

La Obra Pianística de
JAVIER FAJARDO
CHAVES,

MÁS ALLÁ DEL
NACIONALISMO



JOSÉ MENANDRO
BASTIDAS-ESPAÑA

ÁLVARO FRANCISCO
RUIZ ROSERO



Editorial
Universidad de Nariño



Editorial
Universidad de Nariño

**LA OBRA PIANÍSTICA DE JAVIER FAJARDO CHAVES,
MÁS ALLÁ DEL NACIONALISMO**

**LA OBRA PIANÍSTICA DE JAVIER FAJARDO CHAVES,
MÁS ALLÁ DEL NACIONALISMO**

JOSÉ MENANDRO BASTIDAS-ESPAÑA

ÁLVARO FRANCISCO RUIZ ROSERO



Editorial
Universidad de Nariño

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
2021**

Bastidas España, José Menandro

La obra pianística de Javier Fajardo Chaves: más allá del nacionalismo/José Menandro Bastidas España, Álvaro Francisco Ruíz Rosero. - 1a. ed.- -San Juan de Pasto: Editorial Universidad de Nariño,2022
300p.:

Incluyeref.bibliográficas
ISMN Digital: 979-0-9005336-0-9
ISMN Físico: 979-0-9005332-9-6

1.Interpretación - música para piano 2. Análisis musical–Piano 3. Piano—formas y géneros
4. Análisis musical --piano—partituras.

786.2B326–SCDD-Ed.22



SECCIÓN DE BIBLIOTECA
"Alberto Quintero Guerrero"

Universidad de Nariño
FUNDADA EN 1984

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

LA OBRA PIANÍSTICA DE JAVIER FAJADO CHAVES
MÁS ALLÁ DEL NACIONALISMO

© Editorial Universidad de Nariño

Autores: José Menandro Bastidas-España y Álvaro Francisco Ruiz Rosero

Primera edición, 2022

Diseño y diagramación: Javier Castro

Carátula y contracarátula: Javier Castro

San Juan de Pasto, Nariño, Colombia

Todos los derechos reservados.

Prohibida la reproducción total o parcial sin expreso
consentimiento de los autores.

ISMN Digital: 979-0-9005336-0-9

ISNM Físico: 979-0-9005332-9-6

jotamenanandro@gmail.com

afranpiano@gmail.com

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	15
1. SEMBLANZA DEL COMPOSITOR JAVIER EMILIO FAJARDO CHAVES	19
2. CONCEPTOS MUSICALES	25
2.1 PIANO.....	26
2.2 COMPOSICIÓN	27
2.3 FORMAS Y GÉNEROS.....	28
2.3.1 SONATA.....	28
2.3.2 FORMA SONATA	29
2.3.3 LA FUGA	31
2.3.4 PRELUDIO.....	33
2.3.5 FANTASÍA	33
2.3.6 DANZA	33
2.3.7 PASILLO	34
2.3.8 BAMBUCO.....	35
2.3.9 HUAYNO	36
3. NIVELES DE DIFICULTAD	39
4. ANÁLISIS MUSICAL.....	45
4.1 PRIMER NIVEL DE DIFICULTAD	47
PRELUDIO No. 2.....	48
PRELUDIO No. 4.....	51
PRELUDIO No. 5.....	54
BOCETO I	57
BOCETO II.....	61
BOCETO III.....	64
BOCETO IV	67
BOCETO V.....	70
BOCETO VI	73
BOCETO VII.....	76

MEDITACIÓN - I.....	79
MEDITACIÓN – III.....	82
4.2 SEGUNDO NIVEL DE DIFICULTAD	87
PRELUDIO No. 1.....	87
PRELUDIO No. 3.....	93
MEDITACIÓN – II	96
ESBOZO I	100
ESBOZO II.....	103
BURLESQUE- I.....	106
BURLESQUE- II	110
TAJUMBINA – PASILLO.....	113
MORASURCO – PASILLO	118
TUS MANOS – PASILLO	123
VALS DEL RECUERDO.....	127
VALS No. 1.....	133
VALS No. 2.....	140
VALS TATIANA.....	147
EL TAMBO - BAMBUCO SUREÑO	155
PASTUSADA – I.....	160
PASTUSADA – II	165
PASTUSADA – III.....	169
PASTUSADA – IV	172
PASTUSADA – V	175
ROMANZA.....	178
IMPROMPTU No. 1	183
4.3 TERCER NIVEL DE DIFICULTAD	188
DANZA NARIÑENSE – PASILLO	188
DANZA NARIÑENSE – BAMBUCO PASTUSO.....	194
PRELUDIO Y FUGA	201
NOCHES DEL GALERAS – FANTASÍA SUREÑA.....	209
IN MEMORIAM.....	220
SUITE ANDINO-NARIÑENSE.....	240
SONATA No. 1.....	261
CONCLUSIONES.....	291
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	295
LOS AUTORES	299

LISTA DE TABLAS

Tabla 1.	Forma sonata o Allegro de sonata.....	30
Tabla 2.	Forma Fuga.....	31
Tabla 3.	Ficha de análisis de la partitura para el nivel de dificultad.....	41
Tabla 4.	Sistematización del primer nivel de dificultad.....	42
Tabla 5.	Sistematización del segundo nivel de dificultad.....	42
Tabla 6.	Sistematización del tercer nivel de dificultad.....	43
Tabla 7.	Preludio No. 2	48
Tabla 8.	Preludio No. 4	51
Tabla 9.	Preludio No. 5	54
Tabla 10.	Boceto I.....	57
Tabla 11.	Boceto II.....	61
Tabla 12.	Boceto III	64
Tabla 13.	Boceto IV	67
Tabla 14.	Boceto V.....	70
Tabla 15.	Boceto VI.....	73
Tabla 16.	Boceto VII.....	76
Tabla 17.	Meditación - I.....	79
Tabla 18.	Meditación - II.....	82
Tabla 19.	Preludio No. 1	87
Tabla 20.	Preludio No. 3	93
Tabla 21.	Meditación – II.....	96
Tabla 22.	Esbozo I.....	100
Tabla 23.	Esbozo II	103
Tabla 24.	Burlesque- I	106
Tabla 25.	Burlesque- II.....	110
Tabla 26.	Tajumbina – Pasillo	113
Tabla 27.	Morasurco – Pasillo	118
Tabla 28.	Tus manos – Pasillo.....	123
Tabla 29.	Vals del recuerdo	127
Tabla 30.	Vals No. 1.....	133
Tabla 31.	Vals No. 2.....	140
Tabla 32.	Vals Tatiana	147
Tabla 33.	El Tambo - Bambuco sureño	155

Tabla 34.	Pastusada – I.....	160
Tabla 35.	Pastusada – II	165
Tabla 36.	Pastusada – III.....	169
Tabla 37.	Pastusada – IV.....	172
Tabla 38.	Pastusada – V	175
Tabla 39.	Romanza	178
Tabla 40.	Impromptu No. 1	183
Tabla 41.	Danza nariñense – Pasillo	188
Tabla 42.	Danza nariñense – Bambuco pastuso	194
Tabla 43.	Preludio y fuga	201
Tabla 44.	Noches del Galeras – Fantasía sureña.....	209
Tabla 45.	In memoriam.....	220
Tabla 46.	Suite andino-nariñense	240
Tabla 47.	Sonata No. 1.....	261

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.	Motivo, Preludio No. 4.....	52
Figura 2.	Motivo melódico principal, Preludio No. 5	55
Figura 3.	Motivo, Boceto II.....	62
Figura 4.	Motivo, Boceto IV	68
Figura 5.	Tema Bajo, Boceto VI	74
Figura 6.	Tema principal. Boceto VI	74
Figura 7.	Motivo de a, Boceto VII.....	77
Figura 8.	Motivo de b, Boceto VII	77
Figura 9.	Motivo principal, Meditación - I	79
Figura 10.	Motivo rítmico, Meditación - III	82
Figura 11.	T1, Preludio No. 1	88
Figura 12.	Motivo principal, Preludio No. 3.....	94
Figura 13.	Estudio rítmico	97
Figura 14.	Motivo 1, Esbozo II	104
Figura 15.	Motivo 2, Esbozo II	104
Figura 16.	Motivo ascendente, Burlesque- I.....	107
Figura 17.	T1, Tajumbina – Pasillo	114
Figura 18.	T2, Tajumbina – Pasillo	114
Figura 19.	Motivo descendente de C, Tajumbina – Pasillo	115
Figura 20.	Motivo principal, Morasurco – Pasillo	119
Figura 21.	Cambio rítmico, Morasurco – Pasillo	119
Figura 22.	T1, Tus manos – Pasillo.....	124
Figura 23.	T2, Tus manos – Pasillo.....	124
Figura 24.	Acompañamiento 1, Tus manos – Pasillo.....	125
Figura 25.	Acompañamiento 2, Tus manos – Pasillo.....	125
Figura 26.	Acompañamiento 3, Tus manos – Pasillo.....	125
Figura 27.	Idea melódica de A, Vals del recuerdo	128
Figura 28.	Motivo de B, Vals del recuerdo.....	129
Figura 29.	m1, Vals No. 1	134
Figura 30.	Dos líneas melódicas de b', Vals No. 1	135
Figura 31.	Motivo de c', Vals No. 1	135
Figura 32.	T, Vals No. 2	141
Figura 33.	Indicación portato, Vals No. 2.....	142

Figura 34.	T1, Vals Tatiana	148
Figura 35.	T2, Vals Tatiana	149
Figura 36.	Tema principal, El Tambo - Bambuco sureño	156
Figura 37.	Rítmica binaria y ternaria, El Tambo - Bambuco sureño	156
Figura 38.	Estudio Rítmico	157
Figura 39.	Motivo en dobles notas, Pastusada – I	161
Figura 40.	Idea rítmica, Pastusada – I	161
Figura 41.	Tema principal de la Guaneña, Pastusada – III	170
Figura 42.	Tema de b, Pastusada – IV	173
Figura 43.	Tema principal, Romanza	179
Figura 44.	Estudio de acordes en bloque, Romanza	180
Figura 45.	Idea melódica de A, Impromptu No. 1	184
Figura 46.	Estudio intercalando manos	185
Figura 47.	Tema introducción, Danza nariñense – Pasillo	189
Figura 48.	Motivo principal de A, Danza nariñense – Pasillo	189
Figura 49.	Tema de b, Danza nariñense – Bambuco pastuso	195
Figura 50.	Motivo principal de C, Danza nariñense – Bambuco pastuso... ..	196
Figura 51.	Tema principal del preludio, Preludio y fuga	202
Figura 52.	Estudio con acordes en bloque	203
Figura 53.	T - fuga, Preludio y fuga	203
Figura 54.	CS - fuga, Preludio y fuga	204
Figura 55.	Tema de p1, pasillo fiestero, Noches del Galeras – Fantasía sureña	211
Figura 56.	Motivo de p2, pasillo fiestero, Noches del Galeras – Fantasía sureña	211
Figura 57.	Motivo, Huayno, Noches del Galeras – Fantasía sureña	212
Figura 58.	Motivo principal, Aire danzable nariñense, Noches del Galeras – Fantasía sureña	213
Figura 59.	T1, In memoriam	221
Figura 60.	T2, In memoriam	222
Figura 61.	T4, In memoriam	223
Figura 62.	T1, Preludio, Suite andino-nariñense	241
Figura 63.	Acompañamiento 1, Preludio, Suite andino-nariñense	242
Figura 64.	Acompañamiento 2, Preludio, Suite andino-nariñense	242
Figura 65.	T1, Bambuco, Suite andino-nariñense	244

Figura 66.	T2, Bambuco, Suite andino-nariñense	245
Figura 67.	T3, Bambuco, Suite andino-nariñense	245
Figura 68.	T1, Pasillo, Suite andino-nariñense	246
Figura 69.	T2, Pasillo, Suite andino-nariñense	246
Figura 70.	Base melódica de B, Pasillo, Suite andino-nariñense	246
Figura 71.	T1, Aire danzable nariñense, Suite andino-nariñense	247
Figura 72.	T2, Aire danzable nariñense, Suite andino-nariñense	247
Figura 73.	Motivo ascendente, Aire danzable nariñense, Suite andino-nariñense.....	248
Figura 74.	a1, Primer movimiento, Sonata no. 1	262
Figura 75.	a2, Primer movimiento, Sonata no. 1	262
Figura 76.	b1, Primer movimiento, Sonata no. 1.....	263
Figura 77.	b2, Primer movimiento, Sonata no. 1.....	263
Figura 78.	Motivo mano izquierda de A, Segundo movimiento, Sonata no. 1.....	265
Figura 79.	T1, Segundo movimiento, Sonata no. 1.....	266
Figura 80.	T2, Segundo movimiento, Sonata no. 1.....	266
Figura 81.	T, Tercer movimiento, Sonata no. 1	268
Figura 82.	T1, Cuarto movimiento, Sonata no. 1.....	270

INTRODUCCIÓN

Nariño es un Departamento ubicado en el sur occidente de Colombia, uno de los cuatro que componen la Región Pacífica. Su condición de frontera con la República del Ecuador le brinda un espacio prolijo de interinfluencia cuyos efectos se ven reflejados en la vida cotidiana de las comunidades que viven en la amplia región y que determinan muchos aspectos de su cultura.

San Juan de Pasto, su capital y mayor centro poblacional de la región, se ubica en el Macizo Colombiano, nudo de montañas que origina los tres ramales de los Andes de este país. En los tiempos coloniales, esta región recibió influjo de la tradición musical europea, tanto sacra como secular. En el primer caso, es notable la recurrencia al género del villancico, sin descartar la presencia de misas, letanías e himnos religiosos; en el segundo, quizá uno de los más estudiados, es frecuente la presencia de rítmicas, como la polca, la mazurca, la jota, el vals, la marcha y el pasodoble. De los países del sur ha recibido aires de sanjuanito, albazo, yaraví, huayno, carnavalito, caporal, rin, tango y pasillo,¹ entre otros. La zona andina colombiana le ha aportado, en lo fundamental, tres ritmos: pasillo, bambuco y danza; el bunde, la guabina y el torbellino, entre muchos otros, son prácticamente inexistentes.

¹ Aquí se refiere al pasillo ecuatoriano, que comparte características con el pasillo colombiano, pero, en su generalidad, es de carácter lento y melancólico.

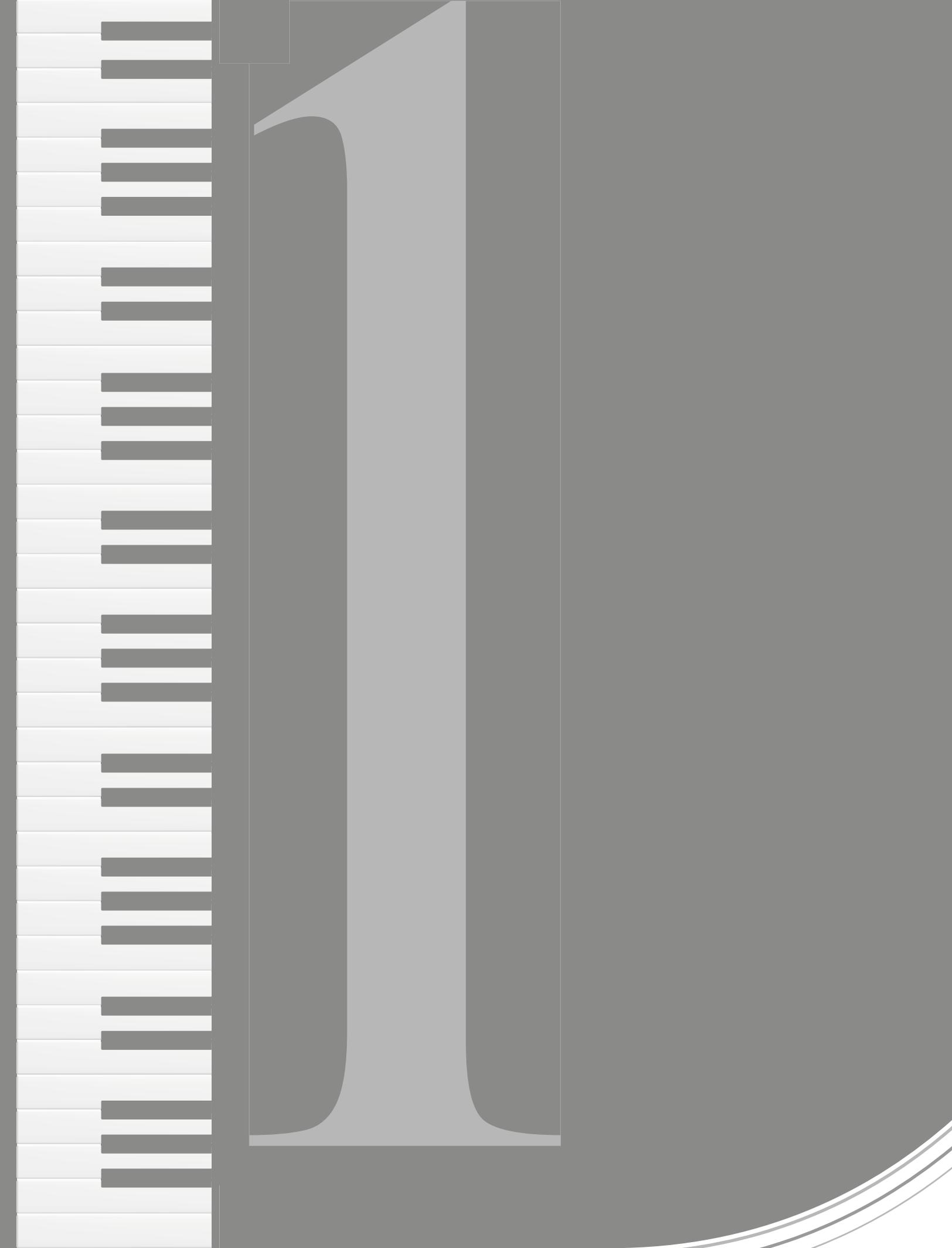
En tiempos más recientes –en la segunda mitad del siglo pasado, debido a los cambios en los hábitos de escucha producidos por el disco y la radio– la sociedad volvió sus ojos hacia las músicas provenientes del Caribe colombiano, de Cuba y de México, principalmente. El porro, la cumbia, el merecumbé, la gaita y la puya, lo mismo que el bolero, el son, el corrido y las rancheras, se pudieron oír a través de las ondas hertzianas para hechizar a un auditorio menestero de nuevas sensaciones. En seguida, desde la década de los años setenta, irrumpen otras tendencias, como la balada, el vallenato, la salsa portorriqueña, el merengue dominicano y, en los tiempos más recientes, las músicas comerciales derivadas del *hip hop*. Las rítmicas del Pacífico han tenido poca cabida en las manifestaciones populares de la sierra nariñense; solo hasta finales del siglo XX ha recibido alguna atención el currulao que, por su relación con el sonsureño, ha alcanzado aceptación entre las clases populares de la región.

Un músico que tuvo la inteligencia para comprender y conjugar este cúmulo de sonoridades y utilizarlos para el desarrollo de su trabajo fue Javier Fajardo Chaves (1950-2011). En su prolífico catálogo, superior a las 200 obras, pueden encontrarse muchos de los aires antes mencionados, que sirven de soporte estructural en muchos de sus trabajos, como la ópera *El duende*, la música sinfónica, los cuartetos de cuerda, la música de cámara, que escribió para variados instrumentos, la música vocal y, por supuesto, su repertorio pianístico. Fajardo Chaves se sirvió con generosidad de este recurso y logró sublimar un acervo que expresa las particularidades de las gentes que moran en la Cordillera de los Andes. Este compositor, inquieto y lúcido, combinó las tendencias nacionalistas, derivadas de los planteamientos de Béla Bartók, con las tendencias diaspóricas de la música del siglo XX: atonalismo, microtonalismo, heterometría, politonalismo y serialismo, entre otras; además de utilizar las técnicas del barroco, el clasicismo y el romanticismo.

Este trabajo trata exclusivamente el repertorio pianístico de la obra de Fajardo Chaves. La principal finalidad de esta publicación es llevar a las manos de los pianistas un repertorio inédito, que hará significativos aportes a la cultura musical colombiana y latinoamericana. Cada una de las páginas de este libro se ha impregnado de un anhelo: buscar la mirada del pianista

que consuetudinariamente ha dedicado su estudio a los repertorios europeos, en especial a los clásico-románticos, pero ha dejado de lado la inestimable producción de los compositores del subcontinente, donde los colombianos han hechos significativos aportes. Para satisfacer este anhelo, se ha utilizado una didáctica que permite tratar el montaje del repertorio por grados de dificultad técnica. Tras haber estudiado minuciosamente cada obra, se procedió a agruparla en tres niveles, que van de menor a mayor. Es probable que, con otra mirada, la obra pudiera clasificarse de forma diferente y las piezas ubicadas en esta taxonomía se distribuyeran de modo distinto, lo que es perfectamente posible; sin embargo, dado que la intención es facilitar su estudio, el orden técnico propuesto será de mucha utilidad, en particular entre los estudiantes de piano.

Para tratar de favorecer este proceso, se presenta un análisis formal que detalla diferentes aspectos de la obra (formato y tímbrica, atmósfera, época, aspectos tonales, duración, género, tempos de las partes, metros, ritmos o forma musical, textura y esquema), seguido de una serie de sugerencias para superar los problemas mecánicos e interpretativos, en los cuales se refiere a los manuales disponibles para el estudio de este instrumento.





SEMBLANZA
DEL
COMPOSITOR
JAVIER EMILIO
FAJARDO
CHAVES

1. SEMBLANZA DEL COMPOSITOR JAVIER EMILIO FAJARDO CHAVES

Javier Emilio Fajardo Chaves nació el 22 de mayo de 1950 en la ciudad de Pasto; hijo adoptivo de Alberto Fajardo y Concepción Chaves, quien estudió piano en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Nariño y fue la primera profesora del compositor.

A la edad de siete años, inició sus estudios de piano en el Liceo Maridíaz, plantel educativo regentado por la congregación religiosa de las hermanas Franciscanas de María Inmaculada. En esta institución, también fundamentó otro de los campos en los que sería notable: el canto. Formó parte de muchas agrupaciones corales, desde el inicio de sus estudios primarios hasta la universidad; en su desempeño profesional en la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, se presentó como cantante solista, integrante de cuartetos y director de grupos corales integrados por sus estudiantes y profesores.

Cursó el bachillerato en el Colegio Champagnat, donde continuó el proceso de formación musical; en esta institución dio sus primeras muestras de creatividad musical al componer, en los últimos grados de bachillerato, algunas piezas musicales para las obras teatrales representadas por el grupo La Urraca, por entonces dirigido por el actor Humberto Dorado.

Durante la infancia y la adolescencia del compositor, entre los años 1950 a 1965, en la ciudad de San Juan de Pasto existía un interés notable por la actividad coral; gran parte de las instituciones educativas de ese entonces contaban con una agrupación coral, integrada por sus estudiantes y profesores. Esta actividad giraba, principalmente, en torno a eventos de tipo religioso, pero también apoyaba las actividades escolares de los planteles educativos. Son ejemplos de dicha actividad los coros de instituciones como el Juniorado San José, la Universidad de Nariño y el Seminario Seráfico de los padres capuchinos italianos (Guerrero, 2010). Este ambiente propició la creación del coro de la Asociación de Artistas Nariñenses (Asonar), dirigido por el sacerdote salesiano Justo Salcedo, agrupación de la que formó parte el compositor, entre 1969 y 1971.

Fajardo Chaves abandonó esta actividad en su ciudad natal e ingresó a la Universidad de Medellín, con el propósito de estudiar, por instancias de su padre, Ingeniería Civil, carrera que estudió durante seis semestres y abandonó para dedicarse a su verdadera vocación, la música.

En 1974, ingresó a la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, donde obtuvo el título de Licenciado en Música y Maestro en Piano, en 1980. A lo largo de sus estudios profesionales, tuvo como profesores regulares a notables maestros, como los pianistas María Victoria Vélez y Harold Martina, los compositores Mario Gómez-Vignes y Gustavo Yépez, y Jairo Yépez, Manuel Molina, Horacio Escobar, Guillermo Rendón y Rodolfo Pérez, en diferentes áreas. En esta misma institución, participó en talleres de interpretación pianística con Kurt Bauer, Peter Rogenkampff, Helmut Roloff y Blanca Uribe; en canto, con Detlef Scholz, Gilberto Escobar y Raymond Koster; en composición, con Blas Emilio Atehortúa, y en dirección coral con Rodolfo Pérez (Bastidas, 2014a).

Como docente en las áreas de piano y solfeo, en concomitancia con sus estudios universitarios, Fajardo Chaves trabajó en el Conservatorio Pedro Morales Pino, en Cartago, Valle del Cauca. Al término de su formación profesional, regresó a su ciudad natal y, al año siguiente (1981), lideró la

reapertura de la Escuela de Música de la Universidad de Nariño, centro de estudios que se había clausurado en 1965. La nueva Escuela se convirtió, en 1993, en un programa de formación profesional al nivel de Licenciatura, centro de estudios que ha crecido de forma exponencial hasta la actualidad.

En 1994, junto con otros profesores del Programa de Licenciatura en Música, participó en la creación de la Especialización en Educación Musical, postgrado ofrecido en convenio establecido entre las Universidades de Nariño y Chile y el Instituto Interamericano de Educación Musical (INTEM), cuya única cohorte inició en 1995 y culminó en 1997. De este Programa, reconocido como el primer postgrado en educación musical en el país, el compositor egresó con el título de Especialista en Educación Musical. En 1986, recibió una Mención de Honor en el área coral, otorgada por la Universidad de los Andes; en el mismo año, recibió otra mención otorgada a la mejor investigación folclórica, por el Festival *Mono Núñez*.

Fajardo Chaves se comprometió con la música regional desde el comienzo de su carrera como compositor. Durante muchos años, compuso obras en diferentes formatos de cámara sobre ritmos tradicionales y arregló obras populares nariñenses y colombianas para que las interpretaran los estudiantes del Programa en el que se desempeñó hasta el final de su vida. Tras dejar un considerable legado, murió en la ciudad de Pasto el 19 de febrero de 2011, a los 60 años de edad.

Su obra es un fiel testimonio de lo que fue su vida, su compromiso con la música tradicional y popular regional, nacional y latinoamericana. Una de las obras de mayor envergadura es su ópera *El duende*, compuesta sobre libretos de Manuel Cortés Ortiz. Es una ópera en la que el protagonista central es uno de los personajes más enigmáticos de las leyendas andinas colombianas.

Con el fin de dar una idea sobre el trabajo de Fajardo Chaves, se enumera, en general, el conjunto de sus obras: 8 ensambles instrumentales, en diferentes formatos; 5 obras para banda de vientos; una obra para grupo de instrumentos andinos peruano-bolivianos; dos quintetos de cuerdas; un cuarteto de trombones; una obra para guitarra solista; una obra para flauta y guitarra; 3

tríos, para diferentes instrumentos; una fantasía para flauta sola; 20 piezas para piano solo; 5 vales para piano; 2 obras para piano, a 4 manos; una suite para piano y fagote; 3 obras para saxos (soprano y alto) y piano; 34 obras para piano y diferentes instrumentos de viento, cuerda y voz; una suite para flauta, zampoña y rondador; un trío para voz y dos chelos; 6 canciones sobre textos de su autoría; 8 canciones para voz y guitarra; 12 obras para orquesta de cuerdas; 3 obras para orquesta de cuerdas y voz; una obra para piano, coro y solistas sobre texto de Dan Albertson; una obra para piano y cuarteto vocal; 6 obras para orquesta sinfónica, entre las que se cuentan dos poemas sinfónicos y una sinfonía; 25 trabajos para coro mixto; 5 para coro a dos voces; 3 obras de música sacra para coro mixto; 2 obras para coro femenino; 2 quintetos vocales; 2 cuartetos; 2 tríos; un dueto; 6 canciones infantiles y 3 villancicos, y quedan por enumerar algunas piezas sueltas (Bastidas, 2014a).



CONCEPTOS MUSICALES

2.1 PIANO

2.2 COMPOSICIÓN

2.3 FORMAS Y GÉNEROS

2. CONCEPTOS MUSICALES

Con el propósito de ampliar las posibilidades de comprensión de la obra pianística de Fajardo Chaves, en seguida se presentan algunos de los conceptos musicales que se relacionan estrechamente con este trabajo.

2.1 PIANO

Al tomar en cuenta que la obra presentada en este libro es enteramente pianística, se necesita revisar, en general, algunos aspectos de la Historia del instrumento, lo mismo que unas sugerencias para tratar técnica e interpretativamente estos repertorios.

Desde los tiempos de su creación, a comienzos del siglo XVIII, el piano ha recibido especial atención por parte de los compositores. Por su posibilidad de tocar sonidos suaves y fuertes y ser útil a los nuevos lenguajes de la música, este instrumento logra destronar al clavicordio y convertirse en el predilecto de una nueva clase social, la burguesía, clase que emerge con ímpetu en el Siglo de las Luces y será la protagonista de los cambios que llevarán al mundo Occidental a la Edad Contemporánea.

El piano, dado que le brinda al compositor gran variedad de recursos y posibilidades, es un instrumento para el que se ha escrito el mayor número de obras. El piano se conoció por primera vez en 1711, con el nombre de *Clavicembalo col piano e forte*; lo creó Bartolomeo Cristofori (1655-1731), un italiano, fabricante de clavicordios; Cristofori trabajó para el príncipe Ferdinando de Toscana, hijo del Duque Cósimo III, y él le solicitó un teclado que supliera las necesidades que no podían satisfacer los instrumentos de tecla de entonces (Casella, 1985).

El clavicordio produce el sonido por medio de plectros que pulsán las cuerdas para generar un volumen de sonido homogéneo, con pocas posibilidades expresivas; ante este fenómeno, Cristofori recurrió a un sistema de martillos que percuten las cuerdas, lo que posibilita graduar la intensidad del sonido en suave y fuerte de donde, específicamente, se deriva su nombre. Desde el momento de su creación, hasta la época actual, el piano ha sufrido una serie de cambios, que han buscado su cualificación. Algunas de las mejoras que ha tenido son: la adaptación de pedales, la amplitud de la tesitura del teclado y la construcción del marco del arpa y el puente en metal, mejoras que le proporcionan cualidades tímbricas características.

Con el propósito de ayudar a mejorar la formación pianística del joven estudiante por medio de los repertorios que contiene este libro, en cada una de las obras habrá sugerencias relativas a la calidad interpretativa, tales como la postura, el control de la técnica, el ataque de acordes, el inicio del acercamiento a cada obra, la independencia de las manos, la relajación, el control del tempo y el proceso de memorización.

2.2 COMPOSICIÓN

La composición se refiere a la creación de las obras musicales con utilización de recursos técnicos y estéticos preexistentes o nuevos; el compositor, con el uso de esos recursos, produce una obra que buscará ganar la atención de un determinado público, atención que se va a determinar por sus necesidades, que son muy variadas.

La creación musical, en el ámbito de la música académica, en general, se logra con ayuda del piano; Ígor Stravinski, en su autobiografía, afirma que no es recomendable prescindir de este instrumento, dado que el compositor debe estar en contacto permanente con la percepción sonora de su creación (Copland, 1985).

Los procedimientos que un compositor utiliza para la arquitectura de la obra se personalizan; sin embargo, se puede decir que todo proceso creativo debe empezar con una idea musical, que puede ser melódica, armónica, armónico-melódica o rítmica (Copland, 1985). Los procedimientos que utilice pueden apelar, como se dijo, a técnicas preexistentes o de propia creación, lo que llevará, en el primer caso, a inscribir la obra en una escuela o tendencia definidas y, en el segundo, a explorar otras alternativas y, quizá, a proponer una nueva corriente.

Fajardo Chaves recurre a las formas del barroco y las clásico-románticas (preludio, fuga, suite, sinfonía, sonata, trío, cuarteto vocal, poema sinfónico, impromptu, entre otras), lo mismo que las derivadas del expresionismo y del nacionalismo. No se percibe, por lo menos en la obra pianística, que Fajardo Chaves tuviera propuestas novedosas respecto de la creación musical; sin embargo, aprovecha bien las diferentes técnicas de que dispone el músico contemporáneo y que han legado compositores tanto europeos como americanos.

2.3 FORMAS Y GÉNEROS

En la obra pianística de Fajardo Chaves confluyen muchos influjos producto de su alta formación académica; para poder mejorar la comprensión de este importante aspecto, se presenta un listado descriptivo de los conceptos relacionados.

2.3.1 Sonata

En el contexto de la música instrumental barroca, cuando se consolida esta forma, se van a distinguir, inicialmente, dos tipos diferentes: la sonata de

cámara y la sonata de iglesia (ital., *sonata da cámara, sonata da chiesa*). Se componía para uno o dos instrumentos solistas (flautas dulces o traversas, oboes, violines o sus combinaciones) acompañados por el bajo continuo; estructura armónica formada por un bajo cifrado, que lo interpretaba un instrumento grave (bajón, fagote, viola da gamba o chelo) y otro armónico (clavecín, clavicordio, órgano, laúd, vihuela) (Enciclopedia Larousse de la Música, 1991).

A la sonata de cámara la constituían danzas provenientes de la música popular medieval, como la alemanda alemana, la *courante* francesa, la zarabanda española, la *giga* italiana, entre otras; por su parte, la sonata de iglesia, de carácter más solemne, se componía de tres o cuatro movimientos, cuyos nombres aludían al *tempo* y al carácter de la música (*grave, allegro, adagio, allegro* o *vivace*). En el desarrollo del barroco tardío, estas dos formas se mezclaron y la sonata, a secas, va a combinar elementos tanto de la una como de la otra. (Enciclopedia Larousse de la Música, 1991).

No es extraño encontrar obras de Händel o Bach en las cuales los movimientos se designan por la relación con el *tempo* y el carácter y por los nombres de las danzas; como ejemplo, se puede citar la *Sonata en Fa mayor* para flauta dulce y bajo continuo de Händel, cuyos movimientos son: *larghetto, allegro, siciliana* y *allegro*, este último claramente identificable como una *giga*. Los desarrollos de esta forma, en los subsiguientes periodos de la música –el clasicismo y el romanticismo – van a aportar repertorios de gran trascendencia, como la *Sonata Primavera* de Beethoven, entre muchas otras. Con la supresión del bajo continuo como recurso estructural, la sonata clásica se desliga de su formato instrumental y surge la sonata para clave solo, uno de cuyos pioneros fue Domenico Scarlatti.

2.3.2 Forma Sonata

La forma sonata es un recurso estructural característico del periodo clásico; también se conoce como *Allegro de sonata*, puesto que, por lo común, se ubicaba en el primer movimiento *Allegro* de diferentes formas musicales, tales como sonatas, sinfonías, conciertos, tríos, etc. En un esquema, tres partes constituyen a la forma sonata: exposición, desarrollo y reexposición.

En la Tabla 1, se puede ver con más detalle.

Tabla 1. Forma sonata o Allegro de sonata

	Exposición					Desarrollo	Reexposición			
	A	B	c				A	B	c	
Introducción	a-tónica	b-dominante	c-dominante	codetta	:	Tonalidades extrañas	a-tónica	b-tónica	c-tónica	Coda

Fuente: esta investigación, con base en Aaron Copland, (1985).

Según esta referencia gráfica, la exposición contiene una variedad de elementos musicales, que suelen dividirse en grupo temático 1 (*a*), grupo temático 2 (*b*) y parte conclusiva (*c*); (*a*) tiene una o varias ideas musicales (temas), contrastantes con (*b*). Entre (*a*) y (*b*) hay una parte llamada transición, cuya función armónica es modular al quinto grado sobre el cual se ha escrito la sección (*b*). La sección conclusiva (*c*) se caracteriza por la reiteración de cadencias; en general, tiene ideas o motivos ya expuestos; rara vez presenta una idea nueva.

El desarrollo le da al *Allegro de sonata* su carácter básico y pone a prueba la imaginación y creatividad del compositor. No hubo reglas que rigieran la sección del desarrollo; sin embargo, en su amplia generalidad, comienza con una recapitulación parcial del primer tema; esta sección se caracteriza por modular a lo largo de una serie de tonalidades lejanas, lo cual sirve para preparar el regreso a la tonalidad axial. La reexposición es, por lo general, una adaptación de la exposición, con la excepción de que, por su carácter conclusivo, se mantiene en la tonalidad axial; en la época clásica, esta sección solía ser una repetición de la exposición, pero, con el tiempo, se fue tornando cada vez más libre, hasta convertirse, en algunas ocasiones, en un *fantasma* de la primera sección. En algunos casos, se pueden encontrar dos adiciones: una Introducción antes del *Allegro*, en general lenta, que da a entender que la obra está por comenzar, y una coda, al final. (Copland, 1985).

En su repertorio pianístico, Fajardo Chaves tiene una sonata, la No. 1, obra en cuatro movimientos, *Allegro, Moderato*, fuga y rondó, en la que utiliza el recurso estructural de la forma sonata, como era habitual en el periodo clásico, en el primer movimiento. En su momento, esto se analizará con más detalle.

2.3.3 La Fuga

El término fuga procede del latín *fugare*, que significa “huir”. Esta forma musical se refiere a una composición en la que tres o más voces (muy raramente dos) hacen entradas sucesivas en imitación, para dar la sensación de “persecución” entre las voces. Durante mucho tiempo, el término tuvo un significado ambiguo, ya que era más un estilo de imitación que una forma musical definida. En el periodo barroco, en el siglo XVII, la fuga empieza a consolidarse a partir de la transformación del antiguo *ricercare*. Durante mucho tiempo, va a llamarse fugas a géneros que hoy no se reconocen como tales, como es el caso del canon. La fuga es una composición caracterizada por la rigurosidad contrapuntística y la predominancia de un tema principal, que se presenta en cada una de las voces (Enciclopedia Larousse de la Música, 1991, p. 500). En la Tabla 2, se presenta un esquema explicativo.

