo, en la obra de Calvo priman las cadencias auténticas (perfectas e imperfectas)”.¹⁶ (Ospina Romero, 2012, págs. 195-196)

Aunque tuvo una considerable influencia romántica, es considerado un nacionalista. La mayoría de sus composiciones tienen un gran componente expresivo y sentimentalismo, con obras de un carácter eufórico como *El Republicano* y *Entusiasmo*, como otras algo sombrías y melancólicas debido a los problemas de salud que presentaría hacia el final de su vida que lo llevaron a recluirse en el entonces leprocomio de Agua de Dios.

¹⁵ Gómez Vignes, M. (2013). La polifacética personalidad musical de Luis Antonio Calvo. *Ricercare*, 60-84.

¹⁶ Ospina Romero, S. D. (2012). *Luis A. Calvo, su música y su tiempo*. Bogotá: Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Colombia.

Al igual que Ramón Delgado Palacios, su música debe ser interpretada con gran expresividad, destacando la melodía como lo indica en el Intermezzo No. 2 (*marcato il canto*) y los componentes rítmicos bien definidos, especialmente en las composiciones realizadas sobre ritmos que evocan los bailes de salón de la época. Tanto en Lejano Azul como en Malvaloca, Luis A. Calvo emplea el recurso de ornamentaciones (apoyaturas) que como dice Ellie Anne Duque en su artículo por el cincuenta aniversario de la muerte de Calvo, “ornamentaciones que de inmediato nos recuerdan la música de Chopin”¹⁷; las cuales deben ser interpretadas con ligereza sin que la apoyatura tenga un mayor volumen o carácter que la melodía, especialmente en la segunda sección de Malvaloca (ver ilustración 9).

Ilustración 8: Fragmento Intermezzo No. 2 - L. A. Calvo



Fuente: Petrucci Music Library

¹⁷ Duque, E. A. (1995). Luis A. Calvo (1882-1945): en el cincuentenario de su muerte, un análisis de su obra musical. Revista Credencial Historia (Bogotá), 12-15.

Ilustración 9: Fragmento Malvaloca - L. A. Calvo



Fuente: Fotocopia impresa de la partitura “Malvaloca”.

“Cada obra es un poema musical secretamente personalizado. Las piezas para piano de Calvo no son descriptivas, sino evocadoras. No hablan de eventos, sino de sentimientos, y de la manera más directa. La vida de Calvo no se divorcia fácilmente de su obra. Conoció la tragedia, el destierro y el desprecio social”.¹⁸ (Duque, 1999)

¹⁸ Duque, E. A. (1999). Luis A. Calvo: Paradigma de la música para piano en Colombia. Revista Credencial Historia (Bogotá), 5.

Conclusiones

En ocasiones durante el proceso de formación obviamos algunas indicaciones de nuestros docentes y maestros, especialmente a lo que la técnica se refiere y se da prioridad a la memorización de las partituras cuando es precisamente la técnica la herramienta que nos ayudará a realizar una mejor interpretación y producir un mejor sonido de nuestro instrumento, ya que nos permite con el estudio constante tener un control de la musculatura no solo de la mano sino de todo el cuerpo.

Al iniciar el proceso de preparación del recital se realizó una búsqueda significativa de bibliografía sobre la técnica pianística del repertorio a interpretar en el recital de grado. Esta experiencia, ha sido una etapa muy enriquecedora en mi formación como músico, ya que la mayoría de documentos consultados fueron realizados por renombrados y expertos musicólogos y pianistas, los cuales han desarrollado un arduo trabajo investigativo como el realizado por Chiantore en su *Historia de la técnica pianística*.

Es evidente que los aportes a la técnica realizados por los diferentes compositores en el piano se han ido transmitiendo de una época a otra, con el pasar de los años y los siglos, para ser adaptados y a partir de ahí proponer nuevos elementos propios de la técnica, logrando nuevas ópticas frente a la ejecución pianística, con el fin de encontrar un sonido específico de acuerdo a la concepción de cada compositor y su búsqueda personal en el arte musical.

Es muy importante conocer la manera en que cada autor trabajaba la técnica ya que esto ayudará a desarrollar mejor, determinado repertorio. No podemos pretender tocar los preludios de Bach a como interpretamos un preludio de Chopin, las sonoridades que cada compositor buscaba eran completamente diferentes y, por ende, también la técnica.

En la música latinoamericana de Ramón Delgado Palacios y Luis A. Calvo el lenguaje musical es completamente diferente a lo que se evidenciaba en Europa, confirmándose así que el desarrollo musical depende de su entorno. Aunque los compositores tuvieran en mente otros intereses musicales, primaban los ritmos adoptados tras la conquista española en el caso específico de Venezuela y Colombia. En la Dulzura de tu rostro, Lejano Azul y Malvaloca hay un común denominador de melodías claramente expresivas y emotivas desarrolladas sobre ritmos dancísticos de cada región, con un manejo en tres planos sonoros de melodía, bajo y acompañamiento, con el empleo de algunas apoyaturas.


