

**ANÁLISIS MUSICAL DEL NOCTURNO EN MI BEMOL MAYOR OPUS 9 N° 2
DE FRÉDÉRIC CHOPIN ADAPTADO PARA MARIMBA POR CLAYTON
STROUP.**

MIGUEL ANDRÉS PADILLA PINTO



**FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA
PEREIRA
2017**

**ANÁLISIS MUSICAL DEL NOCTURNO EN MI BEMOL MAYOR OPUS 9 N° 2 DE
FRÉDÉRIC CHOPIN ADAPTADO PARA MARIMBA POR CLAYTON STROUP.**

MIGUEL ANDRÉS PADILLA PINTO

Código: 1088322934

Trabajo de Grado presentado como opción parcial para optar
al título de Licenciado en Música.

Director

URIEL ANDRÉS MARÍN REYES

Licenciado en Música de la Universidad de Caldas, postgrado en Música Moderna
énfasis en Batería y Percusión Sinfónica de Conservatorio Superior El Liceo
Barcelona España y Percusionista principal de la Orquesta sinfónica de Caldas.

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA
PEREIRA
2017**

AGRADECIMIENTOS

A Dios autor y creador de todo, por el regalo del quehacer musical.

A mis padres y hermano por todo el apoyo incondicional entregado.

A Uriel Andrés Marín Reyes, Licenciado en Música de la Universidad de Caldas, postgrado en Música Moderna énfasis en Batería y Percusión Sinfónica de Conservatorio Superior El Liceo Barcelona España y Percusionista principal de la Orquesta sinfónica de Caldas. Por los conocimientos otorgados, y la disposición para dirigir este trabajo.

A Carlos Uribe Beltrán, Licenciado en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira, Especialista en docencia universitaria, Magister en comunicación educativa, Magister en educación docente. Por su guía para la construcción de este informe.

CRÉDITOS

Las personas que participaron en este proyecto fueron las siguientes:

1	NOMBRE COMPLETO: Miguel Andrés Padilla Pinto		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input checked="" type="checkbox"/>	Asesor	<input type="checkbox"/>
		Director	<input type="checkbox"/>
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
Estudiante Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira.			
2	NOMBRE COMPLETO: Uriel Andrés Marín Reyes		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input type="checkbox"/>	Director	<input checked="" type="checkbox"/>
		Asesor	<input type="checkbox"/>
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
Licenciado en Música de la Universidad de Caldas, postgrado en Música Moderna énfasis en Batería y Percusión Sinfónica de Conservatorio Superior El Liceo Barcelona España y Percusionista principal de la Orquesta sinfónica de Caldas.			
3	NOMBRE COMPLETO: Carlos Uribe Beltrán		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input type="checkbox"/>	Director	<input type="checkbox"/>
		Asesor	<input checked="" type="checkbox"/>
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
Licenciado en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira, Especialista en docencia universitaria, Magister en comunicación educativa, Magister en educación docente.			

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	12
1. ÁREA PROBLEMÁTICA	13
2. OBJETIVOS	14
2.1 OBJETIVO GENERAL	14
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	14
3. JUSTIFICACIÓN	15
4. MARCO TEÓRICO	16
4.1 RITMO	16
4.2 MELODIA	17
4.3 ARMONIA	19
4.4 ESTETICA	23
4.5 TECNICA	23
4.6 ESTILO	24
4.7 FORMA	25
4.8 ANTECEDENTES	25
5. METODOLOGÍA	27
5.1 TIPO DE TRABAJO	27
5.2 PROCEDIMIENTO	27
5.2.1 Fase 1. Identificar los elementos rítmicos de la obra.	27
5.2.2 Fase 2. Identificar los elementos armónicos de la obra.	27
5.2.3 Fase 3. Identificar los elementos melódicos de la obra.	28
6. RESULTADOS	29
7. DISCUSION DE RESULTADOS	65
8. CONCLUSIONES	67
9. RECOMENDACIONES	68
BIBLIOGRAFÍA	69

LISTA DE IMÁGENES

	Pág.
Imagen 1. Digitación de las baquetas	29
Imagen 2. Parte A- Compas # 1	29
Imagen 3. Parte A- Compas # 2	30
Imagen 4. Parte A- Digitación del grupeto	30
Imagen 5. Parte A- Compas # 3	31
Imagen 6. Parte A- Compas # 4	31
Imagen 7. Parte A'- Compas # 5	32
Imagen 8. Parte A'- Digitación del Mordente	32
Imagen 9. Parte A'- Compas # 6	32
Imagen 10. Parte A'- Compas # 7	33
Imagen 11. Parte A'- Compas # 8	33
Imagen 12. Parte B- Compas # 9	34
Imagen 13. Parte B- Compas # 10	34
Imagen 14. Parte B- Compas # 11	34
Imagen 15. Parte B- Compas # 12	35
Imagen 16. Parte A'- Compas # 13	35
Imagen 17. Parte A'- Compas # 14	36
Imagen 18. Parte A'- Compas # 15	36
Imagen 19. Parte A'- Compas # 16	36
Imagen 20. Parte B'- Compas # 17	37

Imagen 21. Parte B'- Compas # 18	37
Imagen 22. Parte B'- Compas # 19	38
Imagen 23. Parte B'- Compas # 20	38
Imagen 24. Parte A'- Compas # 21	38
Imagen 25. Parte A'- Compas # 22	39
Imagen 26. Parte A'- Compas # 23	39
Imagen 27. Parte A'- Compas # 24	39
Imagen 28. Parte C- Compas # 25	40
Imagen 29. Parte C- Compas # 26	40
Imagen 30. Digitación del grupeto	41
Imagen 31. Parte C- Compas # 27	41
Imagen 32. Digitación del mordente	41
Imagen 33. Parte C- Compas # 28	42
Imagen 34. Parte C- Compas # 29	42
Imagen 35. Parte C- Compas # 30	43
Imagen 36. Parte C- Compas # 31	43
Imagen 37. Parte C- Compas # 32	44
Imagen 38. Cadenza ad libitum- Compas # 33	44
Imagen 39. Cadenza ad libitum- Compas # 34	44
Imagen 40. Coda- Compas # 35	45
Imagen 41. Coda- Compas # 36	45
Imagen 42. Cifrado americano y acordes- periodo A1- Compases 1 a 4	46

Imagen 43. Cifrado americano y acordes- periodo A2- Compases 5 a 8	47
Imagen 44. Cifrado americano y acordes- periodo B1- Compases 9 a 12	48
Imagen 45. Cifrado americano y acordes- periodo A3- Compases 13 a 16	49
Imagen 46. Cifrado americano y acordes- periodo B2- Compases 17 a 20	50
Imagen 47. Cifrado americano y acordes- periodo A4- Compases 21 a 24	51
Imagen 48. Cifrado americano y acordes- periodo C- Compases 25 a 28	52
Imagen 49. Cifrado americano y acordes- periodo C- Compases 29 a 32	53
Imagen 50. Cifrado americano y acordes- periodo C y Coda- Compases 33 a 36	54
Imagen 51. Análisis melódico- periodo A1- Compases 1 a 4	56
Imagen 52. Análisis melódico- periodo A2- Compases 5 a 8	57
Imagen 53. Análisis melódico- periodo B1- Compases 9 a 12	58
Imagen 54. Análisis melódico- periodo A3- Compases 13 a 16	59
Imagen 55. Análisis melódico- periodo B2- Compases 17 a 20	60
Imagen 56. Análisis melódico- periodo A4- Compases 21 a 24	61
Imagen 57. Análisis melódico- periodo C- Compases 25 a 28	62
Imagen 58. Análisis melódico- periodo C- Compases 29 a 32	63
Imagen 59. Análisis melódico- periodo C y Coda- Compases 33 a 36	64

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A. Diagrama del plan de estudios del programa Licenciatura en Música de la Universidad tecnológica de Pereira.

ANEXO B. Partitura del Nocturno Opus 9 N° 2 de Frédéric Chopin adaptada para marimba por Clayton Stroup.

ANEXO C. Instrumento de recolección de información.

ANEXO D. Bitácora de trabajo

ANEXO E. Cronograma de actividades y análisis financiero

RESUMEN

El Nocturno en mi bemol mayor opus 9 N° 2 fue compuesto por Frédéric Chopin en la época del romanticismo siendo una obra para piano. Por ser una obra tan reconocida, se han hecho múltiples adaptaciones e interpretaciones en diferentes instrumentos musicales, en este caso se presenta el análisis de la adaptación para marimba que ha realizado el percusionista estadounidense Clayton Stroup.

El análisis se presenta desde diferentes puntos de vista, teniendo en cuenta siempre el contexto histórico y social en el que se desarrolló la obra, además lo que significa el género nocturno, por otra parte se presenta una mirada desde lo que significa esta obra siendo interpretada en un instrumento de percusión como la marimba, la cual tiene diferentes recursos técnicos respecto del piano.

Existen tres aspectos musicales fundamentales sobre los que está fundamentado el análisis, los cuales son: el ritmo, la armonía y la melodía. El primero de ellos dará a conocer los motivos musicales que desarrolla la obra y busca descifrar el movimiento de la obra desde la medida del compás. El segundo dará a conocer la conducción y composición de los acordes y los cambios que estos tienen en los diferentes periodos de la obra. El tercero dará a conocer como se conduce la melodía, a través de la obra y habrá una observación de los intervalos, saltos, ornamentos y la relación que tiene la melodía con respecto a la parte armónica.

PALABRAS CLAVES: Análisis, Nocturno, Marimba, Ritmo, Armonía, Melodía.

ABSTRACT

The Nocturne in E flat major opus 9 No. 2 was composed by Frédéric Chopin in the time of Romanticism being a piece for piano. Because it is such a recognized work, multiple adaptations and interpretations have been made in different musical instruments, in this case is presented the analysis of the adaptation for marimba that has realized the American percussionist Clayton Stroup.

The analysis is presented from different points of view, always taking into account the historical and social context in which the piece was developed, in addition what it means the nocturne as genre, on the other hand it presents a look from what this piece means being performed in a percussion instrument like the marimba which has different technical resources regarding the piano.

There are three fundamental musical aspects on which the analysis is based, which are: rhythm, harmony and melody. The first one will reveal the musical motifs that the piece develops and seeks to decipher the movement of the play from the measure. The second will reveal the conduction and composition of the chords and the changes they have in the different periods of the piece. The third will announce how the melody is conducted through the work and there will be an observation of the intervals, jumps, ornaments and the relation that has the melody regarding to the harmonic part.

KEY WORDS: Analysis, Nocturne, Marimba, Rhythm, Harmony, Melody.

INTRODUCCIÓN

La idea de hacer este trabajo de análisis musical siempre fue exponer una obra para marimba, a medida que la idea fue tomando forma y a la vez que otras ideas quedaban descartadas, se optó por realizar el análisis de una obra para piano pero en una adaptación para marimba. De esta manera abordar esta obra desde este punto de vista es algo arriesgado, pero tiene varios factores que innovan respecto de otros análisis musicales y otros análisis que se han hecho de esta misma obra.

Es por eso, que este trabajo significa un avance para el campo de la percusión sinfónica en el hecho de realizar un análisis de una obra del periodo romántico y aún más, de Chopin, puesto que muchos de los instrumentos de percusión que vemos hoy en día no existían en esa época, además Chopin, nunca hizo uso de percusión en ninguna de sus obras, además la investigación puede dar pie a hacer otros análisis de adaptaciones, incluso para otros instrumentos.

El informe destaca y explica la labor que hizo el arreglista para hacer una adaptación tan fiel a la versión original, teniendo en cuenta las diferencias técnicas que hay entre el piano y la marimba.

En cuanto al análisis de la parte armónica, es necesario decir, que hay que ir mas allá de la armonía funcional, puesto que las combinaciones armónicas que se usan en esta obra, trascienden algunas reglas y normas de la estricta armonía clásica.

