



Universidad Nacional de Costa Rica

Escuela de Música

Trabajo Final de Graduación:

**La Técnica Pianística y la Forma Musical como Herramienta para la Contextualización
Histórica e Interpretativa del Piano:**

Estudio en Cinco Obras de Bach, Mozart, Beethoven, Chopin y Ravel

Estudiante: Andrés Campos Chaves

Ciclo II

Lunes 2 de Octubre de 2025

Resumen

Este trabajo final de graduación examina la relación entre la técnica pianística, la forma musical y la interpretación, a través del estudio analítico e histórico de cinco obras fundamentales del repertorio pianístico: Fantasía y fuga en re menor, BWV 903 de Johann Sebastian Bach; Concierto para piano en si bemol mayor, KV 595 de Wolfgang Amadeus Mozart; Sonata para piano No. 26 en mi bemol mayor, Op. 81a “Les Adieux” de Ludwig van Beethoven; Balada No. 4 en fa menor, Op. 52 de Frédéric Chopin; y Alborada del Gracioso, M.41 de Maurice Ravel. Estas piezas, representativas de distintos períodos —Barroco, Clasicismo, Romanticismo e Impresionismo—, permiten observar la evolución técnica y estilística del instrumento, así como la transformación del pensamiento musical y estético que ha acompañado al desarrollo del piano.

La investigación articula fuentes históricas, ediciones críticas, tratados técnicos y referencias interpretativas con el propósito de analizar cómo la técnica pianística actúa como mediadora entre el intérprete y la obra, convirtiéndose en un vehículo para la comprensión y expresión de la forma musical. Se consideran ediciones de referencia como la Neue Bach-Ausgabe, la Neue Mozart-Ausgabe, la edición Henle Urtext para Beethoven, la edición crítica de Ekier para Chopin y la de Durand para Ravel, junto con tratados clásicos de Cortot, Neuhaus, Lhévinne, Sandor y Banowetz. A partir de estas bases, se plantea que la técnica no es únicamente un conjunto de destrezas mecánicas, sino una disciplina del pensamiento, de la escucha y de la conciencia musical.

El trabajo está estructurado en siete capítulos. La primera sección introduce los objetivos y fundamentos del estudio; la segunda presenta el marco teórico y referencial, abordando las principales formas y géneros musicales y su relación con la técnica pianística; la tercera y cuarta profundizan en el contexto histórico y el análisis formal de las obras; la quinta examina los recursos técnicos y expresivos; la sexta discute las implicaciones interpretativas y pedagógicas; y la séptima sintetiza los hallazgos con una reflexión sobre la práctica pianística contemporánea.

En el recital correspondiente, se interpretan cuatro de las cinco obras —excluyendo el concierto de Mozart—, priorizando un enfoque que une el análisis, la práctica instrumental y la comprensión estética. Este trabajo busca contribuir a la formación del

pianista–intérprete–investigador en Costa Rica, ofreciendo una metodología que integra historia, técnica, análisis y práctica artística como partes inseparables del quehacer musical.

Palabras clave: técnica pianística, forma musical, interpretación, análisis formal, contextualización histórica, Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Ravel.

Abstract

This final graduation project examines the relationship between pianistic technique, musical form, and interpretation through the analytical and historical study of five key works in the piano repertoire: Fantasy and Fugue in D minor, BWV 903 by Johann Sebastian Bach; Piano Concerto in B-flat major, KV 595 by Wolfgang Amadeus Mozart; Piano Sonata No. 26 in E-flat major, Op. 81a “Les Adieux” by Ludwig van Beethoven; Ballade No. 4 in F minor, Op. 52 by Frédéric Chopin; and Alborada del Gracioso, M.41 by Maurice Ravel. These works, representing different stylistic periods—Baroque, Classical, Romantic, and Impressionist—provide a lens through which to examine the evolution of pianistic technique and musical expression throughout history.

