



**La técnica pianística aplicada en la propuesta interpretativa de la**

**Barcarola Opus 37 bis No. 6 de Piotr Ilich Tchaikovsky.**

Ana María Lozano Guerrón

Programa de música

Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de Pamplona, Colombia.

**Nota del autor:**

Ana María Lozano Guerrón, Departamento de Artes, Facultad de Artes y Humanidades

Universidad de Pamplona.

Este ensayo monográfico cuenta con la orientación de la Mg. Andrea Buitrago Quiñonez,

Docente del programa de la Universidad de Pamplona.

Cualquier mensaje con respecto a este ensayo monográfico debe ser enviado a la Facultad

de Artes y Humanidades Universidad de Pamplona, Colombia, o al correo

[ana.lozano2@unipamplona.edu.co](mailto:ana.lozano2@unipamplona.edu.co)



**La técnica pianística aplicada en la propuesta interpretativa de la  
Barcarola Opus 37 bis No. 6 de Piotr Ilich Tchaikovsky.**

Ana María Lozano Guerrón

Ensayo monográfico para optar por el título de Maestro en Música bajo la modalidad  
recital.

Asesora

Andrea Buitrago Quiñonez

Magister

Universidad de Pamplona

Facultad de Artes y Humanidades

Departamento de Artes

Programa de Música

Pamplona

2022

## **Resumen**

El presente ensayo monográfico se enfoca en implementar soluciones técnicas acordes a los parámetros estilísticos de la obra Junio – Barcarola Opus 37 bis n°6 de Piotr Ilich Tchaikovsky, mediante un proceso de análisis musical, con la intención de lograr una adecuada interpretación de la misma y por tanto, la formulación de una propuesta interpretativa de la autora de acuerdo a su experiencia en el estudio de la obra.

Como referentes teóricos se encuentran Lucca Chiantore, Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal, entre otros, quienes tratan aspectos como la técnica pianística y el análisis morfosintáctico.

La metodología empleada es la cualitativa, dentro del paradigma interpretativo y con predominio del enfoque musicológico. Además, este trabajo busca contribuir al estudio del estilo del compositor Piotr Ilich Tchaikovsky y realizar aportes sobre aspectos técnicos encontrados en la obra, para optimizar las posibilidades interpretativas.

*Palabras clave:* Interpretación musical, técnica pianística, análisis musical, Piotr Tchaikovsky.

## **Abstract**

This monographic essay focuses on implementing technical solutions according to the stylistic parameters of the work Junio – Barcarola Opus 37 bis n°6 by Piotr Ilich Tchaikovsky, through a process of musical analysis, with the intention of achieving an adequate interpretation of it. and therefore, the formulation of an interpretative proposal of the author according to her experience in the study of the work.

As theoretical references are Lucca Chiantore, Margarita and Arantza Lorenzo de Reizábal, among others, who deal with aspects such as piano technique and morphosyntactic analysis.

The methodology used is qualitative, within the interpretive paradigm and with a predominance of the musicological approach. In addition, this work seeks to contribute to the study of the style of the composer Piotr Ilich Tchaikovsky and to make contributions on technical aspects found in the work, to optimize the interpretative possibilities.

*Keywords:* Musical interpretation, piano technique, musical analysis, Piotr Tchaikovsky.

## Tabla De Contenido

Resumen.....	3
Índice De Imágenes.....	8
Introducción .....	9
Capítulo I.....	11
Contexto histórico, del compositor y la obra. ....	11
El romanticismo .....	11
Romanticismo Tardío.....	13
Piotr Ilich Tchaikovsky.....	14
Junio – Barcarola Opus 37 bis nº6.....	15
Capítulo II .....	17
Análisis musical .....	17
Concepto de Barcarola.....	17
Junio – Barcarola Opus 37 bis nº6.....	17
Forma .....	17
Melodía .....	20
Ritmo.....	22
Armonía.....	22
Capítulo III.....	24
Técnica pianística aplicada a la propuesta interpretativa de la Barcarola.....	24

	6
Andante cantabile.....	25
Poco piú mosso. ....	29
Coda. ....	33
Conclusiones .....	38

## Índice De Tablas

Tabla 1 Análisis formal y fraseológico de la obra. ....	18
---	----

## Índice De Imágenes

Imagen 1 Tesitura.....	20
Imagen 2 Compases 1 y 2 de Barcarola.....	25
Imagen 3 Compases 2,3 y 4de Barcarola.....	27
Imagen 4 Compases 2,3 y 4 de Barcarola.....	27
Imagen 5 Fijación de la mano.....	30
Imagen 6 cc 32, 33, 34 y 35 digitaciones.....	30
Imagen 7 Rebote de la muñeca.....	31
Imagen 8 Lanzamiento de antebrazo.....	32
Imagen 9 Fijación de la mano, acordes.....	32
Imagen 10 Compases 86 y 87.....	34
Imagen 11 Compases 90 y 91.....	34
Imagen 12 Compases 91,92 y 93.....	35
Imagen 13 Compases 96 y 97.....	35

## Introducción

El presente ensayo monográfico, tiene como elemento central, el abordaje de aspectos técnicos encontrados en la obra Junio – Barcarola Opus 37 bis n°6 del compositor ruso, Piotr Ilich Tchaikovsky, los cuales serán necesarios para resolver las complejidades halladas en su interpretación.

El tema central de este ensayo, surge al abordar el estudio de la obra Junio, en donde se originan varios interrogantes, relacionados con la comprensión de la música y la técnica, aspectos que determinan la interpretación final de la obra.

En consecuencia, surgen los siguientes interrogantes: ¿Cómo exteriorizar el peso corporal de acuerdo a la musicalidad de los pasajes y atmósferas sonoras? ¿Qué acciones biomecánicas se pueden emplear para las mayores complejidades técnicas de los pasajes musicales? ¿Cómo ejecutar los pasajes que requieren extensión y apertura de la mano en momentos de mayor velocidad? ¿Cómo resaltar la línea melódica cuando se encuentra en disposición de acorde? ¿De qué forma se elimina la tensión que genera ciertos pasajes de la obra?