1. ÁREA PROBLEMÁTICA

1.1 Contexto y situación. En el programa Licenciatura en Música, de la Universidad Tecnológica de Pereira, en el curso de percusión sinfónica (Anexo A) se presenta la oportunidad de hacer el análisis musical de la obra “Nocturno en Mi bemol mayor Opus 9 N° 2” del maestro Frédéric Chopin adaptada para marimba por Clayton Stroup (Anexo B); la versión original hace parte del catálogo de nocturnos que según los biógrafos es de aproximadamente 21 piezas. (Anexo C).

1.1.1 Definición del problema. En el programa Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira, en el curso de Percusión sinfónica, aun no se cuenta con el análisis musical de la obra “Nocturno en Mi bemol mayor opus 9 N° 2” del maestro compositor polaco Frédéric Chopin en su versión para marimba de Clayton Stroup.

1.2 Aspectos que intervienen. Los aspectos pertenecientes a este estudio hacen parte de una unidad de análisis y son: Componente Rítmico, componente Melódico, componente Armónico, y componente estético de la versión para marimba de la obra “Nocturno en Mi bemol mayor opus 9 N° 2”.

1.2.1 Aspecto 1. Componente Rítmico. Se requiere identificar las características de los componentes Rítmicos.

1.2.2 Aspecto 2. Componente Armónico. Se requiere identificar las características de los componentes Armónicos.

1.2.3 Aspecto 3. Componente Melódico. Se requiere identificar las características de los componentes Melódicos.

1.3 Pregunta general o hipótesis de trabajo

¿Cuáles son los elementos que intervienen en el análisis musical de la obra Nocturno Opus 9 N° 2 del maestro compositor Frédéric Chopin adaptada para Marimba por Clayton Stroup?

1.3.1 Preguntas orientadoras

- ¿Qué tipo de elementos rítmicos contiene la obra Nocturno Opus 9 N° 2?
- ¿Qué tipo de elementos melódicos contiene la obra Nocturno Opus 9 N° 2?
- ¿Qué tipo de elementos armónicos contiene la obra Nocturno Opus 9 N° 2?

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Describir el proceso de Análisis Musical de la versión para marimba del Nocturno Opus 9 N° 2 del maestro compositor Frédéric Chopin por Clayton Stroup realizada en el año 2011.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Identificar los elementos rítmicos de la obra.
- Identificar los elementos armónicos de la obra.
- Identificar los elementos melódicos de la obra.

2.3 PROPÓSITOS

- Beneficiar el Programa de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira en las áreas de Estructuras Musicales y Percusión Sinfónica.
- Fomentar en los estudiantes de la Universidad Tecnológica de Pereira, interés en trabajos musicales comparativos.
- Promover en los estudiantes de la Universidad Tecnológica de Pereira, la necesidad de interiorizar por medio del Análisis Musical los diferentes componentes que tiene una obra musical al ser abordada.

3. JUSTIFICACIÓN

Novedad. Con respecto de este proyecto y la revisión de antecedentes se encuentra novedoso el análisis musical de la versión para marimba de Clayton Stroup del Nocturno Op 9 N 2 de Frédéric Chopin.

Interés. Con este proyecto se ve beneficiada la Universidad Tecnológica de Pereira debido a que contará con un recurso musical importante con elementos investigativos y bibliográficos en su repositorio, con el cual se podrán beneficiar también otros estudiantes de Licenciatura en Música que necesiten un antecedente de un proyecto de Análisis Musical.

Utilidad. El trabajo ofrece un documento escrito donde se revelan los resultados del Análisis Musical de la obra y el contraste técnico, estético y armónico con respecto a su adaptación para marimba.

4. MARCO TEÓRICO

4.1 RITMO

La noción del ritmo sucede cuando se percibe la repetición de uno o varios sonidos pero de manera constante de tal forma que puedan transmitir al oído una idea de un movimiento y un orden, a diferencia de un sonido intermitente el cual no es constante y en este caso es percibido pero sin cautivar nuestra atención puesto que no lleva un orden establecido.

La sucesión de los sonidos despierta la sensación de movimiento. Para producirla, es suficiente una sucesión de sonidos de valor igual; más, para que pueda comprenderse el movimiento, es necesaria, en forma intermitente, la preponderancia de uno de ellos. Mientras los sonidos se suceden sin orden determinado, se les percibe pero sin por ello satisfacer nuestro sentido; que, por otra parte, una vez determinado dicho orden, siéntese a su vez satisfecho y reconoce la existencia de el ritmo, que se traduce en movimiento ordenado¹.

4.1.1 Compás Compuesto: El compás compuesto se compone de varios compases simples los cuales se presentan en dos y tres tiempos como máximo, en la obra que se está analizando en este trabajo se encuentra un compás de 12/8 lo cual se puede mirar como una conformación de cuatro compases, cada uno de tres tiempos de corchea en su interior, la suma de esto daría doce tiempos de corchea, y hay una acentuación que sucede cada tres corcheas debido a que es un compás ternario.

A menudo el compas contiene más de dos o tres tiempos, por consiguiente, más de un elemento rítmico simple: por ejemplo, compases de 4 tiempos, de 6 (formado ya sea de 2+2+2, como de 3+3), de 9 tiempos, etc. En tal sentido, tanto el alzar como el dar, contiene cada uno, dos tiempos, es decir, cada uno un elemento simple. De este modo cada compas compuesto es un conjunto de dos o tres compases simples, de dos o tres tiempos cada uno.

La conformación de los compases compuestos, es análoga a la de los compases simples, de los cuales son una ampliación. En éstos, hay dos o tres tiempos, uno principal en dar, y uno o dos otros secundarios en alzar. Así, el elemento simple (o minúsculo compas) que hallase en el dar del compás compuesto, tiene posición preponderante sobre el o los elementos (minúsculos compases) no pierden ni su fisonomía ni su débil acento, y se establece, en cambio, una especie de jerarquía entre acentos principales y secundarios (en alzar), según sea binaria o ternaria la unidad rítmica mayor que presidan.²

¹ BAS, Julio. Tratado de la forma musical. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C, 1947. P.5

² Ibíd., p.11-12

4.1.2 Subdivisión: consiste en agrupar las figuras rítmicas de los compases y de esta manera tomar los primeros tiempos de cada compas, es decir, los tiempos más marcados y basar la marcación del tiempo según ellos, volviendo así las unidades grandes y complicadas en unidades simples y más reducidas. Julio Bas lo define como:

“Fraccionamiento de los valores de duración” y explica: “Hasta ahora se ha considerado la reunión binaria y ternaria de los tiempos, en su agrupación de unidades o elementos simples, primeramente, luego se ha considerado la reunión de estas unidades pequeñas entre sí dando lugar a la formación de los compases compuestos, es decir, a unidades formadas en base a multiplicación del valor característico inicial de duración de los sonidos. También de manera análoga este valor puede ser subdividido, fraccionado.

Entonces:

- Tanto en compases simples como en los compuestos, puédesse siempre substituir el valor de cualquier tiempo por la equivalencia de la suma de sus fracciones.
- Los compases formados por fracciones de tiempo como $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, etc., son análogos a los compases de $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{4}$, etc., y análogos a los compases (de uso cada vez menos frecuentes) (...)³.

4.1.3 Formación de motivos: Los motivos son agrupaciones de figuras rítmicas que sumadas en su ejecución dan como resultado frases reconocibles, y constan de un movimiento y conducción basados en el reposo y el impulso. En el Tratado de la forma musical, Julio Bas afirma que: “Los motivos que pueden considerarse como las células de la música, tienen como origen, como elementos primordiales, los movimientos, las frases, los impulsos y los reposos del ritmo. (...) Esta establecido, por ley natural espontanea, que el movimiento, (y por tanto el ritmo) es una concatenación de acciones consecutivas, de impulso y reposo; respecto a esta base, que podriase significar como la trama del ritmo”⁴.

4.2 MELODIA

La melodía es una idea musical que se conforma por varios sonidos, y a medida que se enlazan estas ideas musicales se tiene como resultado una obra, o una pieza, o un discurso musical, tratándose este ultimo termino de la palabra canto la cual es un sinónimo de melodía, y entendiéndose que la voz por medio del canto expresa un discurso musical pero conjugando distintas ideas. Con esto que he mencionado en esta parte surge la interrogante acerca de que si ¿un instrumento musical puede interpretar una melodía?, y la respuesta es que si, en este caso le

³ Ibíd., p.15-16

⁴ Ibíd., p.16-17

llamaríamos melodía instrumental y cuando la melodía es interpretada por la voz humana pues le llamaremos melodía vocal.

“Melodía en general es una sucesión de varios sonidos, que forman un pensamiento o idea musical. Considerándola como sinónima de canto y entendiéndose por ella el conjunto de ideas musicales que una tras otra forman una pieza, a la que llamamos escolásticamente discurso musical (...)”⁵.

La palabra melodía, tomada en su más genuina acepción, significa el canto de la voz humana, según la naturaleza y facultades que le son propias. Cuando los instrumentos musicales ejecutan cantos análogos a los de la voz humana, según las facultades y naturaleza de esos mismos instrumentos, le damos también por analogía el nombre de melodías. De esto se sigue que hay dos tipos de melodías, vocales unas e instrumentales otras. Llamamos melodía vocal a la que está escrita con sujeción a la extensión, elementos, facultades y naturaleza de la voz humana; y melodía instrumental a la que está compuesta según la extensión, elementos, facultades y naturaleza del instrumento para quien se escribe⁶.

4.2.1 La frase: Es la célula de el discurso musical, un fragmento necesario que conlleva a otra frase diferente pero con una conducción y una coherencia notable, el autor hace una comparación con la literatura, pero puede ser también como la pieza de un rompecabezas que se necesita para ver en cuadro completo.

La frase musical equivale a lo que llamamos versículo en literatura, que es lo que media entre punto y punto finales, y hace parte de un párrafo. Ella puede tener un solo miembro; y en este caso equivale a un versículo que consta de una sola oración gramatical: puede tener igualmente dos miembros, en cuyo caso equivale a un versículo que contiene dos oraciones gramaticales. La única diferencia que hay entre una frase musical y un versículo en literatura, es que este puede tener tres, cuatro o más oraciones, mientras que aquella no puede contener más de dos miembros, y solo excepcionalmente y muy rara vez tres (...)⁷.

4.2.2 El periodo: Es el resultado de unir varias frases, por consecuencia en el periodo ya se puede ver un panorama más completo de la obra donde ya se forma un contexto musical más coherente, en el tratado tercero de la melodía y el discurso musical Don Hilarion Eslava afirma: “Es la reunión de varias frases, que concluyen en cadencia perfecta o semicadencia bien determinada”⁸.

“El periodo musical equivale a lo que llamamos párrafo en literatura; y así como en esta hay párrafos que contienen en gran número de versículos y otros que constan

⁵ ESLAVA, Don Hilarion. Escuela de composición: tratado tercero. De la melodía y el discurso musical. segunda edición. Madrid: Imprenta de santos Iarxé y blumestein, calle del Río, número 24, entresuelo, 1871.p.8

⁶ Ibíd., p.8

⁷ Ibíd., p.10

⁸ Ibíd., p.9

de uno solo, del mismo modo hay periodos musicales que constan de muchas frases, y otros que contienen una de ellas solamente”⁹.

4.2.3 El discurso musical: En otras palabras es la pieza completa, la obra como tal, es el resultado de unir varios periodos dependientes uno del otro y elementos que enriquecen el discurso para hacer la culminación de lo que se quiere transmitir y dar a entender a través de la música.

El discurso musical, como el oratorio, debe formar un todo homogéneo y completo; y las partes en que se divide, deben tener cierta proporción y simetría. Las ideas, su desarrollo y todos los miembros de enriquecerlas y variarlas, han de tener un lazo de unión y de mutua dependencia, que es común al lenguaje y a la música. La gran analogía que existe entre estas dos artes, es lo que hizo decir al célebre Salinas que “son tan semejantes entre sí, que se las considera no solo como hermanas, sino casi gemelas”¹⁰.