Tabla 2. Forma Fuga.

V1	T	CS	xxVL		
V2		T	CS	xxVL	
V3			T	CS	VL
V4				T	CS

Fuente: esta investigación, con base en Aaron Copland (1985: 130).

Una fuga puede tener, como ya se dijo, dos, tres, cuatro o más voces; comienza con la exposición o *fugato*, que presenta el tema principal, denominado sujeto (T). Este tema, como ya se dijo, aparece en cada una de las voces (V1, V2, V3 y V4), sin importar su orden de entrada en ellas. Cuando la segunda voz ingresa con el tema, se denomina respuesta, que puede ser real, si mantiene los mismos intervalos, o tonal, cuando cambia de intervalos, pero conserva su direccionalidad. La respuesta, según su ubicación, puede ser abierta, si entra después y dejando un espacio (xx), o cerrada. Esta respuesta puede tener tres presentaciones: elidida, si entra junto a la última nota del sujeto;

traslapada, si entra antes de que termine el sujeto, o, simplemente, cerrada, cuando comienza justo después de terminar el sujeto. La siguiente entrada puede ser respuesta, o sujeto, si es igual al primer tema.

Normalmente, las entradas del tema corresponden al número de voces de la fuga y pueden darse combinaciones entre los sujetos y respuestas; puede haber dos respuestas juntas, pero no dos sujetos. Cuando en más de una voz, después del tema, aparece una misma melodía, se denomina contra-melodía o contra-sujeto (CS); una vez que la voz ha expuesto el tema y el contra-sujeto, el compositor queda en libertad de proseguir sin restricción, con la introducción de otra melodía, denominada voz libre (VL).

La fuga se caracteriza por ser una estructura tripartita, que consta de: exposición o *fugato*, desarrollo y retorno tonal. La exposición o *fugato* termina cuando cada una de las voces ha presentado el tema por primera vez; puede haber una entrada adicional de ese tema, en general en la voz que se enunció por primera vez. También hay fugas que tienen una contra exposición (una re-exposición en la que se repite la exposición, pero con diferente orden de entrada para las voces). En la fuga, la única forma claramente definida es la exposición; el resto de la fuga no se puede definir con precisión (Copland, 1985).

En el desarrollo de la fuga se pueden encontrar modulaciones tonales, diferentes formas de presentación del tema o el contrasujeto, tales como: variaciones rítmicas y melódicas, aumentación o disminución e inversión o de espejo); *strettos*, que, según Solder (1980), se dan cuando un tema entra antes de que otra voz hubiera terminado su exposición, para dar así la impresión de tropiezo; y episodios o divertimentos, que se refieren a fragmentos de música que se desarrollan con base en motivos sacados del sujeto o del contrasujeto. En el retorno tonal, ocasionalmente se encuentra un *stretto*, que suele estar justo antes de la cadencia final.

Entre el repertorio pianístico de Fajardo Chaves se encuentran dos fugas: la primera es un preludio y fuga, y la segunda, como ya se dijo, es el tercer movimiento de la Sonata No. 1. En su momento se abordarán en detalle.

2.3.4 Preludio

Según Hodeir (2005), el preludio es, en lo básico, una pieza instrumental cuyo objeto es preparar al oyente para lo que precede; este tipo de piezas aparece en todas las épocas y tiene estructura libre, aunque adopta principalmente una estructura binaria; un claro ejemplo de este género lo tiene Johann Sebastian Bach, en su *Clave bien temperado*, en que el compositor escribió, con formas diferentes, un preludio para cada fuga. Por su parte, compositores como Chopin y Debussy escribieron series de preludios que, a diferencia de los ya mencionados, son obras que no anteceden a ninguna pieza; uno de los ejemplos más notable es los 24 preludios para piano de Chopin, en los que se pueden encontrar variados estilos y formas.

En el caso de Fajardo Chaves, este género recibió especial atención, pues compuso 5 preludios y un preludio y fuga, obras incluidas en este trabajo, que se estudiarán en su debido momento.

2.3.5 Fantasía

Como su nombre lo indica, la fantasía es una forma musical de carácter fantasioso y estructura libre; sin embargo, esto no quiere decir que se alejara por completo de los recursos estructurales de los periodos de la Historia de la Música en los cuales tuvo vigencia; es el caso de algunos compositores que utilizaron la forma sonata o, por lo menos, recurrieron a la reexposición, como es el caso de la *Fantasía D. 940* para piano a cuatro manos de Franz Schubert. La fantasía se distingue por su carácter improvisatorio, imaginativo y conlleva pasajes de gran virtuosismo, con progresiones que incluyen modulaciones y alternancia de temas variados.

Fajardo Chaves emplea esta forma en su obra *Noches del Galeras*, que se caracteriza por el empleo de ritmos como el pasillo fiestero y el huayno.

2.3.6 Danza

La expresión danza se origina en la repetición continua de determinados procesos de movimiento, como los realizados en las duras jornadas rurales que los campesinos implementan para tornar más llevadera su labor.

Desde el punto de vista musical, la danza se basa en la sucesión de breves motivos repetidos frecuentemente, los cuales, a consecuencia de su repetición, adquieren carácter rítmico y fijación tonal. A lo largo de la Historia, las danzas han constituido una variada gama de ritmos cristalizados en la música popular y que han trascendido a la música académica; uno de los más antiguos y connotados ejemplos es la *suite* barroca. En Colombia, la danza es una forma característica de la música tradicional andina, proveniente de la habanera cubana que, a su vez, se deriva de la antigua contradanza (Marulanda, 1984); tiene *tempo* lento, se escribe en compás de 2/4 y su ritmo combina el saltillo directo en el primer tiempo y dos corcheas en el segundo.

Se debe anotar que, en su obra pianística, Fajardo Chaves utiliza el término danza en su acepción general; por ejemplo, en *Dos danzas nariñenses*, emplea ritmos de bambuco y pasillo. Sin embargo, en otras obras, como la *Suite colombiana No. 1* para flauta y piano, recurre al ritmo de danza propiamente dicho.

2.3.7 Pasillo

De acuerdo con Abadía (1973), este ritmo surgió alrededor del año 1800 como una danza más acorde para el ambiente cortesano, que apareció a partir de los gustos culturales europeos, principalmente el vals austriaco; proviene del diminutivo de la palabra paso.

Según Ruiz Méndez (2016), para entender el origen de este ritmo, es necesario remontarse al siglo XIX, cuando, en Colombia, se bailaban el vals y la contradanza española; durante este siglo, el vals se arraigó en el país de tal modo que se refería a vals colombiano, que se transformó en un vals más rápido, llamado vals de la tierra, que actualmente se lo conoce como pasillo. En la actualidad, se identifican dos formas de pasillo: el fiestero, en general instrumental, que se caracteriza por tener un *tempo* ágil y ser de carácter alegre y festivo; y el pasillo lento, que alude a piezas de carácter más tranquilo, romántico, triste o evocativo.

Fajardo Chaves compuso muchos pasillos como los cinco que escribió para piano, entre los que se encuentran lentos y fiesteros.

2.3.8 Bambuco

Los orígenes del bambuco son inciertos; las investigaciones relativas a esta forma representativa del folclor colombiano no son concluyentes ni demostrativas. El campo hipotético de su génesis se asocia a tres vertientes, vinculadas con las etnias caucásica, negra e indígena. En la primera, se afirma que el bambuco se emparenta con el zorcico, cuya procedencia vasconavarra le daría procedencia española y cierto aire de nobleza. En el caso de la segunda vertiente, se dice que este ritmo se origina en la Senegambia francesa y se asociaría a la comunidad Bambuk, versión que se defiende a partir de la aseveración que establece Jorge Isaacs en su novela *María*. La tercera vertiente sostiene que el aire nacional surge enteramente en suelo colombiano y sostiene que el bambuco surge en el contexto de la cultura de la comunidad Bamba. (Bastidas, 2014).

El bambuco se reconoció como tal a inicios del siglo XIX, en la región del Gran Cauca, para difundirse rápidamente por el sur hasta el Perú y por el norte a través de las riberas de los ríos Cauca y Magdalena. En un lapso no superior a medio siglo, se convirtió en un ritmo y una danza nacional. En sus orígenes, el bambuco se ligaba a la música militar, a las bandas que acompañaban al ejército en la lucha por la hegemonía colombiana; por entonces, las bandas militares tocaban contradanzas inglesas, pero se necesitaba algo propio, algo sin sabor europeo, que no fuese solo de las comunidades negras, algo mestizo; el bambuco reunía todos esos criterios, pues era una música que fusionaba formas africanas, indígenas y españolas, pero con un sabor mestizo similar a lo que se producía en aquel momento (Miñana, 1997).

En ese entonces, el bambuco era un ritmo ruidoso, guerrero y popular, que no tenía cabida en los salones. A partir de 1840, inició un largo proceso de aceptación en las clases altas y hacia los años de 1870 y 1880 el bambuco empezó a sonar en las salas de concierto (Cruz, 2002). En la actualidad, este tipo de música se reconoce mucho en toda la región andina y varía ligeramente, al depender de cada región; de esta forma, se refiere a distintas clases que, en el caso del Departamento de Nariño, se conoce con el nombre de sonsureño.

Fajardo Chaves, como ya se dijo, emplea diferentes denominaciones relacionadas con esta rítmica regional, basada en el bambuco.

2.3.9 Huayno

Según Amador Mancipe (2015), este ritmo andino es de origen precolonial y de ascendencia incaica; se relaciona con los rituales indígenas de hermandad y de trabajo en comunidad. Mendívil (2010), en su estudio, indica que el huayno se conoce como “un tipo de canción indígena o mestiza de ritmo y estructura binaria, con forma estrófica basada en coplas de frases cortas”; una de sus principales características es su base rítmica, que se representa mediante la figuración de una corchea seguida de dos semicorcheas.

Fajardo Chaves emplea el huayno como una sección en dos de sus obras: *Fantasia nariñense* y el segundo movimiento de su *Suite andino-nariñense*.







NIVELES DE DIFICULTAD

3. NIVELES DE DIFICULTAD

Según Toro Zuluaga (2015), la categorización en niveles de dificultad de las obras pianísticas facilita su aplicación en la enseñanza del instrumento, así como su comprensión y aceptación en su aprendizaje; por su parte, el trabajo pianístico de Fajardo Chaves lo integran tanto obras que exigen un elevado nivel de destreza por parte del intérprete, así como también piezas sencillas y de mediano nivel que pueden interpretar los estudiantes de piano. Para que se pudiera realizar una clasificación del material en orden de dificultad, se necesitó analizar cuidadosamente cada una de ellas.

Entre los criterios para seleccionar el nivel de dificultad de cada obra, se encuentran: *el tempo*, que se refiere a la velocidad con la que se interpreta cada obra; la duración, referida a la extensión de la pieza; la dificultad técnica que, según Ramos (2012), se deriva de la presencia de pasajes con escalas, arpeggios, notas dobles y saltos, así como también del cambio de color, búsqueda de sonoridades específicas y variedad de ataque. El último criterio seleccionado es la complejidad rítmica, con evaluación de la dificultad rítmica empleada por Fajardo Chaves en cada una de sus obras.

Los tres niveles de dificultad en que se clasificó este repertorio se especifican en la Tabla 3. En cada uno de ellos, se detallan los aspectos relativos al *tempo*,

duración, dificultad técnica y complejidad rítmica. Por otra parte, cada uno de estos niveles tiene, a su vez, un orden que torna mucho más asequible el material acopiado, que cataloga la obra de Fajardo Chaves de menor a mayor grado de complejidad, sin separar los tipos de composición, entre los que se encuentran: pastusadas, esbozos, meditaciones, pasillos, valeses, burlescas y bocetos.

Tabla 3. Ficha de análisis de la partitura para el nivel de dificultad

Nivel de complejidad	Criterios
Primero	<ul style="list-style-type: none"> - Tempo de la obra inferior a 80 oscilaciones por minuto - Duración de la obra inferior a 2 minutos - Baja dificultad técnica - Grado bajo de complejidad rítmica
Segundo	<ul style="list-style-type: none"> - Tempo de la obra entre 80 y 120 oscilaciones por minuto - Duración de la obra entre 2 y 4 minutos - Grado de dificultad técnica medio - Grado medio de complejidad rítmica
Tercero	<ul style="list-style-type: none"> - Tempo de la obra mayor a 120 oscilaciones por minuto - Duración de la obra mayor a 4 minutos - Mayor dificultad técnica - Grado alto de complejidad rítmica

Fuente: esta investigación.

• SISTEMATIZACIÓN DEL NIVEL DE DIFICULTAD

La sistematización de este nivel de dificultad de las 41 composiciones pianísticas que incluye este trabajo, se presenta por medio de una Tabla para cada uno de esos niveles: en la Tabla 4, el primero; en la Tabla 5 el segundo y, en la Tabla 6, el tercer nivel de dificultad.

Tabla 4. Sistematización del primer nivel de dificultad

Obras de primer nivel de dificultad	Proposición
Preludio 2	Los repertorios del primer nivel de dificultad son más asequibles para estudiantes de Piano, ya que tienen unos requerimientos técnicos muy básicos; además, su rítmica no es muy compleja, lo que los torna adecuados para el aprendizaje inicial del piano.
Preludio 4	
Preludio 5	
Boceto para piano I	
Boceto para piano II	
Boceto para piano III	
Boceto para piano IV	
Boceto para piano V	
Boceto para piano VI	
Boceto para piano VII	
Meditación I	
Meditación III	

Fuente: esta investigación.

Tabla 5. Sistematización del segundo nivel de dificultad

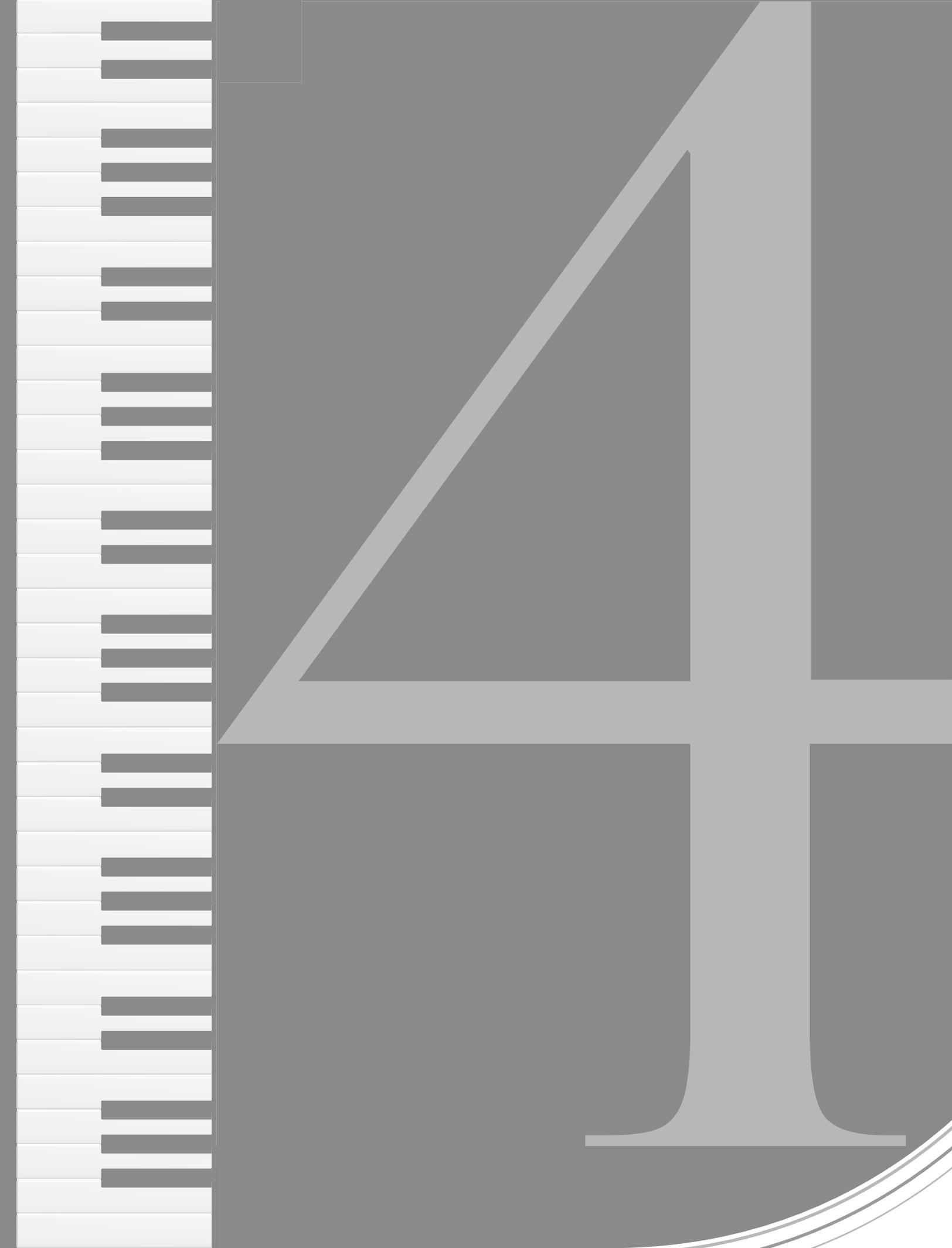
Obras de segundo nivel de dificultad	Proposición
Preludio 1	Los repertorios de segundo nivel de dificultad requieren un dominio básico de las habilidades técnicas y rítmicas, son adecuados para estudiantes de piano especialidad en programas de formación superior.
Preludio 3	
Meditación II	
Esbozo I	
Esbozo II	
Burlesca I	
Burlesca II	
Tajumbina, pasillo	
Morasurco, pasillo	
Tus manos, pasillo	
Vals del recuerdo	
Vals Nº 1.	
Vals Nº 2.	
Vals Tatiana	
El Tambo, Bambuco sureño	
Pastusada I	
Pastusada II	
Pastusada III	
Pastusada IV	
Pastusada V	
Impromptu I	
Romanza	

Fuente: esta investigación.

Tabla 6. Sistematización del tercer nivel de dificultad

Obras de tercer nivel de dificultad	Proposición
Danza Nariñense I, Pasillo	La presencia de pasajes con dificultades técnicas, como escalas y arpegios complejos, melodías con notas dobles y saltos; así como también la complejidad en la ejecución de las rítmicas regionales, exige un dominio más profundo de las habilidades pianísticas por parte del intérprete.
Danza Nariñense II, Bambuco pastuso	
Preludio y fuga	
Noches del Galeras, fantasía sureña	
In Memoriam Aurelio Arturo	
Sonata N° 1	
Suite Andino Nariñense	

Fuente: esta investigación.



ANÁLISIS MUSICAL

4.1 PRIMER NIVEL DE DIFICULTAD

4.2 SEGUNDO NIVEL DE DIFICULTAD

4.3 TERCER NIVEL DE DIFICULTAD

4. ANÁLISIS MUSICAL

El análisis musical, en términos generales, se refiere a un examen detallado que se realiza de una obra; sin embargo, existe gran variedad de significados y formas de afrontarlo, pero todas, en su conjunto, buscan contribuir a la comprensión musical. Es importante señalar que este ejercicio no se realiza exclusivamente sobre los signos musicales impresos en la partitura –que solo son la forma de escribir el resultado artístico–; además, este tipo de análisis debe ligarse al proceso sonoro de la música, a partir de donde se la puede comprender explícitamente (Nagore, 2004).

Un aspecto muy importante para lograr que este análisis fuera más allá de la simple descripción musical es el estudio teórico de las diferentes estructuras formales de la música, así como el conocimiento de aspectos interpretativos y técnicos. Sobrino (2005) destaca la importancia de dar coherencia musical, para lo que es necesario comprender una obra como el conjunto de material organizado de modo específico, que se encuentra a favor de una totalidad orgánica; por este motivo es necesario descubrir el significado, la dirección y naturaleza de cada motivo o idea musical.

- **SISTEMATIZACIÓN DEL ANÁLISIS MUSICAL**

Para facilitar la comprensión de los diferentes aspectos del análisis, es pertinente señalar que se designó las letras mayúsculas para las secciones más grandes en que se divide cada una de las obras o movimientos; de esta forma, se ven esquemas como: A | B, o, A | B | A | C. Cada una de estas secciones se las divide en partes o frases, que se designan con letras minúsculas en cursiva; por ejemplo, la sección B se divide en dos partes, *b1* - *b2*. Por otro lado, la figura (') se lee como "prima" e indica que esa sección o parte es una variación de otra ya expuesta; por ejemplo, si la obra tiene un esquema de A | B | A', la sección A' (A prima) es una variación de A; si la sección C se divide en dos partes *c* - *c'*, la segunda de estas partes sería una variación de la primera.

Es importante aclarar que, para las obras breves que no tienen división por secciones (letras mayúsculas), no se puso el esquema en la Tabla que precede a cada análisis, pero allí se detalla su forma. Además, para referirse a las tonalidades o a las diferentes notas de la escala, se recurre a su representación alfabética: A, B, C, D, E, F y G. Para evitar ambigüedades en relación con la codificación dada a las partes de las obras, cada vez que se utiliza este recurso, se realiza en contexto.

4.1 PRIMER NIVEL DE DIFICULTAD

Los repertorios de primer nivel de dificultad son más asequibles para los estudiantes de piano de niveles medio y bajo, ya que tienen unos requerimientos técnicos muy básicos; además, su rítmica no es muy compleja, lo que los torna adecuados, incluso para el aprendizaje inicial del instrumento.

◆ PRELUDIO No. 2

Tabla 7. Preludio No. 2

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Epígrafe “Chopin”
Época	2008
Aspectos tonales.	Cm
Duración	1:08
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	Largo: 50
Metros	2/2
Ritmos o forma musical	Preludio
Textura	Homofónica: acompañamiento de acordes cerrados en figuración de negras para la mano izquierda
Esquema	A A' <i>Codetta</i> .

Fuente: esta investigación.

Este es el segundo de los cinco preludios para piano compuestos por Fajardo Chaves en el año 2008; tiene una duración aproximada de 1:08 minutos, y está en tonalidad de Cm; bajo su título aparece “Chopin”, como epígrafe, lo cual insinúa que dicho preludio se inspira en la música del compositor polaco Frédéric Chopin, más particularmente en su *Preludio Op. 28 No. 4*, por su semejanza con esta obra. En esta pieza, Fajardo Chaves no estipula una velocidad; sin embargo, su carácter supone un *tempo* de *Largo*, con un pulso aproximado de 50 oscilaciones por minuto en cada blanca, ya que se ha escrito en compás partido.

En lo formal, la estructura general de esta obra se representa con el esquema: | A | A' | *Codetta*. La sección A la conforma un periodo que comienza con un antecedente, que se extiende hasta el compás 5, y un consecuente, que inicia en la anacrusa de este compás, para terminar en el compás 10 con una cadencia auténtica perfecta. La sección A' inicia en la anacrusa del compás 10 y forma otro periodo con un nuevo tema en figuración de negras y blancas; esta sección es más fuerte y dramática que la anterior,

lo cual se logra por medio del empleo de notas dobles en la melodía y un registro más agudo que el de la primera sección. El antecedente de A' se encuentra entre los compases 11 y 14 y termina en Fm; el consecuente inicia en el compás 15 y termina en el compás 21 tras un arpegio en semicorcheas sobre un acorde de dominante; la indicación *veloce ad libitum*, que aparece en el compás 18, indica que la velocidad de ejecución del arpegio queda a libre escogencia del intérprete.

La obra termina con una *codetta* de tres compases, que comienza con la indicación de *tempo primo*, lo que señala que se retoma el primer *tempo* de la obra, y la indicación de *pesante*, que señala que se debe tocar con todo el peso, para añadir dramatismo y cuerpo al sonido. Esta sección se basa en un tema nuevo de carácter fuerte y dramático, caracterizado por el uso de acordes tanto en el acompañamiento como en la melodía; la pieza termina con una cadencia VI – VII7 – I, en la tonalidad axial mayor con *ritardando* y *crescendo*, de manera muy fuerte con la señal de *sfz*, acento y calderón.

Esta obra se caracteriza por su estilo homofónico en el acompañamiento, que presenta acordes cerrados en figuración de negras para la mano izquierda; estos acordes deben sonar *legato* y mucho más tenues que la melodía, para lo cual se sugiere que los dedos mantengan el contacto con las teclas de forma permanente. Fajardo Chaves no incluyó indicaciones de pedal de resonancia en la obra, los cuales son necesarios; sin embargo, antes de utilizar este recurso expresivo, se debe dominar la obra sin utilizarlo. Dicho pedal debe usarse con el cambio de la armonía, lo cual sucede, en general, en cada compás; sin embargo, en los compases 18, 19 y 20, y hasta terminar el arpegio en el compás 21, se lo debe mantener presionado, para levantarlo, una vez pulsada la nota final, para que esta suene independientemente. En este pasaje, se deben intercalar las manos para facilitar la fluidez y brillantez del arpegio.

Por otra parte, se sugiere leer “Problemas técnicos a resolver en la interpretación - Preludio No. 4 en Em – Largo”, de Gómez (2015), que trata sobre el preludio de Chopin que, como ya se mencionó, sirvió de inspiración a esta obra.

PRELUDIO

No. 2

(Chopin)

Javier Fajardo Ch.

Musical score for measures 1-5. The piece is in B-flat major, 3/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The left hand provides a steady accompaniment of chords. The instruction *(legato)* is written below the bass staff.

Musical score for measures 6-11. The right hand continues the melodic line, with dynamics ranging from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*). The left hand accompaniment remains consistent. A crescendo hairpin is visible in the right hand.

Musical score for measures 12-17. The right hand has a more active melodic line with slurs. Dynamics include mezzo-piano (*mp*) and a *rit.* (ritardando) marking. The left hand accompaniment continues with chords.

Musical score for measures 18-20. The right hand features a rapid, flowing melodic passage. The instruction *Veloce ad libitum* is written above the staff. Dynamics include *rit.* (ritardando) and a crescendo hairpin.

Musical score for measures 21-24. The right hand has a melodic line with slurs and accents, starting with a fortissimo (*sfz*) dynamic. The instruction *Tempo Primo Pesante* is written above the staff. The left hand accompaniment consists of chords. Dynamics include *f* (forte) and *rit.* (ritardando).

◆ PRELUDIO No. 4

Tabla 8. Preludio No. 4

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano Solo
Atmósfera, estilo y característica	Desarrollo de un tema (motivo principal), ligadura de expresión corta.
Época	2008
Aspectos tonales.	C
Duración	16 segundos
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Andante</i> : 76 - 108
Metros	4/4
Ritmo o forma musical	Preludio
Textura	Melodía en dobles notas con acompañamiento en arpeggios descendentes

Fuente: esta investigación.

Este es el cuarto y más breve de los cinco preludios para piano compuestos por Fajardo Chaves en el año 2008; tiene una duración aproximada de 16 segundos y se ha escrito en compás de 4/4; su tonalidad es C y el *tempo* indicado es *Andante con moto* y se señala que el pulso oscila entre 76 y 108. Esta es quizás la obra más sencilla de Fajardo Chaves; consta de una melodía escrita con dobles notas en intervalos de terceras y sextas, acompañados de una armonía simple en figuración de arpegio descendente.

En lo estructural, la obra solo maneja una sección, que consta de un periodo simple dividido en dos frases a modo de pregunta y respuesta, que se basa en un motivo que se presenta por primera vez en el último tiempo del primer compás, con una nota negra que se liga a la blanca del segundo compás (Figura 1). Este periodo inicia con un arpegio que asciende en octavas sobre la nota de G a modo de introducción, seguido de la primera frase, que consta de cuatro exposiciones del motivo en dobles notas con intervalo de terceras y de manera descendente, para terminar en la tónica; la segunda frase inicia con calderón en la anacrusa del compás 5, con base en el mismo motivo descendente, pero esta vez en intervalos de sexta. En el compás 8 se

encuentra, de manera sorpresiva, un acorde sobre el cuarto grado menor, que concluye en tónica con un arpeggio en octavas, que apareció al inicio de la obra a modo de introducción, descendente en esta ocasión.

Figura 1. Motivo, Preludio No. 4



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

Esta pieza trabaja la ligadura de expresión entre dos notas o grupos de notas, que se toca generalmente en *decrescendo* y con un gesto que ayuda a realizar esta intención, que consta de un movimiento descendente de la muñeca en la primera parte de la ligadura, con apoyo del sonido más intenso a su inicio, y un movimiento ascendente al finalizar la ligadura, para mermar de esta forma el peso y la velocidad del ataque, para así ayudar al *decrescendo*.

PRELUDIO
No. 4

Javier Fajardo Ch.

Andante con moto

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-3) features a treble clef and a key signature of one flat. The right hand plays chords, while the left hand has a triplet of eighth notes. The second system (measures 4-6) features a treble clef and a key signature of two flats. The right hand continues with chords, and the left hand has eighth-note patterns. The third system (measures 7-9) features a treble clef and a key signature of two flats. The right hand has chords, and the left hand has eighth-note patterns. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

◆ PRELUDIO No. 5

Tabla 9. Preludio No. 5

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE – EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Piano preparado
Época	2008
Aspectos tonales	C
Duración	1:35
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Andante con moto</i> : 76 – 108
Metros	4/4
Ritmo o forma musical	Preludio
Textura	Melódica, arpegiada directamente sobre el arpa.
Esquema	A B <i>Codetta</i> .

Fuente: esta investigación.

Este es el último de los cinco preludios para piano compuestos por Fajardo Chaves en el año 2008; se ha escrito en compás de 4/4; su tonalidad es C, con una duración aproximada de 1:35 minutos; el *tempo* indicado es *Andante con moto*, lo que señala que el pulso de cada negra puede oscilar entre 76 y 108. Esta obra se caracteriza por la implementación de piano preparado que, según Chanto (2007), se caracteriza por la alteración de los tonos, timbres y respuestas dinámicas del instrumento, mediante el empleo de “técnicas extendidas”, entendidas como la ejecución instrumental con formas no tradicionales. Para este preludio, el uso de piano preparado se evidencia en los compases 10 a 23, donde se presenta una secuencia de acordes escrita en figuras cuadradas, que emplea el compositor para estipular un *tempo* más libre y el empleo de las uñas directamente sobre las cuerdas del arpa.

En esta parte, se deben presionar las teclas sin que suenen, para lo cual es importante comprender que el factor técnico más importante para controlar el volumen en el piano es la velocidad; de esta forma, si el ataque se realiza lo suficientemente lento, se logra que las teclas no suenen al presionarse, con el propósito de levantar únicamente sus apagadores; así, al tañer con las uñas

directamente sobre las cuerdas del arpa, el sonido se produce solamente en el acorde que se presiona; por otra parte, la dirección en la que se debe tocar sobre el arpa se marca en la partitura, con una flecha en uno de los extremos del símbolo de arpeggio.

En lo estructural, este Preludio consta de dos secciones y una *codetta* representados con el esquema: A | B | *Codetta*. La sección A tiene como base el motivo melódico principal de la obra (Figura 2) y se organiza en dos frases claramente separadas por un signo de repetición en el compás 4, regresando al inicio y pasando a la segunda casilla. La segunda frase establece una modulación pasajera por la dominante hacia el cuarto grado y retorna rápido a la tonalidad axial en el compás 7 por medio de la dominante; aquí inicia un *crescendo* que termina con *f* y calderón sobre la tónica en el compás 9, concluyendo así la sección.

Figura 2. Motivo melódico principal, Preludio No. 5



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La sección B inicia en el compás 10 con el uso de los recursos del piano preparado y con la indicación de *calmo, con carácter*, lo cual aclara que el *tempo* es más lento y que el carácter es más agresivo; la estructura de esta sección consta de dos frases de 8 compases cada una, separadas entre sí con repetición y casillas; la segunda frase termina con una extensión a partir del compás 21, lo que reafirma la cadencia, esta vez con una armonía de: I | IV – iv | I. Esta pieza termina con una *codetta*, que se basa en el motivo principal de A, inicia en un acorde de Dm en el compás 24 y termina en tónica con una cadencia ii° - I y con un *crescendo* que concluye *f* con la tónica en octavas y sobre notas extremas del piano.

PRELUDIO No. 5

Javier Fajardo Ch.

Andante con moto

◆ BOCETO I

Tabla 10. Boceto I

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Delicado, suave, expresivo
Época	1992
Aspectos tonales	Modal
Duración	50 segundos
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Andante</i> : 76 - 108
Metros	Sin marcación de metro
Textura	Melodía en octavas

Fuente: esta investigación.

Según Amador (2015, p. 13), un *Boceto* se refiere al punto de partida o base para estructurar el diseño morfológico y rítmico de una obra. Este *Boceto* es la primera de 7 composiciones para piano que Fajardo Chaves escribió en 1992; al igual que los dos *Esbozos*, esta obra representa un conjunto de ideas musicales sin una forma convencional. Esta pieza tiene un tempo de *Andante*, lo que sugiere un pulso de negra que oscile entre 76 y 108; inicia de forma modal, en escala de C# dórico (con armadura de B), y termina de forma atonal.

Desde lo morfológico, esta obra se divide en tres frases, representadas con el *esquema a - b - c*, que se separan por una doble raya. La frase a se ha escrito en forma modal con una estructura métrica de 4/4, y se conforma por una melodía en octavas con carácter suave y tranquilo, que se encuentra en dinámica de *pp* con una figuración rítmica de negras y corcheas. En esta frase, se debe prestar especial atención a las ligaduras de expresión y los matices, que se marcan claramente en la partitura; por otra parte, las repeticiones marcadas entre los compases 2–3, y 5–7, se deben interpretar con una dinámica más tenue que la primera vez. Esta parte termina con un *ritardand* y *decrescendo* en los compases 9 y 10, donde repite el final de la frase para conectarse con *b*.

La frase *b* inicia en el compás 11 con la indicación de *lacónico* y un cambio en la estructura métrica. En los compases subsiguientes, y hasta el 15, la signatura de compás es de 6/4 y tienen una nota pedal de G en octavas, que acompaña a una melodía superior en figuración rítmica de blancas; en esta parte, se puede realizar un *accelerando* para iniciar, lo más veloz posible, el arpeggio de C6 en el compás 16, a partir de donde se pierde la estructura métrica; este compás inicia *pp* y establece un *crescendo* que termina en *f* con un *glissando* descendente, que finaliza la frase con calderón y *sfz*. La última frase inicia en el compás 17 con una nota pedal de G en octavas, esta vez en ritmo de blanca, que acompaña a una melodía en negras que inicia *mp* y con *decrescendo* para comenzar así el compás 18 con dinámica de *pp*; en este compás hay un arpeggio ascendente en *portato*, acompañado por un trémolo en la parte baja del piano, que crece hasta terminar en *f* con un *glissando* y un acorde con bajo de D# en calderón y *sfz*.

Una de las principales características de esta pieza es el carácter delicado y expresivo, enfatizado por el uso permanente del pedal izquierdo (*una corda*), que, al recurrir a Curbelo González (2015), provoca un desplazamiento del mecanismo de percusión, para lograr que el martillo golpee solo una cuerda, disminuya así la potencia sonora y produzca un cambio del timbre en el instrumento, debido a que las cuerdas que no se percuten vibran por resonancia y, además, el martillo golpea las cuerdas con una parte del fieltro que no se ha desgastado. Por otra parte, esta pieza no tiene indicaciones de compás y cambia mucho la estructura métrica durante el trascurso musical; sin embargo, mantiene un claro pulso binario.

Otro factor a resaltar en esta obra es el cambio de *tempo*, ya que inicia en *andante*, pero en el compás 11 aparece la indicación de *lacónico*, que es sinónimo de conciso y breve, lo que permite la aceleración *ad libitum*. Se sugiere realizar un *accelerando* que inicie en este compás y termine en el compás 15, puesto que en el compás 16 está la indicación de *veloz*, lo que señala que las corcheas de este compás se deben tocar de forma rápida, de acuerdo a las capacidades del pianista. En el compás 17 se sugiere retomar el *tempo primo*. Por otro lado, en el *glissando* que está al finalizar el compás

16 se tiene que medir muy bien la velocidad de ejecución en cada mano, ya que el recorrido de la mano derecha es más largo que el correspondiente a la izquierda y tienen que hacerse en el mismo tiempo, por lo que la diestra debe moverse a mayor velocidad.

BOCETO No. I

Javier Fajardo Ch.

Andante

Musical score for measures 1-7. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is Andante. The dynamic is *pp*. The instruction "Una corda sempre" is written below the bass staff. The first ending bracket covers measures 6 and 7.

Musical score for measures 8-14. The tempo is *rit.* (ritardando). The instruction "Laconico" is written above the staff. The dynamic is *ppp*. The second ending bracket covers measures 13 and 14.

Musical score for measures 15-16. The tempo is *Veloz* (Allegro). The dynamic is *sfz*. The instruction "Crescendo" is written above the staff. The piece ends with a fermata on a G octave below middle C.

Musical score for measures 17-18. The dynamic is *mp*. The tempo is *rit.* (ritardando). The instruction "Crescendo" is written above the staff. The piece ends with a fermata on a G octave below middle C.

◆ BOCETO II

Tabla 11. Boceto II

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Calmado, misterioso
Época	1992
Aspectos tonales	Atonal
Duración	43 segundos
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Moderato</i> : 110 - 120
Metros	Sin marcación de metro
Textura	Contrapunto a dos voces

Fuente: esta investigación.

Este es el segundo boceto para piano que Fajardo Chaves compuso en el año 1992 y, como ya se explicó en el primero, este término se refiere al punto de partida a través del cual el compositor inicia la construcción de una obra, que no tiene una forma convencional. Esta pieza dura aproximadamente 43 segundos, de *tempo* de *Moderato* –lo que sugiere un pulso de negra que oscile entre 110 y 120–, no tiene indicación de compás, como tampoco una tonalidad determinada. Esta es una obra muy sencilla, de carácter calmado y misterioso, enmarcado en una atmósfera atonal y contrapuntística.