Por medio de un análisis morfosintáctico y un análisis técnico de la obra, este ensayo monográfico pretende generar una propuesta interpretativa para su ejecución, y con ello, proporcionar a los estudiantes de la cátedra de piano o del programa de música en general, soluciones viables para abordar dichos aspectos técnicos, como aportes dentro de su proceso de formación, el mejoramiento de la calidad en la ejecución y la elaboración de la sonoridad de la obra.

Este ensayo monográfico, se construye bajo el enfoque musicológico, debido a que su finalidad es proponer soluciones a las complejidades presentadas en la interpretación, a través del análisis técnico de la obra y el análisis morfosintáctico, los cuales permiten obtener información

detallada de la misma; se utiliza la metodología cualitativa, con la técnica de análisis documental y la herramienta de notas de campo.

Ahora bien, la estructura del presente ensayo, consta de tres capítulos, siendo el primero la contextualización del periodo del compositor y de la obra; el segundo aborda el análisis morfosintáctico; el tercero consiste en presentar la propuesta interpretativa de la obra, aplicando la técnica pianística y por último, las conclusiones, producto de la investigación.

Finalmente, este ensayo monográfico, es requisito para optar por el título de maestra en música de la Universidad de Pamplona, y junto a este, la realización del recital de grado, el cual es producto de los nueve semestres cursados de piano como instrumento principal en la carrera de Maestro en Música. En el repertorio escogido, se evidencian distintos periodos de la música, tales como barroco, clásico, romántico, posromántico, impresionista, música latinoamericana y colombiana. A continuación se citan las obras que conforman el repertorio del recital:

Suite n.º 4 para clave en Re menor, HWV 437 de Georg Friedrich Händel.

Sonata en Re, n.º 50, Hob.XVI/37 de Franz Joseph Haydn.

Impromptu Op.142 n.º 2 de Franz Schubert.

Junio (Barcarola) de Piotr Ilich Tchaikovsky.

Canción de cuna para Jimbo de Claude Debussy.

Chispazo (Pasillo) de Pedro Morales Pino.

Malgré tout (A pesar de todo) de Manuel M. Ponce

## Capítulo I

### Contexto histórico del compositor y la obra.

#### El romanticismo

El periodo romántico, tiene sus inicios hacia finales del siglo XVIII, sin embargo es hasta inicios del siglo XIX, que este movimiento logra consolidarse y tomar fuerza.

Este movimiento surge en las altas elites culturales, tanto de Alemania como Francia y posteriormente se extiende por Inglaterra y el resto del mundo, desarrollándose en algunos países de manera tardía.

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII en el contexto artístico y cultural, ya empezaba a manifestarse una rebeldía por desligarse de las ataduras del clasicismo y sus normas.

Peña (2003) afirma: “Frente a la “Diosa Razón”, que pretende justificar cerebralmente las obras de creación, surge la “Revolución del Sentimiento” que rechaza toda atadura formal. El romántico prefiere encontrar el sentido del hombre en el campo, en la naturaleza y no en la vida social.” (Peña, 2003, p. 4)

Algunos de los compositores más destacados de este periodo, fueron: Beethoven, Hoffmann, Schumann, Beriloz, Weber, Liszt, Wagner, entre otros. Sin embargo, Beethoven destaca especialmente, puesto que con él se finaliza la era clásica e inicia la romántica, siendo un puente entre ambos periodos de la música.

Por otra parte, este movimiento se caracterizó por ser diferente a su antecesor, Griffiths (2006) sostiene que: “El individualismo era parte del espíritu romántico, el individualismo de la expresión propia y de la autodeterminación en la elección de un mundo musical propio.” (Griffiths, 2006, p. 139). También Herrera (1921) dice:

Los compositores clásicos son los de primera línea, que han llevado la música al más alto grado de perfección en cuanto a forma; los que, acatando leyes generalmente aceptadas, han preferido la belleza estética, pura y simple, al contenido emocional, o, cuando menos, se han rehusado a sacrificar la forma por la expresión característica. Los románticos han buscado sus ideales en otras regiones y han tratado de darles expresión, sin importar restricciones y limitaciones formales, o convenciones de ley; son los compositores, en fin, en cuyas obras el contenido domina sobre la manera. (p. 10)

También Espiña (1996) propone que:

La estética musical romántica puede considerarse como una transformación de la teoría ilustrada; lo que significa que es más que una mera reacción frente a ella. Así, recoge además elementos que la Ilustración inglesa, muy en particular, había considerado de forma innovadora: el rechazo de la imitación como actividad del entendimiento, el poder originario creador de la naturaleza, la semejanza divina del artista, el concepto de fantasía, la música como el arte más alejado de la realidad, etc.(p. 11).

Según los datos históricos, el piano fue el instrumento representativo del periodo romántico, debido a su gran capacidad dinámica y sus capacidades sonoras, los compositores de esta época, escribieron diversas composiciones pianísticas, piezas cortas, algunas de carácter improvisado, e incluso estudios escritos para el aprendizaje del piano, fueron incluidos en los repertorios de concierto.

Legrán (2010) señala que: “El piano se convirtió en el instrumento ideal para transmitir la expresividad personal, al igual que la voz humana, por ello, las piezas vocales fueron transformándose en piezas para piano solista, como el lied.” (Legrán, 2010, p. 4)

## **Romanticismo Tardío**

El posromanticismo o también llamado romanticismo tardío, fue un movimiento artístico desarrollado en Europa, entre 1887 y 1930, el cual lleva a su máxima expresión al movimiento romántico. Se puede nombrar a Johannes Brahms, como el último romántico y el primer posromántico, puesto que su obra se sitúa dentro de ambos parámetros estilísticos.

Además, Fontelles (2019) señala que: “El posromanticismo musical sería como un deseo de prolongar el romanticismo dentro de un periodo de cambios muy significativos y convulsos, época socialmente compleja y envuelta de numerosos movimientos literarios y culturales.” (Fontelles, 2019)

En cuanto a la música del posromanticismo, las melodías usadas, emplean cromatismos y recursos orquestales y en la literatura prima la música instrumental profana y programática.

