

58843
Música

T.
MUSICA
Ch. 552a
2009



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO

FACULTAD DE HUMANIDADES

CARRERA DE MÚSICA

**APLICACIÓN DE ALGUNAS TÉCNICAS EN LA
COMPOSICIÓN DE TRES ESTUDIOS PARA PIANO**

Proyecto de tesis para optar al título profesional de músico
con mención en ejecución instrumental o canto y al grado de
licenciado en arte, tecnología y gestión musical

FELIPE ALEJANDRO CHOUPAY MUÑOZ

Profesor Guía: Cecilia Cortez



Valparaíso, Chile

2009



INDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I: “Descripción y definición de elementos técnicos que pueden ser abordados en un Estudio musical.....	5
Estudio:	6
Técnica:	7
Concepto de Forma musical:	8
Formas musicales:	8
Binaria:	9
Ternaria:	9
Sonata:	9
Fantasía:	10
El Rondó:	10
La Fuga:	11
Conceptos generales del ritmo	11
El ritmo.....	11
El Ritmo en la Música.....	12
Conceptos que abarca el ritmo:	12
Recursos Rítmicos:	13
Ostinato:	14
Desplazamientos rítmicos:	15
Recursos Melódicos.....	17
Escala modales:	18
Modos de la escala menor melódica:.....	23

CAPÍTULO II:“Breve reseña histórica de compositores y explicación del trabajo técnico desarrollado”.....	27
Análisis de obras.....	27
Estudios de Carl Czerny.....	27
Estudios de Charles Hanon.....	29
Estudios de Chopin.....	30
Estudios de Franz Liszt.....	34
Estudios de Gyorgy Ligeti.....	36
Estudios de Chick Corea.....	38
CAPÍTULO III:“Aplicación de elementos técnicos en la creación de tres Estudios para piano”.....	41
Estudio N° 1.....	41
EstudioN° 2.....	43
Estudio N° 3.....	45
CONCLUSIÓN	47
BIBLIOGRAFIA.....	49

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se basa en la composición de 3 estudios para piano. En cada una de estas composiciones se desarrollan diversas técnicas musicales que serán detalladas en un análisis completo de cada pieza. Se trata de un trabajo reflejo y resultado de un trabajo técnico personal que he estado desarrollando desde hace mas menos un año.

Estos estudios musicales tienen como propuesta y objetivo abarcar ciertos recursos y técnicas musicales tales como:

- Profundización en el trabajo rítmico melódico de ambas manos, esto a través del uso de ostinatos, desplazamientos rítmicos y en algunos casos la mano izquierda toma el rol de “voz principal”, es decir que las líneas melódicas sean desarrolladas con dicha mano.
- La armonía de los temas están basados en escalas modales.

Estos tres “estudios” están a un nivel de ejecución de alumnos de piano al menos con tres o cuatro años de estudio en el instrumento. Por ende no se trata de un método de aprendizaje, sino más bien de un trabajo musical en el cual confluyen variados conocimientos y herramientas musicales.

La motivación de haber escogido esta área de trabajo es por un interés personal de querer profundizar en el trabajo y desarrollo como instrumentista, en este caso en el piano.

“tocar el piano no es en realidad la tarea misteriosa y enigmática que suponen los que ignoran su ejecución. Esta se basa en algunos principios fundamentales esenciales de gran simplicidad, los cuales, por supuesto, varían su aplicación en cada caso de acuerdo con las particularidades individuales que la naturaleza ha sabido imprimir a cada cual”¹

¹ Alfredo Casella libro “El Piano” capítulo VI pág. 97

Para llevar a cabo este proyecto, ha sido necesario segmentarlo en tres capítulos:

El Capítulo I abarca puntos tales como **Investigación y descripción** de los elementos utilizados en la composición musical; definición de conceptos, explicación de elementos técnicos y formas de composición para comprender de mejor forma los contenidos que se desarrollarán en los nuevos tres estudios.

El capítulo II consiste en una **Investigación histórico musical** sobre compositores que incursionaron y profundizaron en el género del “estudio”. Esta etapa tiene como objetivo tener conocimiento de la vida y experiencia de tales compositores y al mismo tiempo de su música, a través de pequeños análisis de algunos extractos de sus obras. A lo largo de la historia de la música encontramos una gran variedad de compositores que se han destacado por su aporte y profundización en la composición de “*estudios*” muchos de estos considerados maestros del piano y sus composiciones no tan solamente son obras de un nivel técnico avanzado sino que además han sido la gran “escuela” de el estudio del piano hasta el día de hoy y en otros casos han llegado a ser verdaderas obras de arte. Tomando en cuenta esto, dichos estudios servirán como nuestro ejemplo y referencia al momento de la etapa composicional, en ningún caso se trata de imitar ni mucho menos pretendo superar el nivel de dificultad de estos estudios, sino más bien, hacer un trabajo original y propio que aporte al desarrollo del estudio del piano.

En el capítulo III están incluidos los tres estudios compuestos, es decir el trabajo práctico de la tesis. En esta parte del proyecto se han puesto en práctica todos los elementos que están incluidos en las dos primeras partes. Dichos elementos estarán plasmados en las tres piezas musicales que contempla la tesis.

Al final de esta etapa de creación musical será necesario realizar un análisis de cada uno de los tres nuevos estudios, desglosando su estructura para así tener claridad de cuál es el trabajo técnico desarrollado en cada pasaje musical y de esta forma tener conocimiento previo de cuáles son los objetivos cada pieza.

CAPÍTULO I: “Descripción y definición de elementos técnicos que pueden ser abordados en un Estudio musical”

En primer lugar se hará referencia al instrumento al cual está dedicado este trabajo de composición musical.

El más antiguo instrumento musical que inicia la línea evolutiva que culmina en lo que hoy conocemos como piano es la Cítara. Este instrumento es originario de África y del sudeste de Asia y se remonta a la Edad de Bronce (alrededor del año 3000 a.C.). Consistía en un conjunto de cuerdas dispuestas a cierta altura sobre una pequeña tabla, que eran puestas a vibrar mediante las uñas de los dedos o algún otro elemento punzante.

Alrededor del año 1695 un italiano llamado Bartolomeo Cristófori comenzó a construir un instrumento que, aunque básicamente era de una especie similar al Clavecín y al Clavicordio, incluía en el diseño de su mecanismo un concepto revolucionario. Puesto que tanto el Clavecín ponía a vibrar las cuerdas mediante algún tipo de púa o plectro, las cuerdas comenzaban a vibrar siempre con el mismo volumen y tono independientemente de cuán rápida o lentamente se presionaran las teclas y el clavicordio es un poco más cercano al mecanismo del piano ya que las cuerdas eran “percutidas” por un martillete metálico.

En el instrumento desarrollado por Cristofori el elemento que ponía las cuerdas a vibrar era una pieza de madera con la forma de un martillo cuya punta estaba recubierta de cuero. Esto no producía un sonido metálico como en el Clavicordio y el Clavecín sino un sonido mucho más dulce y sostenido. Además, el mencionado martillo tenía un sistema de escape mediante el cual era posible variar tanto el volumen como así también el sonido de la nota. En este instrumento estaba notablemente aumentada la capacidad expresiva musical ya que en él no era solamente posible producir un determinado sonido siempre al mismo volumen y tono, como se mencionó acerca de los dos instrumentos que anteceden al piano, sino que también era posible producir sonidos con más o menos volumen que otros y producir una muy ligera variación del sonido. Y todo esto, claro está, era posible hacerlo desde el teclado, según como éste se tocara, movimientos rápidos y bruscos de la tecla producían sonidos de gran volumen y brillantes; movimientos lentos y

tranquilos producían sonidos de menor volumen y más dulces en cuanto al sonido. Hago hincapié en este punto porque es un elemento que trabajaré en mis composiciones; pulir “el sonido” de cada nota poniendo énfasis en la articulación, volumen y en algunos casos la velocidad de ciertos pasajes musicales.

El señor Bartolomeo Cristofori lo llamó "Forte-Piano", pero hoy en día utilizamos más comúnmente Piano para referirnos a este instrumento.

Con esta pequeña reseña histórica acerca del piano se ha hecho la entrada a la investigación que apunta agrupar y definir los conceptos que forman parte de la etapa de la composición y se constituyen de esta forma en las herramientas naturales e intrínsecas de la música.

Estudio:

Un **estudio** musical (en francés “*étude*”) es una breve composición hecha para practicar una destreza técnica particular en la ejecución de un instrumento solista. Por ejemplo, el estudio Opus 10 n° 1 de “Frédéric Chopin” ejercita al pianista en tocar rápidamente arpeggios de acordes, el Opus 25 n° 10 aborda las octavas paralelas, Gyorgy Ligeti en el estudio N° 3 llamado “*Touches Bloquées*” trabaja las acentuaciones de notas en una melodía de corcheas continuas, y así muchas otras combinaciones como acordes, escalas, etcétera.

El “estudio” como forma apareció en la época del romanticismo junto con el *impromptu*, el *momento musical*, el *nocturno*, entre otras.

Los estudios que son más ampliamente admirados son aquellos que trascienden su función práctica y son apreciados simplemente por su música. Por esta razón, los *Estudios* de Chopin son considerados no sólo técnicamente difíciles, sino también musicalmente muy poderosos y expresivos, así también Franz Liszt con sus doce estudios trascendentales y otras obras como los seis *paganianos* son otra muestra de genialidad y musicalidad absoluta.