A esta pieza la conforman dos frases, que se grafican con el esquema $a - a'$. La primera frase comienza con una estructura métrica de 4/4 y se basa en un motivo conformado por dos corcheas y una negra, que inicia a contratiempo en la voz grave y en tiempo fuerte en la voz superior (Figura 3); este motivo se mantiene de la misma forma hasta los compases 7 y 8, donde se varía rítmicamente al cambiar las corcheas por semicorcheas; la primera frase se conecta con un puente en el compás 9, que tiene una melodía en negras y octavas en la mano izquierda, que inician *pp* con *crescendo* y *accelerando*, para conectarse con la segunda frase en la anacrusa del compás 10.

Figura 3. Motivo, Boceto II



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La frase *a'* inicia *a tempo* en el compás 10, pero establece un *ritardando* en el siguiente compás para repetir nuevamente, *a tempo*, estos dos compases, que se basan en el motivo principal, pero esta vez con una variación en la voz superior al cambiar el rimo a cuatro corcheas y una negra, en lugar de dos corcheas y una blanca. La obra termina con dos compases de 3/4, donde entra una tercera voz. Es importante resaltar aquí que la nota F en octavas de la voz grave permanece los tres tiempos de ambos compases y, en el segundo tiempo, entra la voz intermedia con la nota C en la parte grave del teclado.

Una característica a resaltar en esta obra es la ligadura de expresión entre dos notas, que, como ya se ha explicado, debe tener un *decrescendo* que se apoya en un gesto que consta de un movimiento descendente de la muñeca en la primera parte de la ligadura, que apoya el sonido más intenso a su inicio, y un movimiento ascendente al finalizar la ligadura, para mermar de esta forma el peso y la velocidad del ataque, que ayuda así al *decrescendo*.

BOCETO No. II

Moderato

Javier Fajardo Ch

Measures 1-3 of the score. Measure 1 is a whole rest in both hands. Measure 2 begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 3 continues the melodic and bass lines.

Measures 4-6 of the score. Measure 4 starts with a melodic phrase in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 5 continues the melodic line. Measure 6 concludes the phrase with a repeat sign.

Measures 7-9 of the score. Measure 7 begins with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 8 continues the melodic line. Measure 9 features a piano-piano (*pp*) dynamic and includes the instruction *accelerando*.

Measures 10-12 of the score. Measure 10 starts with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, marked *rit.* Measure 11 is marked *a tempo* and *p*. Measure 12 is marked *rit.*

Measures 13-14 of the score. Measure 13 is a whole rest in both hands. Measure 14 is a whole rest in both hands.

◆ BOCETO III

Tabla 12. Boceto III

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Agitado y marcado
Época	1992
Aspectos tonales.	F, F#
Duración	43 segundos
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Allegretto</i> : 120
Metros	Sin marcación de metro
Textura	Acompañamiento en trémolo

Fuente: esta investigación.

Este es el tercer boceto para piano, que Fajardo Chaves compuso en el año 1992, que, al igual que los demás, consiste en un punto de partida sin forma clara, que sirve como base para la construcción de una obra. Esta pieza tiene una duración aproximada de 43 segundos y no tiene indicación de compás; sin embargo, puede apreciarse una estructura métrica generalizada de 3/4, salvo por el último compás. Respecto a lo tonal, esta pieza utiliza las escalas pentatónicas de F y F# y tiene un *tempo* de *Allegretto*, lo que sugiere un pulso de negra de 120.

Esta obra no tiene una estructura formal clara, pero se puede separar en tres frases que, en este estudio, se las representa con el esquema *a - a' - b*. La primera frase se presenta en tonalidad de F y en dinámica de *pp*, conformada por una melodía muy simple en ritmo de negras y corcheas; en el compás 6 se presenta *a'* con un cambio repentino de tonalidad a F#; esta frase se muestra de manera similar a la anterior, pero más breve y sin signos de repetición; en el compás 11 inicia la frase *b* con una melodía en octavas, basada en ideas tomadas de *a*; esta última frase se conecta en el compás 17 con una idea melódica tomada de la primera frase, que se presenta a modo de coda, con *ritardando* y *crescendo*, para terminar *mf* sobre la nota de tónica en octavas. La principal dificultad y característica de esta obra se encuentra en su

agitado acompañamiento, que mantiene un trémolo constante en acorde de tónica (primero F, y luego F#) en inversión de cuarta y sexta. Es importante entender que la ejecución del trémolo consta de dos movimientos: el movimiento de los dedos y la rotación del antebrazo, lo cual se explica más a fondo en la sección de *Trinos y Trémos*, del libro *Fundamentos del estudio del Piano*, de Chang (2008). Antes de tratar con esta obra, se sugiere practicar previamente el trémolo de la mano izquierda, con aplicación de estos dos movimientos y sin perder la relajación.

BOCETO No. III

Javier Fajardo Ch

Allegretto

1. 2.

pp

6

mp

11

1. 2.

16

rit.

21

mf

◆ BOCETO IV

Tabla 13. Boceto IV

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Tensión, misterio
Época	1992
Aspectos tonales	Atonal
Duración	1:20 minutos
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	Lento: 51 – 60
Metros	Sin marcación de metro
Textura	Disonante

Fuente: esta investigación.

Este es el cuarto de siete bocetos para piano que Fajardo Chaves compuso en el año 1992 y, al igual que los demás, trata ideas melódicas que se utilizan como punto de partida para la construcción de una obra. Esta pieza tiene una duración aproximada de 1:20 minutos y no tiene indicación de compás. Es una obra atonal de *tempo Lento*, lo que sugiere un pulso que oscile entre 51 y 60.

En lo formal, esta pieza consta de dos frases, divididas por un signo de repetición entre los compases 6 y 7, que tienen una línea melódica basada en un motivo conformado por dos corcheas y una blanca, motivo que se presenta en la anacrusa del compás 1 (Figura 4). Un factor a resaltar es el cambio constante en la estructura métrica, ya que inicia en 3/4; en el compás 5 cambia a 8/4, en el compás 7 pasa a 4/4 y retorna inmediatamente a 8/4; en el compás 9 cambia a 5/4 y termina en 4/4. Además, la división de cada compás se señala claramente por unos acentos marcados en los acordes de la mano derecha. Este boceto termina con una pequeña reiteración de la cadencia final a partir de la anacrusa del compás 11, para concluir de modo tenso con una acorde de Fdim y bajo en C.

Figura 4. Motivo, Boceto IV



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

Esta es una pieza breve, con una atmósfera misteriosa y tensionante; se caracteriza por mantener el discurso melódico en la mano izquierda, acompañado por acordes disonantes en la mano derecha, los que, según D'Antoni y Rojas (2017), se refieren a un conjunto de sonidos que generan tensión cuando los percibe el oído. Esta es una pieza muy sencilla; sin embargo, se sugiere memorizar los acordes de la mano derecha que, por su disonancia, representan el factor más complejo de la obra.

BOCETO No. IV

Javier Fajardo Ch

Lento

p

5 1. 2. *mf*

9

13 *rit.*

◆ BOCETO V

Tabla 14. Boceto V

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Piano preparado, sobre el arpa del piano
Época	1992
Aspectos tonales	Atonal
Duración	40 segundos
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Tranquillo</i> : 60 – 70
Metros	Sin marcación de metro
Textura	Sobre el arpa del piano

Fuente: esta investigación.

Este es el quinto de siete bocetos para piano que Fajardo Chaves compuso en el año 1992; al igual que los demás, trabaja un grupo de ideas musicales que tiene como función servir de punto de partida para la construcción de una obra. Esta pieza tiene una duración aproximada de 40 segundos y no tiene indicación de compás; es una obra atonal y tiene un *tempo* de *Tranquillo*, lo que sugiere un pulso que oscile entre 60 y 70.

Bajo el título aparece la frase *sobre el arpa del piano* como epígrafe, lo que indica que la obra se caracteriza por la implementación de piano preparado que, como ya se ha trabajado, y según Chanto (2007), se particulariza por alterar aspectos como el tono, el timbre y las respuestas dinámicas, a través del empleo de *técnicas extendidas*, que se entienden como la ejecución instrumental con formas no tradicionales. Para la interpretación de esta obra, es necesario leer con atención las indicaciones que el compositor ha dispuesto en la partitura, que se marcan con letras minúsculas y se detallan al finalizar la pieza: st (sobre el teclado normalmente), d (con la yema del pulgar sobre las cuerdas del acorde), u (con la uña-yema del pulgar sobre las cuerdas del acorde). Por otro lado, las instrucciones que se marcan con asterisco se refieren a aclaraciones sobre la forma de ejecutar la pieza; así, el signo de un asterisco (*) indica que, para pulsar las cuerdas, la mano

derecha debe presionar las teclas del acorde sin que suenen, para levantar los apagadores; entonces, el pulgar de la mano derecha toca con la uña o con la yema las cuerdas directamente sobre el arpa. El signo de dos asteriscos (**) señala el uso del pedal derecho, como se indica.

Esta obra no tiene estructura formal ni melodía; su principal función es mostrar nuevas sonoridades del instrumento a través de las técnicas ya mencionadas. Se basa en acordes que se presentan en forma de arpeggios, que tienen una flecha en su parte superior o inferior para señalar así la dirección. Al inicio de los compases 4, y en adelante, los arpeggios tienen doble flecha, lo que sugiere que el arpeggio puede tocarse en cualquier dirección, a libertad del instrumentista. Para la interpretación de esta obra, es necesario que el pianista esté de pie, ya que debe tocar los acordes con la mano izquierda y, al mismo tiempo, con la mano derecha, pulsar las cuerdas directamente sobre el arpa.

La obra inicia con un grupo de tres acordes en ritmo de dos negras y una blanca, que se repiten con diferente armonía. En el compás 4 aparece la indicación de *pizzicato*, lo cual se refiere a una técnica empleada en más de un instrumento, pero, en el piano, según Proulx (2009), consiste en tocar una cuerda del piano directamente con un dedo, lo cual genera un sonido más suave y un poco menos resonante que el regular del piano; es importante, en esta parte, resaltar las notas en *pizzicato*, por lo que los arpeggios que aparecen al inicio de los compases 4, 5 y 6 no deben sonar muy fuerte. La obra termina con un *glissando* en el compás 7, que representa la única sección que se toca sobre el teclado normalmente.

BOCETO No. V

(SOBRE EL ARPA DEL PIANO)

Javier Fajardo Ch

Tranquillo

p *mf* *f* *p*

Glissando

pizzicato

Tranquillo

- (st) Sobre el teclado normalmente
- (d) Con la yema del pulgar sobre las cuerdas del acorde
- (u) Con la uña del pulgar sobre las cuerdas del acorde
- (*) Con la mano izquierda presionar las teclas del acorde sin que suenen y con el pulgar de la mano derecha tañer las cuerdas ya sea con la yema o con la uña .
- (**) Utilizar el pedal derecho como se indica

◆ BOCETO VI

Tabla 15. Boceto VI

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Marcado, animado, enérgico
Época	1992
Aspectos tonales	Eb
Duración	1 minuto
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Maestoso</i> : 80 - 90
Metros	2/4, 4/4
Ritmo o forma musical	
Textura	Melodía con acompañamiento

Fuente: esta investigación.

Este es el sexto de siete bocetos para piano que Fajardo Chaves compuso en el año 1992; a diferencia de los anteriores, tiene marcación de metro, que inicia en 2/4 y termina en 4/4; su duración es aproximadamente de 1 minuto y está en tonalidad de Eb (a pesar de no tener armadura). Su *tempo* es *Maestoso*, para lo que se sugiere un pulso que oscile entre 80 y 90.

Es una obra sencilla, caracterizada por su bajo marcado y enérgico que se mueve con un tema consecutivo, que aparece por primera vez en el compás 3 (Figura 5); por su parte, la melodía tiene un carácter animado y se basa en un tema principal, que se muestra en la Figura 6. En lo estructural, a esta obra la conforma una frase ternaria, seguida por una pequeña frase conclusiva en los últimos cuatro compases. La frase ternaria consiste en una idea melódica que se repite tres veces; cada una de las apariciones llega con más fuerza, hasta alcanzar el clímax en la tercera repetición, en la que la idea se presenta de modo más extenso y desarrollado.

Figura 5. Tema Bajo, Boceto VI



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

Figura 6. Tema principal. Boceto VI



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La obra inicia en *mf* con la fundamental en octavas, que se repite en la parte grave del teclado en *portato* y con *decrescendo* para iniciar *p* la primera frase, que comienza con la primera exposición del tema principal de forma suave y con *decrescendo*, que se repite y reaparece en el compás 5, con un inicio un poco más fuerte y agudo. En el compás 7 vuelve por tercera vez el tema para completar la frase ternaria, esta vez un poco más agudo, más fuerte y más desarrollado; a partir de este punto, inicia un *decrescendo* que termina *p* en el compás 9 y retoma la frase ternaria desde el compás 3, esta vez con segunda casilla. En el compás 10, al terminar la re-exposición de la frase, inicia un *crescendo* que concluye con la primera parte en el compás 13 y se conecta con la última frase, que tiene un carácter conclusivo y se basa en un tema descendente, que se repite con menor intensidad. La obra termina suave, tras un *decrescendo* con *ritardando*, con la particularidad que, después de concluir *p* sobre Eb en el último compás, realiza una nota tensionante de D con acento y calderón.

BOCETO No. VI

Maestoso

Javier Fajardo Ch

Measures 1-3 of the piece. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats. The first staff (treble clef) has a dynamic marking of *mf*. The second staff (bass clef) contains the bass line. A repeat sign is present at the end of measure 3.

Measures 4-6. Measure 4 starts with a dynamic marking of *>*. The piece continues with a bass line in the second staff and a melodic line in the first staff. A repeat sign is at the end of measure 6.

Measures 7-9. Measure 7 begins with a first ending bracket labeled "1.". The piece concludes with a repeat sign at the end of measure 9.

Measures 10-12. Measure 10 starts with a second ending bracket labeled "2.". The piece continues with a bass line in the second staff and a melodic line in the first staff.

Measures 13-15. Measure 13 features a dynamic marking of *8^{va}* and a *tr* (trill) marking. The piece continues with a bass line in the second staff and a melodic line in the first staff.

Measures 16-18. Measure 16 has a dynamic marking of *rit.* and a *tr* (trill) marking. The piece concludes with a repeat sign at the end of measure 18.

◆ BOCETO VII

Tabla 16. Boceto VII

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Misterioso, tensionante, enérgico
Época	1992
Aspectos tonales	Atonal
Duración	27 segundos
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Allegro deciso</i> : 130 - 140 <i>Prestissimo</i> : 200
Metros	2/4

Fuente: esta investigación.

Este es el último de siete bocetos para piano que Fajardo Chaves compuso en el año 1992; está en compás 2/4 y su duración es aproximadamente de 27 segundos; es una obra atonal y se ha escrito en *tempo* de *Allegro deciso*, lo que indica un pulso que oscile entre 130 y 140.

Esta pieza es muy sencilla y expresiva, con un carácter misterioso y enérgico. En lo formal, se divide en dos frases y una *codetta*, para graficarse con el esquema: *a – b – codetta*. La primera frase se basa en un motivo que se repite tres veces (Figura 7), cada vez un poco más agudo y con más fuerza, hasta llegar al clímax en el compás 5 e iniciar un *decrescendo*, que termina *p* y con *ritardando* en el compás 11. En el compás 12 inicia la segunda frase en *mp* y *a tempo*, con base en un nuevo motivo (Figura 8), que inicia suave en la mano izquierda y se repite en el compás 14 con más fuerza; en el compás 16, este tema lo toman las dos voces para alcanzar un *crescendo* que llega al punto de clímax en el compás 18, para iniciar un *decrescendo* hasta el compás 23, donde crece drásticamente, para concluir la frase con *f* y *sfz*. En los compases 13 a 15, la mano derecha se ubica por encima de la izquierda, para que se pudiera tocar las notas graves.

Figura 7. Motivo de a, Boceto VII



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

Figura 8. Motivo de b, Boceto VII



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La obra concluye con una *codetta* en los dos últimos compases, que inicia *ff* en el compás 26 con cambio de *tempo* a *prestissimo*, lo que indica un pulso metronómico aproximado de 200 oscilaciones por minuto; esta parte se basa en el tema de la primera frase, e inicia con un *crescendo*, que concluye de modo muy estrepitoso en una nota de D con acento y calderón.

BOCETO No. VII

Allegro deciso

Javier Fajardo Ch

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 2/4 time. Measure 1 starts with a forte (*f*) dynamic. The melody in the right hand features eighth and quarter notes, while the left hand provides a bass line with quarter notes and rests.

Musical notation for measures 6-10. Measure 6 is marked with a *rit.* (ritardando) instruction. The right hand has a more active melody with eighth notes, and the left hand continues with a steady bass line.

Musical notation for measures 11-15. Measure 11 is marked with *a tempo*. The right hand has a melody starting with a piano (*p*) dynamic, moving to mezzo-piano (*mp*) in measure 12. The left hand has a bass line with some rests.

Musical notation for measures 16-20. The right hand has a melody with eighth notes and quarter notes. The left hand has a bass line with quarter notes and rests.

Musical notation for measures 21-25. Measure 21 is marked with *rallentando*. The right hand has a melody with quarter notes, and the left hand has a bass line. Measure 25 ends with a sforzando (*sfz*) dynamic.

Musical notation for measures 26-30. Measure 26 is marked with *prestissimo* and a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand has a melody with quarter notes, and the left hand has a bass line with quarter notes and rests.

◆ MEDITACIÓN - I

Tabla 17. Meditación - I

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Reflexiva, misteriosa
Época	2008
Aspectos tonales	Atonal
Duración	1:00
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Adagio</i> : 65 - 75
Metros	3/4
Textura	Polifónica contrapuntística

Fuente: esta investigación.

Esta es la primera y más breve de tres meditaciones para piano compuestas por Fajardo Chaves en el año 2008. Como su nombre lo indica, es una obra de carácter reflexivo y misterioso; tiene una textura atonal; su duración aproximada es de 1 minuto y su indicador de *tempo* es el *Adagio*, lo cual indica que su pulso oscila entre 65 y 75.

Se trata de una obra muy breve que consta de dos frases, representadas como *a – a'*. La primera inicia con una armonía de Bdim y el motivo principal en la voz superior, que consta de dos corcheas y una blanca (Figura 9); este motivo se repite en el transcurso de la obra en las voces superiores en forma de espejo y en semicorcheas. Las voces inferiores forman un contrapunto libre basado principalmente en notas con figura de negra, notas que se mueven por grado conjunto de modo alternado entre estas voces. La primera frase termina en el compás 7 y se repite de la misma forma con aumento de su intensidad emotiva.

Figura 9. Motivo principal, Meditación - I



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La frase a' inicia en el compás 14 con anacrusa y es una variación de la primera; comienza piano después de una nota larga y establece un *crescendo* hasta encontrar el clímax (de toda la obra) en el compás 16, para terminar con un *morendo* sobre el motivo principal invertido, en acorde de Ddim. A pesar de su carácter contrapuntístico y atonal, esta es una pieza sencilla; para su montaje adecuado, se sugiere definir con precisión la digitación y que así se pudiera estudiar cada voz de forma separada con los dedos correctos; de esta forma, es muy importante que las dos líneas melódicas de la mano derecha se conozcan en forma independiente, con observación rigurosa de la digitación, antes de unirse. Por otra parte, se aclara que en esta pieza no se debe usar pedal.

MEDITACIÓN - I

Javier Fajardo Ch.

Adagio

p

Measures 1-4 of the piece. The music is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with a half note followed by a quarter note, then a half note with a slur over it. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Measures 5-8. The melodic line continues with a half note and a quarter note, followed by a half note with a slur. The accompaniment in the left hand consists of chords and moving lines.

Measures 9-12. The melodic line continues with a half note and a quarter note, followed by a half note with a slur. The accompaniment in the left hand consists of chords and moving lines.

Measures 13-16. The melodic line continues with a half note and a quarter note, followed by a half note with a slur. The accompaniment in the left hand consists of chords and moving lines.

Morendo

Measures 17-20. The piece concludes with a *Morendo* dynamic. The melodic line continues with a half note and a quarter note, followed by a half note with a slur. The accompaniment in the left hand consists of chords and moving lines.

◆ MEDITACIÓN – III

Tabla 18. Meditación - I

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Reflexiva, decidido
Época	2008
Aspectos tonales	C
Duración	50 segundos
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Allegro</i> : 120 - 140
Metros	6/8
Textura	Melodía acompañada de arpeggio
Esquema	A A'

Fuente: esta investigación.

Esta es la tercera de las tres meditaciones para piano compuestas por Fajardo Chaves en el año 2008; como se expresa al inicio de la partitura, es una obra de carácter reflexivo y decidido. A diferencia de las dos primeras meditaciones, esta es una obra tonal con la axialidad en C. Su compás es de 6/8, la duración aproximada es de 50 segundos y el indicador de *tempo* es el *Allegro*, lo que indica que su pulso oscila entre 120 y 140.

Un factor que caracteriza a esta obra es que mantiene el mismo motivo rítmico en la melodía, que se presenta por primera vez en la mano izquierda del compás 2 y consta de una negra y una corchea (Figura 10); esta melodía cambia de mano en el transcurso de la obra y se acompaña por un arpeggio en corcheas, el que, sumado al ritmo constante de la melodía, genera una sensación de movimiento sostenido, decidido y constante. En lo morfológico, esta pieza se divide en dos secciones, representadas con el esquema A | A'.

Figura 10. Motivo rítmico, Meditación - III



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La sección A se divide en dos frases, la primera inicia con la melodía en la mano izquierda acompañada de un arpeggio sobre los acordes de C y Ab, el cual cambia a G7 en el compás 9, a partir de donde hace un *crescendo* hasta llegar al clímax en el compás 11; en este punto inicia un *decrescendo* bajo la armonía de Am y Ab hasta el compás 16, donde la melodía cambia a la mano derecha e inicia así un puente en *crescendo* que conecta esta frase con la siguiente. La segunda frase comienza en el compás 20 con mayor intensidad emotiva; inicia en Fm y hace un *crescendo* hasta llegar al clímax en el compás 30, donde comienza una escala descendente con *diminuendo*, para concluir, en el compás 40, con dinámica de *p* sobre un acorde de dominante.

La sección A' inicia en el compás 41 de la misma forma que A, pero en el compás 49 cambia la melodía a la mano derecha para establecer una variación a la segunda frase de A, esta vez con el *crescendo* sobre los acordes de Fmaj7, Fm y Cm7, para llegar *f* al compás 53, donde inicia la escala descendente. La obra termina en una *codetta* a partir del compás 57, donde se encuentran el tema principal en la mano izquierda con el mismo tema invertido en la mano derecha; este compás inicia *p* con un *crescendo* y *ritardando* que concluye con un *sffz* sobre la tónica.

Un factor que caracteriza a esta *Meditación* es que mantiene el mismo motivo rítmico en la melodía, que se presenta por primera vez en la mano izquierda del compás 2 y consta de una negra y una corchea; esta melodía cambia de mano en el transcurso de la obra y se acompaña por un arpeggio en corcheas, el que, sumado al ritmo constante de la melodía, genera una sensación de movimiento sostenido, decidido y constante. Esta es una pieza sencilla; no obstante, se sugiere iniciar con el estudio de los trinos de los compases 35 a 40, así como también el ritmo por separado de los compases 60 y 61, lo que se constituye como las principales dificultades de la obra. Como ya se ha sugerido, si se dificulta la interpretación de estos pasajes, es necesario acudir al manual de Chang (2008), *Fundamentos del estudio del piano*, en las secciones de trinos y grupos paralelos, donde explica en detalle la técnica para la ejecución de estos pasajes.

MEDITACIÓN - III

Javier Fajardo Ch.

Allegro deciso

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 3/8 time. The right hand plays a steady eighth-note melody starting on G4, while the left hand provides a simple bass line. A piano (*p*) dynamic marking is present in the first measure.

Musical notation for measures 5-8. The melody continues with some chromatic movement. A hairpin crescendo is shown over measures 6 and 7, leading to a repeat sign at the end of measure 8.

Musical notation for measures 9-12. The melody continues with chromaticism. A hairpin crescendo is shown over measures 10 and 11, leading to a repeat sign at the end of measure 12.

Musical notation for measures 13-16. The melody continues with chromaticism. A hairpin crescendo is shown over measures 14 and 15, leading to a repeat sign at the end of measure 16.

Musical notation for measures 17-20. The melody continues with chromaticism. A hairpin crescendo is shown over measures 18 and 19, leading to a repeat sign at the end of measure 20. A forte (*f*) dynamic marking is present in the first measure of this system.

21

25

29

33

37

41

45

49

53

57

61

4.2 SEGUNDO NIVEL DE DIFICULTAD

Los repertorios del segundo nivel de dificultad requieren un dominio básico de las habilidades técnicas y rítmicas; estas obras son adecuadas para estudiantes avanzados de piano complementario y para todos los niveles de piano especialidad de programas de formación superior.

◆ PRELUDIO No. 1

Tabla 19. Preludio No. 1

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Carácter rítmico, bajo <i>ostinato</i>
Época	2008
Aspectos tonales	C
Duración	1:50
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Allegreto</i> : 110 - 120
Metros	2/4
Ritmo o forma musical	Preludio
Textura	Melodía con acompañamiento en bajo <i>ostinato</i>
Esquema	A B <i>Codetta</i> .

Fuente: esta investigación.

Este es el primero y más extenso de cinco preludios para piano compuestos por Fajardo Chaves en el año 2008; tiene una duración aproximada de 1:50 minutos y se caracteriza por un esquema repetitivo para la mano izquierda, conocido como bajo *ostinato*; el *tempo* indicado en esta obra es *Allegreto*, lo que señala que puede tocarse con un pulso de negra entre 110 y 120; la pieza se ha escrito en compás de 2/4 y en tonalidad de C.

En lo morfológico, su estructura general se representa con el esquema: A | B | *Codetta*. La sección A inicia con la presentación del *ostinato* en el bajo; en el compás 3 aparece la melodía con la exposición del tema 1, T1, (Figura

11), que se expone nuevamente una octava más arriba para terminar en octavas; esto se repite de la misma forma en el compás 17, pero esta vez en la tonalidad de la dominante. En seguida, en el compás 35 inicia una frase ternaria tomada del tema 1, que concluye la sección en el compás 42 y se enlaza con un puente que modula a Em y se conecta con la segunda sección.

Figura 11. T1, Preludio No. 1



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La sección B inicia en el compás 48 con un bajo basado en la segunda parte del tema 1 y la exposición de un nuevo tema en la melodía, que se repite tres veces para formar una frase ternaria, primero con armonía de Em, después en Dm, y la última vez en acorde de D7, donde establece un *crescendo* para terminar la frase *ff* en el compás 64 en tonalidad de G. En este punto inicia una transición basada en el puente y en la segunda parte del tema 1, que concluye con un arpeggio de G7 y *ritardando*, para terminar la sección en la tonalidad axial. De esta forma se abre paso a la *codetta* en el compás 87, que retoma la tonalidad de C y el *tempo primo*, y se basa en una idea tomada del tema 1 y un arpeggio largo con figuración de semicorcheas en el acorde de dominante, para concluir *ff* sobre la tónica.

En esta obra, es importante limitar el uso del pedal, principalmente en la sección A, ya que el *ostinato* del bajo es muy movido, el cual debe tener un sonido *legato* y *leggiero* que, según Narejos (1994, p. 201), consiste en mantener un toque ligero sobre el teclado con una carga mínima de peso, sin permitir que los dedos se queden pegados, para lograr así un sonido limpio. Por otro lado, en los arpeggios que inician en los compases 42 y 76, se sugiere intercalar las manos y practicar la técnica que Chang (2008, p. 20) denomina Grupos paralelos.

PRELUDIO No. 1

Javier Fajardo Ch.

Allegretto

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The first system starts with a piano (*pp*) dynamic. The second system includes first and second endings. The third system continues the melodic line. The fourth system features a forte (*f*) dynamic and includes first and second endings. The fifth system continues the piece. The sixth system also includes first and second endings. The seventh system concludes with a forte (*f*) dynamic and a final cadence marked with a double bar line and repeat dots.

29

33

37

41

45

49

53

mf

Musical score for measures 53-56. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with a long slur over measures 53-56. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *mf* is present.

57

Musical score for measures 57-60. The right hand continues the melodic line with a slur. The left hand accompaniment remains consistent.

61

ff

Musical score for measures 61-64. The right hand has a slur over measures 61-64. The left hand accompaniment continues. The dynamic marking *ff* is present.

65

rit.

Musical score for measures 65-68. The right hand has a slur over measures 65-68. The left hand accompaniment continues. The dynamic marking *rit.* is present.

69

a tempo
Crescendo

ppp

Musical score for measures 69-72. The right hand has a slur over measures 69-72. The left hand accompaniment continues. The dynamic marking *ppp* is present. The tempo marking *a tempo* and *Crescendo* are present.

73

Musical score for measures 73-76. The right hand has a slur over measures 73-76. The left hand accompaniment continues.

77

Musical notation for measures 77-80. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a continuous eighth-note melody. The left hand has a simple accompaniment pattern.

81

Musical notation for measures 81-84. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand continues the eighth-note melody. The left hand has a simple accompaniment pattern.

85

rit. *a tempo*

Musical notation for measures 85-88. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 85 has a "rit." marking. Measures 86-88 have an "a tempo" marking. The right hand has a melodic line with a slur over measures 86-88. The left hand has a simple accompaniment pattern.

89

Musical notation for measures 89-92. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand has a melodic line with a slur over measures 90-92. The left hand has a simple accompaniment pattern.

93

rit.

Musical notation for measures 93-96. Treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 93 has a "rit." marking. The right hand has a melodic line with a slur over measures 94-96. The left hand has a simple accompaniment pattern.

◆ PRELUDIO No. 3

Tabla 20. Preludio No. 3

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Alegría y su aire de danza
Época	2008
Aspectos tonales	Cm
Duración	40 segundos
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Allegro</i> : 120 a 140
Metros	4/4
Ritmo o forma musical	Preludio
Textura	Acompañamiento estructurado en arpeggios, principalmente de manera ascendente
Esquema	A A' <i>Codetta</i>

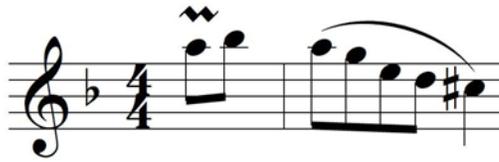
Fuente: esta investigación.

Este es el tercero de los cinco preludios para piano compuestos por Fajardo Chaves en el año 2008; se ha escrito en compás de 4/4, en tonalidad de Dm, con una duración aproximada de 40 segundos. Su *tempo* indicado es *Allegro*, lo que indica que el pulso de cada negra puede oscilar entre 120 y 140; es una obra de carácter alegre, acentuado por su aire de danza y tiene un acompañamiento estructurado en arpeggios, principalmente de forma ascendente.

La forma general de esta obra se representa con el esquema A | A' | *Codetta*; el tema principal consta de un motivo que inicia con un *mordente* y termina de forma descendente (Figura 12). La sección A consta de cuatro repeticiones de este tema, estructuradas en forma de pregunta y respuesta, claramente definidas por su armonía de tónica y dominante, que terminan con signo de repetición y segunda casilla en el compás 6. La sección A' inicia en la anacrusa del compás 6, con un cambio de tonalidad dirigido hacia la relativa mayor de la tonalidad axial a través de la dominante. Esta sección comienza con un nuevo tema, que se desarrolla de manera ascendente y con dinámica de *crescendo*; en el compás 9 retoma el tema principal para resolver la frase.

En este punto, se produce una repetición con segunda casilla y con *crescendo* hasta llegar al clímax en la primera nota del compás 12, donde retorna a la tonalidad axial, para resolver en cadencia perfecta al siguiente compás. Esta última frase se conecta con una *codetta* marcada con la indicación de *ritardando* en la anacrusa del compás 13, que se basa en el tema principal bajo una cadencia i – vi – i.

Figura 12. Motivo principal, Preludio No. 3



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

Para la interpretación de esta obra, se sugiere tener muy clara la digitación que se fuera a implementar, principalmente en los trinos de la mano derecha y los arpeggios de la mano izquierda; una forma de lograrlo es tocando con manos separadas en un *tempo* cercano al estipulado por el compositor. Por otra parte, dada la velocidad de la obra y el cruce de manos por el movimiento contrario del tema, exige abordar el estudio con manos separadas. Otro factor a tener en cuenta es el uso del pedal, ya que se debe tener presente que, en la mayor parte de la obra, la melodía se mueve por grado conjunto, lo que evita el uso de este recurso expresivo; sin embargo, el pedal puede ayudar a establecer las ligaduras de expresión entre dos grupos de notas que se encuentran en los compases 7, 8 y 11, que, como ya se vio, deben tener un *decrescendo*.

PRELUDIO No. 3

Javier Fajardo Ch.

Allegro

mp

5 1. 2. 1.

9 2.

13 *rit.* *sfz*

◆ MEDITACIÓN – II

Tabla 21. Meditación – II

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Reflexiva, misteriosa
Época	2008
Aspectos tonales	Atonal
Duración	1:20
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Andante</i> : 76 - 108
Metros	3/4
Textura	Melodía en la mano izquierda sobre un acompañamiento en quintillos
Esquema	A B <i>Codetta</i>

Fuente: esta investigación.

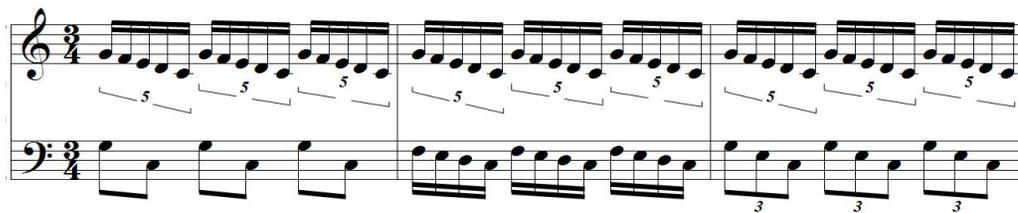
Esta es la segunda de tres meditaciones para piano compuestas por Fajardo Chaves en 2008; al igual que la primera, esta es una obra de carácter reflexivo con una atmósfera misteriosa y de textura atonal; tiene una duración aproximada de 1:20 minutos y un *tempo* de *Andante con moto*, lo cual indica que su pulso oscila entre 90 y 108.

Esta obra se caracteriza por tener la línea melódica en la mano izquierda, acompañada por una figuración de quintillos de semicorchea descendente por grados conjuntos en la mano derecha, grupo de notas que le dan agilidad a la obra. La expresión de *legato* indica que el sonido no se debe cortar en su ejecución. Para la ejecución de este acompañamiento se sugiere la técnica que Chang (2008, p. 20) denomina *Grupos paralelos*; también, es prudente mantener un gesto pequeño –poco movimiento en la mano– para ayudar a mantener la agilidad y la dinámica tenue.

Otro factor a resaltar en esta obra es el ritmo, puesto que las corcheas y semicorcheas de la melodía se cruzan rítmicamente con los quintillos del acompañamiento; esto se complica principalmente en el compás 26, donde

la melodía inicia con un tema en semicorcheas y tresillos. Esta dificultad rítmica se la debe tratar por separado antes de abordar la obra, para lo cual se sugiere trabajar como se muestra en la Figura 13, con repetición varias veces de cada compás, de manera cíclica y con cambio de la tonalidad.

Figura 13. Estudio rítmico



Fuente: esta investigación

En lo formal, esta obra se la puede representar con el esquema A | B | *Codetta*. La sección A se divide en dos frases *a* – *a'*, la primera de las cuales se mueve sobre las notas del acorde de Fdim, acompañada del quintillo descendente a partir de la nota D; esta parte inicia *p* y decrece hacia el final de la frase en el compás 8. Tras un silencio, en el compás 11 comienza *a'* con una intensidad *mp* y con el quintillo que inicia en la nota E; esto se basa en la primera frase, pero esta vez establece un *crescendo* que pasa por C7 para terminar *f* sobre la nota D.

La sección B se divide en dos frases cortas *b* y *b'*. La primera inicia en el compás 20, con base en una idea tomada de la primera sección y con el quintillo cuya primera nota es F; *b'* tiene lugar en el compás 26, con un carácter más suave, y termina tras un *decrescendo* en el compás 31, en el que se conecta con una *codetta* que comienza con un amplio *crescendo* y una doble melodía en contrapunto acompañada por un trino en la voz superior, para culminar fortísimo sobre un acorde de Ebaug y calderón en el compás 35.

MEDITACIÓN - II

Andante con moto

Javier Fajardo Ch.

(legato)

Measures 1-3 of the piece. The right hand features a continuous eighth-note pattern with slurs and fingerings (1-5). The left hand has a few notes, including a half note with an accent (>) in measure 2.

Measures 4-6. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has a half note in measure 4, followed by quarter notes in measures 5 and 6.

Measures 7-9. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has a half note in measure 7, followed by quarter notes in measures 8 and 9.

diminuendo

Measures 10-12. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has a half note with an accent (>) in measure 10, followed by quarter notes in measures 11 and 12. The dynamic marking *mp* is present.

Crescendo

Measures 13-15. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has a half note in measure 13, followed by quarter notes in measures 14 and 15.

Measures 16-18. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has a half note with an accent (>) in measure 16, followed by quarter notes in measures 17 and 18. The dynamic marking *f* is present.