4.3 ARMONIA

Para tener un concepto más acertado acerca de la armonía musical y su definición tenemos que tener en cuenta que el termino armonía no es usado solamente en el campo musical, puesto que se puede usar fuera de el estudio del arte. Aunque su definición más general tipifica muy bien su definición musical por eso es importante conocer ambas y relacionarlas, a continuación veremos que dice acerca del término armonía el Diccionario de la Real Academia Española:

1. Unión y combinación de sonidos simultáneos y diferentes, pero acordes.
2. Bien concertada y grata variedad de sonidos, medidas pausas que resulta en la prosa o en el verso por la feliz combinación de la silabas, voces y cláusulas empleadas en él.
3. Conveniente proporción y correspondencia de unas cosas con otras.
4. Amistad y buena correspondencia.
5. *Mús.* Arte de enlazar y formar acordes¹¹.

4.3.1 Triadas: Los acordes son los que a la final conducen la armonía, es la combinación de estos la que produce una conducción coherente y a su vez también sostienen las frases y el discurso melódico. Los acordes se forman por triadas, éstas se forman cuando se combinan tres sonidos pero cada sonido separado por un intervalo armónico de tercera, de esta manera se superponen los sonidos y da como resultado un acorde triada, en su tratado de armonía Water Piston afirma: “La combinación de dos o más intervalos armónicos forma un

⁹ *Ibíd.*, p.10

¹⁰ *Ibíd.*, p. 10

¹¹ Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (22.aed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

acorde. El acorde básico de la práctica común de la armonía es la triada, un grupo de tres notas que se llaman sonidos o factores del acorde y se obtienen superponiendo una tercera sobre otra.

Independientemente de su disposición, se dan los nombres de fundamental, tercera y quinta a los tres factores de la triada”¹².

Es necesario mencionar que si se toma una escala musical y se superponen intervalos armónicos sobre los sonidos, esto generara un número de acordes iguales en su conformación, pero diferentes en su función, debido a que cada sonido en la escala es diferente, y siempre el sonido base y en este caso el más bajo del acorde representa la fundamental de este. Principio que se rompe con el uso de las inversiones de los acordes.

En su tratado de armonía Walter Piston afirma: “Cada grado de la escala puede servir como fundamental de la triada. Dicho de otra manera, se puede construir una triada utilizando cualquier grado de la escala como su fundamental. Las triadas así formadas se designan con los mismos nombres y los mismos números romanos que sus respectivas fundamentales”¹³.

4.3.2 Inversiones: Las inversiones básicamente cambian el orden de los factores sin alterar el producto tratándose los factores como las notas de la triada y el producto como el acorde y su función, porque en un acorde invertido ya no será la fundamental la nota más grave, en cambio se dispondrá de cualquiera de las otras dos notas de la triada para ser la más baja.

Cuando un acorde tiene su fundamental como nota más grave se dice que está en estado fundamental.

Una triada con su tercera como nota más grave esta en primera inversión.

Una triada con su quinta como nota más grave esta en segunda inversión.

Todas las notas que tienen la misma fundamental se identifican por el mismo número romano, independientemente de que el acorde este en estado fundamental o invertido¹⁴.

4.3.3 Progresiones: Es un elemento determinante cuando se habla de la armonía, puesto que son las progresiones de acordes las que finalmente dan un sentido de coherencia y conducción a la obra, puesto que no se trata de poner un acorde tras otro solo por el hecho de pertenecer a la escala, cosa que no funciona y es un error debido a que la armonía da conducción a la obra, y va directamente relacionada con la melodía cuando se habla en el contexto de la obra en cuestión que es netamente tonal, lo que nos conduce a la tabla de progresiones que propone más adelante Walter Piston en su libro “Armonía”, donde se puede ver las sustituciones de determinados grados y el uso de las regiones tonales.

¹² PISTON, Walter. Armonia. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1991. p. 12

¹³ *Ibíd.*, p.12

¹⁴ *Ibíd.*, p.13

La progresión armónica es uno de los principales elementos de coherencia en la música tonal. El término implica no solo que un acorde es seguido por otro, sino que la sucesión es controlada y ordenada. En la estética común se utilizan con más frecuencia unas sucesiones que otras, y la manera en que los acordes se enlazan sigue ciertos procedimientos. Para cualquier progresión es generalmente válido que la elección de notas en los acordes individuales es menos importante que la relación de las dos fundamentales entre sí y respecto a la escala de la que proceden. La relación del acorde con la escala es también la situación del acorde en la tonalidad, identificado por el grado de la escala que le sirve como fundamental; en otras palabras, el grado de la escala identifica la función del acorde. De ahí que la progresión armónica pueda expresarse como sucesión de fundamentales, y se representa por los números romanos indicativos de los grados de la escala sobre los que se construyen los acordes.

Tabla de las progresiones de fundamentales usuales

Las siguientes generalizaciones se basan en la observación de los usos de los compositores en la práctica común. No se proponen como un conjunto de reglas que deben seguirse con rigor.

Al I le sigue el IV o el V, a veces el VI, y con menos frecuencia el I o el III.

Al II le sigue el V, a veces el IV o el VI, y con menos frecuencia el I o el III.

Al III le sigue el VI, a veces el IV, y con menos frecuencia el I, el II o el V.

Al IV le sigue el V, a veces el I o el II, y con menos frecuencia el III o el VI.

Al V le sigue el I, a veces el IV o el VI, y con menos frecuencia el II o el III.

Al VI le sigue el II o el V, a veces el III o el IV, y con menos frecuencia el I.

Al VII le sigue el I o el III, a veces el VI, y con menos frecuencia el II, el IV o el V¹⁵.

4.3.4 El modo menor: su principal característica es el uso de la tercera menor en la triada de la tónica, es la tercera nota de la escala de la tonalidad la que define el modo, en base a esto se puede ahora describir tres variables de el modo menor, que son: Escala natural, escala armónica y escala melódica, la tercera de la tónica es menor en las tres pero en el caso de la escala menor armónica el séptimo grado aparece medio tono más arriba con respecto a la escala menor natural, y en el caso de la escala menor melódica son el sexto y séptimo grados que se alteran medio tono hacia arriba de la escala menor natural de manera ascendente por que de manera descendente esta escala se convierte en una escala menor natural, es decir, sin grados alterados. En el nocturno que se está analizando la parte C contiene el modo menor, por lo cual esto es mencionado en el trabajo.

(...) En el modo menor se utilizan varios tipos de escalas y triadas en función de determinadas circunstancias y contextos. Una amplia observación muestra que en el periodo de la práctica común la música en modo menor rara vez se limita a un solo tipo de escala menor.

¹⁵ Ibíd., p.21

La característica distintiva de la música de la música en el modo menor es que la triada de tónica es invariablemente menor; las otras triadas pueden tener más flexibilidad. La triada de dominante que precede al I menor, por ejemplo, es siempre una triada mayor, con la sensible que sube a la tónica, pero en otras condiciones, como veremos, la triada de dominante puede ser menor, sin en esperado movimiento ascendente de la sensible. Así, la tercera del V es normalmente el séptimo grado elevado, aunque la quinta del III es, por lo general, el séptimo grado natural.

Este tipo de diferencias en el empleo de los grados de la escala es lo que justifica algunas de las peculiaridades de la notación musical ordinaria. Tomemos un caso obvio: Los tres bemoles de la armadura de do menor indican que el tercer grado, el sexto y el séptimo están afectados por los signos de bemol, en contraste con los mismos grados en la escala del modo paralelo, Do mayor; sin embargo, en toda nuestra experiencia ordinaria de la música en Do menor encontramos a veces la nota Si becuadro, así como la nota La becuadro.

Las notas entre los grados de la escala se resumen en tres formas tradicionales de escala menor:

- Escala menor natural
- Escala menor armónica
- Escala menor melódica ascendente y descendente¹⁶.

4.3.5 Modulación: Es el momento en que se cambia el centro tonal de la obra y se toma otro centro tonal nuevo en el que se sigue desarrollando el discurso musical, aunque es necesario aclarar que esto sucede con un proceso armónico establecido, que crea una conducción y un control para pasar a la nueva tonalidad. El hecho de modular hace que en la obra se note un cambio, otro ambiente, es decir, hace la obra dinámica y poco monótona. En la obra que se está analizando la parte B hace una modulación a la dominante de la tonalidad de la obra, aunque en varias ocasiones después de la modulación el tema retoma la tonalidad original, y en la parte C que es la coda como dije anteriormente, se hace una modulación pero esta vez a un modo menor, en este caso las modulaciones son algo característico de la forma rondo que tiene la obra.

(...) Parte de nuestra concepción de tonalidad es la idea de que una pieza tonal está en una determinada tonalidad, lo que implica que esta tonalidad particular define una sola tónica para la pieza. Sin embargo, los compositores del periodo de la práctica común parecen haber estado de acuerdo en que resulta indeseable estéticamente para una pieza de música permanecer en una única tonalidad, a no ser que sea muy corta. Todas las composiciones de cierta longitud incluyen notas que no pertenecen a la escala diatónica básica y por lo menos un cambio de tonalidad, lo que significa la adopción de un centro tonal diferente, al cual se deben referir todas las otras notas.

¹⁶ *Ibíd.*, p.40

El proceso que implica el cambio de un centro tonal por otro se llama modulación. La modulación representa la condición dinámica de la tonalidad. La palabra implica que hay una tonalidad en la que comienza la pieza musical, una tonalidad diferente hacia la que progresa, y un proceso mediante el cual esto se lleva a cabo¹⁷.

4.4 ESTÉTICA: Chopin fue un hombre muy influenciado por la música italiana, operas, y otras formas de música que plasmo a la hora de hacer sus nocturnos y sus composiciones, por esta razón la estética de sus obras fue muy característica

(...) Uno de los aspectos que Chopin conservó del estilo del nocturno de Field fue la “melodía cantada” en la mano derecha. Esta es una de las características más peculiares de los nocturnos de Chopin: “el uso de la melodía como si fuera una voz humana le confiere una mayor profundidad emocional a la pieza [...]”. Por otro lado, el hecho de tocar “acordes rotos” con la mano izquierda, o el uso intensivo del pedal a través de las notas sostenidas, así como el ritmo fluctuante, el uso del contrapunto, la armonía o la propia estructura de la forma son algunos de los elementos que contribuyen a crear ese ambiente tan especial, cálido y dramático que podríamos tildar de “estética particular” en la música de Chopin¹⁸.

4.5 TÉCNICA: Según el diccionario de la Real Academia Española se define como: “Conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte.¹⁹” La técnica en este trabajo es un punto determinante puesto que es aquí donde se establece una gran comparación, puesto que esta obra se escribió originalmente para piano, y el propósito de este proyecto es estudiar la obra desde la versión para marimba, y al ser estos dos instrumentos tan diferentes, por supuesto que sus técnicas son distintas también.

4.5.1 Técnica de la marimba: El aspecto técnico de la marimba en el caso de abordar esta adaptación es importante ya que se está tratando de una obra que fue creada para piano originalmente, un instrumento que se toca con las dos manos, es decir, los diez dedos sobre el teclado, en el caso de la versión para marimba de Clayton Stroup, el arreglista hizo la adaptación para usar cuatro baquetas y no dos a la hora de interpretar su arreglo. Según el libro de Leigh Howeward Stevens²⁰ hay cuatro técnicas diferentes para usar cuatro baquetas al momento de tocar la marimba, las cuales son: Tradicional, Musser, Burton y

¹⁷ *Ibíd.*, p.214

¹⁸ MORENO PEREZ, Itamar. La estética musical de los nocturnos de Chopin. Sinfonía virtual. Edición 24 enero 2013. p.3 Disponible en www.sinfoniavirtual.com

¹⁹ Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (22.aed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

²⁰ HOWEARD, Leigh. The Method of Movement for Marimba. p.8-10

Stevens, siendo esta última, creada por el autor del libro ya mencionado y la usada por el arreglista a la hora de interpretar la adaptación del Nocturno, por lo cual para este trabajo se hace más relevante, esta técnica consiste en sostener las dos baquetas en la mano respectiva pero dejando el dedo índice y el dedo corazón de por medio.