El posromanticismo da paso a otros movimientos vanguardistas, entre los cuales se encuentra el nacionalismo, este movimiento surge a mitad del siglo XIX y Fontelles (2019) dice que este: “explora y busca la esencia de los pueblos dentro de su riqueza melódica y rítmica introducida y difundida mediante leyendas populares contadas a través de las lenguas propias de cada país y/o región concreta.” (Fontelles, 2019, p. 23)

Así mismo, el nacionalismo se extiende por varios países, de este movimiento se desarrollan las escuelas nacionalistas rusa, bohemia, escandinava, húngara y española. Una de las características del nacionalismo, es que une el romanticismo y el folclor. De la escuela nacionalista rusa, encontramos a destacados compositores tales como, el grupo de los cinco, conformado por Mikhaïl Glinka (Agente fundacional del ‘Grupo de los Cinco’) Aleksandr Borodín, Cèsar Cui, Mili Balàkirev, Modest Mússorgski y Nikolai Rimski-Kórsakov y por fuera

del grupo, Piotr Ilich Tchaikovsky, contemporáneo al grupo de los cinco y vinculado con algunos de ellos, pero jamás nombrado integrante del grupo.

### **Piotr Ilich Tchaikovsky**

El compositor ruso, Piotr Ilich Tchaikovsky nace en Votkinsk, provincia de Viatka en Rusia un 25 de abril de 1840.

Su inclinación por la música empezó a manifestarse a los cuatro años de edad, puesto que su madre decía que el oír música, le producía gran placer y le pidió a la profesora María Markovna, que lo iniciase en los rudimentos de la música. A la edad de cinco años, interpretaba en el piano las arias que tocaba el orchestrión.<sup>1</sup> El joven Tchaikovsky, a la edad de cuatro años y medio, tenía una imaginación fascinante e inventaba increíbles historias y relatos, sin embargo, su amor por la música ocupó el lugar de sus demás aficiones y el tiempo que sus lecciones le dejaban libre, se lo dedicaba al piano.

A la edad de ocho años, se muda a San Petersburgo con su familia, e ingresa al internado Schmelling para estudiar música con el pianista Filipov. Más adelante, comienza sus estudios de derecho a los dieciséis años, sin embargo, su amor por la música continuaba latente, especialmente luego de escuchar Don Giovanni de Mozart, esto lo llevó a sentir gran admiración por el compositor y es el, por quien Tchaikovsky decide dedicarse a la música.

A los diecinueve años, Tchaikovsky culmina sus estudios de jurisprudencia y se convierte en oficial del Ministerio de Justicia, aunque no pasó mucho para que se decidiera por estudiar música, puesto que a sus veintiún años, comienza sus estudios musicales en el Conservatorio de

---

<sup>1</sup> “Un dispositivo mecánico provisto de diferentes topes capaz de imitar una variedad de instrumentos musicales”. (Definición del diccionario Merriam Webster)

San Petersburgo y este se destaca por sus primeras composiciones, las cuales fueron exitosas. (Orlova, 1994)

A lo largo de su carrera, Tchaikovsky compone diversas obras y abarca distintos géneros musicales, escribió seis sinfonías, tres ballets, los cuales se titularon: El cascanueces, El lago de los cisnes y La bella durmiente; diez óperas, entre sus más populares: La dama de picas y Eugenio Oneguín; tres cuartetos de cuerdas y tríos, cuatro conciertos, ciento seis canciones y cien piezas para piano, dentro de las que se destacan las 24 piezas del Álbum de niños Op<sup>2</sup>. 39, y la Gran Sonata Op. 37.

Tchaikovsky fallece a sus 53 años en San Petersburgo, en 1893, nueve días después de estrenar su sexta sinfonía (Patética), a causa de la epidemia del cólera en Rusia. (Orlova, 1994)

### **Junio – Barcarola Opus 37 bis n°6**

Junio, es el nombre que recibe la sexta pieza del ciclo de doce piezas para piano titulado “Las Estaciones, op. 37bis”, escritas por el compositor ruso Piotr Ilich Tchaikovsky. En 1875, el director de la revista de música “Nouvellist”, Nikolai Matveyevich Bernard, encargó a Tchaikovsky, escribir 12 piezas cortas para piano, una para cada mes del año, sugiriendo a la vez, un subtítulo y epígrafe poético para cada una de ellas. Tchaikovsky aceptó el encargo y en la edición de diciembre de 1875 de la revista, le prometió a los lectores, una pieza nueva para cada mes del año de 1876. Cada pieza es la característica de un mes diferente del año en Rusia. La

---

<sup>2</sup> Opus: (lat., se suele abreviar como op., pl. opera, abreviada opp.; al.: Opus; fr.: oeuvre; in.: opus; it.: opera). “Obra”. La numeración de las obras de un compositor en orden cronológico (opus 1, etc.) es útil para identificarlas y para determinar el lugar que ocupan en la producción del compositor. (Diccionario enciclopédico de la música, 2008, p. 1114 )

historia data que Tchaikovsky, le envió las primeras piezas del ciclo a Nikolai Bernard a finales de 1875 y las siguientes se las envió antes de mayo en 1876. (Wong, 2017, p. 3)

Algunas de las piezas del ciclo Las Estaciones, fueron más populares, incluso de manera individual, tales como Troika (Noviembre) y Barcarola (Junio), de la cual se han hecho numerosos arreglos y adaptaciones para orquesta, violín, cello, clarinete y guitarra.

El epígrafe que se atribuye a esta obra, fue escrito por el poeta ruso Aleksey Nikolayevich Pleshcheyev, el cual es:

Vayamos a la orilla, donde las olas  
Los pies nos refrescan,  
Las estrellas con una tristeza misteriosa  
Brillará sobre nosotros.