Técnica:

La técnica musical se ha ido desarrollando gradualmente con el pasar de los años en la medida que la música, el arte, el mundo y los instrumentos han ido evolucionando. Esto no tan sólo por el nivel de dificultad sino también según los estilos, según las necesidades, según la época. Primero que todo es necesario conocer el concepto “técnica”.

Técnica, se puede definir como el conjunto de procedimientos o recursos que se usan en un arte, en una ciencia o en una actividad determinada, en especial cuando se adquieren por medio de su práctica y requieren habilidad: se desarrollan por el aprendizaje y la experiencia.

En otras palabras, el estudio tanto teórico como práctico, y el conocimiento nos conducen a la técnica o a “ser técnicos”, no existe el uno sin el otro.

De esta forma la técnica se constituye en una *herramienta* práctica para mejorar la interpretación de un instrumento, es decir nos facilita el trabajo en la práctica musical.

“Establezcamos desde ya un principio esencial: se debe considerar la técnica pianística no solo como un resultado irreflexivo y puramente físico de un miembro del cuerpo, sino como la consecuencia de una actividad puramente espiritual. Es decir, que es necesario abandonar definitivamente la idea de creer que los dedos tienen vida propia e independiente, y que al contrario, débese considerarlos como una parte del cuerpo que obedece únicamente a la voluntad del cerebro...y al mismo tiempo exaltemos el indispensable y elevado valor espiritual”. Como bien dijo Saint Saëns “es sólo por medio de una técnica depurada que el intérprete puede hacer caso omiso de la realidad circunstante, para ascender hacia las esferas de la espiritualidad y del verdadero arte”.²

² Libro “El Piano”, Alfredo Casella, capítulo VI, pág. 98

Concepto de Forma musical:

El concepto de Forma tiene una gran importancia en la música. Al igual que en la literatura (poesía, novela, teatro...), en pintura (volúmenes, planos, contrastes...), en arquitectura o escultura, en música se necesita la forma para dar una estructura a las composiciones sonoras.

La forma musical ha sido definida de múltiples formas. La teoría clásica la considera como una especie de molde preestablecido, pero en la práctica, en las obras de los grandes maestros clásicos y modernos, se desmiente constantemente esta definición. La sutileza y flexibilidad del material sonoro difícilmente podría ajustarse a estos postulados. La síntesis de los elementos que forman la música tiende siempre a un orden espiritual, por eso una definición de la forma necesariamente tendrá que ser provisional dado que este concepto se funda en una idea estética en evolución constante.

Formas musicales:

En algunos documentos se habla del *Estudio* como una estructura más dentro del grupo de formas musicales, pero a la vez el *estudio* en si mismo puede usar como estructura cualquier forma de composición musical ya que el propósito del estudio está en fortalecer y desarrollar ciertas "técnicas" musicales sea cual sea su forma. Para diferenciar las partes de una estructura musical se utilizan las letras del abecedario en su mismo orden:

A la primera "frase" melódica se le denomina "a", la frase siguiente si es idéntica a la frase anterior será "a" también, si es muy parecida a la frase "a" pero con alguna variación se le denomina "a'", si es distinta a la primera frase entonces se le denomina "b" y así sucesivamente. Las secciones formadas por estos grupos de frases se identifican de igual forma pero con letras mayúsculas.

A continuación una breve reseña de algunas formas musicales.

Binaria:

Es una clasificación usada para un movimiento simple, como su nombre lo dice tiene dos secciones **A-B** o **A-A'**, la primera de las cuales generalmente presenta un tema, luego modula a otra tonalidad mientras que la segunda vuelve a la tonalidad original. Si se trata de una forma **A-B** la sección "**A**" tiene un carácter suspensivo y la sección "**B**" es de carácter conclusivo. Fue muy utilizada en suite para teclado a principios del siglo XVIII. Esta forma musical se desarrolló hasta llegar a ser la forma sonata.

Ternaria:

La forma ternaria es una clasificación usada para un movimiento en tres secciones, de las cuales la tercera es una repetición (exacta o cercana) de la primera, es decir, un movimiento representado como **A-B-A** o **A-B-A'**. Tanto a la forma Ternaria como a la forma Binaria a veces se le da el nombre de "forma canción".

Sonata:

Sonata es el nombre dado a distintas formas musicales, empleadas desde el período barroco hasta las experiencias más rupturísticas de la música contemporánea.

Por sonata se entiende, según el modelo clásico, tanto a una pieza musical completa, como a un procedimiento compositivo que utiliza dos temas generalmente contrastantes y los desarrolla. Por lo general es una obra de tres o cuatro movimientos de los cuales uno de ellos tiene forma sonata. La importancia de ésta forma es que se aplicó a otras composiciones como:

- Concierto: obra de tres o cuatro movimientos para instrumento solista y orquesta, uno de los movimientos tiene forma Sonata.
- Sinfonía: obra para orquesta de tres o cuatro movimientos, uno de los movimientos tiene forma Sonata
- Sonata: obra de sólo un movimiento con forma sonata.

Estructura de la sonata:

- *Presentación del o los temas*
- *Desarrollo de los temas*
- *Reexposición del o los temas (generalmente en otra tonalidad)*
- *Coda o final (Pasaje con carácter conclusivo)*

Fantasía:

La fantasía es una forma musical libre que se distingue por su carácter improvisatorio e imaginativo, más que por una estructuración rígida de los temas. Así, permite al compositor una mayor expresividad musical relajando las restricciones que caracterizan a otras formas tradicionales más rígidas, como la sonata o la fuga. Como ejemplos ilustrativos podemos citar la *Fantasía cromática y Fuga* de J. S. Bach o la Sonata Opus 27 “*Quasi una Fantasia*” de Beethoven.

Sin embargo, esto no quiere decir que una fantasía carezca por completo de estructura formal. De hecho, muchas fantasías se basan en la forma sonata en aspectos tales como el uso y reexposición de varios temas, o la delimitación de secciones contrastantes entre sí, pero con un tratamiento mucho más libre.

El Rondó:

El rondó, al igual que en la poesía, está basado en la repetición. En el rondó el tema principal aparece y reaparece al menos tres veces y a menudo más. Estas repeticiones se hallan claramente separadas por episodios contrastantes, veamos un pequeño esquema de orden:

A1 Tema en la tónica

B Primer episodio en otra tonalidad

A2 Repetición del tema, en la tonalidad original

C Segundo episodio, en distinta tonalidad

A3 Repetición del tema, en la tónica, terminando a veces en una coda

Una pieza muy conocida que está compuesta en esta forma es el rondo “Alla Turca” de Mozart³, también el tercer movimiento de la sonata “Patética”, de Beethoven⁴.

La fuga:

Esta escrita en estilo contrapuntístico (desarrollo simultáneo de varias voces) se basa en la imitación de sus temas. Se expone un tema que se repite en diferentes alturas. Puede tener dos, tres o cuatro voces, y según esto, se la denomina fuga a 2, 3 o 4 voces. La fuga se desarrolla en un solo movimiento y su estructura consiste básicamente en lo siguiente: El sujeto o tema principal se presenta por primera vez en una sola voz, luego va siendo interpretado por las demás voces, una por una a manera de imitación. A lo largo de la fuga el tema reaparece constantemente, junto con los temas secundarios, al final de la fuga las voces terminan juntas en un final común.

La Fuga es una forma que alcanza su máximo desarrollo en el Barroco con Juan Sebastián Bach⁵, considerado por muchos como el compositor más logrado que haya existido, fue el gran maestro de la fuga en el Barroco. Un ejemplo de esto lo son sus obras conocidas como “Clavecín bien temperado”, las invenciones a dos y tres voces.

Conceptos generales del ritmo:

El Ritmo

En un sentido general el ritmo es un flujo de movimiento controlado, sonoro o visual, generalmente producido por una ordenación de elementos diferentes del medio en cuestión. El ritmo es una característica básica de todas las artes, especialmente de la música, la poesía y la danza, y también puede detectarse en fenómenos naturales.

³ Salzburgo, actual Austria, 1756 - Viena, 1791, compositor y pianista, maestro del Clasicismo, considerado como uno de los músicos más influyentes y destacados de la historia.

⁴ Bonn, Alemania, 16 de diciembre de 1770-Viena, Austria, 26 de marzo de 1827 compositor, director de orquesta y pianista alemán. Su legado musical se extendió desde el período clásico hasta inicios del romanticismo.

⁵ Eisenach, Turingia, 21 de marzo de 1685 – Leipzig, 28 de julio de 1750. Organista y compositor alemán de música del Barroco, miembro de una de las familias de músicos más extraordinarias de la historia.

El Ritmo en la Música

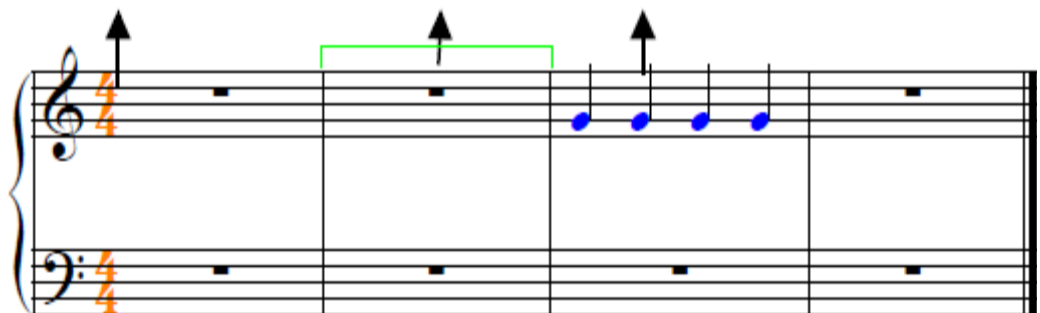
El ritmo en la música se refiere a la frecuencia de repetición (a intervalos regulares y en ciertas ocasiones irregulares de sonidos fuertes y débiles, largos y breves) en una composición. El ritmo se define como la organización en el tiempo de pulsos y acentos que perciben los oyentes como una estructura. Ésta sucesión temporal se ordena en nuestra mente, percibiendo de éste modo una *forma*. Tiene directa relación con definir el compás, el tipo de compás que define el acento y a las figuras musicales que la componen, no se escribe con pentagrama (altura), sólo con la figura musical definitoria de la duración del pulso. Si al pentagrama se le agregan notas musicales aparece el sonido o mejor dicho el tono. Al sumar los acentos, figuras, el tono y un compás definido por el ritmo, surge la melodía, en otras palabras el ritmo se apoya en los acentos, dando la estructura; la melodía da forma a todo esto.