MEDITACION - II

Measures 19-21 of the piano score. The right hand features a continuous eighth-note pattern with slurs and fingering (5). The left hand has sparse accompaniment with accents and slurs.

Measures 22-24 of the piano score. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand features chords and moving lines with slurs and accents.

Measures 25-27 of the piano score. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand features chords and moving lines with slurs, accents, and triplets (3).

Measures 28-31 of the piano score. The right hand features a complex rhythmic pattern with slurs and fingering (5). The left hand has sparse accompaniment with slurs and accents.

Measures 32-35 of the piano score. The right hand features a melodic line with slurs and dynamics (mp, mf, f, ff). The left hand has sparse accompaniment with slurs and dynamics (p, mf, f, ff). The piece concludes with a fermata and a final chord.

◆ ESBOZO I

Tabla 22. Esbozo I

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Misterio, suspenso
Época	1998
Aspectos tonales	Atonal
Duración	50 segundos
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Ad libitum</i>
Metros	Sin marcación de metro
Textura	Armonía disonante

Fuente: esta investigación.

La palabra *esbozo* se refiere al boceto, a la insinuación de una obra o a su primera versión. Este es el primero de dos esbozos compuestos en 1998; como su nombre lo indica, esta pieza es un conjunto de ideas musicales sin una forma convencional, presentadas de forma atonal –donde la disonancia es el ambiente predominante–, sin metro y *tempo* libre (*Ad libitum*), que indica que la velocidad de ejecución es a libre escogencia del intérprete. Esta obra tiene una atmósfera de suspenso y misterio con contrastes de dinámica y posibles alteraciones del *tempo*, como se dijo, a discreción del pianista.

Esta obra inicia con un arpeggio ascendente en figuración de negras en *crescendo* y con uso del pedal. La nota más aguda debe tocarse con la mano izquierda (L.H.) y prolongarse hasta terminar el primer grupo de corcheas del compás 2, que inicia pianísimo y crece hasta llegar a *ff* en el primer acorde del compás 3; este acorde, al igual que el anterior, se extiende hasta terminar el trino de corcheas que le sigue, que inicia con dinámica de *f* y establece un *decrescendo* que concluye con un *ritardando* en el compás 5; el arpeggio ascendente, que se encuentra en la mano derecha del compás 6, puede iniciar un poco más lento para lograr realizar el *accelerando* hasta el final del compás 7 y regresar al *tempo primo* en el compás 8. La obra termina con un trino que inicia *ppp* en el compás 9, que crece hasta terminar *fff* con

un arpeggio descendente y una fusa sobre la nota de B en la parte grave del piano, que debe sonar corta y sola; la señal *R.H.* sugiere que esta nota se toca con la mano derecha.

Uno de los factores a destacar en esta obra es la marca de *lo más veloz posible*, que se encuentra al inicio del primer grupo de corcheas; esta indicación se aplica para todos los grupos similares; por otra parte, también se destacan los trinos de los compases 3 y 9, así como el trémolo del compás 7. Para alcanzar velocidad, tanto en los arpeggios del primer grupo de corcheas, como en los trinos y los trémolos, es importante entender que su ejecución consta de dos movimientos: el de los dedos sumado a una rotación del antebrazo, lo cual se explica en detalle en la sección de *Trinos y Trémolos* del libro *Fundamentos del estudio del Piano*, de Chang (2008, p. 58); se sugiere estudiar esta técnica con el estudio de trinos número 29 del libro *El pianista virtuoso*, de Hanon (1986, p. 38).

ESBOZO - I

JAVIER FAJARDO CH

Ad libitum (L.H.) (lo más veloz posible)

3 *ff*

5 *rit.* *accelerando*

7 *p* *sub-oct*

9 *pppp* *fff* (seco) (R.H.)

◆ ESBOZO II

Tabla 23. Esbozo II

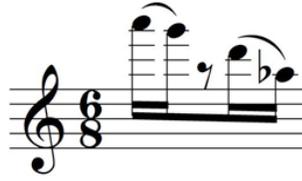
CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Misterio, suspenso
Época	1998
Aspectos tonales	Atonal
Duración	37 segundos
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Allegreto</i> : 110 - 120
Metros	6/8
Textura	Disonante

Fuente: esta investigación.

Este es el segundo de dos esbozos para piano que compuso Fajardo Chaves en el año 1998; al igual que el primero, es un conjunto de ideas musicales presentadas de forma atonal, tiene una duración aproximada de 37 segundos, está escrita en compás de 6/8 y su *tempo* es *Allegreto*, lo que indica que puede tocarse con un pulso de negra que oscile entre 110 y 120.

Esta es una obra breve, que consta de dos frases: *a - a'*. Los primeros 4 compases se presentan de la misma forma en las dos frases, con inicio en la mano derecha, con un motivo descendente en figuración de semicorcheas y en dinámica de *f* (motivo 1, Figura 14), que se presenta como pregunta y se responde por otro motivo descendente en la mano izquierda (motivo 2, Figura 15); estos dos motivos se repiten con más fuerza en el tercer compás de cada frase. La segunda parte de *a* inicia *f* en el compás 5 y establece un *decrescendo* para terminar *ritardando* y *p* en el compás 10 con una señal de (') y doble línea, lo que indica que concluyó la frase. En el compás 11 inicia *a'* con un *f* sorpresivo y *a tempo* de la misma forma que *a*, para continuar con un *crescendo* hasta encontrar el clímax al inicio del compás 17, donde comienza un *decrescendo* que se extiende hasta el compás 19 y termina con un *ritardando*; en el compás 20 hace una pausa que aumenta la sensación de angustia, para terminar *pp* en el compás 21 sobre el bajo de Db.

Figura 14. Motivo 1, Esbozo II



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

Figura 15. Motivo 2, Esbozo II



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

Un factor a resaltar en esta obra es la ligadura de expresión entre dos notas o grupos de notas que se encuentran en los motivos 1 y 2 (Figuras 14 y 15); como ya se explicó en el *Preludio No. 4*, esta ligadura se la debe ejecutar en *decrescendo* y con un gesto que ayude a realizar esta intención, que consta de un movimiento descendente de la muñeca en la primera parte de la ligadura, apoyando el sonido más intenso en su inicio, y un movimiento ascendente al finalizar la ligadura, para mermer, de esta forma, el peso y la velocidad del ataque. Por otro lado, también se detalla el arpeggio ascendente, que aparece como apoyatura en los compases 3 y 13, para el cual se sugiere intercalar las manos con inicio y terminación con la derecha. Para la realización de los *trinos* de los compases 8, 9 y 10, se sugiere, como ya se mencionó en el *Esbozo I*, que el movimiento incluya tanto el movimiento de los dedos como la rotación del antebrazo, que se lo puede implementar levemente a pesar de que en los compases 8 y 9 el trino solo se realiza sobre la nota superior.

ESBOZO - II

Allegretto

Javier Fajardo Ch.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The system concludes with a second forte (*f*) dynamic.

The second system starts at measure 6. It features a 'diminuendo' (decreasing volume) instruction. The upper staff contains a series of chords and a melodic line that tapers off. The lower staff continues with a rhythmic accompaniment. The system ends with a 'rit.' (ritardando) instruction and a fermata over the final note.

The third system begins at measure 11. It starts with an 'a tempo' instruction. The music returns to a forte (*f*) dynamic. The upper staff has a melodic line with eighth notes, and the lower staff has a rhythmic accompaniment. The system ends with a fermata over the final note.

The fourth system starts at measure 17. It begins with a 'rit.' (ritardando) instruction. The upper staff features a melodic line with eighth notes, and the lower staff has a rhythmic accompaniment. The system concludes with a piano-piano (*pp*) dynamic and a fermata over the final note.

◆ BURLESQUE- I

Tabla 24. Burlesque- I

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano preparado - piano y voz
Atmósfera, estilo y característica	Piano preparado
Época	2008
Aspectos tonales	Atonal
Duración	1:30
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Allegreto</i> : 120
Metros	4/4
Textura	Melódica - Armónica
Esquema	A B <i>Codetta</i> .

Fuente: esta investigación.

Esta obra es uno de dos *burlesques* compuestos por Fajardo Chaves en el año 2008; el nombre de esta pieza viene de la palabra burla, que da a entender que tiene un carácter dinámico y juguetón. La obra combina el atonalismo con la técnica del piano preparado y la voz cantada, lo que le da un sello marcadamente contemporáneo. La técnica mencionada requiere abrir la tapa del instrumento para que se pudieran accionar las cuerdas directamente. La obra se ha escrito en compás 4/4, abarca 30 compases en total y tiene una duración aproximada de 1:30 minutos; su *tempo* es de *Allegreto*, lo que indica que el pulso de cada negra puede oscilar alrededor de 120.

En lo estructural, el *Burlesque I* consta de dos secciones y una *codetta*, representadas con el esquema: A | B | *Codetta*. La sección A inicia con un grupo de notas graves en arpeggio ascendente, comprendidas en un intervalo de doceava, por lo cual se sugiere tocar la nota superior con la mano derecha; estas notas sirven como base a un motivo ascendente que inicia en el compás 2 en figuración de corcheas con *staccato* (Figura 16). En el compás 4 aparecen dos acordes en la mano izquierda, con más de 5 notas, que se deben tocar con toda la mano, lo que incluye la palma, primero sobre las notas con figuración de negras y, luego, sobre las de blancas. En seguida, en el compás 5 aparecen

unas notas en los sectores extremos del teclado, con utilización de pedal y con voz proyectada en el interior del piano; aquí el intérprete debe ponerse de pie y tocar las notas *forte* y *pesante* para mantener el sonido, mientras proyecta la voz en el interior del piano desde su parte superior, lo que inicia el canto con dinámica de *p* y con *crescendo*, sobre una de las tres notas que se está tocando en el teclado.

Figura 16. Motivo ascendente, Burlesque- I



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

Los compases 9 y 10 no tienen división de compás, porque el compositor ha dispuesto un *glissando* sobre las cuerdas del arpa que abarca todo el teclado. En esta sección, el pianista debe continuar de pie y mantener presionado el pedal para permitir que suene el *glissando* que se toca directamente sobre las cuerdas. La pulsación de las cuerdas puede hacerse con el dedo pulgar, como sugiere la partitura, pero, también, con el índice, medio, anular y meñique juntos para lograr mayor y mejor sonoridad. La primera sección termina con un *trémolo* con *crescendo* en el compás 12, para lo cual, como ya se ha comentado, se puede acudir a Chang (2008), en la sección de *Trinos y Trémolos*, donde se explica técnicamente este concepto.

La sección B tiene dos ideas: la primera inicia en el compás 13 con un tema en fusas y un arpeggio descendente en semicorcheas, que concluye en una nota larga sobre la nota de *E* más grave del piano. En el compás 16 comienza una idea en acordes con figuración rítmica de blanca; estos acordes se deben tocar con la mano izquierda, sin que suene el teclado –lo que se logra al tocar las teclas muy lento y suave con el fin de que se levanten los apagadores sin que los martillos golpeen las cuerdas–, mientras que con la mano derecha se toca directamente sobre las cuerdas en arpeggio ascendente en forma muy suave ya que la dinámica indicada es *ppp*, para terminar la sección con un *decrescendo*, *ritardando* y un compás de silencio que prepara la última parte.

La sección final tiene un carácter de *codetta*, e inicia en el compás 22 con la primera idea de A; en el compás 25 establece un cambio de *tempo* a *tranquillo ad libitum*, lo que indica que se debe tocar más lento, a libertad del intérprete; en este, y en el compás siguiente, es necesario intercalar las manos en las fusas para lograr la velocidad. La obra termina con un *accelerando* y un *crescendo*, para concluir de modo muy dramático y estridente en *sfz*.

BURLESQUE

JAVIER FAJARDO CH.

Allegretto

Voz
(proyectandola en el interior del piano, hacia el arpa)

Ah! Eh...sssssss!

(con el pulgar sobre las cuerdas del arpa)

Lento

mf *ppp*

(con el pulgar sobre las cuerdas del arpa)

presionar las teclas sin que suenen *rit.* *a tempo* *mp*

Tranquillo ad libitum *accelerando*

sfz

Oh!

◆ BURLESQUE- II

Tabla 25. Burlesque- II

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano preparado, piano y voz
Atmósfera, estilo y característica	Piano preparado
Época	2008
Aspectos tonales	Atonal
Duración	30 segundos
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Moderato</i> : 110 -120
Metros	Cambiante
Textura	Melódica, armónica

Fuente: esta investigación.

Este es el segundo de dos *burlesques*, compuesto por Fajardo Chaves en el año 2008; entre sus principales características se encuentra la atonalidad y la heterometría. En este aspecto, la obra comienza en compás de 4/4, pero en su desarrollo emplea otros metros, como 2/4, 1/4, 3/4 y 6/8. Esta obra abarca 15 compases en total y tiene una duración aproximada de 30 segundos; tiene *tempo* de *Moderato*, lo que indica que el pulso oscila entre 110 y 120. Debido a su complejidad rítmica, se sugiere estudiar en detalle cada mano por separado con ayuda de metrónomo.

En lo estructural, el *Burlesque II* –por su carácter libre y atonal, por su metro inestable y por su corta duración– no tiene una forma clara; sin embargo, se puede dividir en tres frases, representadas con el esquema: *a - b - Codetta*. La primera frase inicia con dos *glissandos* ascendentes, que se deben tocar con la parte externa de los dedos 2, 3, 4 y 5; el primero se ubica en la parte grave del teclado, sobre las teclas blancas, y el segundo inicia inmediatamente después, en la parte aguda, sobre las teclas negras. El *crescendo* marcado en este compás es uno solo para los dos *glissandos*, lo que provoca el efecto sonoro de un movimiento continuo, para lo cual se sugiere que el *glissando* de la mano derecha no inicie muy fuerte, para que no se sintiera su entrada. En seguida, aparecen dos melodías sobrepuestas en contrapunto, a partir de

donde la frase se divide en dos breves secciones: la primera va del compás 2 al 4, y la segunda de los compases 5 al 6; estos últimos compases inician con un gran *crescendo* y *ritardando*, que llevan al clímax principal de la obra en el segundo tiempo del compás 6.

La frase *b* inicia en el compás 7, con dinámica de *f* y *a tempo*, con arpeggios descendentes para la mano derecha y ascendentes para la mano izquierda; en el compás 9 cambia el metro a compás de 6/8, pero el *tempo* de negra se iguala al de negra con punto, lo que lleva a interpretar las tres corcheas de este metro como si fueran tresillos. En el compás 10 se restablece la división binaria y se resalta la melodía superior de la mano izquierda, que retoma el primer motivo de la obra con un *crescendo*, para concluir la frase en el compás 11 con un *trémolo* en la mano derecha y un *glissando* descendente en la mano izquierda, en *crescendo* y con *ritardando*. La obra termina con una *codetta* a partir del compás 12, con la indicación de *a tempo*; esta parte mantiene un *crescendo* constante que inicia *f* con una figuración rítmica de corcheas con apoyatura, termina *sfz* con acento en una secuencia de arpeggios que se abren hacia la parte externa del teclado. La obra termina con la nota C grave en *f*, que se sostiene para que se produjera el *decrescendo* natural hasta desaparecer.

BURLESQUE II

JAVIER FAJARDO CH

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system (measures 1-3) is in common time (C) and marked *Moderato*. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The second system (measures 4-6) includes a *rit.* (ritardando) marking and a *f* (forte) dynamic. The third system (measures 7-9) is marked *a tempo* and includes a tempo reference $(\text{♩} = \text{♩} \cdot)$. The fourth system (measures 10-12) also includes a tempo reference $(\text{♩} = \text{♩} \cdot)$ and a *rit.* marking. The fifth system (measures 13-15) features dynamics of *f* and *ffz* (fortissimo with accent). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

◆ TAJUMBINA – PASILLO

Tabla 26. Tajumbina – Pasillo

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Popular, animado, alegre, enérgico, elegante
Época	2009
Aspectos tonales	F - Bb
Duración	2:35
Género	Académico y tradicional
Tempos de las partes que componen la obra	Pasillo Fiestero: 120 - 140
Metros	3/4
Ritmos o forma musical	Pasillo
Textura	Melodía en dobles notas, con acompañamiento armónico con ritmo de pasillo.
Esquema	A B C <i>Codetta</i> .

Fuente: esta investigación.

Tajumbina es una obra compuesta por Fajardo Chaves en el año 2009 y se ha escrito en rimo de pasillo, lo que le da un carácter enérgico, alegre y elegante. Inicia en tonalidad de F y concluye en Bb, está en compás de 3/4 y tiene una duración aproximada de 2:35 minutos; no tiene indicador de *tempo*, pero su atmósfera animada supone un pasillo fiestero, lo que indica que el pulso de cada negra oscila entre 120 y 140. Esta obra no tiene indicadores de dinámica, por lo que se agrega como sugerencia.

En lo morfológico, este pasillo se representa con el esquema: A | B | C | *Codetta*. La sección A está conformada por dos frases basadas en el primer tema melódico, T1, (figura 17); la primera de estas frases inicia en tonalidad de F y en dinámica de *mp*, en el compás 2 comienza la melodía con la primera presentación de T1 y a partir del compás 4 inicia un *crescendo* hasta el inicio del compás 8 donde hace un *decrescendo* que concluye la frase; en el compás 10 inicia la segunda frase con un *crescendo* hasta llegar a *f* en el compás 13, dinámica que se mantiene hasta el compás 16, donde inicia un *decrescendo* que concluye *p* en el compás 19 para repetir la sección.

Figura 17. T1, Tajumbina – Pasillo



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La sección B se divide en dos frases *b – b'*; la primera inicia en el compás 20 con 3 notas en octavas, para comenzar la melodía en el siguiente compás con base en un nuevo tema, T2, (figura 18). A partir del compás 21 inicia un crescendo que concluye en *f*, con acento y calderón en el compás 28, *b'* inicia *p* en el siguiente compás y hace un crescendo que termina con la sección en dinámica de *f* en el compás 37. La sección C inicia con un cambio tonal a Bb en el compás 38 y presenta una melodía arpegiada en ritmo de corcheas; comienza *p* y con crescendo hasta el compás 45, donde se repite con segunda casilla y sigue crescendo hasta llegar a *f* en el compás 46. La sección termina en el compás 55 y se conecta con una *codetta* en el 56 con una melodía tomada de C, que inicia con un decrescendo hasta el compás 61, para terminar con una cadencia VI – VII – I, con ritardando y dinámica de *f* en el último acorde.

Figura 18. T2, Tajumbina – Pasillo



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

El carácter animado y energético del acompañamiento representa la principal dificultad de esta obra, por lo que se sugiere dominar cada mano por separado; además, se sugiere estudiar la mano izquierda, mientras se canta la línea de la mano derecha; por otra parte, es importante resaltar la melodía de la sección C, puesto que en ella se presenta un motivo descendente, intercalado con una nota constante en figuración de corcheas. En la Figura 19 se muestra este

motivo, con la aplicación de acentos, para destacar dicha melodía. Es muy importante que la obra se estudie a manos separadas, por frases y *a tempo* desde la primera práctica, con mucha atención en las dinámicas y los matices sugeridos en este análisis. Si se desea profundizar sobre el estudio a manos separadas, se sugiere leer a Chang (2008, p. 17), en la sección denominada *Estudio con manos separadas: adquiriendo técnica*.

Figura 19. Motivo descendente de C, Tajumbina – Pasillo



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

TAJUMBINA

PASILLO

Javier Fajardo Ch.

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 3/4 time and B-flat major. Measure 1 is a whole rest. Measures 2-5 contain the main melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *mp* and *cresc.*

Musical notation for measures 6-10. The melody continues in the right hand with a *cresc.* dynamic. The left hand accompaniment remains consistent.

Musical notation for measures 11-15. The melody in the right hand features a *f* dynamic. The left hand accompaniment continues.

Musical notation for measures 16-20. The melody in the right hand includes a sharp sign (F#) in measure 16. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 20.

Musical notation for measures 21-25. The melody in the right hand features a *cresc.* dynamic. The left hand accompaniment continues.

Musical notation for measures 26-30. The melody in the right hand includes a *f* dynamic, a *p* dynamic, and a *cresc.* dynamic. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 30.

TAJUMBINA

2

31

36

41

46

51

56

61

◆ MORASURCO – PASILLO

Tabla 27. Morasurco – Pasillo

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Popular, animado, enérgico, elegante
Época	2010
Aspectos tonales	Am - C
Duración	2:30
Género	Académico y tradicional
Tempos de las partes que componen la obra	Pasillo fiestero: 120 - 140
Metros	3/4
Ritmos o forma musical	Pasillo
Textura	Melodía con acompañamiento armónico, en ritmo de pasillo.
Esquema	A B A <i>Codetta</i> .

Fuente: esta investigación.

Esta obra la compuso Fajardo Chaves en 2010 y se ha escrito en ritmo de pasillo, lo cual le da un carácter popular y elegante; inicia en tonalidad de Am y concluye en C, está en compás de 3/4 y tiene una duración aproximada de 2:30 minutos; no tiene marca de *tempo*, pero su atmósfera animada supone un pasillo fiestero, lo que indica que el pulso de cada negra oscila entre 120 y 140. Al igual que la obra *Tajumbina*, este pasillo no tiene indicadores de dinámica, por lo que se agrega como sugerencia.

En lo morfológico, esta obra se representa con el esquema A | B | A | *Codetta*. La sección A se divide en tres frases, *a1* - *a2* - *a3*, basadas en un motivo que rige toda la obra (Figura 20); la primera frase inicia en el primer compás, en tonalidad de Am, con dinámica de *mp* y concluye con un pequeño *decrescendo* hacia el compás 8 en tonalidad de Dm; *a2* inicia en el compás 9 con la melodía un poco más aguda y con mayor volumen que la anterior; esta frase establece un *crescendo* en el compás 15 para concluir en *f* en el 16 en tonalidad de C; *a3* inicia en el compás 17 y establece un *crescendo* hasta llegar al clímax de la sección en el compás 20, donde modula a F, para iniciar un *decrescendo* y concluir la frase en *p* y en tonalidad de C en el compás 26,

donde repite toda la sección. En el compás 28 hay un puente que se presenta en figuras de negras en la mano izquierda, que conecta A y B con un arpeggio de C7 para iniciar la segunda sección en tonalidad de F.

Figura 20. Motivo principal, Morasurco – Pasillo



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La sección B inicia en el compás 30 y se divide en dos frases *b – b'*, que tienen como base melódica el motivo principal al que se refirió antes. La primera frase inicia con dinámica de *p* y con un *crescendo* que llega al compás 37, desde donde se regresa al inicio de la sección; *b'* inicia en el compás 30 un poco más fuerte que *b*, esta vez con salto del compás 31 al 38, donde establece un acorde de F7 para modular a Bb e iniciar un *decrescendo* que termina con la sección en el compás 45, en tonalidad de F. En este último compás está el indicador de *D.C. al coda*, lo cual indica que se repite la primera sección de la obra, hasta llegar al compás 25, donde salta al 46 y para concluir A sin establecer la repetición. La *codetta* inicia en el compás 47, en tonalidad de C, y con un cambio al ritmo de bambuco (Figura 21); esta parte repite dos veces la cadencia vi– VII – I, con un *crescendo* que termina *f* en el compás 52, con la tónica en octavas.

Figura 21. Cambio rítmico, Morasurco – Pasillo



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

Esta obra, de melodía sencilla, alegre y elegante, se clasifica dentro del ámbito académico a pesar de basarse en una rítmica tradicional; su principal dificultad se presenta en el acompañamiento de la mano izquierda, por lo que se sugiere estudiar esta mano por separado. Antes de abordar la obra, se sugiere escribir la armonía en la partitura que, como ya se ha mencionado, ayuda a estudiar la melodía acompañada de acordes en bloque; además, permite conocer mejor la pieza y facilitar su ejecución. Por otra parte, se recuerda no estudiar la obra con pedal de resonancia, que se ubica al final, pero se debe atender a que no interfiera con el discurso melódico ni armónico.

MORASURCO

Pasillo

Javier Fajardo Ch.

1
mp

6
mf

12
f

18
ff *dim*

24
p

1. 2.

Morasurco

2

30

p *cresc.*

1.

36

f *dim*

2.

42

D.C. al Φ *p*

47

f

◆ TUS MANOS – PASILLO

Tabla 28. Tus manos – Pasillo

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Popular, animado, alegre, elegante.
Época	2004
Aspectos tonales	C
Duración	2:52
Género	Académico y tradicional
Tempos de las partes que componen la obra	Pasillo: 120
Metros	3/4
Ritmos o forma musical	Pasillo
Textura	Melodía con acompañamiento armónico, con ritmo de pasillo.
Esquema	Introducción A B

Fuente: esta investigación.

Esta obra la compuso Fajardo Chaves en el año 2004 y la ha escrito en rimo de pasillo, lo cual le da un carácter popular, alegre y elegante; está en tonalidad de C, en compás de 3/4 y tiene una duración aproximada de 2:52 minutos; no tiene indicadores de dinámica por lo que, como en los casos anteriores, se sugiere una; tampoco se refiere a un *tempo* determinado, por ello, dado su carácter animado, se sugiere un pulso de 120.

En lo morfológico, esta obra se representa con el esquema: introducción | A | B| y se basa en dos temas melódicos con la misma figuración rítmica: T1 (Figura 22) y T2 (Figura 23). La introducción consta de una frase de 8 compases, donde se presenta dos veces T2, primero con armonía de ii – I, y después de V7 – I. La sección A inicia en el compás 9 y se divide en dos partes: *a – a'*; la parte *a* consta de dos frases, cada una con dos presentaciones de T1; la primera frase inicia en dinámica de *p* y en tonalidad de C, para concluir en la primera corchea del compás 15 en tonalidad de Dm; en este último compás inicia la segunda frase, que comienza más fuerte y termina en la primera corchea del compás 21, con el retorno a la tonalidad axial.

Figura 22. T1, Tus manos – Pasillo



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

Figura 23. T2, Tus manos – Pasillo



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La parte a' inicia en la anacrusa del compás 22 y se divide en dos frases, la primera se presenta de la misma manera que en a, pero terminando con un crescendo que concluye en *f* y modulando a F en el 27, en donde ingresa la segunda frase, la cual repite la introducción, pero con una variación rítmica en el acompañamiento y sin dobles notas en la melodía. Esta sección concluye en el compás 35 donde está la señal de al signo, la cual indica que la obra se repite desde el compás 2.

Después de la repetición se toma la segunda casilla en el compás 36, para iniciar con la última sección en el siguiente compás. B inicia en el compás 37 haciendo uso de T2, el que se repite en cuatro ocasiones; la primera presentación de este tema comienza con dinámica de *mp* y en tonalidad de C, la segunda principia en el compás 41 en *mf* con modulación a Dm, la tercera retorna a C e inicia en el compás 45 con dinámica de *f*, y la cuarta, por su parte, inicia en el compás 49 y hace un decrescendo concluyendo en el compás 53 donde repite desde el inicio de la sección. La obra termina en dinámica de *p* con una cadencia I – V7 – I, pero con la particularidad que, después de concluir, presenta la nota A con calderón en el último compás.

Debido a su ritmo de pasillo, esta pieza tiene un carácter tradicional y elegante, que encuentra su mayor dificultad en el acompañamiento, por

lo que se sugiere estudiarlo por separado. Es importante practicar la mano izquierda y cantar, a la vez, la melodía con fraseo. Se sugiere escribir en la partitura la armonía y la dinámica, que puede basarse en las sugerencias que aquí se plantean; además, se sugiere practicar, por separado, los tres tipos de acompañamiento presentes en la obra (Figuras 24, 25 y 26) en tonalidades de C y Dm. Por otro lado, cada frase termina con una nota en octavas, tras la cual se puede tomar un tiempo para entrar en la nueva frase, que inicia en el mismo compás.

Figura 24. Acompañamiento 1, Tus manos – Pasillo



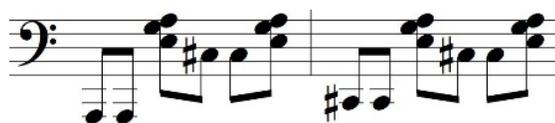
Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

Figura 25. Acompañamiento 2, Tus manos – Pasillo



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

Figura 26. Acompañamiento 3, Tus manos – Pasillo



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

TUS MANOS

PASILLO

JAVIER FAJARDO CH.

8

mp

9

p *cresc.* *mf*

16

p *cresc.*

23

f

31

dim. *Al segno* *mp*

37

mp *mf*

44

f

52

p

◆ VALS DEL RECUERDO

Tabla 29. Vals del recuerdo

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Elegante, nostálgico, alegre.
Época	2007
Aspectos tonales	F - Bb
Duración	3:10
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	120 - 130
Metros	3/4
Ritmos o forma musical	Vals
Textura	Melodía en dobles notas con acompañamiento armónico, en ritmo de vals.
Esquema	Introducción A B

Fuente: esta investigación.

Esta obra la compuso Fajardo Chaves en el año 2007, escrita en ritmo de vals y se caracteriza por su estilo elegante; inicia en tonalidad de F y concluye en Bb; está en compás de 3/4 y tiene una duración aproximada de 3:10 minutos. El *tempo Ad libitum* da libertad al intérprete en este sentido; sin embargo, se sugiere un pulso que oscile entre 120 y 130.

En lo morfológico, este vals se representa con el esquema: Introducción | A | B. La Introducción consta de un arpeggio de C7 en semicorcheas, que debe tocarse libremente y en dinámica de *p*, con terminación en un *ritardando* para iniciar con el *tempo* sugerido en el compás 5. A se divide en tres partes e inicia con dos compases de acompañamiento en tónica, que se repiten y dan paso a la melodía en la anacrusa del compás 7, donde inicia la primera parte; esta parte comienza en dinámica de *mf*, con una idea melódica (Figura 27), que se repite con más fuerza, y en octavas, en la anacrusa del compás 12, para concluir con dinámica de *f* en el compás 16, donde repite desde el compás 8. La segunda parte inicia en el compás 17 con una melodía basada

en *a*, con dinámica de *p* y con *crescendo* que concluye en *f* en el compás 30, donde se conecta con la tercera parte, que consta de una idea en arpeggio en semicorcheas basado en la introducción. A concluye en *f*, en el compás 41, con un acorde de tónica, que establece un *decrescendo* y *ritardando* para conectarse con la sección siguiente.

Figura 27. Idea melódica de A, Vals del recuerdo



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La sección B inicia en el segundo tiempo del compás 43 con un cambio de tonalidad a Bb; tiene un carácter más alegre y dinámico que su predecesora y se basa en un motivo conformado por una figura de blanca y negra (Figura 28). B se divide en dos partes *b* – *b'*: la primera se caracteriza por tener dos melodías en contrapunto en la mano derecha, con la melodía principal como la más aguda; inicia *p* en el compás 46 y la conforman dos frases de 8 compases, más fuerte la segunda que la primera. Esta última inicia un *crescendo* hasta el compás 59, donde modula a la dominante a través del quinto grado para establecer un *decrescendo* hasta terminar *b* con dinámica de *p* en acorde de dominante en el compás 62, lugar donde se repite *b* con segunda casilla, esta vez para terminar en *f* y con acento en un acorde de F7 en el compás 64, para conectarse con la parte siguiente a través de un movimiento descendente del bajo.

Figura 28. Motivo de B, Vals del recuerdo



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La segunda parte de B (*b'*) inicia en el compás 65 y se basa en la misma melodía de *b*, esta vez con las dos voces moviéndose juntas en intervalos de terceras y sextas. Esta parte, al igual que la anterior, se conforma de dos frases que se mueven con el mismo sentido armónico, pero sin signo de repetición; en su lugar, se reiteran en el compás 84 en intervalos de octavas y con mayor intensidad sonora, con la diferencia que la última frase varía la armonía al pasar por Gm y Cm, para establecer un *crescendo* que concluye con la obra en dinámica de *f* y con una cadencia de IIb – V7 – I.

Como su nombre lo indica, esta es una obra de remembranza, con un carácter nostálgico muy claro en la sección A, pero, a la vez, evidencia la alegría de un recuerdo grato. Se sugiere iniciar el estudio de esta obra con la sección B, dado que, por su melodía en contrapunto, presenta mayores dificultades que A; por otra parte, los arpeggios que inician en los compases 31 y 36 pueden tener un poco de *ritardando*. Por su lado, el acompañamiento tiene un bajo en octavas con figuración rítmica de blanca con puntillo, lo cual se logra con ayuda del pedal de resonancia, pero es muy importante no obstruir la melodía al poner el pedal, por lo que este pedal se debe utilizar al final, solo después de tener estudiada la obra.

VALS DEL RECUERDO

Javier Fajardo Ch.

Ad libitum

rit.

a tempo

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and hairpins.

Musical notation for measures 7-12. The melody continues with quarter notes D5, E5, and F5. The bass line remains consistent. Dynamics include mezzo-forte (*mf*).

Musical notation for measures 13-18. The melody features a triplet of eighth notes G4, A4, and B4. The bass line continues. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*). First and second endings are indicated.

Musical notation for measures 19-24. The melody has a more active eighth-note pattern. The bass line continues. Dynamics include mezzo-forte (*mf*).

Musical notation for measures 25-30. The melody features a series of eighth notes. The bass line continues. Dynamics include forte (*f*).

Musical notation for measures 31-36. The melody has a complex eighth-note pattern. The bass line continues. Dynamics include forte (*f*). First and second endings are indicated.

37

1. 2. rit. f

This system contains measures 37 to 42. It features a treble and bass clef. Measure 37 has a complex melodic line in the treble. Measures 38-41 are a first ending with two versions, marked '1.' and '2.'. Measure 42 is a second ending marked 'rit.' and 'f'. The bass line consists of chords and single notes.

43

a tempo p

This system contains measures 43 to 48. Measure 43 has a melodic line in the treble. Measures 44-48 are a first ending with two versions, marked '1.' and '2.'. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics 'p'. The bass line consists of chords and single notes.

49

This system contains measures 49 to 54. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has chords and single notes.

55

This system contains measures 55 to 60. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has chords and single notes.

61

1. 2. p mf

This system contains measures 61 to 66. Measure 61 has a melodic line in the treble. Measures 62-65 are a first ending with two versions, marked '1.' and '2.'. Measure 66 is a second ending. Dynamics are marked 'p' and 'mf'. The bass line consists of chords and single notes.

67

This system contains measures 67 to 72. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has chords and single notes.

73

mf

Musical score for measures 73-78. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of chords. A dynamic marking of *mf* is present.

79

rit. sfz

Musical score for measures 79-84. The right hand continues with melodic phrases, including a triplet in measure 84. The left hand accompaniment remains consistent. A *rit.* marking is above the staff, and a *sfz* marking is below the staff in measure 84.

85

Musical score for measures 85-90. The right hand features a more active melodic line with slurs. The left hand accompaniment consists of chords. The piece concludes with a double bar line.

91

mf

Musical score for measures 91-96. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is steady. A dynamic marking of *mf* is present.

97

Musical score for measures 97-100. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including a triplet in measure 100. The left hand accompaniment is steady. The piece concludes with a double bar line.

101

rit. sfz

Musical score for measures 101-104. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including a triplet in measure 104. The left hand accompaniment is steady. A *rit.* marking is above the staff, and a *sfz* marking is below the staff in measure 104. The piece concludes with a double bar line.

◆ VALS No. 1

Tabla 30. Vals No. 1

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Elegante, enérgico.
Época	2007
Aspectos tonales	Am
Duración	3:00
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Moderato</i> : 110 – 120 <i>Allegreto</i> : 120 - 130
Metros	$\frac{3}{4}$
Ritmos o forma musical	Vals
Textura	Melodía en dobles notas con acompañamiento armónico, en ritmo de vals.
Esquema	Introducción A B

Fuente: esta investigación.

Este vals lo compuso Fajardo Chaves en el año 2007; dedicado a su amigo, el médico Fernando Pareja. La obra se caracteriza por su estilo elegante y enérgico, está en tonalidad de Am, en compás de $\frac{3}{4}$ y tiene una duración aproximada de 3:00 minutos. Los indicadores de *tempo* son: *Moderato*, que indica un pulso que oscila entre 110 y 120, y *Allegreto*, que señala una velocidad entre 120 y 130.

En lo morfológico, esta obra tiene forma de rondó, representado con el esquema: Introducción | A | B | A | C. La Introducción inicia con un *tempo* de *Moderato Ad libitum*, que da libertad al intérprete; está en dinámica de *ff* y comienza con una melodía en acordes acompañada por un bajo descendente, continúa con un arpeggio largo y ascendente de E7 con *crescendo* y *accelerando*, para terminar en el compás 10, en la parte más aguda del teclado, con *sfz* en la nota de E y en octavas. La sección A inicia en el compás 11 con *tempo* de *Allegreto*, y la conforma una frase que se basa en el motivo 1, *m1* (Figura 29), que se repite con armonía de Am y E7 hasta el compás 18, donde se

reanuda la frase con segunda casilla para concluir con una idea ascendente en corcheas en el compás 19, que modula a C por medio de la dominante y sirve de puente para conectar la parte A con la sección siguiente.