4.5.2 Técnica del piano: Es importante mencionar la técnica del piano puesto que la versión original es para este instrumento y para describir la técnica del piano recurro al libro “principios generales de la técnica del piano” del autor y compositor Alan Belkin²¹ donde se postula que la técnica del piano se puede comprender como una recopilación de varios principios técnicos a tener en cuenta, como lo son: Características del movimiento coordinado, los dedos y la mano, posiciones y alineamiento, desplazamiento y saltos, digitación, grupos de impulso, ritmo corporal, perfeccionamiento del impulso rítmico, Buen control, problemas de tensiones y finalmente virtuosismo, siendo todos estos principios técnicos en los cuales profundiza el autor con gran detalle en su libro.

4.6 ESTILO: Según el diccionario de la Real Academia Española se define como: “Conjunto de características que individualizan la tendencia artística de una época.”²² Es el romanticismo el movimiento cultural en el que se contextualiza la obra en pleno siglo XIX y es de aquí que se surge el género nocturno.

4.6.1 Nocturno: Consiste en una pieza para piano que fue compuesta para evocar la naturaleza de la noche, conste de una melodía muy cantable en la mano izquierda que se acompaña en la mano derecha con los acordes en forma de arpeggios por esta razón genera un ambiente dramático y dulce al mismo tiempo.

Puede darse este nombre a cualquier composición que sugiera la belleza romántica de la noche. (...)

Pero más específicamente se llama así a una pieza lenta para piano en la que una melodía para la mano derecha, a veces muy adornada a veces se acompaña con cierta forma de arpeggios para la izquierda (composición que esencialmente pianístico, porque el piano posee un pedal que permite sostener el acompañamiento arpegiado), pertenece al periodo romántico de la música. Fue iniciado por el irlandés John Field, y perfeccionado luego por el polaco-francés Chopin. Por regla general consta de tres partes, y la última es casi repetición de la primera. Lo caracteriza un cierto sentimentalismo no necesariamente excesivo. (...)²³

²¹ BELKIN, Alan. Principios generales de la técnica del piano, 2009. p.1. Disponible en: <http://alanbelkinmusic.com/Piano/PianoTechSpanish.pdf>

²² Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (22.aed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

²³ SCHOLES, Percy A. Diccionario Oxford de la música Tomo II. España: editorial Hermes Castilla. P.892

4.7 FORMA: Según el diccionario de la Real Academia Española se define como: “Configuración externa de algo”²⁴ la estructura de la obra musical en este caso se ciñe a la forma rondo, debido a ser la forma de la obra que se esta analizando.

4.7.1 El rondo: Se trata de una forma musical que tiene diferentes clasificaciones que se definen según los periodos y los temas que contenga la obra. En el tratado de la forma musical Julio Bas afirma: “(...) diversos tipos de Rondó, como resultan del numero de sus estrofas y las diferentes reexposiciones del ritonelo y según, si las estrofas presentan o no temas nuevos, etc. (...)”²⁵.

4.8 ANTECEDENTES

4.8.1 Antecedente 1. Internacional. El trabajo “An analysis of the chorales in three Chopin nocturnes: op.32, no.2; op. 55, no. 1; and the nocturne in c # minor (without opus number)”²⁶ Este estudio enseña que los nocturnos de Chopin contienen en ellas unas corales y a partir de estas se hace un análisis y presenta los nocturnos y sus respectivas secciones de diferentes maneras y estructuras basándose en las teorías de Heinrich Schenker

“Several of Chopin's nocturnes contain interesting chorales. This study discusses three such works-the Nocturnes in C~ Minor (without opus number), A1, Major (Op. 32, No.2), and F Minor (Op. 55, No.1). The chorales in the Nocturnes in C~ Minor and A1, Major are introductory. They contribute to the work's coherence by being present in every section of their respective nocturne in multiple ways and on multiple levels of structure. The chorales in the Nocturne in F Minor also provide motivic coherence, but they appear in the middle and at the end. This study examines the function of the chorales in these three nocturnes in light of the theories of Heinrich Schenker.”

²⁴ Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (22.aed.) Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

²⁵ BAS, Op.cit., p.244

²⁶ HEYER, David. J. An analysis of the chorales in three Chopin nocturnes: op.32, no.2; op. 55, no. 1; and the nocturne in c # minor (without opus number), 2008, 96 p. A thesis presented to the School of Music and Dance and the Graduate School of the University of Oregon in partial fulfillment of the requirements for the degree of master of arts.

4.8.2 Antecedente 2. Nacional. El trabajo “Análisis de la balada 1 op. 23 Frederic Chopin” de Hernando Cruz pretende plantear el análisis musical e histórico de la una de las baladas de Chopin ²⁷

“El análisis teórico sirve para aplicar dichos conocimientos al momento de ejecutar la pieza y hacerlos evidentes en la Balada 1 en sol menor Opus 23 de Frederic Chopin ya que durante su montaje ha generado una exigencia particular en cuestiones técnicas y musicales que son la base pianística para la explicación del repertorio romántico”.

4.8.3 Antecedente 3. Local. El trabajo “arreglos para cuarteto típico colombiano” de Nelson Augusto Bohórquez Castro ²⁸ consiste en hacer un análisis de los aspectos musicales de unos arreglos que están escritos para el formato de cuarteto típico colombiano, y mostrar la importancia de la utilización de los instrumentos musicales que se usaron en su realización.

“la realización de un trabajo creativo con respecto al desarrollo de la nueva música colombiana y hablando mas concretamente del campo de los arreglos, comprende una Laborde investigación estilística, de contexto, de formas musicales entre otras. Además, implica el análisis musical exhaustivo de la forma musical, el estilo armónico, el estilo melódico y las formulas rítmicas; es también necesario el conocimiento de los instrumentos musicales para los cuales se va a escribir.”

²⁷ CRUZ, Hernando. Análisis de la balada 1 op. 23 Frederic Chopin. Bogotá, 2009, 22 p. Proyecto de grado Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de artes. Carrera de estudios musicales

²⁸ BOHÓRQUEZ CASTRO, Nelson Augusto. Arreglos para cuarteto típico colombiano. Pereira, 2009, 182 p. Trabajo presentado para optar al título de licenciado en música. Universidad Tecnológica de Pereira. Facultad de bellas artes y humanidades. Escuela de musica

5. METODOLOGÍA

5.1 TIPO DE TRABAJO

Este trabajo es de tipo descriptivo, hermenéutico y cualitativo, debido a que se pretende hacer una descripción de hechos, evidencias y su relación con la teoría musical.

5.1.1 Descripción de la población. Adaptación para marimba por Clayton Stroup de la obra musical “Nocturno en Mi bemol mayor Opus 9 N° 2” del compositor polaco Frédéric Chopin.

5.1.2 Descripción del objeto de estudio. Proceso de análisis musical.

5.1.3 Descripción de la Unidad de Análisis. Análisis rítmico, melódico y armónico.

5.1.4 Descripción de la Muestra. No aplica.

5.1.5 Técnicas e Instrumentos de recolección de la información. (Anexo C)

5.1.5 Estrategias para la aplicación. (Anexo E)

5.1.6 Formas de sistematización. Se utilizaran.

5.2 PROCEDIMIENTO

Con base en los procedimientos que se emplearan para la realización de los objetivos, se plantean las siguientes fases:

5.2.1 Fase 1. Identificar los elementos rítmicos de la obra.

- **Actividad 1.** Búsqueda bibliográfica de tratados y autores sobre ritmo.
- **Actividad 2.** Consulta en bibliotecas de terminología necesaria.
- **Actividad 3.** Demarcación y delimitación de elementos rítmicos en la partitura.

5.2.1 Fase 2. Identificar los elementos armónicos de la obra.

- **Actividad 1.** Búsqueda bibliográfica de tratados y autores sobre armonía.

- **Actividad 2.** Consulta en bibliotecas de terminología necesaria.
- **Actividad 3.** Demarcación y delimitación de elementos armónicos en la partitura

5.2.2 Fase 3. Identificar los elementos melódicos de la obra.

- **Actividad 1.** Búsqueda bibliográfica de tratados de melodía.
- **Actividad 2.** Consulta en bibliotecas de terminología necesaria.
- **Actividad 3.** Demarcación y delimitación de elementos melódicos en la partitura.

En el primer compás de la obra se puede ver que el desarrollo de esta se da en un compás compuesto en este caso 12/8, para empezar hay una anacrusa de una corchea, y la parte armónica de la obra conserva un ritmo constante, mientras que en la melodía el ritmo no tiene un patrón definido.

Imagen 3. Fragmento de la parte A: compas # 2 (Anexo B)



En el segundo compás de la obra se puede ver la continuación del ritmo en la base armónica, y en la parte melódica también el comienzo de la frase con una anacrusa que se trae desde la finalización del primer compás, además hay un ornamento llamado grupeto, el cual rítmicamente se haría de esta manera en la marimba:

Imagen 4. Digitación del grupeto: compas # 2 (Anexo B)

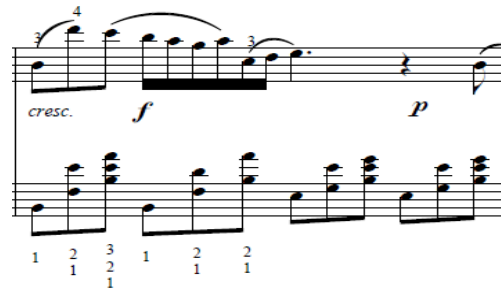


Imagen 5. Fragmento de la parte A: compas # 3 (Anexo B)



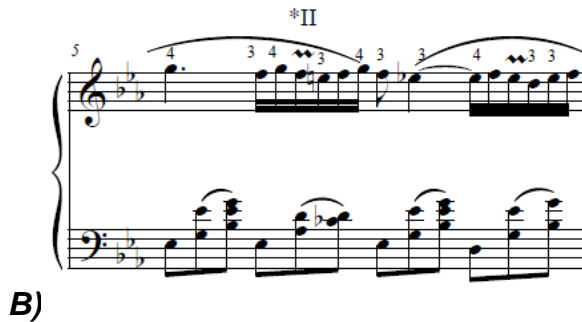
En el tercer compas de la obra se puede pensar ya que la constancia del ritmo en la parte armónica podría significar un rasgo característico de la obra, y en la melodía rítmicamente de nuevo inicia la frase musical por medio de una anacrusa de corchea desde el compas anterior, pero se puede predecir que en el siguiente compas no pasara lo mismo, puesto que en la melodía no hay una corchea en el último tiempo de este compas.