Conceptos que abarca el ritmo:

- *Compás*: subdivisión del tiempo, usando un numerador (que indica la cantidad de notas están contenidas dentro de cada compás) y un denominador que indica la calidad, es decir si es negra, corchea, etc. 4/4 que nos indica que hay cuatro negras dentro de cada compás.

Veamos el ejemplo:

Metro; indica compás, las líneas
La cantidad verticales se llaman
Y cualidad de línea de compas Figuras rítmicas
Las figuras



Tiempo o tempo: una constante que se mantiene y que hace que el ritmo o cualquier otra parte de la música se mantenga, generalmente en la música clásica el tempo se define por un concepto ejemplo: allegro, andante, vivace, etcétera, generalmente todos estos conceptos son escritos en Italiano ya ellos fueron los primeros en introducirlos a la música, así como también los signos de expresión como: Forte, Fortissimo, Piano, Pianissimo, Crescendo, Decrescendo, Rallentando, etcétera. En otros casos se indica la velocidad del denominador del metro (el número de abajo $\frac{3}{4}$) ejemplo: **negra=100**, esto es posible medir con la ayuda de un metrónomo, “*un metrónomo es un dispositivo que produce un pulso regulado, con el fin de establecer un tiempo de duración determinado para una interpretación precisa de las notas que forman parte de una composición musical. Es en palabras sencillas algo así como un reloj regulable, cuyo tic tac se puede escuchar, lo que es de suma utilidad para los músicos de tal manera de establecer una duración para los tiempos de las notas. El origen de la palabra metrónomo, se deriva de las palabras griegas metron, que significa medida, mientras que nomos significa regulación*”.⁶

El metrónomo fue inventado por D.N Winkel, pero fue patentado en 1814 por Johann Nepomuk Maelzel (1772-1838). Por ésta razón en algunas partituras la velocidad del metrónomo es antecedida por MM (Metrónomo de Maelzel), por ejemplo MM=60.

Recursos Rítmicos:

Ahora que ha sido explicado el concepto del ritmo y como este se constituye en parte fundamental de la forma, se hará mención de algunas técnicas o recursos rítmicos que pueden o son utilizados en la música en general, pero en este caso se detallarán aquellas técnicas que específicamente están aplicadas en los tres estudios que contempla esta tesis (capítulo III).

⁶ (www.misrespuestas.com/que-es-un-metronomo.html)

Ostinato: Patrón melódico y rítmico que se repite a lo largo de una pieza musical y constituye un procedimiento en la técnica del contrapunto⁷.

Puede ser un patrón rítmico o una melodía o algún pasaje armonizado con acordes, es decir puede afectar cualquier parámetro sonoro.

Ejemplo de ostinato rítmico:



Ostinato melódico, ejemplo para piano:



Ostinato armónico, ejemplo para piano:



Particularmente el ostinato que ha sido explicado detalladamente, es un recurso que será empleado en los tres estudios que están incluidos en esta tesis. El motivo de esto es apuntar al trabajo de disociación de las manos y así ir generando un diálogo entre mano derecha y mano izquierda; este diálogo da paso a los desplazamientos rítmicos.

⁷ Diccionario Manual de la Lengua Española Vox. © 2007 Larousse Editorial, S.L.

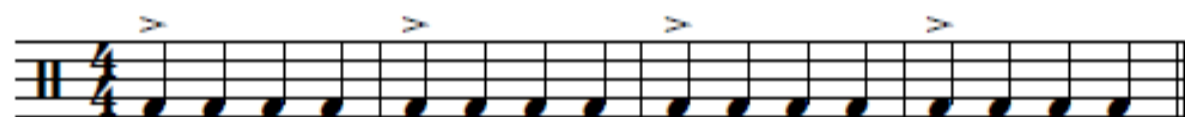
Desplazamientos rítmicos:

Al momento de crear hay muchas herramientas de las cuales el compositor puede echar mano, nos encontramos con un universo de formas, colores, timbres, dinámicas, en fin, recursos de los cuales podemos sacar provecho para lograr que nuestra música tenga un nuevo “aire” o un sello particular. El buen gusto, el conocimiento y la búsqueda de todas estas herramientas definirán el resultado de la “nueva creación musical”.

Para comenzar, el desplazamiento rítmico como su nombre lo dice es una técnica o herramienta rítmica, pero que puede ser aplicada en cualquier instrumento musical, ya sea para componer, crear o improvisar. Tal como fue mencionado en el punto anterior el ritmo es un flujo continuo el cual nos hace entender, comprender y ordenar la música en nuestra mente.

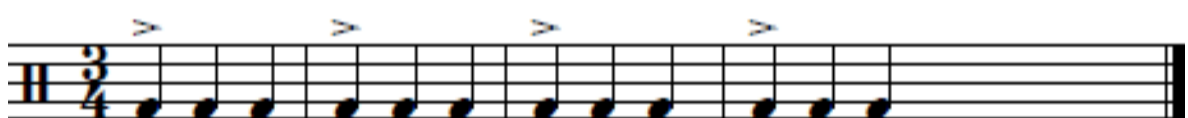
Este proceso de comprensión del ritmo se logra a partir de las acentuaciones, por ejemplo:

En un metro de 4/4 encontramos cuatro negras dentro de cada compás, en una interpretación lógica o natural las acentuaciones serán en la primera negra de cada compás, como veremos a continuación:

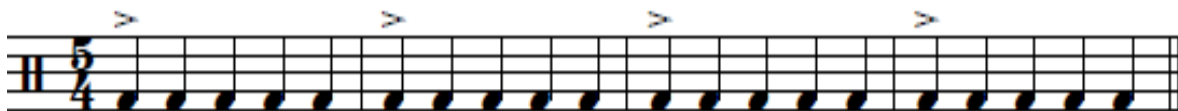


Así mismo en el caso de un 3/4 ó 5/4 las acentuaciones son en la primera negra de cada compás:

Ejemplo



Ejemplo en 5/4:



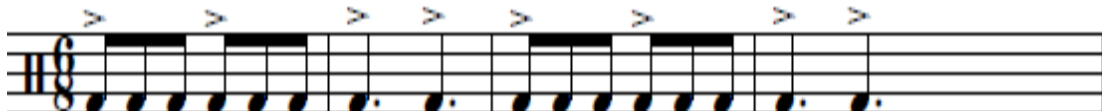
Otra forma de acentuar un metro de 5/4 es sub agrupar de a de a tres y dos figuras o viceversa dos y tres, veamos el ejemplo:

Ejemplo:



En el caso de un metro de 6/8 las acentuaciones estarán en los tiempos uno y cuatro:

Ejemplo:



Para que se produzca un desplazamiento, como su nombre lo dice, desplazaremos las acentuaciones regulares, es decir cambiaremos el tiempo de la acentuación regular, generando así un desplazamiento en el compás.

Como veremos en el siguiente ejemplo las acentuaciones ya no estarán siempre en la primera negra de cada compás, en este caso las negras serán sub agrupadas en grupos de tres acentuando el primer tiempo de cada nuevo sub grupo.

Ejemplo:

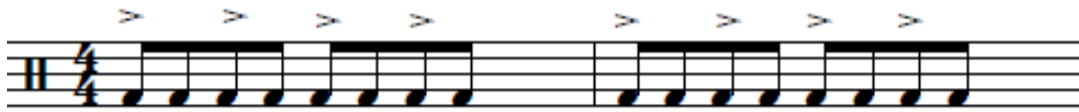


La nota de color indica que comienza un nuevo ciclo del desplazamiento, es decir que la acentuación coincide con la primera nota de

un compás.

Veamos un ejemplo en metro de 4/4 pero subdividido en corcheas, una acentuación natural sería acentuar cada dos corcheas:

Ejemplo:



Ahora desplazamos la acentuación de tiempos, se acentuará cada tres corcheas:

Ejemplo:



La nota de color indica el comienzo de un nuevo ciclo

Recursos Melódicos

Cuando tenemos una rítmica definida y a esta le asignamos una altura en el pentagrama nace la melodía, la cual abre una ventana a infinitas alternativas que se mueven en parámetros distintos a los de los parámetros rítmicos. Así como en el punto anterior fueron explicadas algunas alternativas rítmicas de composición, ahora se explicarán algunos recursos melódicos existentes en la música, específicamente aquellos utilizados en los tres estudios.

Primero que todo es necesario conocer un rudimento básico en la música; ésta es la escala, y a la vez diferenciar una escala mayor de una escala menor. La formación de una escala mayor o menor depende del orden de tonos y semitonos que conforman su estructura, por ejemplo para construir una escala mayor se debe cumplir la siguiente estructura o el₁₇

siguiente orden:

T= 1 tono

S/t= semitono

T – T - s/t –T – T – T - s/t



La estructura de la escala menor natural es algo similar pero en otro orden:

T - s/t –T – T – s/t– T– T



En una escala mayor encontramos medios tonos entre los grados 3- 4 y 7- 8 (marcados con color) mientras que en la escala menor los semitonos están entre los grados 2-3 y 5-6 (marcados con color).