## Capítulo II

### Análisis musical

#### Concepto de Barcarola.

Las barcarolas, eran canciones usadas por los gondoleros de Venecia. Su ritmo, era comúnmente en compás de 6/8, sus melodías generalmente eran muy agradables y su movimiento moderado, puesto que recreaban el oleaje o las embarcaciones sobre el mar. Aunque estas canciones hayan sido creadas por los mismos gondoleros, muchos de los compositores modernos, las han introducido en las óperas usándolas muy a menudo, y no solo como piezas vocales, sino también instrumentales, conservando el carácter cantáble.

Siepmann (2003) afirma:

“Las Barcarolas eran canciones tradicionales de los gondoleros venecianos, con sus vívidas fantasías, de carácter sensual y vagamente exótico, que despertaron la imaginación de los románticos. Aunque las Barcarolas eran muy conocidas en Europa desde mediados del siglo XVIII, estas canciones se caracterizan por su suave y melódico ritmo que refleja el movimiento uniforme y arrullador del barco sobre las aguas.” (p. 112)

#### **Junio – Barcarola Opus 37 bis n°6**

##### *Forma*

##### **Tabla 1**

*Análisis formal y fraseológico de la obra.*

---

**Junio – Barcarola Opus 37 bis n°6 Piotr I. Tchaikovsky**

<b>Exposición</b>	Frase A1	Semi frase a (cc.1-6)
Parte A	(cc. 1-12)	Semi frase b (cc.6-12)
(cc. 1-31)	Frase A2	Semi frase c (cc.12-16)
(Sol menor)	(cc. 12- 22)	Semi frase d (cc.16-22)
	Frase A3	Semi frase a' (cc.22-26)
	(cc. 22-31)	Semi frase b' (cc.26-31)
<b>Desarrollo</b>	Frase B1	
Parte B	(cc. 32-39)	
(cc. 32-52)	Frase B2	
(Sol Mayor)	(cc. 40-52)	
<b>Re-exposición</b>	Frase A' 1	Semi frase a (cc.53-57)
Parte A'	(cc. 53-63)	Semi frase b (cc.57-63)
(cc. 53-99)	Frase A' 2	Semi frase c (cc.63-67)
(Sol menor)	(cc. 63-73)	Semi frase d (cc.67-73)
	Frase A' 3	Semi frase a' (cc.73-77)
	(cc. 73-83)	Semi frase b'(cc.77-83)
	Coda	
	(cc. 83-99)	

*Nota.* Esta tabla muestra la forma de la obra Junio – Barcarola Opus 37 bis n.º Piotr I. Tchaikovsky y a su vez, las frases y semi frases que la constituyen, así como los compases en donde inicia y finaliza cada una. Fuente de la autora.

Junio es una obra con forma tripartita, expuesta de la siguiente manera:

|| A || B – A' ||.

Como se puede observar en la tabla anterior, las secciones de la obra no son simétricas, puesto que su desarrollo es corto, a comparación de la exposición y la re-exposición; sobre la última, encontramos que es un poco más largo que la exposición.

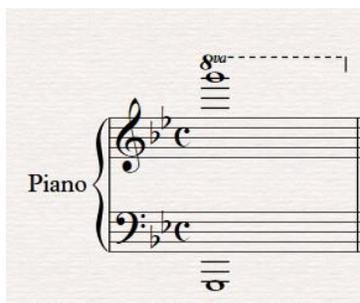
La parte A de la obra, es conformada por tres frases y cada una se divide en dos semi frases; la primera frase, es la única que contiene dos semi frases simétricas, pues el número de compases que la conforman son los mismos, las dos frases siguientes, contienen semi frases, con número de compases desiguales. Las tres frases son binarias afirmativas, ya que en cada una, sus dos semi frases se presentan en forma de propuesta y conclusión.

La parte B, es binaria, debido a que posee dos frases, la primera frase es binaria afirmativa y la segunda frase es binaria negativa, ya que su segunda semi frase es contrastante a la primera.

Por último, la parte A' (A prima), es básicamente igual a la parte A, con la diferencia de que sobre el compás 83 aparece una coda, la cual brinda el carácter conclusivo de la obra.

## *Melodía*

La melodía de la obra, posee una tesitura de seis octavas, siendo sol 1, su nota más grave y un sol 7, su nota más aguda (imagen 1).



*Imagen 1 Tesitura*

A lo largo de la obra, la melodía se mantiene ondulada<sup>3</sup>, dado que esta presenta predominio de intervallos conjuntos, percibiéndose de manera continua y con ciertos puntos de reposo, sin embargo, estos no interrumpen el fraseo.

Esta pieza, presenta dos tipos de textura, en la parte A y A' (A prima) se evidencia claramente una melodía con acompañamiento, pues la melodía se encuentra escrita para la mano derecha, mientras que en la parte B, se emplea una textura polifónica, puesto que ahora la melodía se encuentra inmersa en disposición de voces expresadas en acordes.

Tanto en la parte A como en la parte B, la disposición de la melodía se encuentra mayormente en los grados de tónica, dominante y subdominante.

---

<sup>3</sup> “Cuando la melodía presenta predominio de intervallos conjuntos” (Lorenzo de Reizábal & Lorenzo de Reizábal, 2004, p. 16)

Lo que determina el modo y la tonalidad inicial de la obra, es el uso de las escalas que se utilizan a lo largo de la parte A, sin embargo, desde el primer compás se expone la tonalidad, en la línea acompañante de la obra, utilizando los bajos y el acorde de tónica, y hacia el compás 5 se presenta la primera cadencia, del quinto al primer grado, que evidencia claramente que es una melodía tonal en modo menor, es decir, sol menor. En el compás 12, se presenta una modulación introtonal<sup>4</sup> ya que la melodía se pasa a un tono vecino, en este caso a su relativo mayor, siendo este, si bemol mayor, y regresa a la tonalidad inicial de sol menor en el compás 22, antecedido de una cadencia conclusiva.

En el compás 32, se presenta el desarrollo de la obra, en el cual, la tonalidad se transforma y pasa de ser menor a mayor, es decir a sol mayor. Sobre los compases 50 y 51, la melodía se encuentra en disposición de arpeggios, además, es en el compás 51 en donde se encuentra el punto culminante de la obra y el punto de reposo, de esta forma se genera la conclusión de la parte B, dando paso a la re exposición, la cual se presenta similar a la parte A, a diferencia de que su acompañamiento varía y se convierte en respuesta a la melodía de la mano derecha.