La información recopilada en el desarrollo del presente escrito ha aportado un conocimiento significativo para ampliar los paradigmas de interpretación de las obras que formarán parte del recital de piano. En el Preludio No. 21 en Bb mayor de Bach la postura de la mano (encorvada) sobre el teclado me ha permitido mejorar la digitación y fraseos de las fusas presentadas en dicha obra, así como resaltar la melodía presente en la mano izquierda.

La articulación desde las falanges ha sido fundamental para conseguir un sonido homogéneo en los tresillos de corchea presentes en el primer movimiento (*adagio sostenuto*) de la Sonata Op. 27 No. 2 de L. van Beethoven. La personalidad descrita por diferentes autores que han hablado de la vida de Beethoven se puede evidenciar en el segundo movimiento (*allegretto*) de dicha sonata, en la cual se presentan contrastes sonoros en la articulación (*staccato – legato*) que se complementan entre sí, como un Ying y Yang.

Fue interesante conocer el gusto de Chopin hacia la música lírica y es un factor determinante para desarrollar aún más las líneas melódicas del Vals Op 69 No. 1, en adición de la relajación para lograr una interpretación más ligera, especialmente en los pasajes donde se encuentran los grupetos.

En Debussy ha sido un reto mejorar y diferenciar las dinámicas sugeridas por la partitura, una exploración continua con el piano, en el control del peso de la mano

procurando sentir más la tecla con una posición de la mano más baja para así conseguir mejorar los pasajes que se encuentran en dinámicas de *pp* y *p*. Así mismo, llevar a la práctica la caída del brazo en las secciones de *forte* para buscar una mayor solidez y profundidad del sonido.

En cuanto los latinoamericanos Ramón Delgado Palacios y Luis A. Calvo, aunque los temas a interpretar son en ritmos de bailes de salón de la época, se evidencia claramente la influencia de la música romántica y se ha basado la interpretación siguiendo este lineamiento, resaltando las melodías (las cuales deben ser muy *cantabiles*). En Delgado Palacios se ha tenido especial cuidado en la mano izquierda la cual lleva el acompañamiento rítmico del vals en donde a pesar de ser escrito en 3/4, la escritura de  da la sensación de un 6/8. Luis A. Calvo, aunque no tuvo una formación musical completa, sus composiciones tienen líneas melódicas bien definidas con acompañamientos rítmicos sencillos. Esto se evidencia tanto el Intermezzo No. 2 como en Malvaloca. Se ha estudiado más conscientemente las apoyaturas escritas por Calvo en ambas obras, destacando la melodía y notas de mayor valor.

Espero que dicho documento sea de gran aporte para el lector como lo ha sido en este proceso de estudio y montaje del recital. Invito a que como intérpretes indagemos más bibliografía relacionada a la técnica e interpretación del piano, es un proceso constructivo en este vasto mundo de la música.

Trabajos citados

- Álvarez Pífano, H. (10 de Agosto de 2013). *Ramón Delgado Palacios, el enamorado del tono menor*. Obtenido de Venezuela Sinfónica:
<https://www.venezuelasinfonica.com/ramon-delgado-palacios-el-enamorado-del-tono-menor/>
- Bennett, R. (1999). *Forma y diseño*. Ediciones AKAL.
- Buitrago Quiñonez, A. (2011). *Recital de Piano: Estudios funcionales de la técnica pianística sobre seis estilos musicales*. Bucaramanga.
- Buitrago Quiñonez, A. (2015). *Las Estaciones Op 37 Bis de Piotr Ilich Tchaikovsky en un Foro de Dos Recitales Didácticos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la Técnica Pianística*. Madrid: Alianza Editorial.
- Corena Perea, C. A. (2009). *Música Pianística, Herencia Romántica*. Bucaramanga.
- Cursá, D. d. (1993). *Manual de Formas Musicales*. Madrid: Real Musical.
- De Hevesy, A. (s.f.). *Vida Íntima de Beethoven*. Madrid: Mundo Latino.
- Duque, E. A. (1995). Luis A. Calvo (1882-1945): en el cincuentenario de su muerte, un análisis de su obra musical. *Revista Credencial Historia (Bogotá)*, 12-15.
- Duque, E. A. (1999). Luis A. Calvo : Paradigma de la música para piano en Colombia. *Revista Credencial Historia (Bogotá)*, 5.
- Forkel, J. (1953). *Juan Sebastian Bach*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Funes Marín, D. (2008). *La Técnica Pianística*. Barcelona: Conservatorio Superior de Música del Liceo.
- Gómez Vignes, M. (2013). La polifacética personalidad musical de Luis Antonio Calvo. *Ricercare*, 60-84.
- Howat, R. (2009). *The Art of French Piano Music*. Yale University Press Publications.