Escalas modales:

Los modos:

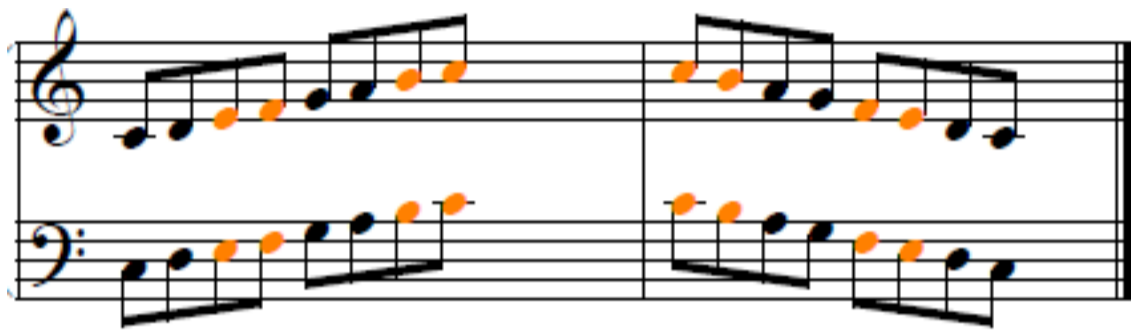
Para adentrarnos en los modos diremos que son un conjunto de escalas construidas sobre cada uno de los grados de la escala mayor. Tienen su origen en los modos gregorianos y se les llama modos gregorianos porque fueron creadas y usadas en el canto gregoriano. Éstos eran de carácter monofónico y estuvieron en uso durante la edad media y el Renacimiento y con el tiempo se fueron transformando en nuestras escalas mayores y menores para así dar forma a lo que hoy conocemos como¹⁸

sistema tonal. El número de modos fue variando de acuerdo a la época, pero podríamos decir que en la actualidad existen ocho modos gregorianos, que después de varios siglos de estar olvidados fueron revalorados, han ido variando llegando a ser utilizados en todo tipo de músicas, tanto en la música docta como en la música moderna.

Para poder comprender de forma simple la estructura de los **modos** usaremos como ejemplo todas las notas que conforman la escala de C mayor (Do) y se irá cambiando el punto de partida o la tónica.

- Modo mayor o **modo Jónico** el punto de partida es la nota C (do):

C D E F G A B C



Las notas entre las cuales están los semitonos están marcadas de color.

- Si se usara exactamente esas mismas notas pero cambiando el punto de partida encontraremos una escala completamente diferente, el punto de partida ahora será desde D como lo muestra el siguiente ejemplo:

D E F G A B C D



Modo **Dorio**. Una forma práctica de entenderla es verla como una escala menor con su sexto grado alterado; sexta mayor (marcado con color).

Ejemplo en C:



- Si se inicia ahora esta escala desde la nota **E** obtendremos lo siguiente:

E F G A B C D E



Modo **Frigio**. Es una escala menor con el segundo grado alterado; segunda menor, marcado con color.

Ejemplo en C



- Ahora el punto de partida será la nota **F**:

F G A B C D E F



Modo **Lidio**, es una escala mayor pero con el cuarto grado alterado; cuarta aumentada, marcada con color.

Ejemplo en C:



- Ahora el punto de partida será la nota **G**:

G A B C D E F G



Modo **Mixolidio**. Es una escala mayor pero con el séptimo grado alterado; séptima menor, marcado con color.

Ejemplo en C:



- Ahora el punto de partida ser la nota **A**:

A B C D E F G A



Ésta escala es conocida como modo **Eólico** o escala menor natural (relativa menor de C), su estructura es la de una escala menor, como fue explicado al comenzar el tema de los modos.

Ejemplo en C:



- Por último comenzaremos una escala partiendo de la nota B

B C D E F G A B



Modo **Locrio**, es una escala menor pero con el segundo y quinto grado alterados, segunda menor y quinta disminuida, marcados de color.

Ejemplo en C:



Modos de la escala menor melódica:

A lo largo de la historia de la música podemos observar una inagotable búsqueda y evolución; evolución sonora, de formas, en los instrumentos, en los formatos de grupo, experimentación de mezclas timbrísticas, entre tantas otras. Esta evolución musical, iniciada por grandes maestros de la música hace siglos atrás los cuales escribieron la historia musical que conocemos hasta hoy, no se ha detenido sino al contrario continúa su desarrollo hasta nuestros días. Con el deseo de lograr nuevas sonoridades y tensiones sonoras nacen los modos de la escala menor melódica, la cual nos abre un nuevo paquete de posibilidades y recursos. La escala menor melódica es muy usada en la improvisación del Jazz.

Así como fueron explicados los modos que derivan de la escala mayor, en este punto se detallarán cada uno de los modos de la escala menor melódica y algunas de sus funciones armónicas.

Para empezar conoceremos la escala menor melódica:

Pensemos en la estructura de la escala menor natural pero la diferencia es que la escala menor melódica tiene alterado el 6º y 7º grados.

Escala menor natural: (Am)



Escala menor melódica, como se puede apreciar las notas alteradas están marcadas con color:

- I menor-mayor: función armónica X m maj7



En la teoría clásica el ascenso de la escala menor melódica es con el sexto y séptimo grado alterado, pero en el descenso no se alteraran dichos grados, es decir como una escala menor natural:



El uso de esta escala en la música moderna, como por ejemplo en el jazz generalmente esto no se aplica, es decir se utiliza la escala menor melódica de igual forma tanto para ascender y descender.

Sigamos con los demás grados de la escala menor melódica:

- II dorio b9: función armónica X7susb9



- III Lidio aumentado: función armónica X maj7 #5



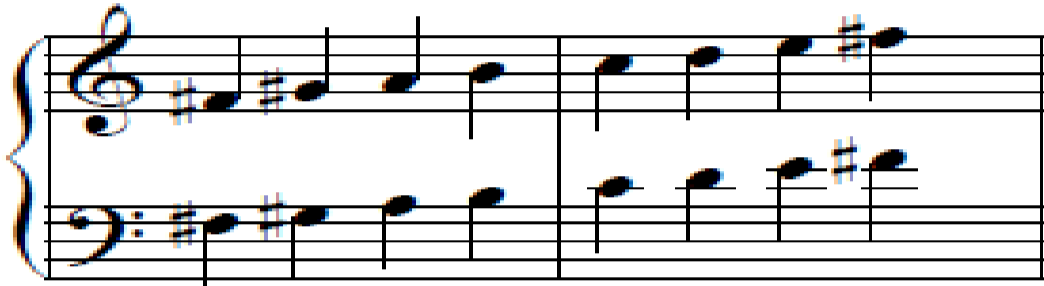
- IV lidio dominante: función armónica X7#11



- V mixolidio b13: función armónica X7b13



- VI semidisminuido o locrio # 2:



- VII escala alterada: función armónica X7 #9 b13- X7 b5 b9



Como se puede ver, los nombres de los modos de la escala menor melódica en su mayoría derivan de los modos de la escala mayor. Los modos de la escala mayor que en un comienzo eran empleados solo con carácter monofónico hoy en día han variado su uso, extendiéndose al uso armónico, es decir cada uno de los modos sustenta un acorde o armonía (en algunos casos más de uno) que posea ciertas tensiones o alteraciones que lo hagan coincidir con el modo empleado. Lo mismo sucede con los modos de la escala menor melódica los cuales nacieron como una exploración en búsqueda de nuevas sonoridades y posibilidades armónicas. Ambos grupos modales son generalmente empleados sobre una base armónica, mayormente en estilos modernos como el jazz.

CAPÍTULO II: “Breve reseña histórica de compositores y explicación del trabajo técnico desarrollado”.

El objetivo del presente capítulo es principalmente hacer cita de grandes maestros en la historia del piano que incursionaron e incursionan en el género del “estudio musical” y tener conocimiento del trabajo técnico desarrollado en sus “Estudios” a través del análisis de extractos de sus obras.

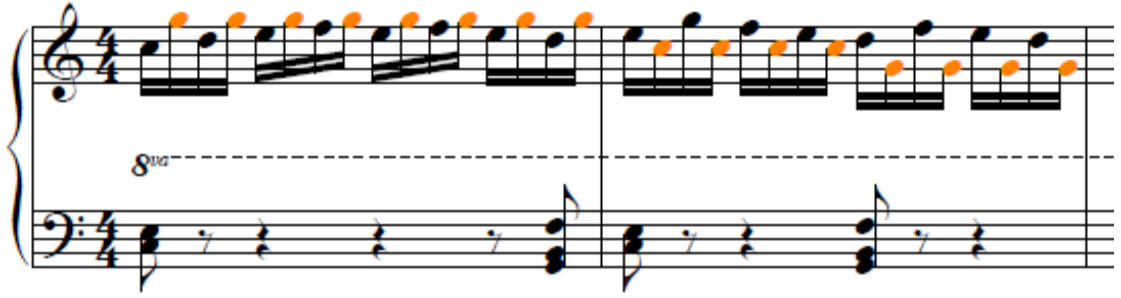
Como fue mencionado en el capítulo II la técnica musical ha estado en constante avance a través de los años, en la medida que el mundo, las necesidades, los instrumentos, los estilos y el hombre han ido evolucionando. Si quisiéramos citar todos los nombres interesantes en la historia de la música no cabe duda que la lista sería casi interminable, pero en este caso solo nos abocaremos a quienes particularmente han sido de “inspiración” e “influencia” en el desarrollo de esta tesis.