Finalmente, en el compás 83, se expone la coda, su melodía gira en torno al primer y al quinto grado, de esta forma se concluye la obra.

---

<sup>4</sup> “Modulación, muy breve, a un tono vecino” (Lorenzo de Reizábal & Lorenzo de Reizábal, 2004, p. 290).

### ***Ritmo***

Esta pieza se encuentra escrita en compás de cuatro cuartos (4/4) y su indicación de tempo es *andante cantabile*.

En el desarrollo, la métrica se transforma y pasa a ser tres cuartos (3/4) al igual que su indicación de tempo, la cual es ahora *poco piú mosso*, que significa mover un poco el tempo, además, es en esta parte donde se presenta una disminución de la figuraciones rítmicas, puesto que a diferencia de la parte A, en esta sección las figuras tienen mayor duración y es utilizado el recurso de la sincopa.

Cabe resaltar que, en el desarrollo, no se encuentran puntos de reposo, sino hacia el final de la sección.

En su re-exposición, hay una variación en el acompañamiento, pues aunque se conserva la misma armonía, esta se distribuye en figuras de menor duración. Finalmente en la coda, se reutilizan elementos del desarrollo, como la sincopa y se mantiene el tempo inicialmente expuesto.

### ***Armonía***

Mayormente en la parte A de la obra, la armonía se encuentra en función de tónica, dominante y en algunos casos, en función de subdominante. (Sol menor- Re mayor- Do menor)

Sobre el compás 12, se presenta una modulación hacia el relativo mayor (Si bemol) y se hace utilizando el quinto grado de la nueva tonalidad (Fa mayor).

En el compás 21 y 22, se encuentra una cadencia autentica imperfecta para regresar a la tonalidad menor.

En el desarrollo, la armonía es presentada en disposición de acorde, en tonalidad de sol mayor y los grados en los que se mueve son primero y quinto (Sol mayor y Re mayor).

En el compás 48, se utilizan cromatismos para intensificar la sonoridad y en el compás 50, la armonía se encuentra en disposición de acordes en arpegios sobre función de dominante, así concluye el desarrollo dando paso a la re-exposición.

En cuanto a la re-exposición, sobre el acompañamiento hay un despliegue de la armonía, puesto que, esta ya no se presenta en forma de acorde si no de arpegio, creando así, un eco de la melodía principal.

Respecto a la coda, los grados en los que se mantiene la armonía, son el primero menor y el quinto con séptima, presentándose en la mano izquierda, ostinatos con bajos en el primer y quinto grado, de manera sincopada.

En términos generales, los acordes expuestos en la obra, se encuentran en estado fundamental, algunos en su primera inversión, y otros en la segunda o tercera inversión, cuando se trataba de acordes con séptima, específicamente en los arpegios de los compases 50 y 51.

### Capítulo III

#### **Técnica pianística aplicada a la propuesta interpretativa de la Barcarola.**

En el ámbito académico universitario, la técnica en el piano, es un término ampliamente utilizado por los estudiantes. No obstante, su concepto se desconoce o se entiende con poca claridad. Para el planteamiento de este ensayo monográfico, se ha tomado como referente la definición expuesta por el musicólogo italiano Luca Chiantore (2001): “la técnica es el conjunto de recursos del que cada artista dispone para expresarse” (p. 20), es decir, aquellas destrezas y habilidades de las que se vale el pianista a la hora de ejecutar su instrumento y que son adquiridas a través de la experiencia, por lo cual “resulta natural que su desarrollo proceda paralelamente respecto a la evolución personal y artística del propio intérprete, marcando en todo momento sus límites y sus posibilidades”. (Chiantore, 2001, p.20)

La barcarola del ciclo de las estaciones es una pieza musical que posee tres secciones: la primera de estas, vista como parte A, la cual su tempo es andante cantábile, la segunda, parte B o desarrollo en la que su tempo es poco piú mosso y la tercera, parte A' (A prima) sección en la que se re expone el tema principal.

El título de la obra “Barcarola” no fue propuesto por el compositor si no por el editor, sin embargo, el nombre es sugerente y esto, condiciona el discurso musical, lo cual hace que se generen ciertas imágenes sonoras a lo largo de la obra, estas se pueden describir como imágenes evocativas que aluden a elementos propios de la naturaleza e imágenes escénicas que hacen alusión a personas (voces) y sus diálogos.

A continuación, se describirán las frases de cada sección, haciendo énfasis en la formulación de la técnica pianística para la interpretación de la obra.

### Andante cantabile

La barcarola es una imagen evocativa, ya que su ritmo tranquilo alude al movimiento de los remos o de la embarcación sobre el oleaje. El tempo de esta primera sección es andante, es decir, que la negra oscila entre 76 y 108 pulsos por minuto y cantabile, lo que indica que el discurso musical, debe ser expresivo, otorgándole más importancia a la melodía, dado que es el elemento que destaca y al cual le corresponde el protagonismo musical.

La introducción de esta pieza, se da en la línea acompañante, es decir en la mano izquierda, y la dinámica estipulada es piano, para esto, es necesario mantener dentro de la técnica el equilibrio del peso y para lograr lo anterior, se debe colocar el peso natural de los dedos en contacto y en acción con el teclado, así mismo, se debe generar un desplazamiento del antebrazo izquierdo, para buscar la dirección del acompañamiento en función de la dinámica del piano cantabile, con la articulación del legato<sup>5</sup> en la mano izquierda.