Imagen 6. Fragmento de la parte A: compas # 4 (Anexo B)



En el cuarto compas a la mitad de este en el ritmo de la melodía hay una negra con puntillo, seguido de un silencio de negra lo cual indica que hay un fin de un periodo musical, ya que es en este pedazo donde por fin hay un descanso rítmico de la melodía

Imagen 7. Fragmento de la parte A': compas # 5 (Anexo B)



B)

En este quinto compas empieza otra parte de la forma que es A prima, y por eso hay elementos que se conservan sobre todo en el ritmo armónico, pero definitivamente la melodía cambia para hacer un factor contrastante con la parte A. Como se puede ver hay un ornamento musical repetido dos veces en este compas, llamado mordente, que consiste en hacer una bordadura en este caso superior el cual rítmicamente se interpretaría de esta manera en la marimba:

Imagen 8. Digitación del mordente: compas # 5 (Anexo B)



Imagen 9. Fragmento de la parte A': compas # 6 (Anexo B)



En el sexto compas se puede notar que rítmicamente las semicorcheas en forma de seisillo pueden estar marcando una tendencia en esta nueva parte puesto que

en el compás anterior aparecen también, aunque el ritmo armónico sigue igual de constante que en la parte A

Imagen 10. Fragmento de la parte A': compas # 7 (Anexo B)



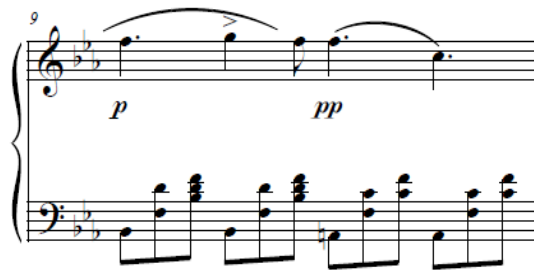
En el comienzo del séptimo compás se puede notar un adorno llamado trino, pero esta vez seguido de una apoyatura de dos notas, y al parecer no se sigue la constante de las semicorcheas en forma de seisillo en la melodía

Imagen 11. Fragmento de la parte A': compas # 8 (Anexo B)



En el octavo compás aparece nuevamente los seisillos de semicorchea y un pequeño adorno de apoyatura, y podemos ver que hay el final de una frase en la mitad del compás y la preparación del comienzo de una nueva frase desde el las dos últimas corcheas, donde se puede especular de una anacrusa de una nueva parte

Imagen 12. Fragmento de la parte B: compas # 9 (Anexo B)



El noveno compas da inicio a la parte B de esta obra y se puede notar que el ritmo armónico sigue siendo una constante aunque la melodía en esta parte se nota de principio más sobria y por ahora sin ornamentos exponiendo el uso de las negras con puntillo en los tiempos fuertes del compas

Imagen 13. Fragmento de la parte B: compas # 10 (Anexo B)



En el décimo compas aparecen otra vez las semicorcheas de la parte anterior pero ya no aparecen en forma de seisillo, en esta ocasión marcan el final de la frase y por un periodo corto hasta ahora se marca un contraste de densidad melódica entre la parte A prima y esta parte B, además se vuelven a usar las negras con puntillo al final del compas

Imagen 14. Fragmento de la parte B: compas # 11 (Anexo B)



El compás número once es una pequeña frase que finaliza en el primer tiempo del siguiente compas y de esta manera continua con la constante melódica de la parte B que son las negras con puntillo en los tiempos fuertes del 12/8

Imagen 15. Fragmento de la parte B: compas # 12 (Anexo B)



En el compás doce se puede afirmar la conclusión de la frase del comas anterior en el primer tiempo, y algo nuevo que pasa es que tanto el ritmo melódico y el armónico van juntos después de la negra con puntillo en la melodía en este final de frase para dar un énfasis hacia algo que sigue después, puesto que este suceso es muy insinuante además de la dinámica que maneja el fragmento, que rompe con los anteriores finales de frase que se han caracterizado por finales suaves de notas largas o silencios.

Imagen 16. Fragmento de la parte A': compas # 13 (Anexo B)



En el compás trece el tema vuelve a la parte A prima, la cual ya analice rítmicamente, pero es necesario seguir analizando esta parte puesto que hay sutiles cambios en el ritmo melódico, en este compas a diferencia del primer compas de la primera A prima se puede observar una apoyatura de tres semicorcheas sobre el primer tiempo del compás, tratando de dar un énfasis el cual predecimos desde el compás anterior, además los seisillos de semicorchea son los mismos de la primera vez aunque en el primero ya no hay mordente pero si hay una fusa al final del seisillo mientras que el segundo seisillo rítmicamente

sigue igual que la primera vez, y se resuelve la frase en el primer tiempo del siguiente compás.

Imagen 17. Fragmento de la parte A': compas # 14 (Anexo B)



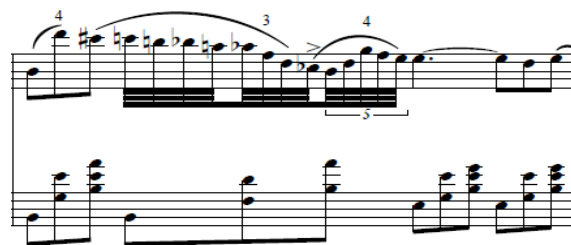
En el compás catorce sucede un pequeño cambio con respecto al compás seis y se trata de la apoyatura que presenta el si bemol que es negra con puntillo, de resto el compás es igual rítmicamente al compás seis.

Imagen 18. Fragmento de la parte A': compas # 15 (Anexo B)



El compás quince es completamente igual al compás siete de la primera exposición de la primera A prima rítmicamente.

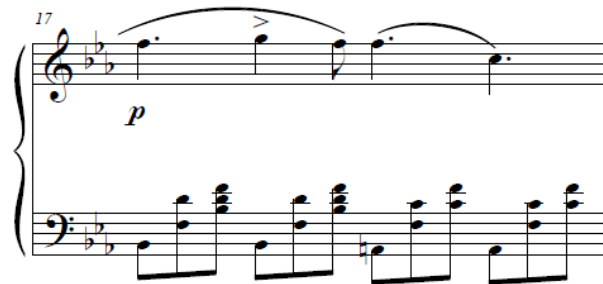
Imagen 19. Fragmento de la parte A': compas # 16 (Anexo B)



En el compás dieciséis hay un cambio rítmico drástico en la melodía con respecto al compás ocho, mientras que el ritmo armónico se mantiene, la melodía presenta algo nunca antes visto en la obra y es la sucesión de estas fusas que se presentan

en dos grupetos de cuatro fusas y un quintillo de fusa que resuelve a la negra con puntillo que termina la densa frase melódica de este compás, para dar paso a las mismas dos corcheas que preceden la entrada de otra parte la cual obedeciendo a lo ya visto es la parte B

Imagen 20. Fragmento de la parte B': compas # 17 (Anexo B)



El compás número diecisiete presenta la misma estructura rítmica y el mismo fraseo que tiene el compás número nueve, puesto que es el comienzo de la parte B, y presenta el mismo ritmo armónico de corcheas y en la melodía el uso de las negras con puntillo en el tiempo fuerte del compás.

Imagen 21. Fragmento de la parte B': compas # 18 (Anexo B)



En el compás número dieciocho se presenta un cambio significativo en comparación al compás número diez solo en la primera parte del compás donde hay en esta vez un cuatrillo de corcheas en vez las corcheas del compás diez, esto hace que la combinación entre el ritmo armónico y el ritmo de la melodía en esta parte sean diferentes al ser el cuatrillo una figura binaria en un compás ternario su sonoridad es algo irregular, y el resto del compás es igual en su estructura rítmica al compás número diez.

Imagen 22. Fragmento de la parte B': compas # 19 (Anexo B)



El compás número diecinueve tiene la misma estructura rítmica, fraseo y dinámica que tiene el compás número once en la parte B.

Imagen 23. Fragmento de la parte B': compas # 20 (Anexo B)



El compás número veinte tiene la misma estructura rítmica, fraseo y dinámica que tiene el compás número doce en la parte B.

Imagen 24. Fragmento de la parte A': compas # 21 (Anexo B)



El compás número veintiuno tiene la misma estructura rítmica, fraseo y dinámica que tiene el compás número trece en la parte A'.

Imagen 25. Fragmento de la parte A': compas # 22 (Anexo B)



El compás número veintidós tiene la misma estructura rítmica, fraseo y dinámica que tiene el compás número catorce en la parte A'.

Imagen 26. Fragmento de la parte A': compas # 23 (Anexo B)



El compás número veintidós tiene la misma estructura rítmica, pero diferente fraseo y dinámica en comparación al compás número catorce en la parte A'. el fraseo indica que puede haber algo distinto en el siguiente compas ya que la ligadura se extiende hasta allá.

Imagen 27. Fragmento de la parte A': compas # 24 (Anexo B)



En el compás número veinticuatro se presenta el mismo ritmo armónico del compás dieciséis de la parte A', pero es evidente el cambio que presenta el ritmo en la parte melódica, se puede ver que es más stretto que el compás dieciséis debido a que el primera parte del compás empieza con una semicorchea y desarrolla una figura que contrasta con el ritmo armónico terminando en la tercera

corchea del compás con una fusa, además después de esto se puede ver dos quintillos de fusa seguidos en apenas dos corcheas del compás, cabe mencionar que este tipo de figuras se ven favorecidas por la interpretación que requiere esta obra, ya que siendo del periodo romántico y de Chopin se espera que no haya un tiempo constante, sino al contrario tener un tiempo rubato.

Imagen 28. Fragmento de la parte C: compas # 25 (Anexo B)



En el compás número veinticinco se presenta una nueva parte de la obra, es decir, la parte C, rítmicamente hablando se puede decir que conserva un motivo de la parte A y que es demasiado contrastante al compás anterior, debido a que el ritmo de la melodía es menos denso, teniendo figuras de más duración como lo es la negra con puntillo del comienzo y la blanca con puntillo que está en la mitad del compás, y el ritmo armónico sigue siendo una constante en la parte C también.

Imagen 29. Fragmento de la parte C: compas # 26 (Anexo B)



En el compás número veintiséis se puede ver que el ritmo armónico sigue siendo constante y en las primeras tres corcheas del compás la melodía tiene una negra con puntillo y después un seisillo de semicorcheas, y aparece en la novena corchea un adorno en forma de grupeto el cual se haría en la marimba de la siguiente manera:

Imagen 30. Digitación del grupeto: compas # 26 (Anexo B)

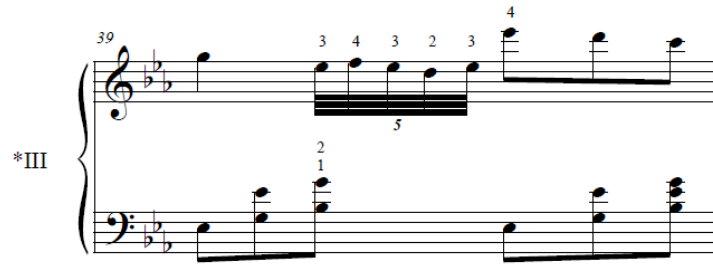
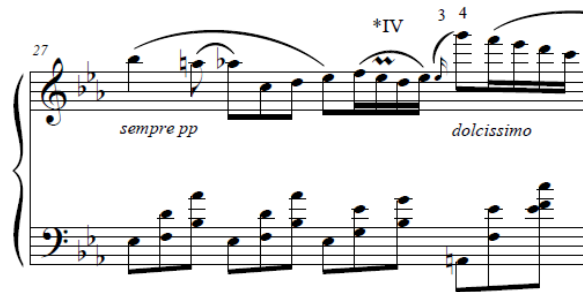


Imagen 31. Fragmento de la parte C: compas # 27 (Anexo B)



En el compás numero veintisiete el ritmo armónico sigue siendo el mismo, y en la melodía se puede apreciar que en las primeras seis corcheas hay una densidad ligera donde empieza con una negra y cuatro corcheas, pero en la segunda mitad del compás es más stretto y debido a que se incluyen semicorcheas, y dos adornos; el primero un mordente y el segundo una apoyatura para entra al *dolcissimo*. La digitación del mordente sería de la siguiente manera:

Imagen 32. Digitación del mordente: compas # 27 (Anexo B)



Imagen 33. Fragmento de la parte C: compas # 28 (Anexo B)



En el compás número veintiocho se puede notar que el ritmo armónico es constante y en la melodía se puede ver que empezando el compás se termina la frase que se empezó finalizando el compás anterior, y desde la cuarta corchea del compás se empieza un seisillo de semicorchea con una fusa al final de la figura que sirve como una especie de apoyatura a la siguiente blanca en el medio del compás que tiene un acento el cual la hace resaltar y tener un énfasis que indica que ha terminado una frase.

Imagen 34. Fragmento de la parte C: compas # 29 (Anexo B)



En el compás numero veintinueve se puede apreciar el comienzo de una nueva frase musical por el cambio de matiz, el ritmo armónico sigue siendo el mismo, en cuanto a la melodía en las tres primeras corcheas del compás se expone una negra con puntillo seguido de un octillo de semicorcheas, lo cual resulta dando una sonoridad muy contrastante en el inicio de una nueva frase, después de esto vuelve a un esta do de reposo de nuevo con otra negra con puntillo seguido de un silencio de negra con puntillo.