Los estudios musicales han sido compuestos desde el siglo XVIII, en su mayoría por Carl Czerny⁸ los cuales son considerados generalmente sólo como técnicamente difíciles, enfocando su trabajo mayormente desarrollo de la velocidad y la articulación utilizando rudimentos básicos (no menos importantes por esto) tales como las escalas, los arpeggios, notas pedales, intervalos, trinos y otros adornos como mordentes y grupettos.

Análisis general de obras:

El estudio N° 3 de la parte 1 de los “50 pequeños estudios” de Czerny se centra en el trabajo de notas pedales con la mano derecha: nota pedal se refiere a una nota que se va repitiendo constantemente, en el ejemplo la nota pedal está marcada de color.

⁸ Viena, 1791-1857. Pianista austríaco, fue alumno de Beethoven y profesor de Liszt, destacó como maestro y como prolífico compositor de estudios, aún utilizados en la enseñanza.



Además del trabajo de la nota pedal también se ejercita el movimiento lateral de la mano; importante técnica que facilita la ejecución de este tipo de movimiento melódico.

El estudio N° 4 de la parte 1 de los “50 pequeños estudios” de Czerny se centra en el mismo trabajo de notas pedales pero ahora con la mano izquierda:



Esquema del estudio N° 16 de la parte 2 de los “50 pequeños estudios” de Czerny, el enfoque principal es el trabajo de arpeggios:





El trabajo de los estudios de Carl Czerny es bastante sistemático, ya que va aumentando su dificultad gradualmente a medida que avanza de un estudio a otro. Este aumento de dificultad va desde la cantidad de compases, la velocidad requerida para interpretarlos y las tonalidades, que en su mayoría giran en torno al sistema tonal tradicional; escalas mayores y menores, y los movimientos armónicos se desarrollan principalmente en las tres funciones armónicas principales o sea Tónica-subdominante-dominante= I-IV-V.

Otro compositor universal e históricamente reconocido por su trabajo en el área de la enseñanza es Charles-Louis Hanon⁹, su obra más conocida es "*The Virtuoso Pianist*". El trabajo de los estudios de Hanon en comparación con Czerny es más extremo, ya que se centra en estudios esquemáticos y sin mucho sentido musical, que están compuestos de motivos melódicos repetitivos que se utilizan sólo como un ejercicio. Este conocido método ha tenido tanta popularidad que compositores posteriores, que utilizando los mismos esquemas, han desarrollado nuevas posibilidades melódicas, de éstos hay el "Hanon Jazz", una edición especial para guitarra, entre otros.

Algunos ejemplos de los estudios de "The Virtuoso Pianist":

Esquema del estudio N°1:



⁹ 2 de julio de 1819 - 19 de marzo de 1900. Compositor y pedagogo francés de piano.

Esquema del estudioNº4:



Como se puede comprobar los motivos melódicos de Hanon son repetitivos y todos los estudios están basados en solo una armadura o tonalidad que es C mayor (Do).

A pesar de que los patrones rítmicos son monótonos el trabajo técnico existe, apuntando principalmente a mejorar la articulación e independencia de los dedos y desarrollar velocidad.

Aún con la gran importancia y aporte que tuvo la obra de los ya nombrados es indiscutible que quien transformó el estudio en un género musical importante fue Frederic Chopin, quién transportó la ejecución pianística a un nivel hasta ese entonces jamás visto ni oído. Los estudios de Chopin son constantemente tocados en conciertos, mientras que los de Czerny, Hanon y otros, son utilizados sólo para practicar ejercicios de destreza y articulación.

Alfredo Casella en su libro "El Piano" dice sobre Chopin:

*"Con Frederic François Chopin (1810-1849) la literatura del piano alcanza una altura que hasta hoy no ha sido superada. En esta música, el piano es por primera vez usado sin ninguna diferencia ni alusión orquestal, y el músico sabe aprovechar lo que el instrumento ofrece de propio e inconfundible: timbres, exigencias del teclado (que determinan también la escritura musical), pedalización completamente nueva. La música de Chopin es, en efecto, entre todas las escritas para nuestro instrumento, la única y completamente imposible de transcribir para otros medios fónicos. Quizás nunca se dió en la historia de la música una tan perfecta compenetración entre pensamiento y medios instrumentales puestos a su disposición"*¹⁰.

¹⁰ Libro "El piano", Alfredo Casella, capítulo, página 54.

Sin duda Chopin ocupa un lugar importantísimo en la historia de la música, pero más allá del aporte técnico musical de Chopin, que sin duda es de una genialidad indiscutible, se puede percibir un cambio en la visión del músico compositor en el género del estudio musical, él ya no sólo se centra en el desarrollo del trabajo técnico sino que a la vez su música es el más puro reflejo de su esencia como ser y a la vez el resultado de un trabajo motivado no con el fin de pretender dedicar sus composiciones a algún grupo de alumnos o aprendices, sino mas bien su principal motivación era la de pulir y desarrollar su propia técnica y forma de tocar el piano.

*“En toda la música de Chopin se desliza una melancolía inocultable que es como el clima adecuado para su desarrollo: afín en los momentos más vigorosos, en las páginas más veloces hay ese tinte gris que se filtra como el humo, que deja traslucir ensueños que se adivinan pero que no se precisan. Fue la existencia de su autor una vida atormentada por aspiraciones elevadas que no pudieron realizarse; por sufrimientos físicos que no tuvieron curación; por sentimientos patrióticos que fueron atropellados con crueldad... Histórica y técnicamente la música de Chopin marca el punto de partida de un camino nuevo: es la obra de un pianista-compositor que da a su instrumento el fruto de su inspiración. De esto se deduce que esta música se adaptará a la técnica y a las modalidades del piano: tendrá la libertad del solista, hará surgir, como al correr de los dedos, armonías que pasan como percusiones que se pueden apagar prontamente, o prolongarse dentro de una resonancia más o menos velada; tendrá notas o melodías sobresalientes basadas en el acento de los dedos y en la subordinación de las partes; se matizará con la combinación de los pedales y la finura del "touchée". Eminentemente pianística abordará dificultades que nunca serán ilógicas porque han sido el resultado de la comprobación práctica. Al mismo tiempo será absolutamente personal: la imitación siempre será inferior al fruto madurado espontáneamente”.*¹¹

¹¹Tomado de Guillermo Orta Velázquez,
"100 Biografías en la Historia de la Música"
Ed. Joaquín Porrúa, 1962.

A continuación observaremos un extracto del estudio N°1 opus 10 de Frederic Chopin:

La pieza se centra completamente en el trabajo de arpeggios en posiciones abiertas, es decir usando intervalos más amplios de los comúnmente usados para practicar arpeggios de acordes, como los vistos en los estudios de Carl Czerny:

Ejemplo:

Arpeggio común de C mayor sería en este orden:

C-E-G-C-E-G...



Chopin lo hace así: **C-G-C-E-C-G-E...**



De esta forma el Chopin utiliza un rudimento básico como lo son los arpeggios, pero, cambia el orden “lógico” de las notas logrando así otra sonoridad. Otro punto importante es la velocidad sugerida que es de negra= 176.

Algo importante tanto como el trabajo rítmico y el de la disposición de cada nota en la partitura es el movimiento armónico que Chopin desarrolla, el cual es un verdadero “juego” el cual nos transporta a distintos centros tonales de una forma genial.

Veamos ahora el estudio N° 2 opus 10, en esta pieza Chopin se enfoca en el trabajo de la escala cromática con los dedos 3-4 y particularmente, un dedaje casi no usado en este tipo de escala; la escala cromática consiste en desplazar las notas por semitonos consecutivos de forma ascendente como descendente.

The image shows the musical score for Chopin's Etude No. 2, Op. 10, No. 2. The score is in G major, 2/4 time, and marked 'Allegro' with a tempo of 144. It features a chromatic scale in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes fingering numbers (3, 4, 5) and dynamic markings like 'p' and 'cresc.'. The piece ends with a fermata and a final chord in G major.

Es importante decir que Chopin aparte de haber compuesto los llamados “Etudes” cuenta con una larga lista de obras entre las cuales se pueden encontrar preludios, nocturnos, vales, y tantas otras más. Frederick Chopin muere a corta edad el 17 de octubre de 1849 producto de una tuberculosis que le afectaba desde hace unos años.

No se puede hablar de Chopin sin dejar de mencionar a uno de los más grandes pianistas que se haya conocido, me refiero a Franz Liszt (octubre de 1811-julio de 1886) nacido en Raiding, Hungría, lugar que³³

actualmente se encuentra en el Estado austriaco de Burgenland. Liszt comenzó a llamar la atención a muy temprana edad por su fluidez en la improvisación y su excelente lectura. Hasta el día de hoy Franz Liszt es considerado como uno de los más grandes pianistas de todos los tiempos y porque no decir que con Liszt ,continuando el trabajo pianístico que Chopin comenzó y dejó prematuramente, el piano ha alcanzado un completo desarrollo o mejor dicho logra completa realización.


“Su aporte a la historia de la música puede resumirse en dos aspectos fundamentales: por un lado amplió los recursos técnicos de la escritura y la interpretación pianísticas, y por otro dio un impulso concluyente a la música de programa, aquella que nace inspirada por un motivo extramusical, sea éste literario o pictórico”¹²

A lo largo de la carrera como pianista compositor de Liszt encontramos numerosas obras de un nivel técnico y de expresión inigualables; ejemplo de estas son las *Rapsodias Húngaras*, *las dos baladas*, y una de sus obras más importantes, me refiero a los *“Etudes d’exécution Transcendente”* (estudios de ejecución trascendental), en esta obra Liszt desarrolla al máximo su potencial como pianista.