- J. S. Shedlock, B. (1905). *Beethoven*. Londres: George Bell & Sons.
- Las sonatas para piano y los conciertos de cuerdas de Beethoven*. (2003). Univ. Nacional de Colombia.
- Llacer Pla, F. (2001). *Guía Analítica de Formas Musicales Para Estudiantes*. Madrid: Real Musical.
- March. (1990). *Ciclo Debussy: Obra completa para piano*. Fundación Juan March.
- Marín Gámez, L. (s.f.). Claude Debussy: Eslabón intermedio en el proceso de ruptura de la tonalidad clásica. *Intermezzo*, 13.
- Massin, J., & Massin, B. (2016). *Ludwig van Beethoven*. Madrid: Turner.
- Newman, E. (1 de 5 de 1918). The Development of Debussy. *The Musical Times*, 59(903), 199-203.
- Ospina Romero, S. D. (2012). *Luis A. Calvo, su música y su tiempo*. Bogotá: Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Colombia.
- Ospina Romero, S. D. (2013). *El catálogo de composiciones de Luis A. Calvo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Pantaleoni, A. (s.f.). En el 150 aniversario de su muerte: Beethoven, nuestro contemporáneo.
- Romero, J. (2015). *Chopin: Raíces de futuro*. Antonio Machado Libros.
- Rosen, C. (1998). *Formas de Sonata*. SpanPress Universitaria.
- Rosen, C. (2017). *El estilo clásico Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sanz, J. F. (s.f.). *Técnica, gestualidad y expresión musical en la obra para piano de Ramón Delgado Palacios*. Universidad Central de Venezuela.
- Serrano Giraldo, O., & Mejía A., L. Á. (2005). *Luis A. Calvo. Vida y obra*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.
- Siepmann, J. (2003). *El Piano. Su historia, su evolución, su valor musical y los grandes compositores e intérpretes*. Barcelona: Ma non troppo.

Solomon, M. (1977). *Beethoven*. Titivillus.

Tomaszewski, M. (s.f.). *The Fryderyk Chopin Institute*. Obtenido de

<https://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/73>

Tovey, D. F. (1931). *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*. Londres: Associated Board of the R.A.M. and the R.C.M.

Videla Madariaga, F. C. (2018). *Claude Debussy: exotismos y folclorismos en la obra*

"Estampes". Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina.

Wheelock Thayer, A. (1921). *The Life of Ludwig van Beethoven*. New York: G. Schirmer, Inc.

Zamacois, J. (2007). *Curso de Formas Musicales*. Madrid: Mundimúsica Ediciones, S.L.

Vita

Juan José Nova Vega nace el 16 de septiembre de 1987 en Barrancabermeja, Santander. Inicia su formación musical a los 9 años en Piano, solfeo y teoría musical con el maestro Luis Carlos Martínez. Hizo parte del proceso de formación de la Banda Municipal Juvenil de Barrancabermeja.

Inicia su proceso de formación vocal en la Coral Universitaria UIS y Voces Oscuras UIS bajo la dirección del Lic. Juan Manuel Hernández. Perteneció también al Coro Comfenalco Santander bajo la dirección de la maestra Luz Helena Peñaranda y posteriormente Dayra González y Coro Amici di Cuore.

Como corista ha participado en diferentes festivales nacionales e internacionales, en los que se destacan el 58° Certamen Internacional de Habaneras y Polifonía de Torre Vieja España, y un montaje sinfónico coral en la ciudad de Medellín del Réquiem de Duruflé y la Sinfonía de los Salmos de Igor Stravinsky, bajo la dirección de la maestra francesa Nicol Corti. A su formación como director, han aportado los maestros Jaime Chaparro Neira y Leidner Rueda de la Universidad de Pamplona, y Danilo Grimoldi de Argentina

En el segundo semestre del año 2013 ingresa a la Universidad de Pamplona para cursar los estudios de maestro en música con el piano como instrumento principal. Ha formado parte de ensambles de jazz, la Jazz Band, ensamble de pianos Pianok y la Coral Unipamplona, agrupación en la cual desde marzo de 2018 se desempeña como director llevándola participar en dos ediciones del Festival Internacional Coral de Música Sacra de Pamplona, 1er Festival Coral de Toledo (N.S.) y el 24 Encuentro de Música Coral Colombiana en la ciudad de Buga (Valle).