Imagen 35. Fragmento de la parte C: compas # 30 (Anexo B)



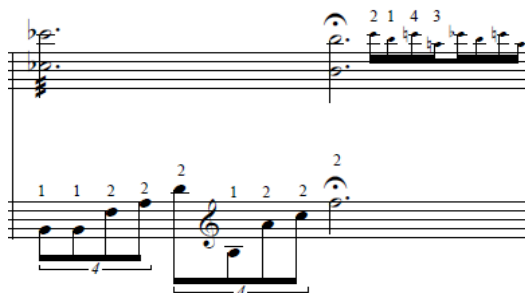
En el compás numero treinta, se puede apreciar un cambio contrastante respecto del anterior compas en cuanto a matiz, debido a que aquí tiene un forte con fuerza y en el aspecto de densidad en cuanto a la melodía, es decir, que la primera frase melódica se compone en su mayoría de semicorcheas habiendo un trino al comienzo de frase y terminando la frase con una fusa que serviría de apoyatura a la corchea que aparece en el medio del compás de esta manera la segunda parte del compás es menos densa y tiene un motivo de dos corcheas seguido de negra y vuelve finaliza con las dos corcheas en una intención de stretto.

Imagen 36. Fragmento de la parte C: compas # 31 (Anexo B)



En el compás numero treintauno el ritmo armónico y melódico van de la mano hasta la segunda mitad del compás donde hay una corchea seguida de una negra con puntillo dándole la finalización al compás en dos corcheas seguidas, que puede suponerse es el comienzo de una frase en el compás siguiente.

Imagen 37. Fragmento de la parte C: compas # 32 (Anexo B)



En el compás número treinta y dos suceden varias cosas importantes, que de una u otra manera marcan el comienzo de la coda en la obra, es decir, que a partir de los cambios que se dan en este compas se va dando forma al final de la obra. Principalmente es la primera vez que el ritmo armónico de la obra cambia, porque siempre han sido corcheas, pero aquí se aprecian dos cuatrillos de corchea seguidos, haciendo que el compás se sienta inestable, por otra parte la melodía tiene una blanca con puntillo tremolada, situación que se ve favorecida nuevamente por la interpretación que tiene la obra debido a que no tiene un tiempo estable sino que se puede rubatear, todo esto desemboca en un calderón en mitad del compás que da inicio a una cadenza ad libitum que se prolonga de una manera libre hasta desembocar en la coda.

Imagen 38. Cadenza ad libitum: compas # 33 (Anexo B)



En el compás numero treinta y tres se da la continuación de la cadenza ad libitum.

Imagen 39. Cadenza ad libitum: compas # 34 (Anexo B)



En el compás número treinta y cuatro se da finalización a la cadenza ad libitum y se a próxima la coda.

Imagen 40. Coda: compas # 35 (Anexo B)



En el compás número treinta y cinco se retoma el ritmo armónica habitual y se recupera un tiempo estable, de esta manera la figuración rítmica de la melodía concuerda perfectamente con la figuración de la armonía, haciendo énfasis en la recuperación del compás de 12/8.

Imagen 41. Coda: compas # 36 (Anexo B)



En el compás número treinta y seis se da finalidad a toda la obra estableciendo figuras de larga duración como lo son las primeras dos negras con puntillo seguidas de una blanca con puntillo que tiene calderón, esto genera una sensación de reposo esta vez definitiva para la obra, siendo melodía y ritmo armónico con la misma figuración.

A manera de conclusión se puede decir que la obra conserva un ritmo armónico constante de corcheas sobre el compás de doce octavos, además, el compositor utiliza varias texturas, algunas veces con notas largas y prolongadas, y otras veces con fusas haciendo uso del stretto, por otro lado, los ornamentos se simplifican y definen en figuras rítmicas sencillas, donde hay que tener en cuenta la digitación y la relación con la melodía para que suene de manera correcta, es decir, como debería sonar el ornamento tocado en el piano.

6.2 ELEMENTOS ARMONICOS DE LA OBRA.

Para hacer la delimitación armónica de esta obra es necesario recordar que la tonalidad de la obra es: Mi bemol mayor. En este capítulo se mostrara el análisis armónico teniendo en cuenta que cada sección de la obra se estudiara aparte, y se mostrara lo que sucede armónicamente por medio de los grados de la tonalidad, el estado del acorde, su disposición y el acorde concreto explicado con el cifrado americano. Al final de las gráficas se sacara una conclusión escrita de lo que paso en la sección analizada, y de esta manera al final de este capítulo se sacaran conclusiones generales de la parte armónica de la obra.

Imagen 42. Cifrado americano y acordes en el periodo A1: compases 1 a 4 (Anexo B)

Andante
A1
p *espress. dolce*
cresc. f *p*

I ^{2 3} **I7+,6** **I** **V7+/ii** ^{1 2} **ii7+,6** **ii**
 E_b ^{1 2} D^o7/E_b E_b C7 ^{1 2} E^o7/F fm

V7+ ³ **V6/vi** **Vi** **vii^o7/V** **V7sus4** ¹ **V7** ² **I**
 B_b7 ¹ 5 G7/B cm A^o7 B_b7sus4 B_b7 E_b

Este periodo musical de 4 compases es simétrico y desarrollado en la tonalidad de mi bemol mayor, en su armonía, se puede ver la complejidad de los acordes, y el uso de extensiones e inversiones que dan diferentes colores a un mismo acorde,

es precisamente lo que sucede en el primer compas donde se mantiene en tónica, pero se colorea con la séptima y con la sexta bemol, dando así tensión al acorde, después se prepara el uso de la dominante con un segundo grado que se colorea con extensiones también, al llegar la dominante se tiene más posibilidades de tensión, porque es un acorde que se puede cargar de inestabilidad, y es precisamente lo que sucede, hasta que llega a la tónica al final, esto nos permite decir que es un periodo cerrado.

Imagen 43. Cifrado americano y acordes en el periodo A2: compases 5 a 8 (Anexo B)

The musical score for period A2, measures 5-8, is presented in two systems. The first system covers measures 5 and 6, and the second system covers measures 7 and 8. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score includes a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand features various ornaments, including triplets and grace notes. The left hand provides harmonic support with chords. Chord symbols are written below the staff, and measure numbers 5, 7, and 8 are indicated.

Measure 5: I (E_b), I7+6 (D^o7/E_b), I (E_b)

Measure 6: V7+/ii (C7), ii7+6 (E^o7/F), ii (f_m)

Measure 7: V7+ (B₇), V6/vi (G7/B), Vi (c_m), ^bvii^o,7/V (A^o7), V7sus4 (B₇sus4), V7 (B₇)

Measure 8: I (E_b)

Este periodo armónicamente hablando es exactamente igual al anterior, es por esta razón que los dos se llaman A, de no ser por la igualdad en su armonía podría tratarse de otra sección diferente, ya que presenta algunos cambios melódicos, y una sobrecarga de ornamentación melódica, de la cual se hablara en el siguiente capítulo.

Imagen 44. Cifrado americano y acordes en el periodo B1: compases 9 a 12 (Anexo B)

B1

9 *p* *pp* *poco ritard.*

11 *poco rall.*

V B_b^o V6/V F/A IV A_b iv a_b,m I E_b
 vii^o_b/ii V6/ii V7+/V $B_b\{vi$ ii V7+ I $_2$ I+4 IV6V6/V V7+
 E^o7 5 F7 gm cm F7 2 4 $E_b\{V7$
 $B_b,E/\#GB7/A C7/GF7B_b,7$

La obra aquí expone un periodo contrastante, ya que deja de desarrollarse en la tonalidad de una manera inesperada, y empieza a desarrollarse en la dominante que es si bemol mayor, todo sucede sin una preparacion armonica, por esto aquí hablamos de la letra B. Al igual que los periodos anteriores, este es un periodo simetrico, pero no es un periodo cerrado, ya que al final de este se empieza a preparar el regreso a la tonalidad inicial por medio de una cadencia modulante, por eso es un periodo modulante, e inestable, ya que no hay un centro tonal definido en esta parte. Cabe aclarar que el uso de las extenciones e inversiones sigue siendo una tendencia para dar color a los acordes aun en esta seccion, lo que puede estar marcando el estilo de la obra.

Imagen 45. Cifrado americano y acordes en el periodo A3: compases 13 a 16 (Anexo B)

A3 *u tempo*

sfp

I **I7+6** **I** **V7+/ii** **ii7+6** **ii**
E_b **D°7/E_b** **E_b** **C7** **E°7/F** **fm**

V7+ **V6/vi** **Vi** **vii°7/V** **V7sus4** **V7** **I**
B_b7 **5** **cm** **A°7** **B_b7sus4** **B_b7** **E_b**
G7/B

Este periodo armónicamente hablando es exactamente igual a los periodos A1 y A2, y esta vez también presenta algunos cambios melódicos, y una sobrecarga de ornamentación melódica diferente a los anteriores periodos de A.

Imagen 46. Cifrado americano y acordes en el periodo B2: compases 17 a 20 (Anexo B)

17 **B2**
p

V B_b V6/V F/A IV A_b iv a_bm I E_b

19 *poco rall*

vii^o/ii E^o7 V6/ii 5 F7 B_b{vi gm ii cm V7+ F7 I I+4 2 IV6 V6/V 4 V7+ E_b{V7 B_bE/#GB7/AC7/GF7B_b7

Este periodo armónicamente hablando es exactamente igual al periodo B1, es por esta razón que los dos se llaman B, aunque tienen diferencias muy sutiles en su melodía e interpretación, y esto hace que sean periodos B distintos.

Imagen 47. Cifrado americano y acordes en el periodo A4: compases 21 a 24 (Anexo B)

The musical score for period A4, measures 21-24, is presented in two systems. The first system covers measures 21 and 22, and the second system covers measures 23 and 24. The score includes piano and bass staves with chord symbols and fingering.

Measure 21: *sfp*, *a tempo*. Chords: I (E_b), I7+_b6 (D^o7/E_b), I (E_b), V7+/ii (C7), ii7+_b6 (E^o7/F), ii (f_m).

Measure 22: Chords: V7+ (B_b7), V6/vi (5, G7/B), Vi (c_m), \flat vii^o/V (A^o7), V7sus4 (B_b7sus4), V7 (B_b7), I (E_b).

Measure 23: *p*. Chords: V7+ (B_b7), V6/vi (5, G7/B), Vi (c_m), \flat vii^o/V (A^o7), V7sus4 (B_b7sus4), V7 (B_b7), I (E_b).

Measure 24: Chords: V7+ (B_b7), V6/vi (5, G7/B), Vi (c_m), \flat vii^o/V (A^o7), V7sus4 (B_b7sus4), V7 (B_b7), I (E_b).

Fingering for the final chord in measure 24: 4 3 1 2 3 4 4 2 4 3 3.

Este periodo armónicamente hablando es exactamente igual a los periodos A1, A2 y A3, y esta vez también presenta algunos cambios melódicos, y una sobrecarga de ornamentación melódica diferente a los anteriores periodos de A

Imagen 48. Cifrado americano y acordes en el periodo C: compases 25 a 28 (Anexo B)

25 **C**
p
pp *poco rubato*

iv6 **I** **iv6** **I**
 4 **E_b** 4 **E_b**
A_bm/E_b **A_bm/E_b**

27 *sempre pp* *dolcissimo*
 *IV 3 4

I7+ **I** **V6/V** **V7sus4** **V7** **I**
 2 **E_b** 5 **B_b7sus4** **B_b7** **E_b**
B_b/E_b **F7/A**

Este periodo, es material nuevo, por esta razón se llama C, armónicamente se puede decir que esta en la tonalidad inicial, pero esta vez empieza con la subdominate menor, usando la escala mayor armónica de Mi bemol mayor que tiene el do bemol, que se logra ver en la armonía cada vez que aparece el iv grado, a parte de esto se puede ver que usa los grados tónica, subdominante y dominante, los dos últimos con inversiones para que se desarrollen las voces, de una manera conducida y con extensiones, para generar diferentes colores en los acordes, como ya se ha visto en los periodos anteriores, la tónica en cambio, no tiene ni inversión, ni extensiones, lo que nos da a entender que no estamos en subdominante, sino en la tónica que es mi bemol mayor pero esta vez con el modo armónico, es decir con el do bemol. Cabe alarar que el periodo no termina aquí, sino que sigue desarrollandose.