Extracto de uno de sus doce estudios trascendentales, específicamente el N° 4 titulado “Mazeppa”:

Mazeppa

Allegro.



The image displays a musical score for the piece 'Mazeppa' by Franz Liszt. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Allegro.' and features a complex, rhythmic melody in the right hand with a supporting bass line in the left hand. The second system is marked 'Cadenza ad libitum.' and shows a more melodic and expressive passage, primarily in the right hand, with a simpler bass line. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

¹² www.biografiasyvidas.com/biografia/l/liszt.htm

Allegro. (M. M. $\text{♩} = 112-118$)

sempre fortissimo e con strepito

m. d.
m. s.

simile

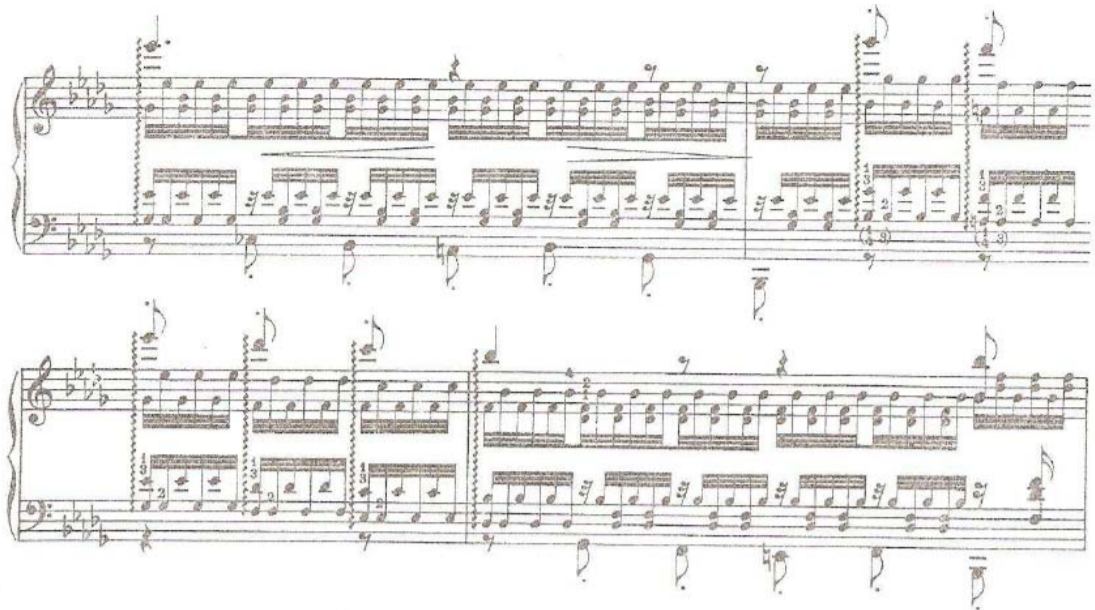
Los primeros cinco compases conforman una sección basada en acordes a modo de introducción la cual da paso a un efecto orquestal magnífico en el compás seis; una sección de semicorcheas y fusas tocadas velozmente, después de esto se presenta y desarrolla el tema.

El trabajo técnico de este estudio se centra principalmente en el desarrollo de una melodía con la mano derecha acompañada por una sub melodía de la mano izquierda armonizada por intervalos de terceras mayores y menores, en unos pasajes más adelante encontramos el mismo trabajo de melodía acompañada pero la mano izquierda canta y la mano derecha acompaña. También es importante mencionar algunos pasajes en el cual trabaja melodías armonizadas con intervalos de octavas paralelas, cada pasaje está conectado uno de otro de forma genial.

Pasaje de octavas paralelas:

8^{va}
ten.

Extracto del estudio N° 12 de Liszt titulado “Chasse-Neige”:



En este estudio el compositor trabaja una melodía de corcheas que es acompañada por una especie de arpeggio de dos notas con figuras de semifusas con ambas manos. A la vez la mano izquierda va respondiendo a la mano derecha con una sub melodía en corcheas, lo que crea el efecto de un diálogo entre ambas voces. El acompañamiento de semifusas logra un efecto sonoro increíble.

Quizás lo que puede diferenciar a Liszt de Chopin es el increíble virtuosismo que desarrolló en el piano, de ésta forma en cada uno de sus estudios se manifiesta un pleno y real “sinfonismo pianístico” sin perder las cualidades cantables y poéticas alcanzadas por Chopin. En la obra de ambos encontramos un trabajo tan profundo no tan solo por el alto nivel de dificultad técnico sino también por el contenido histórico, espiritual y pictórico que ocuparíamos una tesis completa para poder hacer un análisis digno de obras tan geniales como éstas. Por eso el objetivo de este capítulo es hacer cita de compositores destacados y a la vez mostrar cuál es el trabajo técnico musical desarrollado en sus obras.

A continuación se hará mención de dos compositores modernos los cuales han tenido una importante influencia en el desarrollo de esta tesis, me refiero a Gyorgy Ligeti y a Chick Corea.

Gyorgy Ligeti nació en Dicsöszentmárton Viena, (1923-2006). Compositor austríaco de origen húngaro, gran parte de su trabajo es para de tipo orquestal, experimentando con variados formatos y profundizando

bastante en el trabajo del sonido (efectos sonoros, mezcla de timbres, etc.), especialmente una técnica a la cual él mismo la llamó “micro polifonía”. Algunas de sus obras han sido usadas para el cine.

Su vida y la de su familia fueron fuertemente afectadas durante la segunda guerra mundial, teniendo que abandonar sus estudios musicales para prestar servicio obligatorio por el hecho de ser judío, tras este hecho Ligeti perdió a su familia, pero pudo retomar sus estudios musicales y dedicarse completamente a la composición. La obra de Ligeti es bastante extensa para detallarla pero por nombrar algunas importantes encontramos: “Réquiem” de 1965 y “Lux Aeterna” o “Luz Eterna” (1966), Concierto para Chelo (1966), “Aventuras” (1962) y “Nuevas Aventuras” (1965).

La parte del trabajo de Ligeti que ha sido de influencia para la presente tesis son los estudios para piano, los cuales están contenidos en tres libros. Veamos un pequeño extracto del estudio N° 4 titulado “Fanfares” del libro N° 1:

Vivacissimo, molto ritmico, $\text{♩} = 63$, con allegria e slancio

3+2+3

mp

pp sempre legato, quasi senza pedale

pp sempre

El trabajo principal es mantener el control del ostinato melódico que comienza la mano izquierda. El ostinato con figuras de corcheas están agrupadas de forma particular (como está indicado en el pentagrama) **3+2+3** lo cual da un total de 8 corcheas que comúnmente podrían estar agrupadas de a dos o de a cuatro en un metro de 2/4. Este ostinato es acompañado por una melodía que alterna las acentuaciones entre tiempos fuertes y tiempos débiles que generalmente va coincidiendo con las acentuaciones del ostinato, generando un patrón rítmico novedoso.

Ahora veamos el estudio N°1 del libro titulado “Música Ricercata” en el cual Ligeti desarrolla un juego rítmico melódico ocupando solo la nota A (la):



Lo interesante e importante del trabajo técnico en este estudio es el trabajo del sonido de cada nota en cuanto a dinámica se refiere, y en la parte rítmica el trabajo técnico está en que se van cambiando las acentuaciones entre los tiempos fuertes y tiempos débiles generando así desplazamientos rítmicos.



A continuación se presentan los estudios de un músico compositor contemporáneo, Chick Corea. Corea es un músico conocido mundialmente en el estilo de la música Jazz nació en 1941 en Massachusetts, comenzó a estudiar piano a los cuatro años de edad, a lo largo de su carrera como pianista ha compartido con importantes músicos tales como Miles Davis (1968), Mongo Santamaría (1964) y muchos más. Es respetado por ser uno de los músicos de jazz más innovadores y originales. En su trabajo como compositor ha incursionado en variados formatos y estilos, mayoritariamente composiciones para grupos modernos electrónicos, acústicos, también para música docta. Uno de sus trabajos que es de nuestra atención son los

estudios para piano de su libro titulado "Children's Songs" en el cual el pianista demuestra su habilidad y calidad como músico y compositor.

Extracto del estudio N° 5 del libro "Children's Songs" de Chick Corea:



El trabajo técnico se enfoca en el desarrollo de una melodía armonizada con triadas, la mayoría de estos acordes son acordes alterados es decir que poseen tensiones lo cual da como resultado una sonoridad disonante pero sin perder musicalidad. En el constante movimiento armónico se desarrollan varias modulaciones tonales.

Extracto del estudio N° 16:



El enfoque técnico en este caso es desarrollar una melodía sincopada con la mano izquierda acompañada de un ostinato armónico con la mano derecha, lo cual ejercita la disociación entre ambas manos. En la parte final del estudio encontramos una parte que está basada en la escala pentafónica de Em (mi menor) tocada velozmente lo que crea un efecto sonoro muy

interesante.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves: the upper staff is labeled 'R.H.' (Right Hand) and the lower staff is labeled 'L.H.' (Left Hand). Both staves feature a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a rhythmic pattern of eighth notes. Above the first measure of the R.H. staff is a '5', and above the first measure of the L.H. staff is a '5'. Below the first measure of the L.H. staff is the marking 'Ped.'. The word 'simile' is written between the two staves in the second measure. The second system also consists of two staves with the same clefs and key signature. Below the first measure of the L.H. staff is the marking '(Ped.)'.