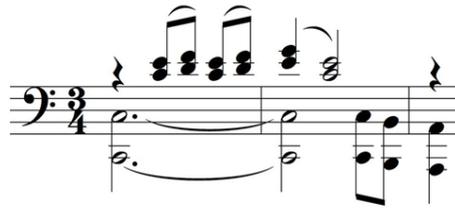
Figura 29. *m1*, Vals No. 1



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La sección B inicia en el compás 20, está escrita en la tonalidad de C y se divide en dos frases *b* – *b'*: la primera tiene la señal de *un poco piu mosso*, indicativo de *tempo* movido; su melodía se basa en *m1*, y se repite con segunda casilla en el compás 26, donde aparece la señal de *smorzando*, que indica una disminución en la dinámica y el *tempo*, para terminar *f* tras un *crescendo* en el acorde de G. La frase *b'* inicia en el compás 30 con un *accelerando*; se caracteriza por tener el acompañamiento de arpeggios en la mano derecha en figuración de corcheas, mientras que la melodía está a cargo de la mano izquierda. Esta melodía se divide en dos líneas: la primera es la principal y está en la parte más baja de la partitura, con la plica hacia abajo, con inicio con una nota larga de C en octavas; esta melodía se ha escrito como pregunta y la responde la segunda línea melódica, que se encuentra en intervalos de tercera en la parte central del teclado (Figura 30). Esta frase se repite en el compás 37, para continuar con el *accelerando* y terminar en el compás 40, tras un *crescendo* y con un *sfz* en E7. En la anacrusa de este último compás se retoma la sección A con un retorno a la tonalidad axial y al *tempo I*, para concluir en el compás 49, en acorde de tónica mayor.

Figura 30. Dos líneas melódicas de *b'*, Vals No. 1



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La sección C inicia en tonalidad de A y se divide en dos frases: *c – c'*: la primera comienza en el compás 50 con una melodía en ritmo de negra, negra con puntillo y corchea en la mano derecha, acompañada por un movimiento de corcheas en la misma mano y un bajo en octavas en la mano izquierda. Esta frase inicia con una modulación al cuarto grado menor y retorna de inmediato a tónica; en el compás 56 repite con segunda casilla, lugar en el que establece un *ritenuto*, el que se puede interpretar como *ritardando*, para terminar con un arpeggio en semicorcheas en acorde de E7. La frase *c'* inicia en el compás 61 con una nueva melodía basada en *m1*, con la particularidad que el ritmo del acompañamiento lo cambia a pasillo (Figura 31); *c'* comienza con tres repeticiones de esta melodía, cada vez con más fuerza y con extensión de la última de estas para formar una frase ternaria repetida en el compás 70, estableciendo segunda casilla, esta vez con *crescendo*, para terminar en *ff* sobre una armonía de Dm y A.

Figura 31. Motivo de *c'*, Vals No. 1



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

Esta obra se caracteriza por sus cambios de *tempo* y la implementación del recurso interpretativo *rubato*, lo que se aplica a toda la obra y, según Brunelli (2015), se refiere a la aceleración y desaceleración ligera en el *tempo* a gusto del intérprete, con un carácter improvisado. Por otro lado, se debe mencionar que el *tempo* marcado al inicio es *Moderato*, pero esto se debe tomar solo como una sugerencia para la introducción, porque en el compás 40 se retoma A con el *tempo I*, que debe ser *Allegreto*, dado que es el que se marca para esta sección. Como es normal en los rondós, se sugiere estudiar esta obra por secciones, como si fuesen obras diferentes; de esta forma, no es necesario tener lista la parte B para estudiar C o A. Para su interpretación, se sugiere escribir los acordes en la partitura para dominar con mayor facilidad el acompañamiento; además, se sugiere estudiar la melodía acompañada de acordes en bloque, con aplicación de dinámicas y matices.

Dedicado con mucho aprecio y admiración al Dr. Fernando Pareja
Nov. 2 de 2007

VALS No. 1

Javier Fajardo Ch.

Moderato
Ad Libitum

A menor

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 3/4 time and A minor. The right hand features a series of chords with accents, while the left hand plays a simple bass line. Dynamics include *ff* and *rit.*

Musical notation for measures 5-8. The tempo is marked *Accelerando*. The right hand has a melodic line with a *rit.* marking at the end. The left hand has a rhythmic accompaniment.

Musical notation for measures 9-12. The tempo is marked *Allegretto (rubato sempre)*. Measure 9 starts with a *ffz* dynamic and a *8va* marking. Measure 10 starts with a *p* dynamic. The right hand has a melodic line with accents, and the left hand has a bass line.

Musical notation for measures 13-16. The right hand has a melodic line with accents, and the left hand has a bass line.

Musical notation for measures 17-20. The tempo is marked *un poco piu mosso*. There are two first endings (1. and 2.) leading to a *mf* dynamic. The right hand has a melodic line with accents, and the left hand has a bass line.

Musical notation for measures 21-24. The right hand has a melodic line with accents, and the left hand has a bass line. A first ending (1.) is marked at the end.

smorzando

Musical score system 1 (measures 25-28). The system is marked *smorzando*. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 25 begins with a half note chord in the right hand and a quarter note in the left. Measure 26 contains a sixteenth-note arpeggiated figure in the right hand. Measure 27 is a repeat sign with a first ending bracket. Measure 28 is a second ending with a trill in the right hand.

Accelerando

Musical score system 2 (measures 29-32). The system is marked *Accelerando*. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 29 starts with a dynamic marking of *f* and a sixteenth-note arpeggiated figure in the right hand. Measures 30-32 continue with similar rhythmic patterns in both hands.

Musical score system 3 (measures 33-36). It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 33 begins with a first ending bracket. Measure 34 contains a sixteenth-note arpeggiated figure in the right hand. Measure 35 is a repeat sign with a first ending bracket. Measure 36 is a second ending with a trill in the right hand.

Tempo I

Musical score system 4 (measures 37-41). The system is marked *Tempo I*. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 37 starts with a dynamic marking of *sfz* and a sixteenth-note arpeggiated figure in the right hand. Measure 38 is marked *rit.*. Measure 39 is a repeat sign with a first ending bracket. Measure 40 is a second ending with a dynamic marking of *p*. Measure 41 continues with a *p* dynamic.

Musical score system 5 (measures 42-46). It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measures 42-46 consist of block chords in both hands, with some grace notes in the right hand.

Musical score system 6 (measures 47-50). It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 47 starts with a first ending bracket. Measure 48 is a second ending with a dynamic marking of *subito p*. Measures 49-50 continue with a *p* dynamic.

52

1.

Musical score system 1, measures 52-56. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The system contains five measures. The first measure has a first ending bracket. The bass line consists of quarter notes.

57

ritenuto

2.

a tempo

rit.

piu mosso

mf

Musical score system 2, measures 57-61. Treble clef. The system contains five measures. Measure 57 has a second ending bracket. Performance markings include *ritenuto*, *a tempo*, *rit.*, *piu mosso*, and *mf*. The bass line has quarter notes.

62

1.

Musical score system 3, measures 62-66. Treble clef. The system contains five measures. Measure 62 has a first ending bracket. The bass line has quarter notes.

67

2.

Musical score system 4, measures 67-71. Treble clef. The system contains five measures. Measure 67 has a second ending bracket. The bass line has quarter notes.

72

sfz

Musical score system 5, measures 72-76. Treble clef. The system contains five measures. Measure 72 has a first ending bracket. Performance marking *sfz* is present. The bass line has quarter notes.

77

rit.

sffz

Musical score system 6, measures 77-81. Treble clef. The system contains five measures. Measure 77 has a first ending bracket. Performance markings include *rit.* and *sffz*. The bass line has quarter notes.

◆ VALS No. 2

Tabla 31. Vals No. 2

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Elegante, optimista.
Época	2008
Aspectos tonales	Am
Duración	2:50
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Allegretto</i> : 120 – 130
Metros	3/4
Ritmos o forma musical	Vals
Textura	Melodía en dobles notas con acompañamiento armónico, en ritmo de vals.
Esquema	A B A' Coda

Fuente: esta investigación.

Esta obra la compuso Fajardo Chaves en el año 2008, escrita en ritmo de vals y en tonalidad de Am; su signatura de compás es de 3/4 y tiene una duración aproximada de 2:50 minutos. El *tempo* marcado al inicio es de *Allegretto*, lo que indica un pulso aproximado de 130, y *Tranquillo* a la altura del compás 42, en el axial mayor, cuya oscilación por minuto puede estar en torno a 120. En lo morfológico, esta pieza se representa con el esquema A | B | A' | Coda, y tiene como base melódica un tema principal, *T* (Figura 32). La primera sección se divide en dos frases *a – a'*: *a* inicia con la presentación de *T*, tema que se reitera con segunda casilla para concluir en tónica; esta frase se repite en el compás 14 de la misma forma, pero con mayor intensidad y en octavas.

En el compás 18 inicia la frase *a'* con un cambio tonal a C, y el indicador de *piu mosso*, que sugiere un aumento de *tempo* aproximadamente en 10 oscilaciones por minuto; esta frase comienza con *T*, que se repite en el compás 21 y termina en *f*, en el compás 25 sobre el acorde de E7. En el compás 26 se repite la frase *a*, pero esta vez para terminar en el primer grado mayor.

Figura 32. T, Vals No. 2



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La sección B inicia en el axial mayor (A), en el compás 42, con *tempo* de *Tranquillo* y una melodía basada en T, pero con un carácter más alegre y en dobles notas, con intervalos de sextas y octavas; B empieza con una presentación del tema en armonía de tónica y se repite un poco más fuerte en la dominante; en el compás 61 se repite la sección con segunda casilla, esta vez con modulación al grado IV y terminación en *f* con acento y calderón en el compás 72 sobre la tónica.

La sección A' es una variación de A, e inicia en el compás 73 en dinámica de *p*, con el retorno a Am y en *tempo primo*; la frase *a* se presenta de la misma forma que en la primera sección, para conectarse en el compás 69 con una idea tomada de la primera parte de T, repetida tres veces con más intensidad sonora creciente, para terminar la sección en *f* y con acento sobre un acorde de dominante en el compás 88, seguido de un compás de silencio que separa esta sección de la siguiente. La obra termina con una coda, que inicia en el compás 90 con dinámica de *p*, en *accelerando* y una figuración ascendente de corcheas en armonía de E9, que llega al compás 94 en *f*, seguida de un arpeggio en ambas manos y en tresillos, que concluye con *ritardando* y calderón, para retomar el *tempo* en el compás 99 y concluir la obra en *f* y con acento en la nota de A en octavas.

Esta obra tiene un carácter elegante y optimista; para su interpretación es importante cuidar el balance, ya que el acompañamiento no puede sonar más fuerte que la melodía. Su mayor dificultad se encuentra en los saltos del acompañamiento sumado a la melodía en dobles notas, principalmente en la sección B, por lo cual se sugiere iniciar con esta parte; por otro lado, se sugiere prestarle mucha atención al arpeggio que inicia en las dos manos en el compás 95, porque se ha escrito en ritmo de tresillos, por lo que es más rápido que el

resto de la obra. Esta pieza puede tener un poco de pedal derecho, pero con atención para no establecer una obstrucción armónica y melódica; sumado a esto, algunos compases tienen el indicador de *portato* en el acompañamiento (Figura 33), lo que lleva a levantar el pedal de resonancia.

Figura 33. Indicación portato, Vals No. 2



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

VALS

en La menor

Javier Fajardo Ch.

Allegretto e rubato

p

1.

6

2.

11

1.

2.

16

mf

1.

21

2.

f

26

Tempo primo

p

1.

VALS
en La menor

2

Musical score for measures 31-35. Measure 31 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand plays a sequence of eighth notes, while the left hand has a whole note chord. A first ending bracket covers measures 32-33, and a second ending bracket covers measures 34-35. A dynamic marking of *mf* is present in measure 34.

Musical score for measures 36-40. Measure 36 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The right hand plays a sequence of eighth notes, while the left hand has a whole note chord. A first ending bracket covers measures 37-38, and a second ending bracket covers measures 39-40.

Musical score for measures 41-45. Measure 41 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The right hand plays a sequence of eighth notes, while the left hand has a whole note chord. A dynamic marking of *mp* is present in measure 41. The tempo marking "Tranquillo" is centered above the staff. A first ending bracket covers measures 42-43, and a second ending bracket covers measures 44-45.

Musical score for measures 46-50. Measure 46 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The right hand plays a sequence of eighth notes, while the left hand has a whole note chord. A first ending bracket covers measures 47-48, and a second ending bracket covers measures 49-50.

Musical score for measures 51-55. Measure 51 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The right hand plays a sequence of eighth notes, while the left hand has a whole note chord. A dynamic marking of *mf* is present in measure 51. A first ending bracket covers measures 52-53, and a second ending bracket covers measures 54-55.

Musical score for measures 56-60. Measure 56 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The right hand plays a sequence of eighth notes, while the left hand has a whole note chord. A first ending bracket covers measures 57-58, and a second ending bracket covers measures 59-60.

VALS
en La menor

3

Musical score for measures 61-65. The piece is in G minor (three sharps: F#, C#, G#). The right hand features a melodic line with a first ending bracket over measures 61-62 and a second ending bracket over measures 63-65. The left hand provides a steady accompaniment of chords. Dynamics include piano (*p*) and piano fortissimo (*pp*).

Musical score for measures 66-70. The right hand continues the melodic line with a first ending bracket over measures 66-67 and a second ending bracket over measures 68-70. The left hand accompaniment remains consistent. Dynamics include piano (*p*) and piano fortissimo (*pp*).

Musical score for measures 71-75. The right hand has a first ending bracket over measures 71-72 and a second ending bracket over measures 73-75. The left hand accompaniment changes in measure 73. Dynamics include piano (*p*) and piano fortissimo (*pp*).

Musical score for measures 76-80. The right hand has a first ending bracket over measures 76-77 and a second ending bracket over measures 78-80. The left hand accompaniment changes in measure 78. Dynamics include piano (*p*) and piano fortissimo (*pp*).

Musical score for measures 81-85. The right hand has a first ending bracket over measures 81-82 and a second ending bracket over measures 83-85. The left hand accompaniment changes in measure 83. Dynamics include piano fortissimo (*pp*) and piano (*p*).

VALS
en La menor

4

Musical score for measures 86-88. The right hand features a melodic line with eighth notes and a dotted quarter note. The left hand provides harmonic support with chords and a bass line. A fermata is placed over the final measure.

Musical score for measures 89-91. Measure 89 is a whole rest. Measures 90-91 are marked *p* and *Accelerando*. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with a fermata.

Crescendo

Musical score for measures 92-94. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a bass line with a fermata.

Musical score for measures 95-97. The right hand has a melodic line with eighth notes and triplets. The left hand has a bass line with triplets. A *rit.* marking is present.

Musical score for measures 98-100. Measure 98 is a whole rest. Measures 99-100 are marked *a tempo* and *sfz*. The right hand has a melodic line with eighth notes and a fermata. The left hand has a bass line with a fermata. A *VOLTA* marking is at the end.

◆ VALS TATIANA

Tabla 32. Vals Tatiana

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Elegante, romántico.
Época	1992
Aspectos tonales	Am
Duración	2:55
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Maestoso</i> : 80 - 90 <i>Tempo di valse</i> : 130 - 140 <i>Moderato</i> : 110 - 120
Metros	3/4
Ritmos o forma musical	Vals
Textura	Melodía con acompañamiento armónico, en ritmo de vals.
Esquema	Introducción A B A'

Fuente: esta investigación.

Esta obra la compuso Fajardo Chaves en el año 1992; tiene una duración aproximada de 2:55 minutos y una textura principalmente homofónica de melodía con acompañamiento armónico en ritmo de vals; los indicadores de *tempo* de la obra son: *Maestoso*, que sugiere un pulso que oscilase entre 80 y 90; *Tempo di valse*, que indica un pulso entre 130 y 140, y *Moderato*, que señala un pulso entre 110 y 120. Está en tonalidad de Cm y tiene marcaciones de compás de 4/4, 3/4 y 2/4.

La estructura general de esta obra se representa con el esquema: Introducción | A | B | A'. La Introducción se ha escrito en *tempo* de *Maestoso* y dinámica de *fff*, tiene un carácter armónico y consta de cuatro compases en 4/4, que terminan en acorde de G con acento y calderón. La sección A inicia en el compás 5 en *tempo di valse* y consta de dos partes *a – a'*: la primera inicia con el acompañamiento en dinámica de *p* y, por su parte, la melodía entra en el compás 8 con una frase basada en el tema 1, T1 (Figura 34) y la palabra *dolce*, que indica que tiene un carácter dulce y expresivo. Esta frase se repite

en la anacrusa del compás 16, pero más aguda y en octavas; en el compás 22 cambia la armadura para modular a F#m, a partir de donde inicia un *crescendo* hasta llegar al compás 25 en acorde de C#, para establecer un *decrescendo*, que se conecta con la parte siguiente.

Figura 34. T1, Vals Tatiana



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La parte *a'* inicia en el compás 26 en tonalidad de F#m, dinámica de *mf* y con *decrescendo* hasta el compás 30, donde termina *p* para establecer un *crescendo* que concluye la frase en *f* y con *ritardando* en el compás 33; en el compás siguiente, inicia una variación de esta frase con *decrescendo* en ritmo de corcheas, termina en octavas con *rinforzando* (sinónimo de *sfz*) y señala un esfuerzo o *crescendo* repentino, para concluir *f* en un acorde de F#m en el compás 45, lugar en el que inicia un *ritardando* con *decrescendo*, hasta terminar la sección en *p* y más lento en el compás 51.

La sección B inicia en el compás 52, en tonalidad de F#m y con metro de 2/4; la expresión *meno mosso* indica que es un *tempo* menos movido, para lo cual se sugiere un pulso aproximado de 90; además, está la marca de *appassionato e rubato*, que implica un carácter más apasionado y con un *tempo* más libre. B inicia con una frase en forma de periodo simple y con base en el tema T2 (Figura 35), que se presenta tres veces: primero, suave y en tonalidad de F#m; segundo, en el compás 59 un poco más fuerte y concluye en tonalidad de Bm y, por último, en el compás 66 más fuerte y finaliza en tonalidad de Em. Esta sección termina con un tema en semicorcheas en dinámica de *f* a partir del compás 74, donde modula a C para concluir en el compás 82 con el retorno al metro de 3/4 y a la tonalidad axial, en dinámica de *ff* y con *ritardando*.

Figura 35. T2, Vals Tatiana



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

En el compás 83 inicia un puente que conecta B y A', comienza *ff* con la indicación de *veloce ad libitum* o *tempo* a voluntad del intérprete, con una figura descendente en corcheas e intervalos de décima, para concluir con *sfz* y calderón en un acorde de G. La sección A' inicia en la anacrusa del compás 89 con *tempo* de *Moderato* y la expresión *dolce*; inicia con la primera parte de la sección A, con mayor intensidad sonora y la melodía en dobles notas, pero esta vez no modula y concluye en *ff* con una cadencia V – ii° – I.

Esta es una obra con un carácter romántico propio del siglo XIX; se caracteriza por sus melodías dramáticas, sus cambios de *tempo* y el empleo de expresiones como *dolce*, *rinforzando*, *appassionato* y *rubato*. Para abordar esta obra se sugiere estudiarla con acordes en bloque, lo que permite agilizar el proceso de memorización y facilita el fraseo; por otro lado, en la sección B el bajo se ha escrito en figura de blanca, por lo cual el pedal de resonancia debe estar más presente. En primer lugar, es muy importante estudiar cada sección con acordes en bloque, para, luego, poner el acompañamiento; en seguida, se puede adicionar el pedal. Se sugiere iniciar con el estudio de A', ya que por su melodía en dobles notas es más compleja que las primeras secciones; por otro lado, la apoyatura que está al iniciar los trinos de los compases 27 y 29, indica que comienzan en la nota de la apoyatura; de esta forma, el trino del compás 27 empieza con la nota D, en lugar de la nota C.

VALS TATIANA

JAVIER FAJARDO CH

Maestoso

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Maestoso'. The first staff (treble clef) features a series of chords with a *fff* dynamic marking. The second staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Tempo di Valse

Musical notation for measures 5-8. The tempo changes to 'Tempo di Valse' and the time signature changes to 3/4. The first staff (treble clef) is mostly silent, with a *p* dynamic marking and a 'dolce' marking in the final measure. The second staff (bass clef) features a steady accompaniment of chords.

Musical notation for measures 9-12. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over measures 9-10 and another slur over measures 11-12. The second staff (bass clef) continues with the accompaniment.

Musical notation for measures 13-16. The first staff (treble clef) continues the melodic line with slurs. The second staff (bass clef) continues the accompaniment.

Musical notation for measures 17-20. The first staff (treble clef) continues the melodic line. The second staff (bass clef) continues the accompaniment. The piece concludes with the instruction '(simile)'.

Musical score system 1, measures 21-24. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The music features a melodic line in the right hand with slurs and a bass line with block chords. The instruction "Ritardando...." is written above the staff.

Musical score system 2, measures 25-28. The key signature changes to two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the right hand with slurs and a bass line with block chords. The instruction "A tempo" is written above the staff. A trill is marked with "tr" and a fermata over a note.

Musical score system 3, measures 29-32. The key signature remains two sharps. The music features a melodic line in the right hand with slurs and a bass line with block chords. The instruction "Cresc..." is written above the staff. A trill is marked with "tr" and a fermata over a note.

Musical score system 4, measures 33-36. The key signature remains two sharps. The music features a melodic line in the right hand with slurs and a bass line with block chords. The instruction "Ritardando...." is written above the staff.

Musical score system 5, measures 37-40. The key signature remains two sharps. The music features a melodic line in the right hand with slurs and a bass line with block chords. The instruction "Rinforzando" is written above the staff.

Musical score for measures 41-45. The piece is in A major (three sharps) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment of chords. The instruction "Ritardando...." is written in the right margin.

Musical score for measures 46-53. The right hand has a long rest for the first four measures, then enters with a melodic line. The left hand continues with chords. The instruction "Meno mosso" is written above the staff, and "Appassionato e rubato" is written below it. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the right hand.

Musical score for measures 54-58. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment of chords. The instruction "Crescendo..." is written in the right margin.

Musical score for measures 59-63. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment of chords.

Musical score for measures 64-68. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment of chords.

68

Musical score system 1, measures 68-73. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes.

74

Musical score system 2, measures 74-77. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). It features a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef with a key signature of two flats, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes.

78

Musical score system 3, measures 78-81. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef with a key signature of two flats, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes. The text "Ritardando...." is written above the lower staff.

82

Musical score system 4, measures 82-85. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef with a key signature of two flats, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes. The text "ff" is written above the upper staff, and "Veloce ad libitum" is written above the lower staff.

86

Musical score system 5, measures 86-89. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef with a key signature of two flats, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes. The text "sfz" is written above the upper staff.

Tempo di Valse - Moderato

Musical score for measures 90-93. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Tempo di Valse - Moderato'. The first measure (90) is marked 'dolce'. The melody in the right hand features a series of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical score for measures 94-99. The melody continues with more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The dynamic marking 'f' (forte) appears in measure 97. The accompaniment remains consistent with the previous section.

Musical score for measures 100-105. The piece begins to build in intensity. The dynamic marking 'Cresc...' (Crescendo) is placed over measures 102-104. In measure 105, the dynamic is marked 'Rinforzando' (Ritornello). The right hand features a more active melodic line with sixteenth-note passages.

Musical score for measures 106-111. The tempo is marked 'rit.' (ritardando) in measure 106. The music concludes with a final chord in measure 111, marked 'sfz' (sforzando). The right hand has a final melodic flourish, and the left hand ends with a sustained chord.

◆ EL TAMBO - BAMBUCO SUREÑO

Tabla 33. El Tambo - Bambuco sureño

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Popular, alegre, festivo
Época	2009
Aspectos tonales	Am
Duración	1:55
Género	Folclórico o tradicional, académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Allegro</i> : 120 - 140
Metros	6/8
Ritmo o forma musical	Bambuco
Textura	Melodía con acompañamiento, en ritmo de bambuco.
Esquema	Introducción A B <i>Codetta</i> .

Fuente: esta investigación.

Esta obra se dedica al Municipio nariñense de El Tambo; la compuso para piano solo en el año 2009 y su carácter es alegre y rítmico, con atmósfera popular y festiva, propia de esta región. Tiene una duración aproximada de 1:55 minutos y *tempo* de *Allegro*, lo que indica que puede tocarse con un pulso de negra que oscile entre 120 y 140. Por su ritmo de bambuco, la obra se ha escrito en 6/8.

En lo morfológico, esta obra tiene una estructura binaria simple enmarcada por una Introducción y una *codetta*, ambas breves, con un carácter armónico y rítmico sobre el acorde de tónica; la Introducción se presenta en octavas en la mano izquierda y la *codetta* en acordes abiertos y con un *glissando* en ambas manos en movimiento contrario y con *crescendo*; la estructura general de esta obra se representa con el esquema: Introducción | A | B | *Codetta*.

La sección A comienza en el compás 7 con anacrusa y se divide en dos partes denominadas *a* y *a'*: la primera inicia con la presentación del tema principal de la obra (figura 36), el cual se desarrolla durante toda esta parte; en las casillas del compás 16 hay una señal de regresar al signo, lo cual indica que

se retoma nuevamente *a* (con todas las repeticiones) desde el compás 7 y termina en la segunda casilla en el compás 17; por su lado, *a'* inicia en el compás 18 con la melodía en la mano izquierda, y está conformada por dos frases conectadas en el primer acorde del compás 23, la segunda de las cuales se corta en el compás 29 con una cadencia rota (VI – v), terminando la sección sobre el quinto grado menor, seguido de un compás de silencio.

Figura 36. Tema principal, El Tambo - Bambuco sureño



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La sección B inicia en el compás 31 y se divide en dos partes *b – b'*, comienza con una breve introducción rítmica de la mano izquierda para dar lugar a *b* en el compás 37 con anacrusa, que retoma el tema principal de la obra, pero con una leve variación rítmica; la parte *b'* empieza en el compás 54 y consta de una frase muy rítmica y fuerte que modula a la dominante para dar paso a la *codetta* en la tonalidad axial, a la altura del compás 63.

Esta obra tiene una dificultad muy común en los bambucos de la región andina nariñense, puesto que su estructura intercala ritmos de las divisiones binaria y ternaria, lo cual se puede observar claramente en el acompañamiento de la obra (Figura 37). Para solventar esta dificultad, se sugiere estudiar la obra rítmicamente y percutir con las manos el pulso (sea binario o ternario), mientras se realiza el ritmo de la melodía con la voz; en la Figura 38 se muestra un ejemplo respecto a cómo sería el estudio en los compases 7 y 8.

Figura 37. Rítmica binaria y ternaria, El Tambo - Bambuco sureño



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

Figura 38. Estudio Rítmico

The image shows a musical score for a rhythmic study. It consists of two staves, a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom, both in 6/8 time. The top staff is labeled 'Ritmo de la voz' and contains a sequence of eighth notes: two groups of four eighth notes beamed together, followed by two groups of two eighth notes beamed together. The bottom staff is labeled 'Percusión con las manos' and contains a sequence of quarter notes: two quarter notes in the first measure, followed by three quarter notes in the second measure.

Fuente: esta investigación

EL TAMBO

BAMBUCO SUREÑO

JAVIER FAJARDO CH.

Allegro

Measures 1-6 of the piece. The music is in 6/8 time. The right hand has rests, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. A first ending bracket covers measures 5 and 6, with a second ending starting at measure 6.

Measures 7-12. Measure 7 begins with a repeat sign. The right hand has a melodic line, and the left hand continues the accompaniment. A first ending bracket covers measures 10 and 11, with a second ending starting at measure 11.

Measures 13-18. Measure 13 starts with a first ending bracket. The right hand has a melodic line, and the left hand continues the accompaniment. A first ending bracket covers measures 15 and 16, with a second ending starting at measure 16. The word "Al" is written above measure 17.

Measures 19-24. Measure 19 starts with a first ending bracket. The right hand has a melodic line, and the left hand continues the accompaniment. A first ending bracket covers measures 21 and 22, with a second ending starting at measure 22.

Measures 25-30. The right hand has a melodic line, and the left hand continues the accompaniment. Measure 29 ends with a fermata.

Measures 31-36. Measure 31 starts with a first ending bracket. The right hand has a melodic line, and the left hand continues the accompaniment. A first ending bracket covers measures 33 and 34, with a second ending starting at measure 34.

EL TAMBO

2

37 Θ

1. 2.

System 1: Measures 37-42. Treble clef, bass clef. Measure 37 starts with a common time signature Θ . First ending (1.) spans measures 40-41, second ending (2.) spans measures 41-42.

43 1. 2.

System 2: Measures 43-48. First ending (1.) spans measures 45-46, second ending (2.) spans measures 46-48.

49 1. *Al* Θ 2.

System 3: Measures 49-54. First ending (1.) spans measures 51-52, second ending (2.) spans measures 52-54. The tempo marking *Al* and common time signature Θ appear at the start of the first ending.

55

System 4: Measures 55-60. Treble clef, bass clef. Chordal accompaniment.

61

System 5: Measures 61-64. Treble clef, bass clef. Chordal accompaniment.

65

Glissando *rit.*

System 6: Measures 65-68. Treble clef, bass clef. Glissando markings and *rit.* (ritardando) are present in both staves.

◆ PASTUSADA – I

Tabla 34. Pastusada – I

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE – EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Enérgico, contrastante, misterioso
Época	2008
Aspectos tonales.	Atonal
Duración	0:48
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Allegro</i> : 120 - 140
Metros	6/8
Textura	Rítmica con base en el ritmo de bambuco
Esquema	A A'

Fuente: esta investigación.

Esta es la primera de las cinco *Pastusadas* que compuso Fajardo Chaves en el año 2008; el título de esta obra se deriva de la palabra pastuso, que es el gentilicio de los oriundos de la capital del Departamento de Nariño. Es una obra atonal escrita en compás 6/8, tiene una duración aproximada de 48 segundos y un *tempo* de *Allegro*, que sugiere un pulso entre 120 y 140.

En lo estructural, esta obra consta de dos secciones similares representadas con el esquema A | A'. La primera sección la conforman dos ideas melódicas y rítmicas, que se presentan en forma intercalada; la primera de estas ideas tiene un carácter rítmico y comienza con el esquema de bambuco en acordes menores con séptima y onceava, que inician en Fm11 y bajan por semitonos para terminar en dos compases con figuración rítmica de negra. En el compás 7 entra la primera idea melódica en dinámica de *p*, con un motivo en dobles notas (Figura 39) que se repite más agudo y con más fuerza. En el compás 12 entra la segunda idea rítmica, que es una variación de la primera, pero esta vez se mantiene la misma armonía disonante.

Figura 39. Motivo en dobles notas, Pastusada – I



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La segunda idea melódica empieza en la anacrusa del compás 18 con dinámica de *p* y la indicación de *dolce*, que señala que su interpretación debe ser dulce y lírica; esta melodía inicia con figuración rítmica de corcheas y termina suavemente con un tema tomado de la primera idea melódica. En el compás 22 comienza sorpresivamente la última idea rítmica de A con la indicación de *agresivo*, que denota un carácter más tenso y con un aumento de peso y volumen; esta idea tiene un esquema rítmico basado en el bambuco (Figura 40), que empieza con un *crescendo* y concluye en *f*, con *sfz* y calderón en las notas D y E en octavas. La sección A' inicia en el compás 26 y repite la primera parte de A hasta terminar la segunda idea rítmica con dinámica de *ff* en el compás 42, para concluir con un arpeggio ascendente escrito como una apoyatura en semicorcheas, para terminar con las notas de G y F en octavas y con *sfz*, seguidas de un compás de silencio.

Figura 40. Idea rítmica, Pastusada – I



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

Esta obra tiene un carácter misterioso debido a su atonalismo y marcados contrastes; intercala pasajes muy sonoros y rítmicos con melodías dulces y suaves, acentuados por cortes en el discurso musical, causados por compases en silencio que dividen la mayoría de las ideas, para darle un sentido de incertidumbre a la pieza. Para su interpretación, es importante detallar y resaltar las ligaduras de expresión, que cumplen un papel muy importante; para esto se sugiere estudiar cada parte por separado y prestarles mucha atención a estas ligaduras, así como a las dinámicas. Por otra parte, se sugiere no usar el pedal de resonancia, ya que esto dificulta la realización de las ligaduras y los silencios presentes en la obra.

PASTUSADA - I

Javier Fajardo Ch.

Allegro

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 6/8 time and B-flat major. The right hand features chords and a melodic line, while the left hand provides a steady bass accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present.

Musical notation for measures 6-10. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand continues with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings of *p* and *mf* are used.

Musical notation for measures 11-15. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present.

Musical notation for measures 16-20. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings of *ff* and *p* are used. The instruction *dolce* is written above the staff.

Musical notation for measures 21-25. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings of *ff* and *sfz* are used. The instruction *agresivo* is written above the staff.

PASTUSADAS - I

a tempo

The musical score is written for piano in a 3/4 time signature. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 26-29) features a melody in the treble clef with a dynamic marking of *mf*. The second system (measures 30-33) shows a change in dynamics to *p* in the treble clef. The third system (measures 34-37) returns to *mf*. The fourth system (measures 38-41) is marked *ff* and includes accents (^) over the final notes of the treble clef. The fifth system (measures 42-45) concludes with a *sfz* dynamic marking and a final chord in the treble clef.

◆ PASTUSADA – II

Tabla 35. Pastusada – II

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE – EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Contrastante, alegre, delicado, enérgico
Época	2008
Aspectos tonales	C - Am
Duración	1:31
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Moderato</i> : 110 - 120
Metros	3/4
Textura	Melodía acompañada por una figuración basada en la rítmica del pasillo
Esquema	Introducción A B A'

Fuente: esta investigación.

Esta es la segunda de las cinco *Pastusadas* que compuso Fajardo Chaves en el año 2008. Esta pieza inicia en tonalidad de C y termina en Am, se ha escrito en compás 6/8, tiene una duración aproximada de 1:30 minutos y un *tempo* de *Moderato*, que indica que el pulso de cada negra puede oscilar entre 110 y 120.

Esta obra tiene una textura principalmente homofónica de melodía con acompañamiento basado en ritmo de pasillo y una estructura representada con el esquema: Introducción | A | B | A'. La Introducción abarca los 6 primeros compases de la obra, su carácter es alegre y rítmico, está en tonalidad de C y tiene una melodía en intervalos de sexta con figuración rítmica de corcheas. La sección A inicia en el compás 7 con una melodía delicada que contrasta con el inicio, y se divide en dos frases, cada una separada por signos de repetición; la primera frase inicia en dinámica de *p* y tiene una melodía dulce que modula a Cm, la segunda frase, por su parte, es un poco más fuerte que la anterior y principia en el compás 12 con un acompañamiento en arpeggio de corcheas y con armonía de Ddim – Cm – G#dim – Cm, terminando la sección en el compás 15.

La parte B inicia en el compás 15 con un tema más enérgico y sonoro en figuración rítmica de semicorcheas; tiene la indicación de *accelerando*, que se extiende con un *crescendo* hasta llegar al clímax de la obra en el compás 20 en dinámica de *ff*. En el compás siguiente aparece sorpresivamente un acorde de A, a partir de donde inicia un *ritardando* con *decrecendo* que concluye en dinámica de *p* y en tonalidad de Am, en el compás 27. A' comienza en el compás 28 y repite las dos frases de A, pero esta vez en tonalidad de Am; la obra concluye en la nueva tónica, con un *crescendo* al finalizar la segunda frase.

Un factor para destacar en esta obra es el contraste entre sus secciones, por lo que se debe tener muy presente la atmósfera de cada una de sus partes: como la alegría de la Introducción, que contrasta con la dulzura de A y el dramatismo de B. Por otra parte, se aclara que las dinámicas y los matices expuestos en esta guía son más detallados que los estipulados estrictamente por el compositor, lo que requiere que el intérprete decidiera cómo va a realizar su interpretación, para plasmar los factores dinámicos en la partitura antes de profundizar en el estudio.

PASTUSADA - II

Javier Fajardo Ch.

Moderato

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 3/4 time. The first system shows a melody in the right hand starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The left hand provides a bass line with quarter notes G2, A2, B2, and C3. The first ending bracket covers measures 3 and 4, featuring a triplet of eighth notes in the right hand.

Musical notation for measures 5-8. The second system begins with a half rest in the right hand, followed by a half note chord of G4 and B4. The left hand continues with quarter notes G2, A2, and B2. The second ending bracket covers measures 7 and 8, with a piano (*p*) dynamic marking. The right hand has a half note chord of G4 and B4, and the left hand has a half note chord of G2 and B2.

Musical notation for measures 9-13. The third system starts with a half note chord of G4 and B4 in the right hand. The left hand has quarter notes G2, A2, and B2. The first ending bracket covers measures 11 and 12, and the second ending bracket covers measures 12 and 13. The piece ends with a double bar line.

accelerando

Musical notation for measures 14-17. The fourth system features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand. The left hand has a bass line of quarter notes G2, A2, B2, and C3. The piece ends with a double bar line.

Musical notation for measures 18-21. The fifth system shows a melody in the right hand with quarter notes G4, A4, B4, and C5. The left hand has a bass line of quarter notes G2, A2, B2, and C3. The piece ends with a double bar line.

PASTUSADA - II

22 *diminuendo*

26 *p*

30 1. 2.

35

◆ PASTUSADA – III

Tabla 36. Pastusada – III

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Alegre, enérgico, nostálgico
Época	2008
Aspectos tonales.	Dm
Duración	0:45
Género	Académico - tradicional
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Allegro deciso</i> : 120 - 140
Metros	3/4
Ritmo o forma musical	Sonsureño
Textura	Arpegiada, movimiento en octavas, homofónica

Fuente: esta investigación.

Esta es la tercera de las cinco *Pastusadas* que compuso Fajardo Chaves en el año 2008. Está en tonalidad de Dm y en compás 6/8, su duración aproximada es de 45 segundos y tiene un *tempo* de *Allegro deciso*, indicativo de que su pulso puede estar entre 120 y 140. Tiene ritmo de sonsureño y se basa en la obra *La Guaneña*, que forma parte del folclor tradicional de la zona nariñense.