**Imagen 49. Cifrado americano y acordes en el periodo C: compases 29 a 32
(Anexo B)**

The musical score consists of two systems of music. The first system covers measures 29 and 30. Measure 29 starts with a piano (*p*) dynamic and a sixteenth-note triplet. Measure 30 features a trill (*tr*) and a forte (*f*) dynamic with the instruction *con forza* and *stretto*. The second system covers measures 31 and 32. Measure 31 continues with the forte dynamic and includes a *stretto* marking. Measure 32 concludes with a forte dynamic and a *stretto* marking. The bass line is annotated with American guitar chord numbers and chord symbols.

Measure 29:
 iv6 4 A_bm/E_b I E_b

Measure 30:
 iv6 4 A_bm/E_b I E_b

Measure 31:
 V7sus4 B_b7sus4 V6/vi 5 G7/B Vi cm V6/V 5 F7/A

Measure 32:
 V7 B_b7

El periodo C continua en la misma tonalidad, y podemos decir que es el periodo más largo de la obra, puesto que se extiende más allá de los cuatro compases de todos los periodos anteriores, este periodo finaliza en el calderón del compás 32, y es un periodo que es abierto, puesto que termina en una dominante, que anuncia otra sección, esta dominante que aparece desde el compás 31, genera bastante tensión que se apoya en la dinámica que es fuerte, con fuerza, y además Stretto, anunciando algo importante de la obra.

Imagen 50. Cifrado americano y acordes en el periodo C y Coda: compases 33 a 36 (Anexo B)

The image displays a musical score for piano, measures 33 to 36. Measure 33 is filled with a dense, arpeggiated pattern in the right hand. Measures 34-36 are labeled 'Coda' and consist of a repetitive bass line in the left hand and a melodic line in the right hand. Fingerings are indicated with numbers 1-4. A chord symbol 'I Eb' is shown below the bass line.

En esta imagen, llegamos a una cadenza, que se presenta en dominante, que además es ad libitum, por lo cual parece un limbo musical en la obra, el compositor utiliza algo llamado ornamentación interpolada, de lo que se hablara en el próximo capítulo, mas a fondo. La dominante del la cadenza por fin encuentra la tónica inicial que se afirma con un ostinato repetitivo en lo que se constituye como la coda de la obra y por fin termina la obra en la tónica de la tonalidad inicial de la obra.

A manera de conclusión se puede decir que la obra se desarrolla en la tonalidad de mi bemol mayor y modula a la dominante, es decir, si bemol mayor y después hace un regreso a la tonalidad inicial, pero esta vez, usando la escala armónica. Además los cambios armónicos de los periodos A a los periodos B suceden sin ningún tipo de preparación. Es necesario decir que el compositor hace mucho uso de las extensiones en los acordes, además, de usar el mismo acorde pero en diferentes inversiones, lo cual da gran cantidad de variedad y de color al contexto armónico de la obra. Además hay un constante uso por parte del compositor del

concepto de tension y relajacion, puesto que en las dominantes, hay gran cantidad de variaciones coloristicas del acorde como tal, con el fin de dar mas tension. Se puede decir, que es la parte armonica, la que realmente indica la diferenciacion entre los periodos, porque marca por medio de las modulaciones cambios importantes en el desarrollo de la obra, a diferencia del ritmo y la melodia.

6.3 ELEMENTOS MELÓDICOS DE LA OBRA.

Para hacer la delimitación melódica de esta obra es necesario advertir que: En este capítulo se mostrara el análisis melódico teniendo en cuenta que cada sección de la obra se estudiara aparte, y se mostrara lo que sucede melódicamente por medio de los motivos de las secciones, variaciones, ornamentación, en algunos casos la observación de los intervalos, la relación que tiene la nota de la melodía con respecto del acorde. Al final de las gráficas se sacara una conclusión escrita de lo que paso en la sección analizada, y de esta manera al final de este capítulo se sacaran conclusiones generales de la parte melódica de la obra.

Imagen 51. Análisis melódico en el periodo A1: compases 1 a 4 (Anexo B)

The image shows a musical score for piano, measures 1 to 4. The score is written in a 12/8 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Andante'. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 and 2, and the second system contains measures 3 and 4. The right hand (treble clef) plays a melodic line, and the left hand (bass clef) plays a supporting accompaniment. The score includes various annotations: 'p' (piano) in measure 1, 'espress. dolce' (expressive, sweet) in measure 2, 'cresc.' (crescendo) in measure 3, and 'f' (forte) in measure 4. There are also dynamic markings 'p' in measure 4. Articulation markings include 'R' (ritardando), 'Br' (bristando), 'Ap' (accrescendo), and 'Np' (non piano). The score also features fingering numbers (1, 2, 3) and slurs. The annotations 'A1', 'Esc', and 'Np' are written in red.

En esta primera seccion, la obra empieza y expone una melodia que es sobria, cantabile, y sin mucha ornamentacion, ademas se encuentra un desarrollo en esta melodia, porque a traves de los cuatro compases, existe introduccion, un desarrollo y una coda, que incluso esta implicito en la dinamica escrita, se puede observar la utilizacion de la melodia por grados conjuntos y tambien por saltos bastante grandes. La explicacion y digitacion del mordente del segundo compas, esta en el primer capitulo.

Imagen 52. Análisis melódico en el periodo A2: compases 5 a 8 (Anexo B)

The image shows a musical score for piano, measures 5 to 8, with melodic analysis annotations. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The annotations are in red and include:

- Measure 5:** **A2** above the first note. **Br** (Bordadura) above the first three notes. **Ap** (Apostrofo) below the first three notes. **Br** (Bordadura) above the fourth note. **Np** (Nota pasiva) above the fifth note. **Br** (Bordadura) above the sixth note. **Esc** (Escapada) above the seventh note. **Esc** (Escapada) above the eighth note. **Np** (Nota pasiva) above the ninth note.
- Measure 6:** **Esc = Esc** (Escapada = Escapada) below the first two notes.
- Measure 7:** **343434...** and **344** above the first two notes. **tr** (trillo) above the first note. **Np** (Nota pasiva) above the third note. **Br** (Bordadura) above the fourth note. **Esc** (Escapada) above the fifth note. **Br** (Bordadura) above the sixth note.
- Measure 8:** **Br** (Bordadura) above the first note.

The score also includes a *cresc.* (crescendo) marking in measure 6 and a **4** above the fourth note in measure 7.

©
Clayton Stroup
2011

En el anterior capítulo había dicho que, las dos primeras secciones eran la misma, claro esta debido a la igualdad en su armonía, pero vemos que en cuanto a la melodía, presenta una gran mutación, es decir, esta sección se vuelve más saturada y pierde mucha sobriedad, aunque si se detalla de cerca, se mantienen muchas cosas de la melodía de la primera sección, es decir, la melodía expuesta en la primera sección realmente está implícita solo que en exceso adornada con notas de paso, bordaduras, notas ajenas al acorde como se puede ver. En el séptimo compás, aparece un trino, y la codetta es la misma, solo que con una pequeña apoyatura sobre la nota escapada, aunque la sección tiene el mismo discurso melódico desarrollado que se presenta en la primera sección, solo que esta vez con la ornamentación, parece tener más drama y contraste.

Imagen 53. Análisis melódico en el periodo B1: compases 9 a 12 (Anexo B)

The musical score for period B1, measures 9-12, is presented in two systems. The first system (measures 9-10) shows a melody in the treble clef with dynamics *p* and *pp*, and a bass line with chords. The second system (measures 11-12) shows a melody in the treble clef with dynamics *Ap* and *Esc*, and a bass line with chords. Performance markings include *poco ritard.* and *poco rall.*

En esta sección la melodía se presenta de una forma más sobria, en contraste a la anterior, de esta manera en el compás once y doce, se presenta lo que parecen ser dos notas al mismo tiempo en la melodía, esto sucede para dar protagonismo a la cadencia de acordes que se presenta a continuación en esta parte que tiene como fin generar tensión y por esta razón se detiene la melodía cantabile y sobria, para hacer una conducción de acordes, que tienen en su composición notas alteradas, lo cual nos indica que estamos en una parte inestable que encontrará una conclusión en la próxima sección, además la melodía presentada, no tiene mucha ornamentación como la anterior y se mueve por grados conjuntos a excepción de algunos pequeños saltos intervalicos sobre el mismo acorde.

Imagen 54. Análisis melódico en el periodo A3: compases 13 a 16 (Anexo B)

Esta sección conserva la melodía de la parte A1 implícita, pero esta vez tiene una ornamentación distinta de la que se ve en la sección A2, es decir, los ornamentos que se ven aquí son otros, y además es más saturada de adornos esta sección, como se puede ver desde el principio del periodo. Hay una sobrecarga de apoyaturas, escapatorias y en la codetta de esta parte hay el uso de fusas, seguido de un quintillo de fusas, es aquí donde la melodía hace un arpeggio descendente y luego ascendente, para llegar a la anticipación del final, lo cual le da un poco de conducción a la melodía, y algo de drama teniendo en cuenta que esto aparece en una dominante, para resolver a la tónica.

Imagen 55. Análisis melódico en el periodo B2: compases 17 a 20 (Anexo B)

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 17 and 18, and the second system covers measures 19 and 20. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings and performance instructions:

- Measure 17:** Starts with a piano (*p*) dynamic. The melody in the right hand features a half note followed by a quarter note, with an *Ap* (pianissimo) marking. The bass line consists of quarter notes.
- Measure 18:** The melody includes a triplet of eighth notes and a quarter note, with *Br* (bristly) markings. The bass line continues with quarter notes.
- Measure 19:** The melody has a half note followed by a quarter note, with an *Ap* marking. The bass line continues with quarter notes.
- Measure 20:** The melody features a half note followed by a quarter note, with *Ap* and *Esc* (escapado) markings. The bass line continues with quarter notes. The system concludes with a *poco rall* (slightly ritardando) instruction.

Esta sección es exactamente igual a la B1, solo se puede observar un cambio, si se comparan las dos secciones, es la figura del cuatrillo que aparece en el compas dieciocho, y por supuesto cambia la interpretación, es decir, esta sección se interpreta de una manera muy distinta a la B1, hay que mirar las dinámicas y el fraseo.

Imagen 56. Análisis melódico en el periodo A4: compases 21 a 24 (Anexo B)

The image shows a musical score for measures 21 to 24. The score is written for piano and includes melodic analysis annotations in red. Measure 21 is marked with **A4** and *a tempo*. The first staff (treble clef) contains the melody, and the second staff (bass clef) contains the accompaniment. Annotations include *sf*, *Esc*, *Ap*, *Br*, *Np*, and *Esc*. Measure 22 is marked with *p*. Annotations include *tr*, *Ap*, *Np*, *Esc*, *2/3*, *Esc*, *3 3*, and *Anti*. Measure 23 has a *5* annotation. Measure 24 has a *5* annotation. The bottom of the page shows fingerings: 2 1, 2 1, 1.

Esta sección es igual que A3, solo hay un cambio importante al final del periodo, en la parte de la codetta, donde se le da otra finalización a la sección, donde la melodía hace uso de la escala cromática descendente y luego ascendente, para llegar así a la anticipación de la tónica, en esta parte empieza a verse ornamentación interpolada.