El propósito de este capítulo no ha sido profundizar demasiado en el aspecto formal de los estudios citados ni tampoco abordar a todos los compositores que han dedicado parte de su trabajo a la composición de Estudios musicales. Actualmente, si se trata de hacer una mirada retrospectiva en la historia de la música, en este caso pianistas, nos encontraremos con muchos nombres interesantes que se han destacado como músicos y también como compositores, algunos de estos han desarrollado algunos trabajos escritos dentro de lo que podríamos catalogar como “estudios” para piano ya que algunos de estos trabajos no se usa como título el término “estudio”, por nombrar algunos: Friederick burgmuller, J. B. Duvernoy, Cramer, S Heller con sus 25 estudios para desarrollar el ritmo y la expresión, Claude Debussy, Felix Mendelson “Estudios Serios”, Alexander Scriabin “Etudes-Tableaux”, R. Schumann “Estudios Sinfónicos”.

CAPÍTULO III: “Aplicación de elementos técnicos en la creación de tres Estudios para piano”

A continuación la presentación de los tres Estudios compuestos y análisis formal, técnico y armónico de cada uno.

Estudio N° 1

Análisis técnico:

El estudio N°1 está basado completamente en una adaptación al piano de una técnica empleada en el estudio de tambor, dicha técnica denominada “Paradil”, esta consiste en hacer combinaciones de una cierta cantidad de golpes por cada mano, ya sea uno, dos, tres, cuatro golpes por mano. Podemos asumir que existen infinitas combinaciones, pero en este caso se trabaja mayoritariamente paradiles de dos y tres notas por mano.

Análisis formal:

Con respecto a la estructura podemos identificar dos partes principales, por lo cual podría ser catalogada como una “forma canción”:

Sección “A”: Va desde el compás 1 al compás 18. El compás 19 es un compás en el cual hay un cambio en la métrica a 4/4 el cual cumple una función de puente o nexo para volver nuevamente a la sección “A” que es repetida del compás 20 al compás 37 y posteriormente a la sección “B”.

El trabajo técnico de la sección “A” consiste en trabajar la independencia y articulación de los dedos en ambas manos en posición fija, del compás 11 al compás 16 se desarrolla una melodía que está armonizada por intervalos de terceras, cuartas y quintas, este pasaje es repetido del compás 28 al compás 33.



The image shows a musical score for the first study, consisting of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first measure has a 'cresc.' dynamic marking. The second measure has a 'cresc.' dynamic marking. The third measure has a 'f' dynamic marking. The fourth measure has a 'f' dynamic marking. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of two or three, reflecting the 'Paradil' technique mentioned in the text.

Sección “B”: Desde el compás 38 al compás 45 la cual tiene un cambio en el metro del compás a 4/4.

El trabajo técnico de esta sección el trabajo de acordes y también el trabajo rítmico sincopado entre ambas manos.

Sección “Coda”: Este es un pasaje con carácter resolutivo que va desde el compás 46 al compás 57 la cual mantiene el esquema melódico de la sección “A” pero va subiendo cromáticamente hasta llegar al tercer grado de la escala (E). También se podría denominar como “A”.

Análisis armónico:

La armonía del tema está basada de principio a fin en el modo lidio, específicamente **C lidio**.

EstudioNº2

Análisis técnico:

El trabajo técnico de esta pieza consiste en desarrollar un ostinato melódico con la mano izquierda en una métrica compuesta; **7/8**, sobre este ostinato la mano derecha desarrolla una melodía la cual va variando melódica y rítmicamente. El objetivo principal del estudio Nº2 es el control de dinámica y de la rítmica del ostinato para así lograr un perfecto diálogo entre mano derecha y mano izquierda.

Análisis formal:

En este estudio podemos identificar cinco secciones:

Sección "A": Va desde el compás 1 al 18, en esta sección se presenta el tema.

Sección "A": Desde el compás 19 al compás 32. He denominado "A" a esta sección porque la frase inicial es igual a la de "A" pero varía en su desarrollo. Del compás 28 al 32 encontramos un desplazamiento rítmico de octavas paralelas con figuras de semicorcheas; el primer tiempo de estas van acentuando en tiempo de negra:



Sección "B": Desde el compás 33 al 40, esta sección presenta un cambio de metro a 5/8 y también hay un cambio en el ostinato de la mano izquierda.

Sección "C": Va desde el compás 41 al compás 56, en esta parte podemos identificar el clímax, la parte inicial es igual que la sección "A" pero el desarrollo es un poco más amplio abarcando elementos de la parte "A" como fue mencionado y de "A" ya que del compás 49 al 53 hay un desplazamiento rítmico trabajando acordes pero esta vez con figuras de negra:



Sección “Coda”: Va del compás 57 al 68, en esta sección se vuelve a citar el motivo melódico principal pero con un carácter conclusivo y finalmente el ostinato que era tocado por la mano izquierda ahora es tocado por ambas manos al unísono.

Análisis armónico:

La armonía del estudio N°2 está basada completamente en el modo dorio, específicamente **F dorio**.

Estudio N°3:

Análisis técnico:

El trabajo técnico del estudio N° 3 consiste en el desarrollo de una melodía “*cantabile*” con la mano izquierda, dicha melodía tiene como objetivo el control dinámico, rítmico y expresivo de la mano izquierda. Ésta melodía es acompañada de un ostinato melódico con la mano derecha, con el cual se produce un diálogo musical interesante y entretenido.

Análisis formal:

Podemos identificar las siguientes partes:

Sección “A”: Va desde el compás 1 al compás 19. En esta primera parte se expone el tema principal, el cual se va repitiendo constantemente y en algunos casos va variando su desarrollo. Lo ideal de esta sección es mantener el control dinámico y rítmico de ambas manos y por sobre todo que la melodía de la mano izquierda sobresalga por sobre el ostinato de la mano derecha.

Sección “B”: Desde el compás 20 al compás 31. Esta es una sección trabaja directamente la sincronización de las manos a través de un ostinato consistente en un diálogo entre ambas manos, y el control de dinámica.

Sección “A”: Desde el compás 32 al compás 45. Vuelve a citar el tema principal.

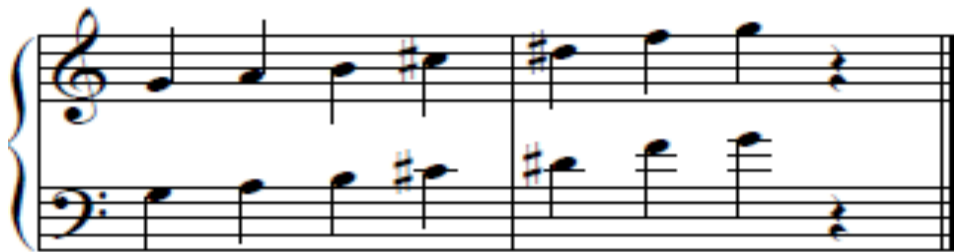
Sección “C”: Del compás 46 al compás 57. Esta es una sección contrastante con respecto a las demás partes del estudio, primero porque cambia de tonalidad a G (sol), usando la escala hexáfona o escala de seis notas de G. también se observa un cambio en la subdivisión de las figuras rítmicas de división ternaria; tresillo a división binaria; cuartinas y derivados de cuartinas.

Sección “Coda”: Del compás 58 al compás 66, básicamente esta sección cita nuevamente la sección “A” pero con un carácter conclusivo.

Análisis armónico:

El estudio N°3 está armonizado casi completamente en el V grado de la escala menor melódica; mixolidio b13, exceptuando la sección “C” que está armonizada en la escala hexáfona de G (sol). La escala hexáfona o escala de seis notas consiste en ordenar las notas de tal forma que no existan intervalos de segunda menor o semitonos.

Escala hexáfona de G (sol):



CONCLUSIÓN

A lo largo del desarrollo de esta tesis de grado han sido abarcados única y específicamente aquellos elementos que son parte de la ejecución y de la creación musical. Dichos elementos han sido explicados detalladamente y ordenados de una forma lógica para lograr una mejor comprensión del tema principal el cual es la aplicación de técnicas en la creación de tres estudios para piano. En el capítulo N°1 fueron agrupados y explicados algunos elementos básicos de la música y también algunos conceptos específicos del área compositiva. El capítulo N°II consistió en pequeños análisis a extractos de obras de compositores que han profundizado en el género del “Estudio”. El capítulo N°I y el capítulo N°II conforman el marco teórico de esta tesis, este conjunto de elementos teóricos son aplicados en el capítulo N°III, capítulo en el cual se encuentran los tres estudios musicales compuestos y un análisis completo y detallado de cada uno.

Con respecto al resultado obtenido en la composición de los tres estudios se puede comprobar satisfactoriamente que los elementos técnicos que fueron planificados en el planteamiento de esta tesis fueron aplicados; elementos que fueron explicados detalladamente en el capítulo N° I.

El hecho de haber escogido el área de la composición de “Estudios” como tema de tesis, personalmente significó un gran desafío como músico, primero que todo porque es un área que nunca había explorado y a la vez porque demandó de mi parte un gran y valioso tiempo de estudio de instrumento. También debo agregar que desde el primer momento que comencé a crear y posteriormente a escribir las ideas musicales en todo momento estuvo en mi mente la idea de hacer un trabajo original y nuevo el cual fuese un reflejo y resultado de un trabajo netamente personal como músico.