Esta pieza no tiene forma estructural clara, no obstante, para este estudio se grafica con el esquema: Introducción – *a* – *b* – *b'* – *a'*. La Introducción comienza *p* con la presentación del ritmo en la mano izquierda, para dar paso, en el compás 5, a una melodía de carácter rítmico y dinámica de *f*, que termina en el compás 8 en tónica para dar inicio a la siguiente parte. En la anacrusa de este último compás empieza la parte *a*, con el tema principal de *La Guaneña* (figura 41) en dinámica de *f* y con un bajo que se mueve por semitonos en forma descendente, terminando en la primera negra del compás 12, con la cual principia la parte *b* con una frase en intervalos de octavas y armonía de F; *b* se mueve de forma ascendente y con *crescendo*, terminando con un arpeggio descendente y con *decrescendo*, en figuración de semicorcheas sobre el acorde de F7, el cual presenta la expresión *libremente*, dando libertad de ejecución al intérprete.

Figura 41. Tema principal de *la Guaneña*, Pastusada – III



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

En el compás 19 inicia la parte *b'*, la cual se presenta de manera similar a *b*, pero con un cambio armónico, iniciando a tempo, con dinámica de *p* y con un crescendo que se extiende hasta llegar *ff* en el compás 24, donde inicia un arpeggio de semicorcheas sobre el acorde de A7, el cual debe tocarse nuevamente a velocidad libre y con decrescendo, para concluir en dinámica de *p* sobre el acorde de dominante en el compás 26. La parte *a'* inicia en la anacrusa de este último compás y es de carácter conclusivo, comienza con un crescendo y acelerando que se conecta en el compás 30 con una melodía en octavas en la mano izquierda, la cual se mueve en semitonos descendentes con armonía de Dm para terminar en *ff* sobre la nota de D y en octavas, en el compás 34.

Esta obra tiene un estilo regional y un carácter alegre, enérgico y nostálgico, muy característico del bambuco *La Guaneña*. Un factor por resaltar en esta obra es su ritmo, ya que, por su base de bambuco, representa una de las dificultades de la pieza; se sugiere estudiar el percutido del ritmo de la mano izquierda mientras se canta la melodía, sobre todo en las secciones *a* y *a'*. Por otro lado, se sugiere comenzar el estudio de esta obra con los arpeggios de semicorchea de las partes *b* y *b'*, iniciar con manos separadas y con el *tempo* en que se los fuera a ejecutar.

PASTUSADA - III

Javier Fajardo Ch

Allegro deciso

Musical score for measures 1-8. The piece is in 6/8 time and B-flat major. It begins with a piano (*p*) dynamic in the right hand and a forte (*f*) dynamic in the left hand. The right hand features a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score for measures 9-14. The piece continues with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A repeat sign is present at the end of measure 14.

(libremente)

Musical score for measures 15-18. The piece features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in both hands. A fermata is placed over the final measure (18).

Musical score for measures 19-24. The piece is marked with a *crescendo* and a *ff* dynamic. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 25-31. The piece is marked with *crescendo e accelerando* and a *mf* dynamic. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 32-35. The piece is marked with a *ff* dynamic. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The word "VOLUNT" is written vertically at the bottom of the page.

◆ PASTUSADA – IV

Tabla 37. Pastusada – IV

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE – EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Tradicional, misterioso
Época	2008
Aspectos tonales.	Am – Dm
Duración	0:34
Género	Académico – tradicional
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Allegro</i> : 120
Metros	6/8
Ritmo o forma musical	Bambuco
Textura	Melodía en dobles notas con acompañamiento rítmico

Fuente: esta investigación.

Esta es la cuarta de las cinco *Pastusadas* que compuso Fajardo Chaves en el año 2008. Esta pieza inicia en tonalidad de Am y termina en Dm, escrita en compás 6/8 y su duración aproximada es de 34 segundos; tiene un *tempo* de *Allegro* que indica que el pulso de cada negra puede oscilar entre 120 y 140. Esta pieza tiene un carácter regional y consta principalmente de una melodía en dobles notas acompañada por ritmo de sonsureño.

Esta obra no tiene forma estructural clara, pero para este estudio se la divide en dos frases denominadas: *a – b*. La frase *a* está precedida por un trémolo en la mano izquierda del primer compás, el cual principia *p* y con *crescendo*; esta frase se basa en una armonía de Am y Bb, empieza con una idea melódica en dinámica de *mf*, a la que le sigue una idea rítmica con *crescendo* en el compás 5, para culminar con un *decrescendo* en el compás 8 donde repite la frase, esta vez terminando con tónica mayor en el compás 9. Las frases *a* y *b* se dividen por una idea rítmica en armonía de Em7 y A7, que inicia en el compás 10 y termina de manera cortante en el compás 13, con un silencio con calderón. La frase *b*, por su parte, comienza en la anacrusa del compás 13 en tonalidad de Dm, con un tema (figura 42) que se repite más agudo y con más fuerza en el compás 17, para finalizar en dinámica de *f* con una idea

ascendente en corcheas, que concluye en el compás 23 con *sfz* y calderón sobre un acorde de Dm7.

Figura 42. Tema de *b*, Pastusada – IV



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

Un factor para resaltar en esta obra es su armonía, ya que emplea acordes en los que añade el cuarto, sexto o noveno grado; además, emplea acordes menores con séptima, así como también disminuidos y semi-disminuidos; por esta razón se sugiere analizar la armonía de la obra antes de iniciar su montaje. Por otro lado, la principal dificultad de esta pieza se encuentra en el ritmo, por lo que se sugiere estudiar las manos por separado y, antes de unir las, establecer el ritmo de las dos manos juntas en forma percutida, principalmente en las frases *a* y *c*. Esta obra puede tener pedal, pero, como ya se ha sugerido, no debe interferir con el discurso melódico y armónico; además, solo se puede incluir una vez se tuviera lista cada sección.

PASTUSADA - IV

Javier Fajardo Ch.

Allegro

Measures 1-4 of the piece. The right hand starts with a whole rest, followed by a series of chords and eighth notes. The left hand begins with a tremolo effect on a low note, then moves to a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present in measure 2.

Measures 5-8. The right hand continues with chords and eighth notes. The left hand maintains its eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final chord of measure 8.

Measures 9-12. The right hand features a more active eighth-note melody. The left hand continues with a steady eighth-note accompaniment.

Measures 13-16. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand continues with eighth notes. A dynamic marking of *mp* is present in measure 14.

Measures 17-20. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand continues with eighth notes. A fermata is placed over the final chord of measure 20.

Measures 21-24. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand continues with eighth notes. A dynamic marking of *sfz* is present in measure 24.

◆ PASTUSADA – V

Tabla 38. Pastusada – V

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Tradicional, alegre
Época	2008
Aspectos tonales.	Am
Duración	1:05
Género	Académico – tradicional
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Allegretto</i> : 120
Metros	6/8
Ritmo o forma musical	Sonsureño
Textura	Melodía en dobles notas con acompañamiento rítmico
Esquema	A B A

Fuente: esta investigación.

Esta es la última de las cinco *Pastusadas* que compuso Fajardo Chaves en el año 2008, está en tonalidad de Am, en compás 6/8 y su duración aproximada es de 1:05 minutos; tiene un ritmo de sonsureño y un *tempo* de *Allegretto*, que indica que el pulso aproximado es de 120.

Esta obra tiene una forma ternaria simple, expresada con el esquema: A | B | A. La sección A se divide en tres partes: la primera inicia con una melodía en octavas con la base rítmica del sonsureño; la segunda comienza en el compás 5 con una melodía descendente, para terminar en forma ascendente con los acordes F – G – A, en inversión de cuarta y sexta. La tercera parte empieza en el compás 11 y la conforma una base rítmica muy propia de la región, que sirve como preámbulo a la segunda sección.

La sección B empieza en el compás 15 y consta de dos frases, *b – b'*, con la misma figuración rítmica. La primera tiene dinámica de *mf* y se ha escrito en forma de pregunta; por su parte, la segunda comienza en el compás 22, después de un puente ascendente en el compás anterior, que conecta las dos frases. La frase *b'* actúa como respuesta de *b* e inicia con un *crescendo* que

lleva hacia el clímax en el inicio del compás 26, para establecer un *decrecendo* que culmina en *mf* en el compás 27, donde finaliza la segunda frase y la siguen dos compases de acompañamiento, que actúan como conector para la sección siguiente. En el compás 30 inicia la re-exposición de A, pero con un poco más de fuerza que al principio; en el compás 40 arranca la tercera frase, esta vez con un carácter conclusivo y con un *crescendo* que concluye en *ff* con *sfz* sobre la tónica en el compás 45.

La principal característica de esta obra es su marcada rítmica regional, que es muy común en las tonadas propias de los festejos tradicionales del Departamento de Nariño, rítmica que le da un carácter muy alegre y enérgico a la pieza. Al igual que la obra *El Tambo*, esta *Pastusada* tiene una dificultad muy común en los bambucos de la región andina nariñense, puesto que su estructura intercala ritmos de las divisiones binaria y ternaria; para solventar esta dificultad se sugiere –en primera instancia y al tomar en cuenta que el estudio se debe realizar por secciones– estudiar cada mano por separado y, luego, practicar cantando la línea superior de la melodía acompañada por el ritmo percutido del acompañamiento. Si a pesar de ello aún se dificulta unir las manos, se puede repasar tocando una mano en el piano, mientras se canta o se tararea rítmicamente la otra.

PASTUSADA - V

Allegretto

Javier Fajardo Ch.

Musical notation for measures 1-7. The piece is in 6/8 time. The right hand starts with a melody of eighth notes, and the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The dynamic marking is *mf*.

Musical notation for measures 8-14. The right hand continues the melody, and the left hand accompaniment changes to a pattern of eighth notes with rests. The dynamic marking is *mp*.

Musical notation for measures 15-21. The right hand features a more complex texture with sixteenth notes and chords, while the left hand continues with eighth notes. The dynamic marking is *mf*.

Musical notation for measures 22-28. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand accompaniment remains consistent. The dynamic marking is *f*.

Musical notation for measures 29-35. The right hand melody continues, and the left hand accompaniment changes to a pattern of eighth notes with rests. The dynamic marking is *f*.

Musical notation for measures 36-42. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand accompaniment remains consistent. The dynamic marking is *f*.

Musical notation for measures 43-49. The piece concludes with a final chord in the right hand and a few notes in the left hand. The dynamic marking is *ff*. There are first and second endings indicated above the staff.

◆ ROMANZA

Tabla 39. Romanza

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Solo piano
Atmósfera, estilo y característica	Romántico, poético
Época	1993
Aspectos tonales	Am - F
Duración	3:10
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Moderato</i> 110 - 120, <i>Andante</i> 76 - 108
Metros	2/4, 4/4, 3/4
Textura	Armónica, movimiento melódico en arpeggios, homofonía: melodía con acompañamiento
Esquema	Introducción A B <i>Codetta</i>

Fuente: esta investigación.

Esta obra fue compuesta por Fajardo Chaves en 1993, tiene una duración aproximada de 3:10 minutos y una textura principalmente homofónica de melodía con acompañamiento armónico; tiene *tempos* de: *Moderato*, que sugiere una velocidad entre 110 y 120, y *Andante*, que indica un pulso entre 76 y 108. Inicia en tonalidad de Am, pero termina en F y tiene cambios de metro entre 2/4, 4/4 y 3/4. Una de sus características más visible es que inicia cada sección con una textura armónica previa a la entrada de la melodía.

La estructura general de esta obra se representa con el esquema: Introducción | A | B | *Codetta*. La Introducción se basa en arpeggios ascendentes y descendentes para las dos manos; comienza *ppp* y va *crescendo* hasta alcanzar el clímax en el compás 12 que llega a la tónica e inicia a decrecer para terminar *piano* tras un *ritardando* en el compás 17. La sección A empieza en el compás siguiente con un *a tempo* e inicio armónico y suave que prepara la entrada de la melodía; el tema principal se presenta en la mano derecha en los compases 26 a 29 (Figura 43), acompañado por una armonía en ritmo de balada, que se repite en octavas y con un carácter más fuerte y armonía I-IV-I, primero en tonalidad de Am y después en C. Es importante destacar en esta sección el

contraste en la dinámica y el *mp* súbito, que entra con un acorde de Fm en el compás 53, lugar donde inicia un *decrescendo* que concluye con la sección en el compás 69, en cadencia rota, con acorde de dominante en *pp*.

Figura 43. Tema principal, Romanza



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La sección B inicia en el compás 70 y se divide en dos partes: la primera se presenta en la tonalidad de F como nueva tónica y con dinámica de *f*; consta de una secuencia de acordes en figuración de blancas, que llevan la melodía en la nota superior; en el compás 76 se encuentra una variación de esta frase, pero esta vez más suave e iniciando en tonalidad menor, que termina con una prolongación de la tónica a partir del compás 81, con un *ritardando* y *decrescendo* que concluye *p* en el compás 84 y se conecta con la segunda parte de B en *mp* en el compás 85, con la señal de *a tempo*. Esta segunda parte se fundamenta en la predecesora, pero con la diferencia que los acordes están en arpeggios descendentes para la mano derecha y tiene una melodía más notoria, que se liga con figuración de negras en la voz superior; al igual que la primera parte, esta última tiene dos frases, con la primera en tonalidad mayor y la segunda en tonalidad menor, es más suave y concluye con *ritardando* y *decrescendo* sobre el acorde de tónica.

La *codetta* se presenta *a tempo* en el compás 106, tiene un carácter fuerte e inicia con la reiteración de los acordes F y Bb tocados cada vez con más fuerza, para terminar *ff* en *crescendo* y *ritardando* en el compás 114 tras la cadencia V7 - IIb7 - I en F, como tonalidad final.

Como su nombre lo indica, esta es una obra académica con un carácter romántico y poético propio del siglo XIX, caracterizada por sus temas dramáticos y sus cambios de *tempo* mediante el empleo de herramientas como *ritardando* y *rubato*. Una forma de estudio que se sugiere para abordar

esta obra es memorizar la armonía de la pieza y –dentro de las posibilidades– estudiarla con acordes en bloque, lo que permite agilizar el proceso de memorización y facilita la comprensión de la dinámica. La sección más compleja de la obra se encuentra entre los compases 85 y 105, por lo que se sugiere abordar primero esta parte con empleo de acordes en bloque, tal y como se muestra en la Figura 44, que corresponde a los compases 85 a 87. Por otro lado, en esta obra se emplea bastante el pedal de resonancia, que se debe analizar, en su generalidad, desde un sentido armónico, por lo que se sugiere estudiarlo un par de veces con los acordes en bloque, pero debe recordarse que no se lo debe implementar hasta que la obra esté lista.

Figura 44. Estudio de acordes en bloque, Romanza



Fuente: esta investigación

ROMANZA

Javier Fajardo Ch.

Moderato con moto Crescendo....

pp

f *rit.* *a tempo* 1.

24 2. *Rubato* *mf* *f* *mf*

35 *f* *mf*

46 *f* *mp* *p*

57 *rit.*

Andante risoluto

69

f *mf*

78

mp

rit. *a tempo*

86

p

rit. *a tempo*

95

rit. *a tempo*

103

sfz *sfz*

rit. *a tempo*

111

sfz

rit.

◆ IMPROMPTU No. 1

Tabla 40. Impromptu No. 1

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Afectuoso, secciones contrastantes
Época	2009
Aspectos tonales	Cm
Duración	2:00
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Moderato</i> : 110 - 120
Metros	4/4
Ritmo o forma musical	<i>Impromptu</i>
Textura	Homofónica
Esquema	A B A'

Fuente: esta investigación.

Esta obra la compuso Fajardo Chaves en 2009; a pesar de titularse *Impromptu número 1*, es el único que compuso; tiene una duración aproximada de 2 minutos y está en tonalidad de Cm. Se caracteriza por tener secciones contrastantes con textura principalmente homofónica de melodía con acompañamiento; el *tempo* es *Moderato*, lo que supone un pulso entre 110 y 120; sin embargo, en el compás 15 dice *agitato*, lo que indica que se incrementa un poco la velocidad con respecto a la anterior. Como su nombre lo indica, es una obra de género netamente académico.

Como es común en los *impromptus*, esta obra tiene una forma ternaria simple representada con el esquema A | B | A'. La sección A, como se indica en el comienzo, es de carácter afectuoso y romántico, consta de una frase de 8 compases que empieza en la anacrusa del compás 3; se basa en una idea melódica (Figura 45) que se repite varias veces, cada vez más aguda y con más fuerza, hasta llegar al compás 11, donde se retoma la frase con un *piano* sorpresivo, para establecer nuevamente el *crescendo* y conectarse, tras un *ritardando*, con la sección siguiente con dinámica de *ff*.

Figura 46. Estudio intercalando manos



Fuente: esta investigación.

IMPROMTU No. 1

Javier Fajardo Ch

Moderato qfectuoso

1. 2.

ppp *p*

5 *crescendo* *crescendo*

9 1. 2. *rit.* *p*

15 *Agitato* *ff* *diminuendo*

18 1.

©J.FajardoCh.

IMPROMPTU No. 1

2

21

2.

ff

25

rit.

28

D.C.

mf

31

rit.

a tempo

8va

Glissando

35

morendo

8va

4.3 TERCER NIVEL DE DIFICULTAD

La presencia de pasajes con dificultades técnicas, tales como: escalas y arpeggios complejos, melodías con notas dobles y saltos, así como también la dificultad en la ejecución de las rítmicas regionales, exige un dominio más profundo de las habilidades pianísticas por parte del intérprete. Por esta razón, se sugiere el abordaje de este material a estudiantes avanzados y a jóvenes graduados en el área, sin descartar, claro está, a los pianistas profesionales, cuyos niveles de formación técnica sobrepasan los generados por los repertorios aquí expuestos.

◆ DANZA NARIÑENSE – PASILLO

Tabla 41. Danza nariñense – Pasillo

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Popular, animado, alegre, enérgico, elegante
Época	2008
Aspectos tonales	Dm
Duración	2:40
Género	Académico y tradicional
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Andante</i> : 76 - 108 <i>Allegro</i> : 120 - 140
Metros	3/4
Ritmo o forma musical	Pasillo
Textura	Melodía en dobles notas con acompañamiento armónico, con ritmo de pasillo.
Esquema	Introducción A B Coda.

Fuente: esta investigación.

Esta obra es una de las dos Danzas nariñenses de Fajardo Chaves, compuestas en el año 2008; se ha escrito en ritmo de pasillo, que le da un carácter muy alegre, elegante y enérgico; su tonalidad es Dm, está en compás de 3/4 y tiene una duración aproximada de 2:40 minutos. Esta obra tiene dos *tempos*: el primero es *Andante*, que indica que el pulso de cada negra oscila entre 76 y 108, y el segundo es *Allegro*, cuyo pulso puede ubicarse entre 120 y 140.

En lo formal, esta pieza se representa con el esquema: Introducción | A | B | Coda. La Introducción se divide en dos partes: la primera consta de una secuencia armónica, primero de modo ascendente y con *crescendo* hasta el compás 5, donde está el punto focal de la frase, y, después, de forma descendente y con *diminuendo*, para concluir de nuevo suave con *ritardando* y en el acorde de tónica en el compás 11. La segunda parte de esta sección inicia en el compás 12 y se basa en un tema presentado en la mano derecha en este y el siguiente compás (Figura 47), que se repite cada vez con mayor intensidad hasta alcanzar el clímax en su tercera presentación en el compás 17, para concluir con un arpeggio descendente y en *decrescendo* sobre la tónica.

Figura 47. Tema introducción, Danza nariñense – Pasillo



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La sección A consta de dos frases, que comienzan en los compases 20 y 30 respectivamente, que principian con una secuencia de tres notas descendentes con *ritardando*, a modo de puente, y las sigue la relación armónica I – V – I; luego, las dos frases se desarrollan de forma diferente a partir del motivo principal de A, que se presenta por primera vez en los compases 24 y 25 (Figura 48).

Figura 48. Motivo principal de A, Danza nariñense – Pasillo



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La sección B inicia en el compás 41 con cambio a *tempo* a *Allegro* y a tonalidad de D; se forma a partir del tema principal de A, pero esta vez con un carácter más dinámico. La sección B se divide en dos frases (*b – b'*), con la particularidad de que *b* termina en un calderón sobre el acorde de tónica con bajo en la dominante; por su parte, *b'* se presenta con más fuerza y con el clímax en la primera exposición del tema en el compás 51, para establecer un *decrescendo* a partir del segundo tema en el compás 53 y concluir con dinámica de *p* en el compás 57, para, luego, reiniciar toda la sección. Esta danza concluye con una coda, que retoma la primera idea de la introducción, pero esta vez con la secuencia armónica de modo descendente y con *diminuendo* para terminar con *crescendo* y *ritardando* en *sfz* sobre el acorde de Dmaj7.

El carácter animado y enérgico presentado en el acompañamiento, al igual que la melodía en dobles notas de la mano derecha, representan las dos principales dificultades de esta pieza, por lo que se requiere dominar cada mano por separado. Su estudio debe realizarse por frases o secciones, de esta forma, cuando el estudiante logre la ejecución de cada mano por separado en una frase, puede proceder a su interpretación con ambas manos. También, se sugiere estudiar percutiendo el ritmo de la obra sobre las piernas (o cualquier otra superficie, que no sea el teclado del piano) antes de unir las manos; por otra parte, es importante mencionar que, cuando se estudie con manos separadas, es crucial hacerlo musicalmente desde el inicio –es decir, con inclusión de factores como dinámicas y fraseo–, en procura de alcanzar la velocidad adecuada en cada una de sus partes. Si se desea profundizar sobre el estudio a manos separadas, se sugiere leer a Chang (2008, p. 17), en la sección titulada *Estudio con manos separadas: adquiriendo técnica*.

DANZAS NARIÑENSES

Pasillo

Javier Fajardo Ch.

Andante

5

9 poco ritar... a tempo mf

13 (simile)

17 ritar...

21 a tempo

Musical score system 1 (measures 25-28). The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). Measure 25 starts with a whole chord in the treble and a bass line. Measures 26-28 continue with rhythmic patterns in both staves.

Musical score system 2 (measures 29-32). The system consists of two staves. Measure 29 has a whole chord in the treble. Measure 30 has a whole rest in the treble. Measure 31 has a whole chord in the treble and a bass line. Measure 32 has a whole chord in the treble and a bass line. Performance markings include *ritar...* above measure 30 and *a tempo* above measure 31. A fermata is placed over the treble staff in measure 31.

Musical score system 3 (measures 33-36). The system consists of two staves. Measure 33 has a whole chord in the treble and a bass line. Measure 34 has a whole chord in the treble and a bass line. Measure 35 has a whole chord in the treble and a bass line. Measure 36 has a whole chord in the treble and a bass line. A flat (b) is placed above the treble staff in measure 34.

Musical score system 4 (measures 37-40). The system consists of two staves. Measure 37 has a whole chord in the treble and a bass line. Measure 38 has a whole chord in the treble and a bass line. Measure 39 has a whole chord in the treble and a bass line. Measure 40 has a whole chord in the treble and a bass line. First and second endings are indicated by '1.' and '2.' above the treble staff in measures 39 and 40.

Musical score system 5 (measures 41-44). The system consists of two staves. Measure 41 has a whole chord in the treble and a bass line. Measure 42 has a whole chord in the treble and a bass line. Measure 43 has a whole chord in the treble and a bass line. Measure 44 has a whole chord in the treble and a bass line. Performance markings include *Allegro* above measure 41 and *mf* below measure 41.

Musical score system 6 (measures 45-48). The system consists of two staves. Measure 45 has a whole chord in the treble and a bass line. Measure 46 has a whole chord in the treble and a bass line. Measure 47 has a whole chord in the treble and a bass line. Measure 48 has a whole chord in the treble and a bass line.

49 *ritar...* *a tempo*

53

57 *accelerando*

61

64 *ritar...*

◆ DANZA NARIÑENSE – BAMBUCO PASTUSO

Tabla 42. Danza nariñense – Bambuco pastuso

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Popular, animado, alegre, enérgico,
Época	2008
Aspectos tonales	Am
Duración	2:35
Género	Tradicional, académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Allegro</i> : 120 - 140
Metros	6/8
Ritmo o forma musical	Bambuco
Textura	melodía en dobles notas con acompañamiento armónico, en ritmo de bambuco.
Esquema	Rondó: A B A C A B' <i>Codetta</i> .

Fuente: esta investigación.

Esta es la segunda de las dos danzas nariñenses para piano que compuso Fajardo Chaves en el año 2008, tiene una duración aproximada de 2:35 minutos y está en tonalidad de Am; es una obra muy alegre, debido a su aire de danza y su corte tradicional; por su ritmo de bambuco está en compás de 6/8 y tiene un *tempo* de *Allegro*, lo que indica que el pulso puede oscilar entre 120 y 140.

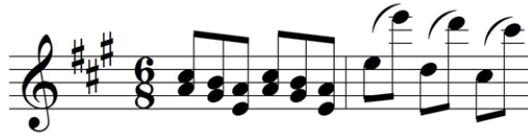
Esta obra tiene forma de rondó y se representa con el esquema: | A | B | A | C | A | B'. La sección A presenta el tema principal de esta obra, que aparece tres veces de la misma forma y en tonalidad axial: la primera vez se muestra al inicio de la obra, la segunda en el compás 44 y la tercera vez en el compás 90. Esta sección consta de dos frases muy similares basadas en el movimiento de octavas y en un arpeggio largo con función de dominante; la segunda de estas frases se desarrolla más que la primera y llegando a su clímax en los dos últimos compases de A, con dinámica de *ff* y *ritardando*.

La sección B inicia en el compás 19 con anacrusa y se divide en dos partes: *b* y *b'*, la primera de las cuales se divide, a su vez, en dos frases de 8 compases cada una para formar un periodo compuesto, donde los primeros 4 compases de cada frase actúan como antecedente y los últimos 4 como consecuente; estas frases se basan en un tema que aparece por primera vez en los compases 19 y 20 con anacrusa (Figura 49); *b'* inicia en el compás 35 y la conforma una frase de 8 compases que se repite con segunda casilla para formar un periodo compuesto donde el antecedente de la frase se presenta con la idea melódica en la mano izquierda y el consecuente con una variación de la misma idea en la mano derecha. B concluye en el compás 43 después de una cadencia auténtica perfecta, para dar comienzo a la re-exposición de A en el compás 44.

Figura 49. Tema de *b*, Danza nariñense – Bambuco pastuso



Figura 50. Motivo principal de C, Danza nariñense – Bambuco pastuso



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

B' es una variación de B e inicia en el compás 108 con anacrusa; se divide en dos partes, *b* y *b'*, pero esta vez *b'* no tiene signo de repetición y se conecta con una *codetta* que inicia en el compás 131 en tónica, para terminar en *f* y en *sffz* con una cadencia VI – iib – I.

Al igual que la *Danza nariñense - pasillo*, este bambuco encuentra su principal dificultad en el acompañamiento animado y la melodía en dobles notas, por lo cual se sugiere dominar cada mano por separado y escribir la armonía de la obra en la partitura; también, se sugiere, a modo de estudio, tocar solo el acompañamiento mientras se canta la melodía. Para abordar esta obra es importante conocer las secciones, ya que su práctica se facilita al estudiar A, B y C como si fueran obras diferentes; de esta forma, no es necesario abordar A para iniciar el estudio de B o C; por otro lado, la sección B' es muy parecida a B y se deben estudiar juntas. En las escalas en octavas de la sección A (que se presentan por primera vez en los compases 1, 2, 6, 7 y 8), se sugiere intercalar las manos, de tal modo que la nota aguda de cada octava se toque con la mano derecha; para las secciones B y C se sugiere estudiar la ligadura de dobles notas con los ejercicios 50, 52 y 53 del libro *El pianista virtuoso*, de Hanon (1986, p. 82), en tonalidades de C y A.

DANZA NARIÑENSE

Bambuco Pastuso

Javier Fajardo Ch.

Allegro

mf

3

m.i.

m.d.

m.i.

m.i.

m.d.

m.i.

7

(simile)

13

ritar....

a tempo

19

mp

25

31

37

System 1: Measures 37-42. Treble clef, bass clef. Includes dynamics like *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs.

43

System 2: Measures 43-48. Treble clef, bass clef. Includes dynamics like *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs.

49

System 3: Measures 49-54. Treble clef, bass clef. Includes dynamics like *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The word "(simile)" is written above the staff.

55

System 4: Measures 55-60. Treble clef, bass clef. Includes dynamics like *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs.

61

System 5: Measures 61-66. Treble clef, bass clef. Includes dynamics like *f* and *mf*, and articulation marks like accents and slurs.

67

System 6: Measures 67-72. Treble clef, bass clef. Includes dynamics like *f* and *mf*, and articulation marks like accents and slurs.

73

System 7: Measures 73-78. Treble clef, bass clef. Includes dynamics like *f* and *mf*, and articulation marks like accents and slurs.

Musical score for measures 79-84. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a melody of eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The key signature is G major.

Musical score for measures 85-90. The right hand has a complex, rapid sixteenth-note pattern. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). Performance markings include *ritar....* (ritardando) and *Tempo Primo* (return to original tempo).

Musical score for measures 91-96. The right hand melody is more melodic, featuring some slurs. The left hand accompaniment remains consistent. Dynamics include *mf*.

Musical score for measures 97-102. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is steady. Dynamics include *mf*.

Musical score for measures 103-108. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is steady. Dynamics include *mf*.

Musical score for measures 109-114. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is steady. Dynamics include *mf*.

115

Musical score for measures 115-120. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a whole rest, followed by a series of chords and melodic lines. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *mf* and *f*.

121

Musical score for measures 121-126. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains chords and melodic fragments. The bass staff continues the eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *f* and *mf*.

127

Musical score for measures 127-132. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features chords and melodic lines. The bass staff continues the eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *f* and *mf*.

133

Musical score for measures 133-138. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a long melodic line with a fermata over the first measure. The bass staff continues the eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line and a *sfz* marking.

◆ PRELUDIO Y FUGA

Tabla 43. Preludio y fuga

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Contrapunto
Época	2008
Aspectos tonales	C
Duración	Preludio - 0:52 Fuga - 1:14
Género	Académico y tradicional
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Allegro</i> : 120 – 140 <i>Moderato</i> : 110 – 120
Metros	4/4
Ritmo o forma musical	Preludio, fuga
Textura	Obra polifónica de dos y cuatro voces
Esquema	Preludio Fuga

Fuente: esta investigación.

Esta obra la compuso Fajardo Chaves en el año 2008 y, como su título lo indica, se divide en dos grandes secciones: preludio y fuga. Se ha escrito en tonalidad de C, su duración total es de 2:06 minutos y tiene un metro de 4/4.

El *Preludio* lo ha escrito a dos voces y su función es la de preparar al oyente para el material siguiente. Tiene una duración aproximada de 52 segundos, un *tempo* de *Allegro* que indica un pulso que oscila entre 120 y 140, y se divide en dos partes, *a – b*. La primera es la más extensa, basada en un esquema repetitivo compuesto por una melodía superior en figuración rítmica de semicorcheas y una voz grave en la mano izquierda, que lleva el tema principal (Figura 51). Se recomienda iniciar con dinámica de *mf* y con un *crescendo* hasta el compás 5, donde inicia un largo *decrescendo* que se extiende hasta el final de *a* en el compás 20, lugar en el que se conecta con la segunda parte por medio de un movimiento descendente del bajo.

Figura 51. Tema principal del preludio, Preludio y fuga



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La parte *b* empieza con un arpeggio ascendente de A^b en el compás 21 con la indicación de *ad libitum*, para lo que se sugiere iniciar un poco más lento, con utilización del nuevo *tempo* creado por el *ritardando*, y establecer un *accelerando* con *crescendo* hasta el clímax en el tercer tiempo del compás 22, donde cambia la armonía a C y el arpeggio desciende con *ritardando* y *decrecendo*, para finalizar en *p* en el compás 23 y retomar el *tempo primo* en el siguiente, con terminación de la obra sobre la tónica en el compás 27.

Para abordar este preludio se deben tener en cuenta dos situaciones: primera, al ser una obra contrapuntística, se requiere que se pudiera tocar cada melodía por separado y *a tempo*; y, segunda, al tener un esquema repetitivo, es preciso abordar la obra por acordes, para lo que se necesita tener clara la armonía de la obra y estudiarla con acordes en bloque –en la Figura 52 se muestra cómo sería el estudio de los 8 primeros compases–; además, se sugiere que se analizara el fraseo mientras se realiza el estudio armónico. Otra forma de practicar la pieza es tocar una mano con los acordes en bloque y la otra siguiendo la partitura; por otro lado, también se puede estudiar la obra como se ha escrito en la partitura, pero con un acento en la primera semicorchea de cada tiempo.

Figura 52. Estudio con acordes en bloque



Fuente: esta investigación.

La fuga tiene una duración aproximada de 1:14 minutos, un *tempo* de *Moderato*, que indica un pulso que oscila entre 110 y 120 y se ha escrito a cuatro voces: *v1*, *v2*, *v3* y *v4*; con *v1* como la más aguda y *v4* la más grave. Antes de iniciar su estudio, se sugiere leer la explicación sobre esta forma musical en la sección *Conceptos musicales* de este texto. En lo morfológico, esta pieza se divide en tres partes: *fugato*, desarrollo y episodio final.

El *fugato* inicia con la primera presentación del tema principal (*T*) en la *v4* (Figura 53), que se denomina sujeto y se divide en dos partes, que se separan en la primera nota del compás 3, de las cuales la segunda se basa en el tema principal del *Preludio*. La *v3* inicia en la anacrusa de dicho compás con la segunda presentación del tema, denominado respuesta, acompañado por el contrasujeto (*CS*) en la *v4* (Figura 54); por su parte, la tercera exposición del tema entra en la *v2* en la anacrusa del compás 5, esta vez con una variación en la segunda parte, para concluir el *fugato* con la última presentación del tema en la *v1* en la anacrusa del compás 7.

Figura 53. T - fuga, Preludio y fuga



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

Figura 54. CS - fuga, Preludio y fuga



PRELUDIO Y FUGA

Javier Fajardo Ch.

Allegro

Measures 1-3 of the Preludio and Fuga. The piece is in 4/4 time. The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a steady quarter-note accompaniment. The key signature has one flat (B-flat).

Measures 4-6. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand maintains the quarter-note accompaniment. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat).

Measures 7-9. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand maintains the quarter-note accompaniment. The key signature changes to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat).

Measures 10-12. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand maintains the quarter-note accompaniment. The key signature changes to four flats (B-flat, E-flat, A-flat, and D-flat).

Measures 13-15. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand maintains the quarter-note accompaniment. The key signature changes to five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, and G-flat).

Measures 16-18. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand maintains the quarter-note accompaniment. The key signature changes to six flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, and C-flat).

PRELUDIO

19 *rit.*

21 *Ad libitum*

22 *rit.*

24

26

FUGA

a 4 voces

Moderato

4

7

10

13

16

19

22

25

28

31 *rit.*

◆ NOCHES DEL GALERAS – FANTASÍA SUREÑA

Tabla 44. Noches del Galeras – Fantasía sureña

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo, piano percutido
Atmósfera, estilo y característica	Obra con secciones, ritmos regionales
Época	2007
Aspectos tonales.	Am
Duración	5:00 minutos
Género	Académico - popular
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Andante</i> : 76 – 108 Pasillo fiestero: 180 <i>Moderato</i> : 110 -120, <i>Allegro molto</i> : 120 - 140
Metros	4/4, 3/4, 6/8
Ritmo o forma musical	Fantasía, danza, huayno, pasillo
Textura	Melodía con acompañamiento armónico y rítmico
Esquema	Danza – pasillo fiestero – huayno – danza nariñense

Fuente: esta investigación.

Esta obra la compuso Fajardo Chaves en el año 2007; es una fantasía que consta de cuatro secciones y tiene una duración aproximada de 4:30 minutos; es de género académico, pero incluye rítmica regional, está en tonalidad de Am y tiene cambios de metro entre 4/4, 3/4 y 6/8, según la sección; la textura consta de melodía con acompañamiento y el *tempo* cambia con cada sección. Esta obra se divide en cuatro secciones, denominadas: danza, pasillo fiestero, huayno y danza nariñense.

En términos generales, se sugiere que el acompañamiento suene ligado y que no oscurezca la melodía, en particular cuando suena en octavas; además, se sugiere escribir la armonía en la partitura, lo cual ayuda a la práctica del acompañamiento y a la memorización de la obra. Como se ha sugerido en otras obras de carácter regional, es básico que se entienda y pueda realizar la obra de forma rítmica; de esta forma, se sugiere estudiar cada sección con manos separadas y, antes de unir las, realizar un estudio rítmico lejos del piano

a manos juntas; por otro lado, el pedal de resonancia se debe implementar con la atención en evitar que se obstruyera el discurso melódico y armónico.

● **DANZA.** Esta sección se ha escrito en compás de 4/4 y en *tempo* de *Andante*, lo que indica que se puede tocar a una velocidad entre 76 – 108, tiene un acompañamiento repetitivo, un carácter tranquilo e introductorio. Esta primera parte se divide en dos frases: la primera inicia en la anacrusa del compás 6, en *mp* y con *decrescendo*, para terminar suave en el compás 14, lugar en el que empieza un puente que crece con un arpegio en fusas, para iniciar *f* la segunda frase en el compás 16. Esta frase se parece a la primera, pero con la melodía en octavas y una dinámica más fuerte, que concluye en el compás 23 con *mf*, tras un *decrescendo*. La sección termina con una breve coda sobre el acorde de tónica, que establece una variación rítmica en el acompañamiento, y con un *crescendo* que termina en *f* y en octavas en el compás 29.

Esta sección requiere analizarse rítmicamente, ya que en los compases 8 y 17 se presentan unos tresillos en la mano derecha que se cruza con las corcheas del acompañamiento; además, en los compases 10, 12, 19 y 21 hay unos quintillos de semicorchea, para los que es importante mantener el pulso estable, por lo que se sugiere estudiar con metrónomo. Por otra parte, en el compás 15 hay un arpegio en fusas, para el cual el intérprete se puede tomar su tiempo, establecer un poco de *ritardando* y comenzar *a tempo* en el compás 16.