Imagen 57. Análisis melódico en el periodo C: compases 25 a 28 (Anexo B)

The image shows a musical score for piano, measures 25 to 28, with melodic analysis annotations. The score is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo and dynamics are indicated by 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The score is divided into two systems. The first system covers measures 25 and 26. The second system covers measures 27 and 28. The annotations are as follows:

- Measure 25:** Starts with a 'C' above the staff. The melody is marked 'Ap - Ap'. The bass line has a 'p' dynamic.
- Measure 26:** The melody is marked 'Br Br - Np'. The bass line has a 'pp' dynamic and 'poco rubato' marking.
- Measure 27:** The melody is marked 'Np', 'Ap', 'Esc', 'Br', and '*IV'. The bass line has a 'sempre pp' dynamic.
- Measure 28:** The melody is marked 'Np', 'Ap', 'Np', 'Ap', and 'Ap'. The bass line has a 'dolcissimo' dynamic.

La sección C, aunque es diferente a las anteriores, recoge elementos melódicos y motivos que se han presentado antes en los anteriores periodos, además conserva el estilo ornamentado que ya hemos visto antes, pero no en exceso esta vez, se podría decir que es una melodía bastante balanceada, que ofrece también un desarrollo en su estructura. Podemos ver, que la melodía siempre está dirigiéndose hacia abajo, y en el compás veintisiete realiza un salto de un intervalo de decima, para precisamente seguir descendiendo hasta llegar al mi donde cierra la frase en el compás veintiocho, una característica propia de este periodo.

Imagen 58. Análisis melódico en el periodo C: compases 29 a 32 (Anexo B)

The image shows a musical score for measures 29 to 32. The score is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation. The score is annotated with melodic analysis labels in green: 'Br Br Br' (Breath Marks) and 'Np' (Note Phrasing) above the treble staff, and 'Ap' (Accents) and 'Br' (Breath Marks) above the treble staff. The bass staff has fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a '4' indicating a fourth. Dynamics include *p* (piano), *f' con forza* (forte con forza), and *stretto*. Measure 29 starts with a piano (*p*) dynamic and features a series of eighth notes in the treble staff, with a fermata over the final note. Measure 30 begins with a forte (*f' con forza*) dynamic and a *stretto* marking, showing a melodic line in the treble staff and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 31 features a melodic line in the treble staff with accents (*Ap*) and breath marks (*Br*). Measure 32 concludes with a melodic line in the treble staff, including a cadence with notes 2, 1, 4, 3, and a breath mark (*Br*).

El periodo se extiende en su discurso melódico de la misma manera, pero en el compas treinta se ve como la melodia ofrece una subida subita por medio del arpeggio de “la bemol armonico”, el cual es apoyado con el matiz y la amonia, la melodia aquí llega a una parte importante, y despues de esto empieza algo que ya habiamos visto en la seccion A para pasa a B, que es el uso de la cadencia de los acordes, y la aparente ausencia de la melodia, para anunciar que algo se aproxima, a continuacion en el compas treinta y dos la melodia pasa por primera vez en la obra a la clave de fa con los cuatrillos y ademas haciendo saltos grandes para volver al registro agudo, donde finalmente encuentra el caldelron el cual queda suspendido en dominante, generando asi gran tension y dando paso una cadencia melodica.

**Imagen 59. Análisis melódico en el periodo C y Coda: compases 33 a 36
(Anexo B)**

The image displays two staves of musical notation. The first staff, labeled '33', shows a treble clef with a key signature of two flats. It contains a single measure of music with a dense, highly ornamented melodic line consisting of many eighth notes, each with a grace note. The second staff, labeled '34', shows a treble clef with a key signature of two flats. It contains two measures of music. The first measure of 34 has the word 'Esc' written above it and shows a cadence with a dotted quarter note followed by an eighth rest. The second measure of 34 shows a melodic line with fingerings 4, 3, 4 above the notes and 1, 2, 1 below. The bass clef staff below it shows a corresponding melodic line with fingerings 1, 2, 1 below the notes.

La sección continúa, esta vez con una cadencia en la melodía, que es bastante peculiar, puesto que es ad libitum, se desarrolla en dominante y se caracteriza por tener ornamentación interpolada, donde se adornan las notas desde varios frentes, donde se puede encontrar que la bordadura se encuentra seguida de la apoyatura de la nota que está apoyando, es decir, es un fragmento que queda haciendo gala de ornamentación, más que de tratar de expresar algo con melodía, haciendo que haya una sensación de inestabilidad, por que además de estar en dominante hay muchas notas que son ajenas al acorde, pero cumplen la función de ornamentar en exceso, finalizando la cadencia comienza a aparecer una melodía que encuentra por fin la tónica de la tonalidad inicial, dando paso a la coda, donde aparecen dos melodías desarrollándose al mismo tiempo sobre las notas del acorde de tónica en un solo compás, para concluir la obra se toca el acorde de mi bemol mayor.

A manera de conclusión, se puede decir que la parte melódica sufre muchas mutaciones, puesto que el compositor expone una melodía, y en su reexposición, se expone esta misma melodía, pero con una sobrecarga de ornamentación, a tal punto que pareciera ser una melodía totalmente diferente a la primera, los motivos

melodicos son cantables hacen una buena representacion de lo que significa el periodo romantico y mucho mas el genero nocturno, puesto que se hace uso de la combinacion de grados conjuntos y de saltos grandes de intervalos, ademas hay una gran conduccion de voces y una perfecta relacion con la parte armonica, incluso en algunos ornamentos. Es necesario decir que en algunos fragmentos de la obra la ornamentacion cumple un papel mas protagonico que la melodia.

7. DISCUSIÓN DE RESULTADOS

A partir de los autores citados en el Marco Teórico, la revisión de los resultados encontrados en los antecedentes y de bibliografía complementaria, se propone la siguiente discusión.

7.1 GENERALIDADES

La documentación del nocturno opus 9 N 2 se aborda desde un proceso experimental. Esto permitió que se llevara un proceso de documentación flexible que, con cada avance, proponía cada vez más elementos que sería necesario aclarar para lograr una contextualización completa.

Los componentes del análisis musical tuvieron que ser contextualizados a través del proceso de documentación

El trabajo propone un análisis armónico, y todos los elementos armónicos analizados que se abordan en este trabajo se toman desde un enfoque funcional.

El trabajo propone un análisis rítmico de la obra, donde se aborda desde la parte de la observación del motivo, sus mutaciones y su desarrollo a través de la obra, siguiendo los parámetros del marco teórico en cuanto al compás irregular.

El trabajo propone un análisis melódico, donde se expone los elementos melódicos que se citaron en el marco teórico, esta vez la obra se apropia de ellos y en los resultados se expone lo que está pasando con el movimiento melódico a través de los diferentes periodos de la obra. En el marco teórico se exponen algunos elementos que hacen parte de la obra, pero que son ajenos al análisis, es decir, conocimientos que es muy necesario tener en cuenta, pero no se analizan de una manera profunda y particular dentro de los resultados, puesto que están implícitos dentro de los aspectos principales, estoy hablando de elementos como: la forma, la estética y toda la relación que estos tienen respecto de lo que se menciona acerca de los periodos. El trabajo ofrece la innovación además de realizar el análisis musical de una adaptación, por esta razón se mencionan algunos componentes técnicos propios del instrumento, y algunos pasajes se descifran técnicamente desde los resultados, en cuanto a la digitación y agarre de

las baquetas. Es necesario decir que los pasajes citados no son los únicos que contienen los elementos técnicos; sino que son unos de los muchos pasajes que los utilizan.

8. CONCLUSIONES

- La obra conserva un ritmo armónico constante de corcheas sobre el compás de doce octavos, además, el compositor utiliza varias texturas, algunas veces con notas largas y prolongadas, y otras veces con fusas haciendo uso del stretto,
- Los ornamentos se simplifican y definen en figuras rítmicas sencillas, donde hay que tener en cuenta la digitación y la relación con la melodía para que suene de manera correcta, es decir, como debería sonar el ornamento tocado en el piano.
- La obra se desarrolla en la tonalidad de mi bemol mayor y modula a la dominante, es decir, si bemol mayor y despues hace un regreso a la tonalidad inicial, pero esta vez, usando la escala armonica. Ademas los cambios armonicos de los periodos A a los periodos B suceden sin ningún tipo de preparación.
- El compositor hace mucho uso de las extenciones en los acordes, ademas, de usar el mismo acorde pero en diferentes inversiones, lo cual da gran cantidad de variedad y de color al contexto armonico de la obra. Ademas hay un constante uso por parte del compositor del concepto de tension y relajacion, puesto que en las dominantes, hay gran cantidad de variaciones coloristicas del acorde como tal, con el fin de dar mas tension.
- Es la parte armonica, la que realmente indica la diferenciacion entre los periodos, porque marca por medio de las modulaciones cambios importantes en el desarrollo de la obra, a diferencia del ritmo y la melodía.
- La parte melodica sufre muchas mutaciones, puesto que el compositor expone una melodía, y en su reexposicion, se expone esta misma melodía, pero con una sobrecarga de ornamentacion, a tal punto que pareciera ser una melodía totalmente diferente a la primera, los motivos melodicos son cantabiles hacen una buena representacion de lo que significa el periodo romantico y mucho mas el genero nocturno, puesto que se hace uso de la combinacion de grados conjuntos y de saltos grandes de intervalos, ademas hay una gran conduccion de voces y una perfecta relacion con la parte armonica, incluso en algunos ornamentos.
- En algunos fragmentos de la obra la ornamentacion cumple un papel mas protagonico que la melodía.

9. RECOMENDACIONES

- En la discusión de resultados se dice que el proceso para el desarrollo del análisis musical fue un proceso experimental, esto, debido primeramente a que es una característica de la disciplina de la investigación; pero también por la falta de direccionamiento por parte del programa de Licenciatura en Música.
- El hecho de recolectar y plasmar distintos elementos propios del análisis musical, es un trabajo muy arduo y extenso, y aún más cuando se redacta totalmente por medio de párrafos. Se recomienda de esta manera a los futuros investigadores que desarrollen formas y diferentes métodos que faciliten este tipo de procesos.

BIBLIOGRAFÍA

BAS, Julio. Tratado de la forma musical. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C, 1947.

ESLAVA, Don Hilarion. Escuela de composición: tratado tercero. De la melodía y el discurso musical. segunda edición. Madrid: Imprenta de santos Iarxé y blumestein, calle del Rio, numero 24, entresuelo, 1871.

PISTON, Walter. Armonia. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1991.

SCHOLES, Percy A. Diccionario Oxford de la música Tomo II. España: editorial Hermes Castilla.

CIBERGRAFÍA

Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (22.aed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

MORENO PEREZ, Itamar. La estética musical de los nocturnos de Chopin. Sinfonía virtual. Edición 24 enero 2013. p.3 Disponible en www.sinfoniavirtual.com

BELKIN, Alan. Principios generales de la técnica del piano, 2009. p.1. Disponible en: <http://alanbelkinmusic.com/Piano/PianoTechSpanish.pdf>

CRUZ, Hernando. Análisis de la balada 1 op. 23 Frederic Chopin. Bogotá, 2009, 22 p. Proyecto de grado Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de artes. Carrera de estudios musicales

BOHÓRQUEZ CASTRO, Nelson Augusto. Arreglos para cuarteto típico colombiano. Pereira, 2009, 182 p. Trabajo presentado para optar al título de licenciado en música. Universidad Tecnológica de Pereira. Facultad de bellas artes y humanidades. Escuela de musica

BIBLIOGRAFÍA EN SEGUNDA LENGUA

HOWEARD, Leigh. The Method of Movement for Marimba.

HEYER, David. J. An analysis of the chorales in three Chopin nocturnes: op.32, no.2; op. 55, no. 1; and the nocturne in c # minor (without opus number), 2008, 96 p. A thesis presented to the School of Music and Dance and the Graduate School of the University of Oregon in partial fulfillment of the requirements for the degree of master of arts.