Una vez concluida la etapa compositiva, analizando los resultados obtenidos, observo que se han cumplido las metas específicas, pero no niego sentir la necesidad y motivación a seguir profundizando en ciertos pasajes musicales insertos en los tres estudios (sin incluir algunos motivos e ideas que no alcanzaron a concretarse en algo mayor por diversas razones), y

también a continuar ejercitándome en el campo de la composición, en la cual ésta es mi primera experiencia. Al mismo tiempo quiero extender una invitación al lector de esta tesis al cual desafío y motivo a experimentar en el área de la creación y composición musical sea cual sea el estilo en el caso de que usted sea instrumentista, o aprender a tocar algún instrumento en el caso de que aún no lo sea.

BIBLIOGRAFÍA

1. Alfredo Casella, libro "El piano", 1936, editorial Ricordi Americana Buenos Aires, título original "IL Pianoforte" editores originales G. Ricordi & C. Milano.
2. Arthur Jacobs, "Diccionario de la Música", 1977, editorial "Losada", título original "The new Penguin of Music" 1958, traducción al español Buenos aires.
3. Carlos Poblete Varas, "Diccionario de la Música", 1972, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
4. Extractos de estudios de Carl Czerny, Cerny Germer "50 pequeños estudios" volumen 1, ediciones selection.
5. Extractos de estudios de Charles Hanon, "Hanon el pianista virtuoso", editorial Ricordi Americana S.A. Buenos Aires.
6. Extractos de estudios de Franz Liszt, "Complete Etudes for Piano", editado por Ferruccio Busoni, 1988, Dover Publications, Inc.,.
7. Extractos de estudios de Chopin Opus 10, Opus 25, Urtext Edition, 1973, Schott/universal Edition.
8. Mark Levine, "The Jazz Piano Book", Sher music CO.
9. Extractos de estudios de Gyorgy Ligeti, "Études pour Piano" premier libre, Schott Musik International GmbH & co. 1986. "Musica Ricercata" Schott Musik International GmbH & co. 1995.
10. Extractos de estudios de Chick Corea, "Children's Songs", 1984, B. Schott's Sönhe, Mainz.
11. www.wikipedia.cl
12. www.juntadeandalucia.es
13. www.biografasyvidas.com
14. Diccionario Manual de la Lengua Española Vox. © 2007 Larousse Editorial, S.L.

Estudio N° 1

Felipe Choupay

♩=120

The musical score is written for piano and bass. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as ♩=120. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *mf*, *cresc.*, and *ff*. The piece features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The first system (measures 1-4) starts with *pp* in both hands and *mf* in the right hand. The second system (measures 5-8) features *cresc.* markings. The third system (measures 9-12) has *mf* in the right hand and *pp* in the left hand. The fourth system (measures 13-16) includes *cresc.* and *f* markings. The fifth system (measures 17-19) is marked *ff*. The sixth system (measures 20-23) returns to *mf* in the right hand and *pp* in the left hand.

24

Musical notation for measures 24-27. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The left hand plays a similar pattern of eighth notes. The music is in 4/4 time.

28

Musical notation for measures 28-31. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand plays chords in a rhythmic pattern. The left hand plays eighth notes. Dynamics include *pp* and *cresc.* markings.

32

Musical notation for measures 32-35. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand plays chords. The left hand plays eighth notes. Dynamics include *f* markings.

36

Musical notation for measures 36-39. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a melodic line. The left hand plays eighth notes. Dynamics include *ff* and *p* markings.

40

Musical notation for measures 40-42. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand plays chords. The left hand plays eighth notes. Dynamics include *cresc.* markings.

43

Musical notation for measures 43-45. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand plays chords. The left hand plays eighth notes. Dynamics include *cresc.* and *f* markings.

46

mp *pp* *cresc.* *cresc.*

50

mf *f* *mf* *f*

54

rit..

mp *mp*

57

Estudio N° 2

♩=210

Felipe Choupay

The musical score is written for piano and bass. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 7/8. The tempo is marked as quarter note = 210. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *pp* (pianissimo). The score includes various articulations such as accents, slurs, and staccato markings. The piece is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the bass line, often with rests in the treble line.

4

8

12

16

20

mf

f

p

pp

24

Musical score for measures 24-27. Treble clef, bass clef, key signature of two flats, 4/4 time signature. Measure 24 has a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measures 25-27 feature a melody in the treble and a bass line with eighth notes and rests.

28

Musical score for measures 28-31. Treble clef, bass clef, key signature of two flats, 4/4 time signature. Measures 28-31 feature a melody in the treble and a bass line with eighth notes and rests. Dynamics include piano (*p*).

32

Musical score for measures 32-36. Treble clef, bass clef, key signature of two flats, 4/4 time signature. Measures 32-36 feature a melody in the treble and a bass line with eighth notes and rests. Dynamics include forte (*f*).

37

Musical score for measures 37-41. Treble clef, bass clef, key signature of two flats, 4/4 time signature. Measures 37-41 feature a melody in the treble and a bass line with eighth notes and rests. Dynamics include mezzo-piano (*mp*).

42

Musical score for measures 42-45. Treble clef, bass clef, key signature of two flats, 4/4 time signature. Measures 42-45 feature a melody in the treble and a bass line with eighth notes and rests. Dynamics include mezzo-forte (*mf*).

46

Musical score for measures 46-49. Treble clef, bass clef, key signature of two flats, 4/4 time signature. Measures 46-49 feature a melody in the treble and a bass line with eighth notes and rests. Dynamics include mezzo-forte (*mf*).

50

mf

Musical score for measures 50-53. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melody of eighth notes and chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present at the end of the system.

54

f
mf

Musical score for measures 54-57. The right hand has a melody with some rests and a dynamic marking of *f*. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present at the end of the system.

58

f
pp

Musical score for measures 58-61. The right hand has a melody with rests and a dynamic marking of *f*. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *pp* is present at the end of the system.

62

cresc.

Musical score for measures 62-65. Both hands play a continuous eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *cresc.* is present in both staves.

66

mf
f cresc.
ff
fff

Musical score for measures 66-69. Both hands play a continuous eighth-note accompaniment. Dynamic markings are present in both staves: *mf*, *f cresc.*, *ff*, and *fff*.

Estudio N° 3

♩=100

Felipe Choupay

The musical score is written for piano and bass in 4/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 100. The score is characterized by frequent triplet patterns in both hands. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The piece includes several crescendo and decrescendo markings, as well as a *mf* (mezzo-forte) marking. The bass line often features sustained notes and triplet patterns that complement the more active treble line.

1. *pp* *mf*

4 *mf*

7 *pp* *p* *cresc.*

10 *mf* *f* *pp* *cresc.* *mf*

13

f *pp* *pp* *cresc.* *mp*

16

mf *f*

19

pp *pp*

22

mp *mp*

25

mp *mp*

28

mf

Musical score for measures 28-30. The treble staff contains a melodic line with triplets of eighth notes and quarter notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with triplets of eighth notes and quarter notes. The dynamic marking is *mf*.

31

pp

Musical score for measures 31-33. The treble staff continues with triplets of eighth notes and quarter notes. The bass staff has a more active accompaniment with triplets of eighth notes and quarter notes. The dynamic marking is *pp*.

34

mf

Musical score for measures 34-36. The treble staff features triplets of eighth notes and quarter notes. The bass staff has a more active accompaniment with triplets of eighth notes and quarter notes. The dynamic marking is *mf*.

37

pp

p

Musical score for measures 37-39. The treble staff continues with triplets of eighth notes and quarter notes. The bass staff has a more active accompaniment with triplets of eighth notes and quarter notes. The dynamic marking is *pp* in the treble and *p* in the bass.

40

cresc.

mf

Musical score for measures 40-42. The treble staff continues with triplets of eighth notes and quarter notes. The bass staff has a more active accompaniment with triplets of eighth notes and quarter notes. The dynamic marking is *cresc.* in the treble and *mf* in the bass.

43

pp *cresc.* p

f p

This system contains measures 43 through 46. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, starting at *pp* and increasing to *p*. The left hand has a bass line with triplets and slurs, starting at *f* and ending at *p*. Dynamics include *pp*, *pp cresc.*, and *p*.

47

This system contains measures 47 through 49. The right hand has a steady eighth-note melody. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics are consistent throughout.

50

mp

mp

This system contains measures 50 through 52. The right hand plays a block chord accompaniment. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics are marked *mp*.

53

rit..

cresc.

8vb

cresc. *And.*

This system contains measures 53 through 55. The right hand has a block chord accompaniment in the first two measures, followed by a melodic line with triplets and slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *rit..*, and *And.*. An 8va marking is present.

Tempo primo

56

f

pp *cresc.* mp

*

This system contains measures 56 through 59. The right hand has a melodic line with triplets and slurs, starting at *pp* and increasing to *mp*. The left hand has a bass line with triplets and slurs, starting at *f* and ending at *mp*. Dynamics include *f*, *pp*, *cresc.*, and *mp*. A star symbol is at the bottom.

60

mf *f*

This system contains measures 60, 61, and 62. The treble staff features a melodic line with eighth-note triplets and dotted eighth notes. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note triplets. Dynamics range from *mf* to *f*. A hairpin crescendo is shown below the bass staff.

rall. rit.

63

mf

This system contains measures 63 and 64. The tempo markings *rall.* and *rit.* are positioned above the first and last measures respectively. The musical notation continues with triplets in both staves. The dynamic is *mf*.

65

This system contains measures 65 and 66. The treble staff continues with eighth-note triplets and dotted eighth notes. The bass staff features a more complex accompaniment with triplets and a long slur spanning across the two measures.