● **PASILLO FIESTERO.** Esta sección tiene un *tempo* ágil y sugiere un pulso aproximado de 140, se ha escrito en compás de 3/4 y en tonalidad de A; como su nombre lo indica, es de carácter alegre y festivo. Inicia en el compás 30 con el *tempo* y la tonalidad axial y un *accelerando* que da pie al *tempo* y la tonalidad de la sección en el compás 43. Este pasillo se divide en 3 partes (*p1*, *p2*, *p3*) y una coda: *p1* inicia en el compás 36 en mitad de dicho *accelerando* y se basa en un tema que se presenta en sus cuatro primeros compases (Figura 55), con armonía de *iv – i – V7 – i*, que se repite una octava arriba, más rápido y un poco más fuerte; en el compás 44 comienza el *tempo* del pasillo fiestero y cambia de tonalidad a A; aquí se repite, de la misma forma, el tema anterior, pero esta vez más rápido, fuerte y en la nueva tonalidad. Es

importante destacar la ligadura de expresión que hay en la melodía, en los compases 36, 37, 40 y 41, que debe realizarse de la misma forma en todos los grupos de corcheas de *p1*.

Figura 55. Tema de *p1*, pasillo fiestero, Noches del Galeras – Fantasía sureña



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

En el compás 53 comienza *p2*, con la misma secuencia de acordes de su predecesora y un nuevo motivo melódico presentado en sus dos primeros compases (Figura 56). Esta parte inicia con una frase de 8 compases, que se sugiere iniciar en dinámica de *f*, ya que repite el motivo principal de forma descendente y concluye en tónica, por lo que cada presentación de este patrón melódico debe realizarse más suave que el anterior; esta frase se repite en el compás 61 y concluye con *p2* en tónica en el compás 68. La tercera parte de este pasillo se divide en dos frases: la primera inicia suave en el compás 69, con un tema que se repite cada vez más alto y más fuerte, hasta llegar al clímax de la frase en el compás 79, para resolver suavemente en el compás siguiente y así dar paso a la segunda frase en el compás 81, con la cual finaliza *p3* en el compás 92 en tónica mayor, y con un pequeño *crescendo* que prepara la parte siguiente. Este pasillo termina con una coda muy sonora, que inicia en el compás 93 en un retorno a la axialidad y concluye en el compás 108, después de un arpeggio largo con *diminuendo* sobre el acorde de E7.

Figura 56. Motivo de *p2*, pasillo fiestero, Noches del Galeras – Fantasía sureña



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

Se sugiere estudiar esta sección por frases, a partir de la tercera, ya que es más complicada que las dos primeras. Es muy importante recordar que antes de unir las manos en cada frase, se debe poder tocar la mano izquierda (acompañamiento) mientras se canta (o se tararea rítmicamente) la melodía, en particular en los compases en que la mano derecha tiene tresillos.

● **HUAYNO.** Esta sección es muy alegre y danzable, se ha escrito en compás de 2/4 y en tonalidad axial; el tempo marcado en esta sección es de *moderato*; sin embargo, debido a su complejidad y movimiento melódico, se sugiere retornar al tempo primo de *andante*. Este huayno se divide en dos partes: la primera principia en el compás 109 con una frase que luego se repite más fuerte y en octavas, basada en un motivo que se presenta por primera vez en la mano derecha de los compases 111 y 112 (Figura 57). La segunda parte inicia en el compás 127 con una melodía arpegiada y concluye *f* en el compás 144 después de una serie de arpeggios descendentes sobre el acorde de Am, que así lleva a la sección siguiente.

Figura 57. Motivo, Huayno, Noches del Galeras – Fantasía sureña



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

El carácter de este huayno no permite el uso de pedal; sumado a esto, en el compás 110 aparece la palabra *simile*, que indica que la ligadura de las corcheas de la mano izquierda (compases 109-110) permanece por toda la sección. Para su estudio se sugiere, practicar el ritmo de los compases 111 y 112 a manos juntas, ya que se repite de la misma forma hasta el compás 126; por otro lado, se sugiere practicar por adelantado el compás 127, ya que las fusas de la mano derecha lo tornan el más difícil de la sección.

el ritmo sobre la madera del instrumento concluyendo con un *glissando* ascendente en el compás 210. Después de este puente se repite variada y más fuerte la última frase (que se presentó en el compás 195), y es seguida por una idea en arpeggios descendentes y con *accelerando*, que inician con un *ppp subito* en el compás 218 y crecen hacia la dominante, concluyendo a' en el compás 225. La última parte comienza en el compás 227 después de un silencio y representa una pequeña coda que se basa en la idea rítmica inicial de la sección.

En este Aire danzable se resalta el uso de *glissandos*, en particular el *glissando* del compás 171 que se presenta en intervalo de sexta, que, según Lin (1997) lo han empleado algunos compositores a partir de mediados del siglo XIX; para su interpretación se sugiere mantener una altura suficiente en la palma de la mano, lo cual facilita posicionar bien los dedos. Para el *glissando* de este compás (171), se sugiere que la nota grave del intervalo se toque con la parte externa del pulgar y la nota superior se toque con la parte interna de los dedos medio y anular; además, se debe iniciar *f* y con acento para luego establecer el *decrescendo*; también se puede, de forma opcional, realizar un breve *ritardando* hacia el final de este compás. Por su parte, en la mano izquierda se debe sentir más la nota grave, principalmente la primera semicorchea de cada pulso, para que se sienta el ritmo ternario.

Los *glissandos* de los compases 194 y 210 se deben tocar sin acento y con *crescendo*, y acompañarse por un bajo en ritmo de fusas, por lo que la figuración de la mano izquierda se debe ejecutar lo más rápido posible (sin importar si se tocan las fusas con exactitud). Para comprender mejor el *glissando* en el piano, se sugiere leer *The use of the glissando in piano solo and concerto compositions from Domenico Scarlatti to George Crumb*, de Lin (1997, p. 18), en la sección titulada *The Techniques*.

NOCHE DEL GALERAS

Fantasia Sureña

2003

Javier Fajardo Ch.

Danza
Andante

p (simile) *mp*

8 *f* *mf*

14 *f* *mf*

19 *mf*

25 *f* *p* Accelerando a tempo de pasillo fiestero

32 *mp*

40 *mf* Pasillo fiestero

La obra pianística de Javier Fajardo Chaves, más allá del nacionalismo

Musical score for piano, measures 48-93. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). It features various dynamics including *f*, *mf*, and *sfz*, and includes triplets and a *simile* instruction. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Musical score for measures 101-105. The piece is in 3/4 time. Measure 101 features a triplet of eighth notes in both hands. Measures 102-105 continue with rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Performance markings include *m.d.* (mezzo-dolce), *m.i.* (mezzo-intenso), and a fermata in measure 105.

Musical score for measures 106-112. Measure 106 is marked *ritardando...*. The piece transitions to 2/4 time at measure 107, which is marked *Huayno Moderato* and *p*. Measures 108-112 feature a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble. A *(simile)* marking is present in measure 110.

Musical score for measures 113-121. The piece continues in 2/4 time. Measures 113-121 feature a rhythmic accompaniment of eighth notes in the bass and a melody in the treble. A *f* (forte) marking is present in measure 117.

Musical score for measures 122-128. Measures 122-128 feature a rhythmic accompaniment of eighth notes in the bass and a melody in the treble. A *>* (accent) marking is present in measure 125.

Musical score for measures 129-135. Measures 129-135 feature a rhythmic accompaniment of eighth notes in the bass and a melody in the treble. A *>* (accent) marking is present in measure 132.

Musical score for measures 136-143. The piece is marked *accelerando*. Measures 136-143 feature a rhythmic accompaniment of eighth notes in the bass and a melody in the treble. A *>* (accent) marking is present in measure 140.

Musical score for measures 144-150. The piece is marked *Aire Danzable Nariñense* and *Molto allegro*. Measures 144-150 feature a rhythmic accompaniment of eighth notes in the bass and a melody in the treble. A *mf* (mezzo-forte) marking is present in measure 147.

La obra pianística de Javier Fajardo Chaves, más allá del nacionalismo

153 *f* *mf*

161 *f*

170 *mf* *f*

Glissando

177 *piano subito* *mf*

186 *f* *sf*

194 *ff*

Glissando

200 *ppp una corda* *ff*

Percutir sobre el piano

208 3 corde

Glissando
f

213 accelerando

ppp

221 Tempo Primo

mf

229

f *fff*

◆ IN MEMORIAM

Tabla 45. In memoriam

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo, piano preparado
Atmósfera, estilo y característica	Misterioso, nostálgico
Época	2007
Aspectos tonales	B \flat mixolidio, F
Duración	18:43
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Andante</i> : 76 – 108
Metros	6/4
Textura	Armónica, polifónica, modal

Fuente: esta investigación.

Esta obra la compuso Fajardo Chaves en el año 2007, con base en un documental realizado en reconocimiento a la vida y obra de Aurelio Arturo, poeta nariñense del siglo XX. *In memoriam* es una composición académica para piano, con fragmentos breves de piano preparado que, como se ha explicado, se caracteriza por la alteración de los tonos, timbres y respuestas dinámicas del instrumento. Comienza con una textura modal de B \flat mixolidio y termina en la tonalidad de F; no tiene una duración muy clara debido a los cambios de *tempo* y a su flexibilidad; sin embargo, se señala una duración aproximada de 19:00 minutos. En términos generales, tiene metro de 6/4 y *tempo* de *Andante*, que sugiere un pulso que oscila entre 76 y 108; empero, tiene fragmentos con metro de 3/4 y varios sectores con indicación de cambio de *tempo*.

Con el propósito de darle orden a la partitura, cada sistema se compone de tres pentagramas. La obra no tiene una forma definida, pero el compositor la dividió en 10 secciones, marcadas con números. La sección 1 inicia con *tempo* de *Andante* y la indicación de misterioso que imprime el carácter general de la obra. En los cuatro primeros compases hay un movimiento en octavas en la parte baja del teclado a modo de introducción; inmediatamente después, inicia la presentación del tema principal (T1), con armonía de B \flat

y Ab (Figura 59), seguido de una idea en contrapunto, que cruza tresillos en la mano derecha con corcheas y semicorcheas en la mano izquierda, que concluye en Bb en el compás 18. La última frase inicia en el compás 19 con una idea melódica en corcheas y negras, para terminar con una nota de Bb en octavas en dinámica de *ppp*.

Figura 59. T1, In memoriam



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La sección 2 inicia en la anacrusa del compás 32 con la presentación de T1, con una breve variación en la melodía; en el compás 41 se conecta con un nuevo tema (T2, Figura 60) en dinámica de pianísimo y las indicaciones de *una corda* y *ligero*, que señala que se debe utilizar el pedal izquierdo y que el carácter es ligero y con poco peso. Este tema modula a tonalidad de F y consta de una melodía en semicorcheas que se desarrolla en la escala pentatónica de esta nueva tonalidad. En el compás 44 inicia un tema (T3) en tonalidad de F, con la indicación de *3 corde*, que determina que el pedal izquierdo debe dejar su uso, y *tempo calmo ad libitum*, que señala que la velocidad de interpretación es libre, pero más lenta que la anterior, para lo cual se sugiere un *tempo* aproximado de 70. En esta parte, el compositor pide presionar las teclas con la mano izquierda sin hacerlas sonar, mientras la mano derecha tañe las cuerdas directamente, con utilización, según la indicación, de la uña del dedo pulgar, para lo que se recomienda, como se lo hizo antes, el uso de las uñas de los demás dedos, ya que los arpeggios son ascendentes.

Figura 60. T2, In memoriam



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

Este efecto se aplica únicamente a los acordes del pentagrama intermedio; por otra parte, una vez pulsadas las cuerdas en cada acorde, se debe presionar el pedal de resonancia y apagarlo antes de tañer las cuerdas del acorde siguiente, para iniciar de nuevo el proceso y lograr que suenen solo las notas del acorde con sus resonadores. La sección tres es la más breve, comienza en el compás 62 con una frase tomada de la primera parte de T1 que concluye con una armonía prolongada de G7sus4.

La sección 4 inicia en el compás 71 en tonalidad de B \flat y con las indicaciones de *una corda* y *scorrevole*, que señalan que se debe presionar el pedal izquierdo y que hay un incremento en el *tempo*, para lo que se sugiere un pulso de negra que oscile entre 140 y 160. Esta sección consta de una melodía en octavas, acompañada de un arpeggio *legato* en figuración rítmica de semicorcheas sobre el acorde de tónica con séptima menor, que se repite de la misma forma hasta el compás 79. En el compás 74, el *simile* indica que los matices de los arpeggios de los tres compases anteriores se deben seguir realizando de la misma forma. En el compás 80 inicia un arpeggio ascendente con *crescendo* y con el indicador de *3 corde*, que señala que se debe quitar el pedal izquierdo de forma gradual para ayudar así al *crescendo*, para iniciar con dinámica de *f* el compás siguiente. La sección termina con armonía de Fm, dinámica de *pp* y con un *ritardando* que retorna al *tempo I*.

La sección 5 es una variación de la sección 2: inicia con T1 en el compás 92, seguido de T2 en el compás 99 y de T3 en el compás 102. En el compás 112 comienza una variación de la última frase de la primera sección, que concluye *ppp* en el compás 119 en tonalidad axial. La sección 6 inicia en el

compás 120 con la presentación de T1, seguido por una idea (T4, Figura 61) basada en la primera parte de T1. La sección concluye en tonalidad de F en el compás 35, tras la presentación de T2.

Figura 61. T4, In memoriam



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La sección 7 tiene lugar en el compás 136 con una variación de T1, seguido en el compás 144 por T4, que termina con un *ritardando* en el compás 148, para presentar el último tema de la sección en el compás 149, con la indicación de *meno mosso*, lo que da a entender que el *tempo* debe reducir su velocidad, para lo que se sugiere un pulso de 70. Este tema se denomina canción infantil (CI), tiene una armonía de D \flat y B \flat m7 y una duración de tres compases. La sección 8 inicia en el compás 152 con un *accelerando*, que retoma la sección A de la obra *Vals del recuerdo* en el compás 164, con metro de 3/4, tonalidad de F y *tempo di vals*, lo que sugiere un pulso de 140. Esta sección termina con el retorno a la armadura y al metro inicial, con un tema basado en el tema CI con la indicación de *meno mosso*.

La sección 9 inicia en el compás 200 con un *glissando* descendente y un fragmento de T3, que concluye con un silencio en el compás 206, para repetir el tema de la obra *Vals del recuerdo* de la sección anterior, esta vez sin signo de repetición, para terminar con el retorno al *Tempo I* y a la armadura inicial. La sección 10 inicia en el compás 231 en la tonalidad axial, como una variación de la sección 6: con T1, seguido por T4 en el compás 237, y finaliza con T2 en el 243, que termina con un *ritardando* y en tonalidad de F en el compás 245. En el compás siguiente inicia un fragmento de T3, seguido de un tema en el que equipara la negra a

la blanca, lo que lleva a la duplicación del *tempo*; este tema cambia la armadura a F y el metro a 3/4, inicia con armonía de Faug, en dinámica de *ppp* y tiene un *crescendo* extenso que concluye en *f* en el compás 268.

Con la sección 10 termina la numeración que escribió el compositor; sin embargo, en el compás 269 inicia una nueva sección con el retorno al *Tempo I* y a la armadura inicial, lo que retoma el comienzo de la obra, esta vez con un *ppp* súbito y en tonalidad de F; esta idea se conecta con una repetición de la sección 4, en el compás 285, con las indicaciones de *una corda* y *scorrevole*, esta vez en la nueva tonalidad, para terminar en el compás 307 con *ritardando* y calderón en la dominante. Esta obra termina con una coda, que inicia en el compás 308 con la indicación de *attacca subito prestissimo*, lo cual conlleva un repentino cambio de velocidad, a un pulso aproximado de 200. Esta parte inicia *p* con arpeggio de tónica ascendente y un *crescendo* que concluye en dinámica de *ff* y con calderón en F como tonalidad final.

Uno de los factores que tornan compleja esta obra está en los bajos en el pentagrama inferior de cada sistema, que se prolongan extensamente mientras las dos manos intervienen en los pentagramas superiores; para solventar esta dificultad, es necesario ayudarse del pedal de resonancia, que se presiona para que se pudiera prolongar el bajo, con la atención en no interferir con el discurso musical. Otro factor para resaltar está en los *glissandos* de los compases 43, 101 y 200, para los cuales se sugiere establecer las notas extremas con la mano izquierda, mientras el movimiento descendente o ascendente se lo realiza con la mano derecha, para lograr así más exactitud en su interpretación.

Por otro lado, es importante resaltar la sección 4, que se repite en el compás 285 en tonalidad de F, ya que aquí se presenta un arpeggio extenso para la mano izquierda, con un incremento en la velocidad; se sugiere iniciar el estudio de la obra con esta sección, en particular con los compases 81, 195 y 196, donde se presenta un motivo descendente en figuración de fusas. En estos compases es importante intercalar las manos; además, para su interpretación se sugiere practicar la técnica llamada *grupos paralelos*, de Chang (2008, p. 20).

IN MEMORIAM

BASADO EN EL ARGUMENTO PARA EL CORTO METRAJE
DE ALBERTO MONCAYO :
AURELIO ARTURO - AL SUR DE LOS SUEÑOS

Javier Fajardo Ch.

1 Andante Misterioso

ppp

7

11

16

p

21

ppp

27

ppp

33

2

f

39

leggero

pp

Una corda

Una corda

43 *Glissando* *Glissando* *Glissando* *Glissando* Tempo calmo ad libitum

(*)
3 corde *pp*

(*)
Presionar sin hacer sonar
y enlazar con el pedal derecho

Tañer las cuerdas dentro del piano con la uña del pulgar

47

52

57 *a tempo*

Sobre el teclado

3

mf

63

mp

69

4

scorrevole

Una corda

p legato

72

74

(simile)

76

Musical score for measures 78-79. The system consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line and two dynamic markings (*mf*), a middle treble clef staff with a sustained chord, and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The key signature has two flats.

Musical score for measures 80-81. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line with a dynamic marking (*mf*). The middle staff has a sustained chord with the instruction "3 corde". The bottom staff has a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 81-82. The system consists of three staves. The top staff has a complex melodic line. The middle staff has a sustained chord. The bottom staff has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking (*mf*) and a fermata.

Musical score for measures 83-84. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line. The middle staff has a sustained chord. The bottom staff has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking (*mf*) and a fermata.

Musical score for measures 85-88. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line with a dynamic marking (*mf*) and a fermata. The middle staff has a sustained chord with a dynamic marking (*pp*). The bottom staff has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking (*mf*) and a fermata.

92 *rit.* **5** Tempo I *f*

96 *pp* Una corda

100 *Gliando* Tempo calmo ad libitum 3 corde (*)

(*)
Presionar sin hacer sonar
y enlazar con el pedal derecho

103

Tañer las cuerdas dentro del piano con la uña del pulgar

108 *rit.* *a tempo* *mf* Sobre el teclado

113

119

6

124

128

1. 2.

132

136 **7**

141 *Perdendosi* **f**

145 *rit.* *mp* **Meno mosso (Cancion infantil)**

150 **8** *Accelerando a tempo de Vals* *pp*

156 *p*

167

176

183

191

rit. *Meno mosso*

197

8va -

Tempo calmo ad libitum

9

Glissando

ppp

mf

ppp

(*)
Presionar sin hacer sonar
y enlazar con el pedal derecho

Tañer las cuerdas dentro del piano con la uña del pulgar

La obra pianística de Javier Fajardo Chaves, más allá del nacionalismo

203 *Tempo de Vals*

210

219

226 *rit.* *Tempo I* 10

233

237

mf

1. 2.

240

mf

244

Tempo calmo ad libitum

mf

rit.

(*)
Presionar sin hacer sonar
y enlazar con el pedal derecho

248

ppp

Tañer las cuerdas dentro del piano con la uña del pulgar

256

pp

rit. *a tempo*

262

rit.

f

Tempo I

269

ppp

274

pp

278

pp

283

scorrevole

pp

286

(simile)

288

290

f

292

294

Musical score for measures 294-295. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 294 features a treble staff with a melodic line starting on a high note, a middle staff with a sustained chord, and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 295 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass.

295

Musical score for measures 295-296. Measure 295 shows a treble staff with a complex, fast-moving melodic line, a middle staff with a sustained chord, and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 296 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass.

296

Musical score for measures 296-297. Measure 296 features a treble staff with a melodic line, a middle staff with a sustained chord, and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 297 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass, with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano).

298

Musical score for measures 298-302. Measure 298 features a treble staff with a melodic line, a middle staff with a sustained chord, and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 299 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. Measure 300 features a treble staff with a melodic line, a middle staff with a sustained chord, and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 301 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. Measure 302 features a treble staff with a melodic line, a middle staff with a sustained chord, and a bass staff with a rhythmic accompaniment.

303

Musical score for measures 303-304. Measure 303 features a treble staff with a melodic line, a middle staff with a sustained chord, and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 304 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass, with dynamic markings of *p* (piano) and *ppp* (pianissimo).

307 *rit.* attacca subito Prestissimo

310

313

◆ SUITE ANDINO - NARIÑENSE

Tabla 46. Suite andino-nariñense

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo
Atmósfera, estilo y característica	Obra de varios movimientos, con ritmos regionales
Época	2008
Aspectos tonales y texturales.	D
Duración	I: 1:30 II: 1:45 III: 2:20 IV: 3:00 V: 2:45
Género	Académico, Regional
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Andantino</i> : 100 <i>Moderato</i> : 110 - 120 <i>Allegretto</i> : 120 <i>Moderato</i> : 110 - 120 <i>Allegro assai</i> : 120 - 140
Metros	2/4, 6/8 y 3/4
Ritmo o forma musical	Preludio, huayno, bambuco, pasillo, rondó
Textura	Melodía con acompañamiento armónico y rítmico
Esquema	Obra de cinco movimientos

Fuente: esta investigación.

Esta obra la compuso Fajardo Chaves en el año 2008; se caracteriza por el empleo de rítmicas regionales, lo que le da una textura alegre, marcada y tradicional; su duración general es de 11:20 minutos y se divide en cinco grandes movimientos.

• PRIMER MOVIMIENTO: PRELUDIO

Este movimiento, como su nombre lo indica, tiene carácter introductorio, su tonalidad inicial es D y termina en B \flat ; su métrica es de 2/4, tiene una duración aproximada de 1:30 minutos y un tempo de *Andantino*, que indica un pulso aproximado de 100. En lo estructural, tiene forma ternaria simple, graficada con el esquema: A | B | A'.

Una característica para destacar en este preludio es el acompañamiento en arpeggios de la mano izquierda, que emplea, principalmente, dos acordes (Figuras 63 y 64); por esta razón, se sugiere iniciar el estudio de esta pieza con práctica de cada uno de estos arpeggios por separado y de modo cíclico; la melodía, por su parte, se debe estudiar sola, a tempo y con adecuada interpretación desde el inicio. Por otro lado, se sugiere cambiar las ligaduras de expresión en el acompañamiento a *siempre legato*, lo que indica que se debe mantener con una ligadura permanente; además, se debe implementar pedal de resonancia, pero a nivel medio y con la atención en no obstaculizar el discurso melódico.

Figura 63. Acompañamiento 1, Preludio, Suite andino-nariñense



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

Figura 64. Acompañamiento 2, Preludio, Suite andino-nariñense



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

- **SEGUNDO MOVIMIENTO: HUAYNO**

Este movimiento se ha escrito en ritmo de huayno y en tonalidad de D, su métrica es de 2/4, dura aproximadamente 1:45 minutos y su tempo es de *Moderato*, indicativo de un pulso que oscila entre 110 y 120. En lo estructural, se representa con el esquema, A | B | A'.

La sección A se divide en tres frases e inicia con dos compases de acompañamiento, donde se puede identificar la rítmica del huayno; la primera frase se presenta en el compás 3 con melodías similares en ambas manos, que empiezan en D y terminan en Dm; la segunda frase comienza en el compás 7 y se basa en la rítmica del acompañamiento que culmina en tónica menor en el compás 10, para repetir con segunda casilla y terminar de modo mayor en el compás 12, donde se conecta con la tercera frase, que toma el tema de la primera, para concluir A con armonía de D7.

La sección B inicia en el compás 17 en tonalidad de G, es la más larga del huayno y se divide en tres partes *b1*, *b2* y *b3*; la primera, comienza con dos compases rítmicos sobre la nueva tónica, seguidos por una frase de 8 compases, que se repite con segunda casilla, donde modula temporalmente a C para concluir en G en el compás 32; *b2*, por su parte, inicia en el compás siguiente y, al igual que *b1*, consta de una frase de 8 compases que repiten con segunda casilla, donde modula para retornar a la tonalidad axial y conectarse con la última parte de B (*b3*), la cual tiene un carácter muy sonoro, inicia en el compás 45 con una dinámica sorpresiva de *ff* y con un acorde de Cdim; en el compás 51, la melodía pasa a la mano izquierda y la acompaña un arpeggio ascendente de A7 que concluye *ff* en la nota de A en octavas y con calderón en el compás 53 y el indicador de D. C.

La sección A' inicia en el primer compás con las dos primeras frases de A, pero, esta vez, la segunda frase se extiende con un salto al compás 54, para terminar con una armonía de IV – I, con *crescendo* y dinámica de *ff* en el compás 59, sobre la nota de D en octavas.

- **TERCER MOVIMIENTO: BAMBUCO**

Este movimiento lo ha escrito en ritmo de bambuco y en tonalidad de Dm, su métrica es de 6/8, tiene una duración aproximada de 2:20 minutos y su tempo es de *Allegretto*, que indica un pulso aproximado de 120. En lo estructural, se representa con el esquema: Introducción | A | B | A.

La Introducción consta de una melodía en figuración rítmica de corcheas y negras con puntillo, con una armonía de VI – I – V – I, que se repite un poco más fuerte y una octava arriba para terminar con un *ritardando* en tónica en el compás 10. La sección A, por su parte, inicia en el compás 11 con dinámica de *p* y la presentación del tema 1 (*T1*, Figura 65), que se repite de la misma forma en el compás 15 y en el compás 19, donde se muestra de modo más desarrollado, en tonalidad de F y dinámica de *f*, para formar una frase ternaria que termina con un acorde de A con calderón y *ritardando* en el compás 27. En el compás siguiente, aparece nuevamente *T1* en tonalidad axial y dinámica de *p*, esta vez con una variación en el final, que concluye con un *crescendo* sobre la dominante en el compás 31, para repetir nuevamente la sección y concluir con segunda casilla y en tónica mayor en el compás 35.

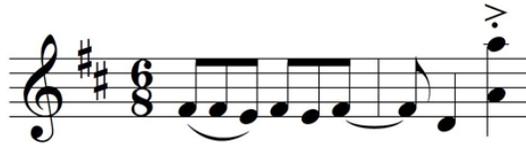
Figura 65. T1, Bambuco, Suite andino-nariñense



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La sección B comienza en el compás 36, está en modo mayor y se divide en dos partes, *b – b'*; la primera se basa en el tema 2 (*T2*, Figura 66) y consta de una frase que se repite en el compás 43, con segunda casilla; en esta parte, se sugiere realizar un *crescendo* hasta el clímax melódico de la frase en compás 45, a partir de donde se puede iniciar un *diminuendo*, para concluir *p* en el compás 51. La parte *b'* inicia en el compás 52 con un nuevo tema basado en el anterior (*T3*, Figura 67), en el cual se sugiere iniciar en dinámica de *mf* y con *decrescendo* hasta el compás 56, donde se debe iniciar *p*, para realizar el *crescendo* con *ritardando* marcado en la partitura y terminar la sección con *sfz* y calderón sobre la dominante en el compás 61. En este punto, se encuentra la expresión *al signo*, que indica que se repite la sección A, esta vez con salto del compás 33 al 62, donde se repite tres veces la parte final de *T1* a modo de *codetta* y terminar el movimiento con *crescendo* y *sfz* en tónica mayor.

Figura 66. T2, Bambuco, Suite andino-nariñense



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

Figura 67. T3, Bambuco, Suite andino-nariñense



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

• CUARTO MOVIMIENTO: PASILLO

Este movimiento se ha escrito en rimo de pasillo y en tonalidad de Dm, su métrica es de 3/4, tiene una duración aproximada de 3:00 minutos y su tempo es de *Moderato*, indicativo de un pulso que oscila entre 110 y 120. En lo estructural, se representa con el esquema: A | B | A.

La sección A se divide en dos partes, *a1* – *a2*; la primera se basa en el primer tema del movimiento (T1, figura 68). En el compás 8 inicia *a2*, con base en el tema 2 (T2, figura 69), esta parte comienza con una frase de 8 compases que se repite con *crescendo* y segunda casilla, para llegar a *f* en el compás 18, después de una modulación a Gm, y concluir con *decrescendo* en tonalidad axial en el compás 21, donde repite los últimos 4 compases para finalizar la sección con dinámica de *p* en el compás 23. En este punto se encuentra la señal de *da capo*, con la cual se reitera la sección –con todas las repeticiones–, concluyendo, esta vez, con un salto del compás 19 al 24, terminando en tónica mayor en el compás 26.

Figura 68. T1, Pasillo, Suite andino-nariñense

Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

Figura 69. T2, Pasillo, Suite andino-nariñense

Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La sección B se origina en la anacrusa del compás 26, con el retorno a la axialidad en D y con tempo de *Allegro*, que indica un pulso que puede oscilar entre 120 y 140; tiene como base una idea melódica que se muestra en la Figura 70, que es una variación del tema de T2 (Figura 69). B se divide en dos frases con estructura de periodo compuesto: la primera comienza en dinámica de *mf*, tiene una melodía en dobles notas y una extensión de 8 compases; la segunda frase inicia en el compás 35 con dinámica de *f* y la melodía en octavas, para terminar en el compás 42 tras un *decrescendo* con armonía de *iv – I – V – I*, para repetir la última parte de la frase en el compás 43 con un *f* repentino y concluir la sección en tónica en el compás 46. En el compás siguiente se repite la sección A con la señal de *a tempo*, y con cambio de armadura a modo menor, para terminar en el compás 71 con tercera de picardía.

Figura 70. Base melódica de B, Pasillo, Suite andino-nariñense

Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

• QUINTO MOVIMIENTO: AIRE DANZABLE NARIÑENSE

Este es el último movimiento de la *Suite*, tiene una duración aproximada de 2:45 minutos y, a pesar de no tener alteraciones en la armadura, su tonalidad general es de Dm, aunque en algunas secciones tiene textura atonal; es una pieza muy alegre, debido a su aire de danza y su corte tradicional, está en compás de 6/8 y tiene un tempo de *Allegro assai*, por lo que se sugiere un pulso de negra con puntillo aproximado de 140. Esta obra tiene forma de *rondó* y se representa con el esquema: Introducción | A | B | A | C | A | D | A. La principal característica de este movimiento es el uso de la escala de blues que, según Pedro (2018), consiste en una extensión de la escala pentatónica menor, con el añadido de la *blue note* entre el cuarto y el quinto grado, para establecer un leve cromatismo entre ellos. La Introducción consta de una escala de blues ascendente en octavas, con la presentación del primer tema del movimiento (*T1*, Figura 71), que inicia en dinámica de *pp* y con *crescendo*, para terminar *p* y con calderón sobre la tónica. La sección A inicia en el compás 5 y se divide en dos partes, *a1* – *a2*: la primera se basa en el tema 2 (*T2*, Figura 72) y consta de dos frases que se repiten, una en dinámica de *p* y la última con un *crescendo* que termina en tónica en el compás 13; en el compás siguiente inicia *a2*, con dinámica de *ff* y con base en *T1*, esta vez en octavas dobles y en un movimiento descendente que concluye con la sección en el compás 21.

Figura 71. T1, Aire danzable nariñense, Suite andino-nariñense



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

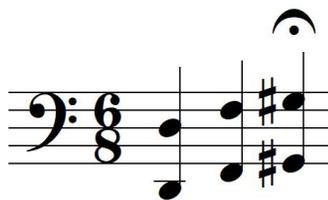
Figura 72. T2, Aire danzable nariñense, Suite andino-nariñense



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La sección B es la más breve de este *rondó*, abarca cinco compases, que inician con un *súbito p* y consta de una melodía en octavas en la mano izquierda, acompañada por un trino extenso en la nota A en la mano derecha, con la señal de bemol en la parte superior, que indica que se lo toca con las notas A y B \flat ; este trino se lo debe realizar muy suave, ya que no debe oscurecer a la melodía, que está en dinámica de *p*. En el compás 27 inicia la segunda presentación de A, para terminar con un *ritardando* en el compás 43, donde aparece un motivo ascendente en el bajo (Figura 73), que se ha tomado de *a1*, y, a partir de este punto, se presenta como puente para iniciar la sección siguiente.

Figura 73. Motivo ascendente, Aire danzable nariñense, Suite andino-nariñense



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La sección C da comienzo en el compás 44, está en dinámica general de *p*, en tonalidad de E \flat m y tiene el indicador de *dolce*, que determina un carácter dulce y delicado. Esta sección se divide en tres partes: *c1 – c2 – c1'*; la parte *c1* presenta dos motivos: el primero con ritmo de blanca y negra y el segundo con dos corcheas y una blanca, para concluir en acorde de dominante en el compás 47; *c2* inicia en el compás siguiente y consta de una frase de cinco compases que termina en el compás 52, para reiterar sus últimos tres compases y concluir con un *decrescendo* en el compás 55. La parte *c1'* es una variación de la primera parte de la sección, esta vez de modo más desarrollado y extendido para terminar en tonalidad axial y con el puente del bajo en el compás 65.

La sección D inicia en el compás 83, con la señal de *agresivo*, que indica un carácter fuerte y pesado, y con una textura atonal y rítmica. Esta sección consta de una frase que inicia con un estilo percutido, primero sobre las

teclas negras y después sobre las teclas blancas en intervalos de segunda, que intercala ritmo de división ternaria y binaria; en los compases 87 y 88 se encuentran las señales: *m.i.* y *m.d.*, que indican que, a partir de ahí, y hasta el compás 94, las manos se deben intercalar. Esta sección termina con una idea basada en *T1* (Figura 72), que inicia en el compás 95 con un movimiento, primero en semitonos, después en intervalos de tercera y termina con movimiento por grado conjunto, para repetir la sección en el compás 102 y con segunda casilla y finaliza con una variación rítmica del puente en los compases 103 y 104.

La última presentación de A inicia en el compás 105 y termina en el compás 121 para dar entrada a la coda, que tiene tempo de *presto*, que indica un pulso aproximado de 200, y un carácter sonoro y agresivo, que concluye con un *sfz* sobre la tónica en el compás 125.

La principal dificultad de esta *Suite* se encuentra en sus marcas tradicionales, como lo son el huayno, el pasillo y el bambuco, para lo cual se sugiere, en primera instancia, escribir la armonía en la partitura, puesto que, debido a su textura rítmica y homofónica, se facilita el estudio de la melodía con acompañamiento de acordes en bloque, lo que ayuda a memorizar más eficazmente la pieza y proporciona, además, una herramienta para practicar el fraseo de la obra. Por otro lado, se recuerda que el estudio debe realizarse por secciones, con inicio de manos separadas y *a tempo*, antes de estudiar con manos juntas, Chang (2008). A su vez, el pedal de resonancia es muy sutil en esta obra; para su implementación, se deben tomar en cuenta las ligaduras de expresión y los silencios que se presentan en la melodía y en el acompañamiento.

SUITE ANDINO - NARIÑENSE

PIANO

I - PRELUDIO

Javier Fajardo Chavez

Andantino

p *mp* *mf* *mf* *mf* *mf*

J.Fajardo 2008

37 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *f*

43 *rit.* *a tempo* *mp*

51

57

63 *ff* *Crescendo* (m.d.) (m.i.)

69 (m.d.) (m.i.) (m.i.) (m.i.) (m.i.) (m.d.) (m.i.)

II - HUAYNO

Moderato

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of six systems of two staves each. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of 'Moderato'. The second system begins at measure 6 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes a first ending bracket. The third system starts at measure 11 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a second ending bracket. The fourth system begins at measure 16 with a piano (*p*) dynamic, followed by a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fifth system starts at measure 21 with a first ending bracket. The sixth system begins at measure 26 with a second ending bracket. The piece concludes with a final chord in the right hand.

II - HUAYNO

31

36

41

46

51

56

III - BAMBUCO

Allegretto

Musical notation for measures 1-5. Treble clef, bass clef, 6/8 time signature. Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef.

Musical notation for measures 6-10. Measure 6 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 10 ends with a *rit.* (ritardando) marking. A fermata is placed over the final chord.

Musical notation for measures 11-15. Measure 11 starts with a section symbol (double bar line with a cross) and the tempo marking *a tempo*. Measure 11 starts with a piano (*p*) dynamic.

Musical notation for measures 16-20. Measure 18 starts with a forte (*f*) dynamic.

Musical notation for measures 21-25. The melody continues in the treble clef, and the bass line provides harmonic support.

Musical notation for measures 26-30. Measure 26 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 27 has a *clia* marking above the treble clef. Measure 28 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 28 has an *a tempo* marking above the treble clef. A first ending bracket covers measures 28-30.

Musical notation for measures 31-35. Measure 31 has a second ending bracket covering measures 31-35. Measure 32 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 34 has a fermata over the final chord.

III - BAMBUCO

2

36 *mf*

41

46

51

56 *rit.* *Al* rit. *sfz*

62 *mf* *sfz*

IV - PASILLO

Moderato

Musical score for measures 1-6. The piece is in 3/4 time and B-flat major. Measure 1 starts with a piano dynamic. Measure 2 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The first ending (1.) spans measures 5 and 6, leading to a second ending (2.) with triplets in measures 5 and 6.