*Imagen 2 Compases 1 y 2 de Barcarola.*

La primera frase es de carácter intimista, y genera una imagen escénica ya que entre sus voces existe un diálogo. Ahora bien, dentro de la complejidad musical que contiene esta frase,

---

<sup>5</sup> “Unido, es decir, tocar uniendo el sonido de las notas sin dejar espacios perceptibles entre las mismas”  
(Diccionario enciclopédico de la música, 2008, p.858)

aparece la voz principal en un tratamiento por legato y con ella, una línea contrapuntística, es decir, una segunda voz dialógica con la línea principal. Para lograr su ejecución, es necesario comprender el concepto de manos sonoras y de manos silentes. Así mismo, desde la educación, es importante buscar desde la audición, el balance sonoro, es decir, a partir de la conciencia auditiva, regular el sonido con las ideas dialógicas. Con respecto a la técnica, la complejidad se encuentra en la articulación en legato, para ello se necesita tocar con consciencia una nota con otra, en otras palabras, que desde la acción digital se pueda crear el legato, comunicándose una nota tras otra sin llegar a sobre ligar, puesto que, la sensación de la melodía principal con la melodía acompañante debe ser de forma diáfana.

Por otra parte, desde el punto de vista como intérprete, se puede inferir sobre la melodía principal, que esta puede tener un crescendo para la elaboración del sonido, y si bien es cierto que el compositor no expresa con códigos explícitos en la partitura sobre crecer en la melodía, de acuerdo a grandes intérpretes como Mikhail Pletnev, Vladimir Ashkenazy, Yakov Kasman se puede sustentar el uso de este elemento, siendo posible desde la propia interpretación, buscar que la frase tenga una dinámica sonora (Crescendo) que vaya con el incremento de la altura del sonido.

Esta dinámica de crescendo requiere que, en el momento de accionar los dedos, se activen los músculos flexores<sup>6</sup> para permitir que el sonido vaya aumentando.



*Imagen 3 Compases 2,3 y 4 de Barcarola.*

Es importante mencionar que en la edición G. Henle Verlag de 1998, la cual se rige por el manuscrito original del compositor, el legato es diferente al de la edición Schirmer, tal y como se muestra en la imagen 4, sin embargo, debe ser empleada la misma técnica.



*Imagen 4 Compases 2,3 y 4 de Barcarola.*

Sobre la segunda frase se requiere la misma técnica del legato, mencionada anteriormente, sin embargo en esta frase ya es explícito el signo del crescendo hacia el tercer grado y en la semi frase se cierra con un decrescendo hacia la tónica. En el crescendo se

---

<sup>6</sup> “Músculo cuya contracción hace que una cosa distal se aproxime a otra proximal”. (Diccionario Clínica Universidad de Navarra)

involucra el peso natural de la mano que conlleva la activación de los músculos flexores y por ende un “agarre<sup>7</sup>” de las notas que conforman el acorde; en el decrescendo se requiere que se aminore la activación muscular.

En el inicio de la tercera frase, se encuentra la indicación “*Poco piú Forte*” que quiere decir un poco más fuerte, esta refleja un contraste sonoro a comparación de las frases anteriores, ya que la primera parte de esta frase tiene una connotación más alegre, dinámica y animada y están escritas con la indicación de legato. Las siguientes notas de la misma frase están escritas con doble articulación, tenuto y legato, para lograr esto se necesita ejercer más peso sobre los dedos, activando los músculos flexores de la mano a razón de que la articulación del tenuto requiere más énfasis en el sonido, buscando de esta forma, direccionar la sonoridad hacia el crescendo, el cual se especifica en la partitura. La frase continúa con un diálogo entre las voces, ambas en legato y hacia el final de la semi frase hay un decrescendo donde se suaviza la activación muscular, y con ello, una vez más se evoca la emocionalidad intimista de la primera frase, esta vez con mayor recogimiento.

Luego, se re-exponen las dos primeras frases, y particularmente la última que cierra esta sección, finaliza en Sol mayor, transformando la emocionalidad del primer tema, dando paso al segundo.

---

<sup>7</sup> “Forma en la que se activan los músculos flexores de la mano, para ejercer mayor peso” (Definición de la autora)

### **Poco piú mosso.**

En esta segunda sección de la obra, se genera nuevamente una imagen evocativa, esta vez del acordeón tradicional ruso, su sonoridad es alegre ya que esta parte se encuentra en tonalidad de Sol mayor, también la textura se transforma ahora en estructuras acórdicas.

Tal y como señala Buitrago:

El segundo tema continúa con la indicación *Poco più mosso*, que significa mover el tiempo un poco, aparece un nuevo elemento acompañante que juega con la síncopa de las negras y las extensiones de acordes de Tónica y Dominante ahora en Sol mayor, elemento que hace alusión al efecto que produce el Acordeón - instrumento tradicional ruso-. (p. 45)

La técnica empleada en esta sección es la del agarre y fijación de la posición “tripoidal<sup>8</sup>” en la mano izquierda, es decir, la colocación de tres digitaciones fundamentales que le dan forma a la mano (Pulgar y quinto como dedos extremos y segundo y tercero como dedos a los que se dirige y proyecta el peso corporal).

Este recurso biomecánico permite, en primer lugar producir la igualdad sonora de las notas que integran el acorde y en segundo lugar, la fijación exige una apertura de la mano, lo que nos permite llegar con eficiencia a todos los acordes que hacen parte de la textura, pues en muchos casos cuando se estudia esta obra, al intentar buscar las notas de los acordes, dedo por dedo, hace que la ejecución del acorde se retarde o se demore, lo que no sucede al tener fija la

---

<sup>8</sup> “Término empleado en la cátedra de piano de la Mg. Andrea Buitrago para hacer referencia al grupo de digitaciones que dan estabilidad a la mano sobre el teclado en la acción de estructuras armónicas, como acordes y arpeggios”.



invertirá: intensidades distintas y timbres distintos se corresponderán con movimientos muscularmente distintos” (Chiantore, 2001, p.23)

Esto implica que en la nota doble se ligen los sonidos de la voz superior con una apropiada digitación que permita conectar un sonido con otro. En cuanto, a las melodías que están configuradas por acordes, por una parte se tiene el apoyo del uso del tercer pedal en los compases para mantener la sonoridad, y sumado a esto, la mejor posibilidad técnica de conectar un acorde con otro, es mantener en su mayor medida la duración de las figuras rítmicas de negra, ejecutadas al fondo de la tecla, procurando movilizar con eficiencia el antebrazo con la misma posición tripoidal al siguiente el otro acorde.

En la segunda parte del tema, la textura continúa estando en estructuras acórdicas, esta vez la dinámica indica un forte y aparecen dos nuevas articulaciones. La primera es el staccato, esta aparece en el primer tempo de cada compás y sobre estos en corcheas se emplea el rebote con la muñeca para lograr las notas destacadas gracias al gesto corporal, como se representa en la imagen 7:



*Imagen 7 Rebote de la muñeca.*

La segunda articulación es el marcato y se encuentran en los acordes que están en el segundo tempo de los primeros dos compases de cada inicio de semi frase, para esto se necesita desarrollar como acción biomecánica el lanzamiento de antebrazo para lograr mayor énfasis sonoro en las notas. Ver imagen 8.



*Imagen 8 Lanzamiento de antebrazo.*

Hacia el final de la última frase del tema, aparece un nuevo recurso, el cual es el arpegiado, para esto se empleará nuevamente, la técnica del agarre y la fijación de la posición tripoidal de las manos, esto nos facilitará ejecutar con mayor agilidad cada acorde, aportando precisión para que cada nota de la más baja a la más alta, sea audible. Ver imagen 9.



*Imagen 9 Fijación de la mano, acordes.*

**Coda.**

Hacia el final de la re exposición del primer tema, sobre el compás 83 aparece la coda, esta continúa en la tonalidad principal, la cual es sol menor. La textura empleada, está en estructuras acórdicas en la mano derecha y la articulación está escrita en legato, para ello se utilizará el recurso de desplazamiento de la mano, hacia cada acorde, lo que permitirá lograr claridad en cada frase. Esta textura se yuxtapone a la melodía principal desarrollada con el dedo cinco de la mano derecha, mientras que en el pulgar, es decir en la voz intermedia del acorde, se presenta una melodía contrapuntística que a su vez, tiene un tratamiento por segundas descendentes. Para lograr estos efectos, se necesita desarrollar acciones biomecánicas como la regulación del peso en melodía y en textura, es decir proyectar el peso de la mano sobre el dedo cinco para generar mayor efecto sonoro y con respecto a los acordes que conforman la textura, suavizar la activación muscular para lograr un efecto más tenue comparado con la proyección del sonido en la melodía. Ahora bien, lo anterior dentro de la dinámica del piano como plano sonoro en el inicio de la coda.

Cabe resaltar, que la mano izquierda cumple la función de acompañar la voz principal, la acción biomecánica es solo trabajo del peso natural del dedo, sin embargo en el desarrollo de estas ideas conclusivas en la coda, aparecen melodías dialógicas que rompen el esquema del acompañamiento en donde la mano izquierda se suma al protagonismo melódico, por tanto tendrá una dirección sonora que no está explícita en la partitura con reguladores de intensidad y que dan lugar a su implementación de acuerdo a la formulación de la dinámica del sonido expuesto en la primera frase propiamente de la sección A, sobre las melodías dialógicas, resaltando que esta implementación del decrescendo -como regulador de intensidad- es una propuesta de la autora, que guarda la lógica de la estética de la pieza, esta da conducción y

sentido al protagonismo melódico en el dialogo de las voces, tal y como sucede en el compás 90 y 91, -con la diferencia del registro, esta vez en la segunda octava del piano-, ya que este recurso permite que estas melodías dialógicas sobresalgan en el discurso .



*Imagen 10 Compases 86 y 87.*



*Imagen 11 Compases 90 y 91*

Finalmente, sobre el compás 91 aparece la frase conclusiva donde la melodía expuesta en la voz principal del acorde se desarrolla de manera no convencional, puesto que sus notas se intercalan con silencios de corchea, sin embargo la dirección del sonido en ascenso, refleja la imagen de una línea melódica que va hasta el compás 95, todo lo anterior, dentro de la dinámica del pianísimo donde también interviene la poca activación muscular en la ejecución de los acordes y sumado a esto el controlar auditivamente la igualdad de las notas del acorde, salvo por las notas superiores del acorde que deben ser ligeramente pronunciadas para facilitar la conducción sonora en la melodía.



Imagen 12 Compases 91,92 y 93.

Como especie de cadencia desde el compás 95 se tiene la amplificación de la relación dominante tónica en el armonía, y sobre esta última frase que cierra la obra aparece nuevamente el recurso del arpegiado que a diferencia del arpegiado en los acordes utilizados en los compases 50 y 51 como enlace para la re exposición, este es un arpegiado sencillo que se da solo para el acorde de tónica, desde luego se debe aplicar la agilidad de la ejecución de la nota más baja a la más alta dentro del tiempo que dura la corchea y sumado a esto el arpegiado tendrá que conservar mayor o menor activación de acuerdo al crescendo y decrescendo dirigidos hacia el pianísimo final.



Imagen 13 Compases 96 y 97.

Cabe resaltar, que el pedal, juega un papel importante al momento de ejecutar la obra, puesto que este será un aliado para la creación de las diferentes atmósferas que se presentan a lo largo de la pieza, en ese sentido el pedal será accionado cada vez que la armonía cambie, salvo cuando en el mismo compás o frase, la armonía empleada no varía, es decir, se mantiene, para

ello, el pedal debe ejecutarse de manera prolongada hasta el final del fraseo o compás de manera sucinta.

Como recomendación para la ejecución de la técnica de la pedalización, Gordon (1995) señala que: “Es necesario ejercitar sistemática y constantemente la conciencia auditiva fundamental para desarrollar esta manera de abordar el uso del pedal”. (Gordon, 1995, p. 125)

A modo de propuesta, se sugiere que en la última frase de la coda sobre el compás 94, utilizar el pedal sosteniéndolo hasta que concluye la frase, pues de esta forma se creará una atmósfera de tensión, ya que en la armonía se usa la relación de tónica dominante.