Musical score for measures 7-12. Measure 7 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The first ending (1.) spans measures 11 and 12.

Musical score for measures 13-18. Measure 13 has a forte (*f*) dynamic. The first ending (2.) spans measures 17 and 18.

Musical score for measures 19-24. Measure 19 has a forte (*f*) dynamic. The first ending (1.) spans measures 23 and 24. The second ending (2.) is marked *D.C.* (Da Capo) and spans measures 23 and 24.

Allegro

Musical score for measures 25-30. Measure 25 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The first ending (1.) spans measures 29 and 30.

Musical score for measures 31-36. Measure 31 has a forte (*f*) dynamic. The first ending (1.) spans measures 35 and 36.

IV - PASILLO

2

37

Musical score system 1, measures 37-42. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The music features a steady accompaniment in the bass and a melodic line in the treble with various articulations and dynamics.

43

Tempo I

f *p*

Musical score system 2, measures 43-48. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps. Dynamics *f* and *p* are indicated. A tempo change to "Tempo I" is marked above the staff. The system concludes with a repeat sign.

49

1. 2. 3. 3. 3. 3. *mp*

Musical score system 3, measures 49-54. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps. First ending (1.) and second ending (2.) are marked. The second ending includes triplets (3.). Dynamics *mp* and *p* are indicated. A fermata is placed over the final measure.

55

1.

Musical score system 4, measures 55-60. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps. First ending (1.) is marked. The system concludes with a repeat sign.

61

2. 1.

Musical score system 5, measures 61-66. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps. Second ending (2.) and first ending (1.) are marked. The system concludes with a repeat sign.

67

Musical score system 6, measures 67-72. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps. The system concludes with a fermata and a repeat sign.

V - AIRE DANZABLE NARIÑENSE

Allegro Assai

The musical score is written for piano in 6/8 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The tempo is marked 'Allegro Assai'. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and repeat signs. The first system starts with *pp* and a first ending. The second system has a first ending and ends with *ff*. The third system is marked *mf*. The fourth system starts with a *subito p* marking and a first ending. The fifth system is marked *mf*. The sixth system starts with *ff* and ends with *mf*.

pp *p* *ff* *mf* *subito p* *p* *mf* *ff* *mf*

RONDO

43 *rit.* Dolce

50

57

64 *rit.* Tempo I

71

78 *rit.* Tempo I Agresivo

RONDO

85

m.d. m.d. m.d.

f m.i. m.i. m.i. *f* *f*

Musical score for measures 85-91. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte) and *m.i.* (mezzo-forte). The marking *m.d.* (mezzo-dolce) is placed above the staff in measures 86, 87, and 88.

92

1.

f *sfz* *mp*

Musical score for measures 92-98. The music continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *f* (forte), *sfz* (sforzando), and *mp* (mezzo-piano). A first ending bracket labeled '1.' spans measures 94-95.

99

rit.

p

Musical score for measures 99-105. The music features a *rit.* (ritardando) marking above the staff in measure 100. Dynamics include *p* (piano) in measure 104. A second ending bracket labeled '2.' spans measures 102-103.

106

mp

Musical score for measures 106-112. The music continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) in measure 108.

113

ff *mf*

Musical score for measures 113-119. The music features a *ff* (fortissimo) dynamic in measure 113, which then transitions to *mf* (mezzo-forte) in measure 115.

120

rit. , Presto

sfz

Musical score for measures 120-126. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking above the staff in measure 120, followed by a *Presto* marking above the staff in measure 121. The final measure (126) features a *sfz* (sforzando) dynamic. The piece ends with a double bar line and a fermata.

◆ SONATA No. 1

Tabla 47. Sonata No. 1

CRITERIO DE ANÁLISIS	DETALLE - EJEMPLOS
Formato y tímbrica	Piano solo, piano preparado
Atmósfera, estilo y característica	Enérgico, agitado Misterioso Rítmico
Época	2008
Aspectos tonales.	Atonal
Duración	Primer movimiento: 4:30 Segundo movimiento: 4:05 Tercer movimiento 1:07 Cuarto movimiento 2:40
Género	Académico
Tempos de las partes que componen la obra	<i>Allegro</i> : 120 – 140 <i>Moderato</i> : 110 – 120 <i>Andante</i> : 76 - 108 <i>Allegro</i> : 120 – 140
Metros	4/4, 2/2, 2/4, 6/8
Ritmo o forma musical	Sonata, forma sonata, fuga, rondó
Textura	Contrastante, atonal, misteriosa
Esquema	Obra en cuatro movimientos

Fuente: esta investigación.

Esta obra la compuso Fajardo Chaves en el año 2008, tiene una textura atonal, su duración general es de 12:22 minutos y se divide en cuatro grandes movimientos.

• PRIMER MOVIMIENTO

Este movimiento inicia con un metro de 4/4 y finaliza en 2/2, tiene una duración de 4:30 minutos y un *tempo* de *Allegro*, que indica un pulso que oscila entre 120 y 140; por su parte, la expresión *giusto* indica que la velocidad de interpretación debe ser estable o consistente, para impedir la implementación de recursos interpretativos que modifiquen el *tempo*, como el *rubato* o el *accelerando*.

En lo estructural, este movimiento tiene *forma sonata* o *Allegro de sonata*, que se aclara en el este texto en el apartado *Conceptos musicales*. La exposición inicia con la presentación del primer grupo temático (*Gt1*), que se divide en dos temas: *a1* (Figura 74) y *a2* (Figura 75); *a1* se repite tres veces, cada una más aguda y fuerte que la anterior, para llegar al clímax del grupo en el compás 7, donde inicia *a2* en forma descendente y con *decrescendo*, con terminación en *p* en el compás 10, donde realiza un leve *crescendo* para repetir el grupo completo en el compás siguiente. Esta vez *a2* se presenta de forma diferente e inicia con una melodía que intercala semicorcheas con la figura rítmica del bajo y termina con un acompañamiento en tresillos en el compás 20.

Figura 74. *a1*, Primer movimiento, Sonata no. 1



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

Figura 75. *a2*, Primer movimiento, Sonata no. 1



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

En el compás 21 se origina la transición (compases 21 y 22), que conecta a *Gt1* y *Gt2*, se basa en ideas tomadas de *Gt1* y tiene un carácter muy sonoro, que termina en dinámica de *f* con *ritardando*, para iniciar con un *mp* súbito y *a tempo* la parte siguiente. El segundo grupo temático (*Gt2*) inicia en el compás 23 con la presentación de *b1*, con base en un motivo en figuración rítmica de negras y corcheas (Figura 76), que se repite cuatro veces, cada una más aguda y fuerte que la anterior, para terminar con un *decrescendo* en el compás 26 e iniciar, en el compás siguiente, la segunda parte del grupo (*b2*) con base en el motivo presentado en la Figura 77. Por su lado, la parte conclusiva (*c*) empieza en el compás 31 y finaliza con *ritardando* en el 34, con repetición de la sección desde el comienzo. La exposición culmina con la presentación de *b1* en el compás 26, donde se conecta con la segunda sección del movimiento, por medio de un salto a la segunda casilla.

Figura 76. *b1*, Primer movimiento, Sonata no. 1



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

Figura 77. *b2*, Primer movimiento, Sonata no. 1



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

El desarrollo tiene lugar en el compás 35, intercala *b1* y *c*, comienza con una variación de *b1*, seguido en el compás 37 por dos temas basados en *c*; en el compás 45 inicia nuevamente *b1* para continuar con la última presentación de *c* en el compás 54, esta vez con la melodía en tresillos y con un *crescendo*

que termina en dinámica de *f*, seguido por un *rinforzando* en el compás 54, que, como ya se ha explicado, señala un esfuerzo o *crescendo* repentino, para concluir en el compás 55 con un *callando*, que indica una disminución en la dinámica y el *tempo*. En el compás siguiente se presenta un tema basado en *a1*, que se presenta de modo más extenso y se conecta con *a2*, para concluir el desarrollo con *crescendo* y *ritardando* en el compás 70.

La re-exposición inicia a tempo y con *sfz* en el compás 71, con repetición de *Gt1* de la misma forma. En el compás 91 inicia la transición, esta vez con repetición tres veces a distinta altura y concluir con una idea tomada de *a2*, para iniciar *Gt2* en el compás 99. El segundo grupo temático comienza con la presentación de *b1*, esta vez con presentación de la melodía una cuarta más grave, en intervalos de sexta y con una variación rítmica. Esta sección se salta el tema *b2* para pasar directamente a la parte conclusiva en el compás 103, que termina con dinámica de *f*, tras un *crescendo* en el compás 105.

El movimiento finaliza con una larga coda que comienza en el compás 106 con metro de 2/2 y la indicación de *tempo* de *Alla breve*, que se utiliza para destacar el metro de compás partido, lo que indica que el pulso de la obra cambia de negra a blanca, sin modificar el tempo, con duplicación de la velocidad. Esta sección se divide en dos partes: la primera se basa en una idea nueva en dinámica de *f* y tiene un *crescendo* que llega a *ff* en el compás 110, a partir de donde se realiza un *decrescendo* que concluye en el compás 113, donde inicia un breve *crescendo* conectado con la segunda parte en el compás siguiente. La última parte inicia en el compás 114 y se basa en ideas tomadas de *Gt1*, para terminar pomposamente en el 125 con un acorde de *Gsus4*.

Este movimiento tiene una textura rítmica con un carácter enérgico y agitado. Los contrastes rítmicos, sumado a la velocidad y atonalidad, llevan a que esta pieza fuera una de las más complejas del compositor, circunstancia que, además, dificulta mantener un pulso estable. Para solventar esta dificultad es importante no convertir en un problema la velocidad, lo que se logra con estudio a tempo desde el inicio, por secciones, a manos separadas y con acompañamiento de metrónomo, que debe estar muy presente en los

ensayos de la pieza, pero, con su supresión a medida que avance el estudio. Por otra parte, antes de abordar cada sección, se sugiere practicar, a tempo, los fragmentos más complicados de modo cíclica; además, se pueden practicar dichos fragmentos en varios tonos. Adicionalmente, se sugiere iniciar el estudio con la coda, ya que, debido a su significativo aumento de velocidad, es la sección más compleja de la obra.

• SEGUNDO MOVIMIENTO

Este movimiento tiene metro de 4/4, una duración aproximada de 4:05 minutos y un *tempo* de *Moderato*, lo que implica un pulso que oscila entre 110 y 120. En lo estructural, tiene forma ternaria simple, graficada con el esquema: A | B | A.

La primera sección se caracteriza por mantener un tema constante en la mano izquierda, que se repite a partir de la anacrusa de cada compás, con alusión a un bajo *ostinato*; este tema consta de dos motivos: el primero tiene un carácter de pregunta y se conforma por una nota de A en octavas y unas notas de C y D en figuración rítmica de negra con puntillo; el segundo motivo tiene carácter de respuesta y está en la parte aguda de la mano izquierda con ligadura de expresión (Figura 78). A se divide en dos partes *a – a'*: la primera se divide, a su vez, en dos frases, e inicia con la presentación del *ostinato* en el bajo, para dar pie a la primera frase, que inicia en el compás 3, con base en el tema melódico principal del movimiento (*T1*, Figura 79), que se repite tres veces más para finalizar con un *crescendo* en el compás 10.

Figura 78. Motivo mano izquierda de A, Segundo movimiento, Sonata no. 1



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

Figura 79. T1, Segundo movimiento, Sonata no. 1



Fuente: Obra Javier Fajardo Chaves

La segunda frase de *a* inicia en el compás 11 con un carácter más fuerte y marcado que la primera; se basa en *T2* (Figura 80), que se presenta por primera vez en dinámica de *mf* con *decrescendo* que se repite con más fuerza en el compás 14; esta frase termina en el compás 16. La parte *a'* inicia en el compás siguiente con la presentación del *ostinato* en el bajo, y lo sigue una variación de la primera frase de *a*, con la que concluye en el compás 26 para dar inicio a un tema a manera de transición en la mano izquierda, tema que se conecta con la sección siguiente y consta de una melodía descendente en octavas.

Figura 80. T2, Segundo movimiento, Sonata no. 1



el compás 40. Por su lado, la parte *b'* inicia en el compás 41 con *tempo primo*, y la conforma una frase, que se caracteriza por tener ideas melódicas en las dos manos, unidas en textura contrapuntística, para terminar con un *ritardando* y las notas de D y A en octavas, en el compás 47. En el compás 48 se repite la sección A, pero esta vez solo se presenta la parte *a*, para finalizar la obra con el bajo *ostinato* en *crescendo* en el compás 63, seguido de un tema tomado de *a'* en dinámica de *ff*, que concluye en el compás 65 con un *sffz*.

Una parte para destacar en este movimiento es el inicio de la sección B, lugar donde el compositor pide tañer las cuerdas directamente con las uñas; en este tracto, la mano derecha presiona las teclas mientras la izquierda toca las cuerdas y el bajo permanece activo. Esta parte supone la presencia del pedal de *sostenuto*, pedal del que disponen solo los pianos de cola, cuya función es liberar los apagadores de las notas que se presionan en el momento de pisar el pedal, para mantener solo su sonoridad; de esta forma, al presionar el acorde de la mano derecha (sin golpear las cuerdas) se presiona el pedal *sostenuto* y libera sus apagadores y los apagadores del bajo, que sigue presionado, para que se pudiera retirar la mano izquierda y así realizar el arpeggio directamente en las cuerdas, sin que dejara de sonar la melodía. Si no se dispone de este recurso, se sugiere presionar el pedal de resonancia con la nota larga del bajo y soltarlo en el momento exacto de tañer las cuerdas (después de presionar el acorde de la mano derecha); una vez pulsadas las cuerdas, se puede regresar el pedal de resonancia, para repetir la técnica con la nota larga siguiente del bajo.

Por otra parte, un factor que se repite constantemente en el movimiento es la *ligadura de expresión* entre dos notas o grupos de notas que, como ya se ha visto, se toca generalmente en *decrescendo* y con un gesto que ayuda a realizar esta intención, que consta de un movimiento descendente de la muñeca en la primera parte de la ligadura, para apoyar el sonido más intenso a su inicio y un movimiento ascendente al finalizar la ligadura, para mermar de esta forma el peso y la velocidad del ataque, que ayuda así al *decrescendo*.

en *v1*, para conectarse con un episodio en el compás 19, que se basa en motivos tomados de *T* en octavas paralelas, primero en *v3* y después en *v1*, para dar la impresión de tener cuatro voces. El Episodio final inicia en el compás 30 con un *stretto* que comienza con *T*, primero en *v1*, después en *v3* del compás 31; *v1* en el compás 33 y *v2* del compás 35, para continuar con ideas tomadas del tema principal y concluir la fuga con las voces externas en octavas en el compás 43.

Como ya se señaló en la obra *Preludio y fuga*, para el estudio de este movimiento se sugiere, en primera instancia, practicar cada una de las tres voces por separado, para lograr que cada una mantuviera su discurso melódico, para lo que es necesario escribir toda la digitación en la partitura, con el fin de que se pudieran practicar voces separadas con los dedos indicados. Una vez aprendida cada línea melódica por separado, se debe estudiar cada mano de forma individual, lo cual representa una dificultad común en las fugas a tres voces, ya que la voz intermedia se distribuye entre las dos manos, por lo que, al estudiar de este modo, se debe concluir la frase de la voz intermedia, aunque para esto se debiera incluir momentáneamente la otra mano, como sucede entre los compases 9 y 10 o entre 17 y 18.

• CUARTO MOVIMIENTO

Este movimiento tiene metro de 6/8 y una duración aproximada de 2:30 minutos, su *tempo* es de *Allegro giusto*, lo que indica, al igual que el primer movimiento, que requiere una velocidad de interpretación estable o consistente, con un pulso que puede seleccionarse entre 120 y 140. Este movimiento tiene forma de *rondó*, con un esquema: Introducción | A | B | A | C | A | Coda.

La Introducción abarca dos compases y tiene una figura rítmica que establece un preámbulo al estilo general de la obra; por otro lado, esta parte se ha escrito con notas en intervalos de segunda, que se ejecutan al intercalar las manos e iniciar con la izquierda. La primera presentación de A comienza en el compás 3 con la exposición del tema principal de la obra (*T1*, Figura 82), que se presenta tres veces al inicio de la sección y lo sigue en el compás 9 por

un puente basado en la figura rítmica de la Introducción, que une la sección C con la última presentación de A, que inicia en el compás 71 y termina en el compás 87 con una nota de Ab. En el compás 88 inicia la coda, con la señal de *piu mosso*, más movido, para lo que se sugiere un pulso aproximado de 150. Esta sección comienza con un tema ascendente y con *crescendo* tomado del primer motivo de *T1*, y se conecta con una idea en semicorcheas en dinámica de *ff*, para concluir en forma muy agitada con *molto accelerando*, *crescendo* y *sfz* en el compás 99.

Entre las principales dificultades de este movimiento se encuentran: su atonalidad, el carácter rítmico y armónico de sus melodías y el *tempo giusto*; además, el compositor es muy explícito con las ligaduras de expresión, a las que se les debe prestar especial atención. Para abordar estas dificultades con eficiencia, es importante estudiar cada sección como una obra separada; de esta forma, no es necesario haber estudiado A y B para iniciar con C; además, y como ya se ha explicado, se sugiere trabajar *a tempo* las voces por separado y, antes de unirlas, practicar el ritmo de las dos manos de forma percutida. Por otro lado, en la sección B es importante el balance, ya que el arpeggio debe sonar menos que las otras dos voces y la melodía principal –que se toca con la misma mano con la que se toca el arpeggio– debe destacarse; por su parte, en la coda, es importante intercalar las manos, sobre todo en las semicorcheas de los compases 94 y 95, ya que el incremento de velocidad lleva a que este pasaje fuese uno de los más complejos del movimiento.

SONATA No. 1 PIANO

Javier Fajardo Ch.
2008

Allegro Giusto

Measures 1-3 of the piano sonata. The music is in 4/4 time and begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment. A fermata is placed over the final chord of the first system.

Measures 4-6. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the accompaniment. A fermata is placed over the final chord of the second system.

Measures 7-9. The right hand has a melodic line with a *diminuendo* marking. The left hand continues with the accompaniment. A fermata is placed over the final chord of the third system.

Measures 10-11. The right hand has a melodic line with a *mf* dynamic. The left hand continues with the accompaniment. A fermata is placed over the final chord of the fourth system.

Measures 12-15. The right hand has a melodic line with a *crescendo* marking. The left hand continues with the accompaniment. A fermata is placed over the final chord of the fifth system.

Measures 16-18. The right hand has a melodic line with a *crescendo* marking. The left hand continues with the accompaniment. A fermata is placed over the final chord of the sixth system.

I- Allegro Giusto

Musical score for measures 19-21. The piece is in 3/4 time. Measure 19 features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a triplet of eighth notes. Measure 20 continues the triplet pattern. Measure 21 shows a change in the bass line with a descending eighth-note pattern. Dynamics include an accent (>) in measure 19 and a hairpin crescendo in measure 20.

Musical score for measures 22-24. Measure 22 starts with a forte (*f*) dynamic and a *rit.* (ritardando) marking. Measure 23 returns to *a tempo* with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 24 features a *crescendo* marking. The treble clef has a melodic line with a slur, while the bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 25-27. Measure 25 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with eighth-note accompaniment. Measure 26 continues the accompaniment. Measure 27 features a first ending bracket over a treble clef melodic phrase. Dynamics include a hairpin crescendo in measure 25 and accents (>) in measure 27.

Musical score for measures 28-30. Measure 28 begins with a *crescendo* marking and a treble clef melodic line. Measure 29 has a treble clef melodic line with a slur. Measure 30 continues the treble clef melody. The bass clef has a consistent eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 31-33. Measure 31 starts with a *rit.* (ritardando) marking and a treble clef melodic line. Measure 32 continues the treble clef melody. Measure 33 features a first ending bracket over a treble clef melodic phrase. Dynamics include a hairpin crescendo in measure 31 and accents (>) in measure 33.

I- Allegro Giusto

35 *mf*

40 *f*

44

47

crescendo

50

rinforzando

54

callando

f

a tempo

Musical score system 1, measures 57-61. The system consists of two staves (treble and bass clef). The music features a series of chords and melodic lines with dynamic markings such as *v* and *sfz*.

Musical score system 2, measures 62-66. The system consists of two staves. The word *diminuendo* is written above the first staff. The music continues with complex harmonic structures and dynamic markings.

Musical score system 3, measures 67-69. The system consists of two staves. The music features a prominent melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

Musical score system 4, measures 70-72. The system consists of two staves. The word *rit.* is written above the first staff, and *a tempo* is written above the second staff. The music includes a *sfz* marking and a change in tempo.

Musical score system 5, measures 73-76. The system consists of two staves. The music features a complex melodic line in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.

Musical score system 6, measures 77-80. The system consists of two staves. The word *diminuendo* is written above the first staff. The music concludes with a series of chords and melodic fragments.

I- Allegro Giusto

79

82

86

89

diminuendo

92

f

95

f

98

101

ALLA BREVE

104

107

110

113

116

Musical score for measures 116-118. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 116 features a treble staff with a dotted quarter note followed by eighth notes, and a bass staff with a quarter note followed by eighth notes. Measure 117 continues with similar rhythmic patterns. Measure 118 shows a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes, and a bass staff with a quarter note and eighth notes. Accents are placed over the first notes of measures 116, 117, and 118.

119

Musical score for measures 119-121. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps. Measure 119 features a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes, and a bass staff with a quarter note and eighth notes. Measure 120 shows a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes, and a bass staff with a quarter note and eighth notes. Measure 121 features a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes, and a bass staff with a quarter note and eighth notes. Accents are placed over the first notes of measures 119, 120, and 121.

122

Musical score for measures 122-123. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps. Measure 122 features a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes, and a bass staff with a quarter note and eighth notes. Measure 123 features a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes, and a bass staff with a quarter note and eighth notes. Accents are placed over the first notes of measures 122 and 123.

124

Musical score for measures 124-125. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps. Measure 124 features a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes, and a bass staff with a quarter note and eighth notes. Measure 125 features a treble staff with a dotted quarter note and eighth notes, and a bass staff with a quarter note and eighth notes. Accents are placed over the first notes of measures 124 and 125. The dynamic marking *sfz* is present in both staves.

II - MODERATO

First system of the musical score, measures 1-4. The piece is in 4/4 time. The right hand starts with a whole rest, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present in the second measure.

Second system of the musical score, measures 5-8. The right hand enters with a melodic line, and the left hand continues its accompaniment. The dynamics are consistent with the previous system.

Third system of the musical score, measures 9-12. The right hand features a more active melodic line. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is introduced in the second measure of this system.

Fourth system of the musical score, measures 13-16. The right hand has a complex, rapid melodic passage. Dynamics range from forte (*f*) to mezzo-forte (*mf*).

Fifth system of the musical score, measures 17-20. The right hand returns to a more melodic and sustained style. A piano (*p*) dynamic marking is used.

Sixth system of the musical score, measures 21-24. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the accompaniment.

II-MODERATO

Musical score for measures 25-28. The right hand features a melodic line with a fermata over measures 25 and 26. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Ad libitum - misterioso

Presionar teclas sin sonar con mano izquierda
y tañer dentro del arpa del piano con la uña del
pulgar de la mano derecha

Musical score for measures 29-32. Measure 29 has a fermata. Measure 30 begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with a fermata, and the left hand has a rhythmic accompaniment. There are asterisks and 'tea' markings below the bass line.

Musical score for measures 33-36. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a rhythmic accompaniment. There are asterisks and 'tea' markings below the bass line.

Musical score for measures 37-40. Measure 37 has a fermata. Measure 38 begins with a *rit.* marking. The right hand has a melodic line with a fermata, and the left hand has a rhythmic accompaniment. There are asterisks and 'tea' markings below the bass line.

Tempo primo

Musical score for measures 41-44. Measure 41 has a fermata. Measure 42 begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The right hand has a melodic line with a fermata, and the left hand has a rhythmic accompaniment. There are asterisks and 'tea' markings below the bass line.

45 *rit.* *p*

49

54 *mf*

58 *f*

61 *fff*

III- Fuga

Measures 21-24 of the fugue. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with a descending melodic line, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

Measures 25-28 of the fugue. The right hand continues the eighth-note pattern, and the left hand maintains the quarter-note accompaniment.

Measures 29-32 of the fugue. The right hand begins to incorporate sixteenth-note passages, and the left hand continues with quarter notes.

Measures 33-36 of the fugue. The right hand features more complex sixteenth-note figures, and the left hand continues with quarter notes.

Measures 37-40 of the fugue. The right hand continues with sixteenth-note patterns, and the left hand provides a consistent quarter-note accompaniment.

Measures 41-44 of the fugue. The right hand features a final melodic phrase with sixteenth notes, and the left hand concludes with quarter notes.

IV - RONDO

Allegro giusto

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The first system shows the beginning of the piece. The bass clef part has fingering instructions: m.i. (mezzo indice) and m.d. (mezzo digito). The dynamic marking *mp* (mezzo piano) is present.

Musical notation for measures 5-8. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Musical notation for measures 9-12. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active bass line with eighth notes.

Musical notation for measures 13-16. This section includes a first ending bracket labeled '1.' and a glissando effect indicated by a wavy line and the word 'Glissando'. The dynamic marking *mp* is still present.

Musical notation for measures 17-20. This section includes a second ending bracket labeled '2.' and a *rit.* (ritardando) marking. The tempo changes to 'Meno mosso e tranquillo'. The dynamic marking *p* (piano) is present.

Musical notation for measures 21-24. This section includes a first ending bracket labeled '1.' and concludes the piece with a final cadence.

IV-RONDO

Accelerando

25

Tempo primo

29

33

37

41

IV- RONDO

2. *rit.* Tempo primo

crescendo...

rit.

IV - RONDO

15

69 *a tempo*

m.i. m.d. m.i.

mp

73

76

79

IV - RONDO

1.

82

83

84

8va

Glissando

2.

rit.

85

86

87

piu mosso

mp

m.d. m.i. m.d. m.i. m.d. m.i.

88

89

90

91

92

ff

93

94

95

Molto accelerando

96

sfz

8va

97

98



SIONES

CONCLUSIONES

El compositor Javier Fajardo Chaves, oriundo de la ciudad de Pasto, formado como músico en la Universidad de Antioquia, y alumno de importantes intérpretes y compositores nacionales y extranjeros, ha hecho por medio de su obra un valioso aporte a la cultura musical nacional y latinoamericana. El conjunto general de su trabajo muestra formatos de diferente tipo: sinfónico, de cámara, solístico, bandístico y vocal. Los recursos técnicos y estilísticos son variados, apela a la estética de la música del periodo barroco, lo mismo que a las del clasicismo, el romanticismo y la época contemporánea. En esta última se sirve de algunos elementos del dodecafonismo, el serialismo y el atonalismo, entre otras tendencias. Retoma los caminos del nacionalismo que fue una importante corriente para la música latinoamericana desde comienzos del siglo XX y que legó importantes obras desde Chile hasta México. El recurrente uso de rítmicas tradicionales de los Andes colombianos le impregnan a su obra un sabor bucólico, diáfano y sencillo. La música campesina nariñense se ve representada en la rítmica del sonsureño, bambuco característico de la zona meridional y cuyo consumo social tiene carácter masivo.

Del mismo modo como Fajardo Chaves ha usado las rítmicas tradicionales nacionales, también lo ha hecho con las de otros países de Sudamérica. Esto lo distancia un poco del nacionalismo típico y lo lleva a plantear una postura de región en la que se entrevé un dejo político; busca, quizá, la identificación de

un plano más amplio, el latinoamericano, en el que cabe una amplia variedad de expresiones y de formas de comunicación que han sido marginadas en la gran historia de la música. El nacionalismo, que fue debatido por largos años en Colombia produciendo agudos enfrentamientos y difuminándose en una densa bruma de sinsabores e improprios, encuentra en Fajardo Chaves una voz que refresca los planteamientos de Béla Bartók y Zoltán Kodály, diciéndole a las nuevas generaciones de compositores que el nacionalismo no está agotado, que la investigación musicológica y etnomusicológica en el país está en ciernes.

En el grueso catálogo de su trabajo, el compositor dedicó una especial atención al piano, instrumento con el que realizó su labor como compositor, intérprete y docente. Su preocupación fundamental fue la de producir un repertorio que tuviera la posibilidad de ser interpretado por pianistas de diferentes estados de formación, desde los estudios básicos hasta el profesional. La división en tres niveles de dificultad evidencia esta intención. En este repertorio Fajardo Chaves impregna su pensamiento musical: introduce diferentes estéticas, aborda tratamientos tradicionales y contemporáneos de la técnica del instrumento y brinda a los jóvenes estudiantes el acercamiento a las nuevas músicas. Su actividad como compositor y pianista, además de la producción de repertorios, estuvo orientada a la formación de nuevos compositores, cuyos rumbos, si bien han sido un tanto diferentes, tuvieron inicio en sus planteamientos.

El presente libro es, en suma, un homenaje a su memoria, un homenaje que busca la continuación de su labor creativa y educativa. Los pianistas encontrarán recomendaciones técnicas que facilitarán el montaje de las obras, las mismas que les pueden ser útiles para su enseñanza.



ÁFRICAS

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abadía, G. (1973). *La música folklórica colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Dirección de Divulgación Cultural.

Amador, I. M. (2015). *Mestizaje: composición para Banda Sinfónica y piano* [trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana].
<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/19598>

Amador Mancipe, O. O. (2015). *Fundamentos pedagógicos para la interpretación y enseñanza del Huayno peruano en el tiple solista* [trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional].
<http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1563>

Bastidas, J. M. (2014a). *Compositores nariñenses de la zona andina, la música académica, y las nuevas tendencias populares: 1950-1990*. Pasto: Editorial Universidad de Nariño.

Bastidas, J. M. (2014b). *Compositores Nariñenses de la zona andina, incidencia y declive de la música tradicional, 1918-1950*. Pasto: Editorial Universidad de Nariño.

Brunelli, O. G. (2015). La cuestión del fraseo en el tango. *Zama* (7), 161-170.
<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/2195/1926>

- Casella, A. (1985). *El piano*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Chang, C. (2008). *Fundamentos del estudio del piano*. <https://pdf4pro.com/view/fundamentos-del-estudio-del-piano-2a-edici-243-n-1fc1e0.html>
- Chanto, F. Z. (2007). John Cage: Sonatas e Interludios para piano preparado. *Revista Káñina*, 31(1), 199-214.
<https://www.redalyc.org/pdf/442/44248780014.pdf>
- Copland, A. (1985). *What to listen for in Music*. 7ª Edition. Nueva York: McGraw-Hill.
- Cruz González, M. A. (2002). Folclore, música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Nómadas* (17), 219-231.
<http://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/inicio/32-investigacion-y-transformaciones-sociales-nomadas-17/480>
- Curbelo González, Ó. (2015). Mecanismo y evolución histórica del pedal izquierdo. Pedal una corda, celeste, sordina... ¿o pedal de desplazamiento? *Síneris revista de musicología*, 25(1), 1-23.
<http://hdl.handle.net/10553/70942>
- D'Antoni, M., y Rojas, J. M. (2017). Búsqueda de disonancias en discursos y prácticas sobre música. *Wimbu*, 12(1), 25-36.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5863183>
- Denizeau, G. (2008). *Los géneros musicales*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Enciclopedia Larousse de la Música* (1991). Vol. 3. Barcelona: Argos-Vergara.
- Enciclopedia Larousse de la Música* (1991). Vol. 7. Barcelona: Argos-Vergara.
- Gómez, A. E. (2015). *Aproximaciones pedagógicas de seis preludios del Op. 28 para piano de Chopin* [trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana]. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/22088?locale-attribute=es>

Guerrero, J. (2010). *Aproximación conceptual a la técnica y a la estética en la obra musical del maestro Javier Emilio Fajardo Chaves*. Sistema Institucional de Recursos Digitales – SIREDA, Repositorio Institucional de la Universidad de Nariño.

Hanon, C. L. (1986). *The Virtuoso Pianist in Sixty Exercises for the Piano*. New York: G. Schirmer.

Hodeir, A. (2006). *Cómo conocer las formas de la música*, 7ª Edición. España: Edaf. <https://bit.ly/3d4NgVJ>

Lin, S. (1997). *The use of the glissando in piano solo and concerto compositions from Domenico Scarlatti to George Crumb*. United States: UMI

Marulanda, O. (1984). *El folclor de Colombia. Práctica de la identidad cultural*. Manizales: Artestudio Editores.

Mendivil, J. (2010). *Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno*. En Recasens, A, Spencer, Ch., coord(s). *A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, 37-46.
https://www.academia.edu/7483449/Yo_soy_el_huayno_El_huayno_peruano_como_confluencia_de_lo_ind%C3%ADgena_con_lo_hisp%C3%A1nico_y_lo_moderno

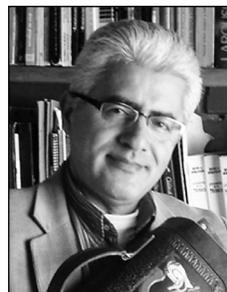
Miñana, C. (1997). *Los caminos del bambuco en el siglo XIX. A contratiempo*, (9), 7-11.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7663191>

Nagore, M. (2004, en.). *El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica*. *Músicas al sur*, Revista Electrónica de Música de la Escuela Universitaria de Música (1).
<http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>

- Narejos, A. (1994). Teoría y práctica de la ejecución pianística. TOSSAL Revista Interdepartamental de Investigación Educativa, 2(3), 197-205.
<https://bit.ly/3hdD93o>
- Pedro, J. (2018). Diálogo intramusical: interacción, comunicación y metáfora de la conversación en la música blues. Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica, (27), 883-912.
<http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/18336>
- Proulx, J. F. (2009). A pedagogical guide to extended piano techniques. United States: Temple University.
- Ramos, M. (2012). La música para piano de los siglos XX y XXI y su catalogación sistemática de acuerdo al nivel de dificultad. Resolución 1036 (2004). Colombia: Ministerio de Educación.
<http://132.248.161.133:8080/jspui/handle/123456789/5134>
- Ruiz Méndez, J. (2008). Breve reseña del pasillo colombiano y aporte compositivo. Paideia Surcolombiana, (13).
<https://doi.org/10.25054/01240307.1064>
- Sobrino, R. (2005). Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías. Revista de musicología, 28 (1), Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (junio 2005), 667-696.
<https://ur.booksc.org/ireader/44106240>
- Soler, J. (1980). Fuga, técnica e historia. Barcelona: Antoni Bosch editor.
- Toro Zuluaga, A. (2015). Nuevas piezas colombianas para la iniciación al piano. Ricercare, 2015(3), 54-70.
<http://hdl.handle.net/10784/15275>

LOS AUTORES

LOS AUTORES



JOSÉ MENANDRO BASTIDAS-ESPAÑA

Profesor Asociado del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño, Licenciado en Música, Especialista en Educación Musical y en Estudios Latinoamericanos y Doctor en Ciencias de la Educación, títulos obtenidos en la misma Universidad. Flautista, investigador, autor de libros y artículos y profesor de Historia de la Música. Líneas de investigación: Historia de la composición, Historia de la Educación Musical y Mujeres, música y sociedad. Miembro fundador de RITHMICA, Red de Investigación Temática en Música y Artes.

jotamenandro@gmail.com



ALVARO FRANCISCO RUIZ ROSERO

Estudió Licenciatura en Música con énfasis en piano en la Universidad de Nariño y Maestría en Docencia Universitaria de la misma institución. Tiene amplia experiencia como docente en las áreas de piano, guitarra y dirección coral en el nivel profesional, lo mismo que en la educación media. Pianista correpetidor, con amplia experiencia en acompañamiento. Fue integrante por más de 4 años en la agrupación vocal *Allegro Coral* de la Universidad de Nariño, coro con el que participó en CORAHABANA (Cuba, 2008); II Concurso Nacional de Coros (Barranquilla, 2009) y Jóvenes Intérpretes 2010 (Banco de la República). Actualmente trabaja como Docente del Programa de Licenciatura en Música de la Universidad de Nariño en las áreas de Piano principal y Piano complementario. Ha participado como ponente en eventos académicos nacionales e internacionales tales como el 1er Congreso Internacional en Educación y Formación de Educadores (Colombia). Ha incursionado en la composición, trabajo en el que se destacan las obras: *Fantasia para piano en Do menor* e *Himno de la Institución Educativa Central de Nariño*.

afranpiano@gmail.com

El presente libro contiene la obra pianística del compositor nariñense Javier Fajardo Chaves analizada morfológicamente. El análisis permite identificar la tendencia estética en la cual se inscribe cada una de sus obras; de este modo se han encontrado referentes de las corrientes del siglo XX, entre las cuales se encuentra la nacionalista, como la más acentuada; sin embargo, más allá de esta tendencia, también recurrió al serialismo, el dodecafonismo, el atonalismo y el minimalismo. Igualmente, es posible encontrar elementos que permiten asociar la obra de Fajardo Chaves con el barroco, el clasicismo y el romanticismo. Con el propósito de acercar este repertorio a los jóvenes pianistas, se ha ordenado la obra en tres niveles de dificultad, de menor a mayor, y agregado una serie de recomendaciones técnicas para facilitar su interpretación, en la cual se hace referencia a diferentes manuales que se han escrito para el estudio de la técnica del piano.



Universidad de **Nariño**
FUNDADA EN 1904



Universidad de **Nariño**
ACREDITADA DE ALTA CALIDAD
RESOLUCIÓN MEN 10567 - MAYO 23 DE 2017

Editorial
Universidad de Nariño