Sobre lo anterior, Gordon (1995) comenta:

La combinación de elementos armónicos utilizando pedales más largos se convirtió en una cosa común, así como sucedió con el uso de varios registros del teclado utilizando el pedal para imitar las texturas orquestales. Esta perspectiva colorista alcanzó su cenit con la música instrumental escrita entre fines del siglo XIX y la primera década del XX y continuó produciéndose en la obra de compositores más *románticos*, ya bien entrado el nuevo siglo. (p.127)

Además de la propuesta del pedal prolongado, es importante tener en cuenta un elemento más, el cual beneficiará en la búsqueda del sonido propio y es la interiorización de las líneas melódicas, para esto es indispensable incorporar en cada sesión de estudio de la obra, el solfeo cantado, ya que esto contribuirá a la memorización interna y en consecuencia, se podrá encontrar un sonido auténtico y personal, sin llegar a ser la réplica de otro intérprete.

Por otra parte, Shamagian (2007) comenta: “El músico debe activar al máximo su oído musical, creando así las condiciones necesarias para memorizar a través de la memoria auditiva. Oír mejor la música significa memorizarla mejor”. (Shamagian, 2007, p.17)

Para complementar lo anterior, Gordon (1995) dice:

Si utilizamos el proceso de memorización correctamente, llegaremos a adquirir una mayor comprensión de la música y una mayor convicción acerca de la manera en que debe interpretarse. Cabe señalar que, en el caso de ciertos tipos de temperamentos, este proceso aporta una mayor libertad y flexibilidad de interpretación. (p. 111).

## Conclusiones

Tanto el análisis morfosintáctico como el técnico, son herramientas beneficiosas para la comprensión del estudio de las obras musicales, pues a través de estas, el intérprete descubre y descifra elementos de la música que a simple vista no se perciben al estudiar las obras compás tras compás, y que al ser empleadas brindan una visión más amplia contribuyendo con posibles soluciones frente a las complejidades del lenguaje musical.

También es importante destacar que el contexto de una obra, el estilo del compositor y el periodo en el que fue escrita, es fundamental para la investigación, ya que de esta forma es posible conocer a profundidad lo que caracterizaba la época, puesto que, al conocer y comprender, facilitan la conservación del estilo musical y por ende su interpretación.

Algo a tener en cuenta es que para interpretar una obra, se requiere no solo de conocimientos teóricos, es decir, saber leer música, sino que es necesario comprenderla, analizarla y escudriñarla, utilizando de manera adecuada la técnica para resolver complejidades presentadas a lo largo del abordaje de las obras, facilitaran su ejecución y su interpretación musical.

Con respecto a la técnica pianística utilizada en el estudio de la obra, se pueden concluir algunos aspectos, tales como: el uso adecuado de los músculos flexores, favorece sin duda alguna a la proyección del sonido, ya que cuando se activan de manera consciente, se optimiza la ejecución de la obra. La técnica de fijación de las manos, es decir, digitaciones establecidas que funcionan para ejecutar diferentes estructuras armónicas, ahorra tiempo, puesto que es más sencillo tener una digitación clara, a estar buscando nota por nota el acorde, así como también aporta agilidad y destreza para la ejecución de las frases; el uso del pedal, contribuye a la creación de ambientes sonoros, esto crea un impacto directamente en la interpretación y por

último, el recurso de la memorización y la interiorización de la pieza, concede libertad al pianista, pues al lograr comprender la obra e interiorizarla, está concibiendo una personalidad musical única y esto favorece al interpretación y expresividad de la obra.

Para finalizar, esta pieza concede diversas enseñanzas a lo largo de su estudio, puesto que al intentar comprender el discurso musical, surgen varias reflexiones, una de ellas es que la música va más allá de lo escrito en un papel, es necesario pensar, escuchar y sentir para poder evocar las emociones que la obra ofrece; la escucha es un elemento fundamental, ya que cuando existe una audición consciente, facilita la direccionalidad del discurso musical; y por último la música cobra sentido cuando se es verdaderamente entendida, desde detalles que no se perciben a simple vista y sobre los cuales se puede inferir, hasta aspectos que si están estipulados y de los que se debe prestar suma atención para conservar la intencionalidad del compositor.

## Referencias

- Buitrago, A. (2015). *Las estaciones op. 37 bis de Piotr Ilich Tchaikovsky en un foro de dos recitales didácticos*. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/54427>
- Buitrago, A. (2021). *Las Estaciones Op. 37 bis de Piotr Ilich Tchaikovsky*. *Revista Presencias, Saberes y Expresiones*, 1(2), pp.103-118
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*.
- Chrens, R. (2009). *Arte musical. Apreciación e historia*.
- Espiña, Y. (1996) *Presentación. Artículo*.
- Fontelles, V. (2019). *Periodos musicales: final del siglo XIX y siglo XX. Del posromanticismo a la vanguardia ecléctica*. <https://roderic.uv.es/bitstream/handle>
- Gordon, S. (1995). *Técnicas maestras de piano*.
- Griffiths, P. (2006). *Breve historia de la música occidental*.
- Herrera, A. (1921). *Sobre el 'Clasicismo' y el 'Romanticismo' musical*
- Legrán, L. (2010) *El romanticismo: Época de esplendor pianística*.
- Lorenzo de Reizábal, M., & Lorenzo de Reizábal, A. (2004). *Análisis Musical: Claves Para Entender e Interpretar La Música*. <https://doi.org/10.4000/books.ifea.7113>
- Orlova, A. (1994). *Chaikovski un autorretrato*.
- Peña, J. (2003) *El romanticismo*. <https://docplayer.es/11758090-El-romanticismo-por-juan-ramon-pena-perez-ciencias-humanas-universitat-jaume-i-direccion-prof-antoni-ripolles-mansilla.html>
- Shamagian, M. (2007). *Metodología de la enseñanza del piano*.
- Siepmann, J. (2003) *El piano*.

Wong, W. (2017). *Estructura de la frase y funciones formales en los temas iniciales de Seasons op. de Tchaikovsky. 37: salidas de los arquetipos formales.*

<https://taju.uniarts.fi/handle/10024/6538>