The study integrates historical sources, critical editions, technical treatises, and interpretive references to analyze how pianistic technique functions as a mediator between the performer and the work, serving as a vehicle for understanding and expressing musical form. Critical editions such as the Neue Bach-Ausgabe, Neue Mozart-Ausgabe, Henle Urtext for Beethoven, Ekier’s edition for Chopin, and Durand for Ravel are used, together with treatises by Cortot, Neuhaus, Lhévinne, Sandor, and Banowetz. The research posits that technique is not merely a set of mechanical skills but a discipline of thought, listening, and musical consciousness.

The work is organized into seven chapters: the first introduces the conceptual foundation and objectives; the second presents the theoretical framework, addressing principal musical forms and their relationship with pianistic technique; the third and fourth explore historical context and formal analysis; the fifth focuses on technical and expressive aspects; the sixth discusses interpretive and pedagogical implications; and the seventh synthesizes findings in a broader reflection on contemporary pianistic practice.

The corresponding recital features four of the five studied works—excluding Mozart’s concerto—to emphasize an interpretive approach that bridges analysis, instrumental practice, and aesthetic understanding. The research aims to contribute to the development of the pianist as performer–scholar in Costa Rica, offering a comprehensive methodology that integrates history, technique, analysis, and artistry as inseparable dimensions of musical creation and interpretation.

Keywords: pianistic technique, musical form, interpretation, formal analysis, historical contextualization, Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Ravel.

Dedicatoria y Agradecimientos

A mi familia, por su presencia constante, su amor y su apoyo incondicional.

A mi padre, Carlos Campos, pianista, primera inspiración y ejemplo de entrega absoluta al arte; por enseñarme, desde la infancia, que la música es una forma de comprender el mundo.

A mis maestros del Instituto Superior de Artes (ISA) y de la Universidad Nacional de Costa Rica, quienes me han formado no solo como músico, sino también como ser humano:

al Dr. Aleksandr Skliutovski, por su guía rigurosa y su visión artística;

a la Dra. Tamara Skliutovskaia, por su claridad, paciencia y profundidad pedagógica;

a la M.M. Ludmila Melzer, por su dedicación y sensibilidad;

al Dr. Luis Monge, al Dr. Gerardo Meza, a la Dra. Rebeca Ordoñez y al Dr. José Pablo Quesada, por su acompañamiento en este proceso formativo y su compromiso con la excelencia artística.

Al Dr. Jorge Carmona, mi primer profesor de piano, por haber encendido en mí la curiosidad por el sonido y la disciplina del estudio.

Y con especial gratitud al Maestro Vladislav Soyfer, cuya enseñanza me reveló la dimensión espiritual y filosófica de la música, abriendo el camino hacia una comprensión más profunda del arte y de la vida.

A mis amigos y compañeros de carrera, pilares de compañía, inspiración y motivación. Por su apoyo silencioso, su presencia generosa y su complicidad en los días de trabajo, duda y búsqueda compartida.

Finalmente, a los compositores, al piano y al arte mismo, por seguir siendo el lugar donde lo humano y lo trascendente se encuentran.

Hacer arte —vivirlo, pensarlo, respirarlo— es una forma de comprender la existencia más allá de la superficie, una manera de dar forma a lo invisible.

Índice General

Resumen	2
Abstract	3
Dedicatoria y Agradecimientos	5
Índice General	6
Capítulo I – Introducción	11
1. Fundamentación del estudio	11
2. Planteamiento del problema	11
3. Justificación y pertinencia artística	12
4. Objetivos	13
4.1 Objetivo general	13
4.2 Objetivos específicos	13
5. Alcance y delimitación	13
6. Metodología general	14
7. Estructura del trabajo	15
Capítulo II – Marco teórico y referencial	16
1. Conceptualización general de la técnica pianística	16
2. La forma musical como categoría estructural y expresiva	22
3. Principales géneros y formas musicales	22
3.1 Fantasía y fuga	22
3.2 El concierto clásico	23
3.3 La sonata clásica y romántica	23
3.4 La balada romántica	24

3.5 La alborada y las influencias españolas	24
4. Fuentes bibliográficas y musicológicas de referencia	25
Capítulo III – Contexto histórico y estético	27
1. El desarrollo histórico del piano y los instrumentos de teclado	27
Tabla 1. Desarrollo histórico de los instrumentos de teclado.....	28
2. La evolución técnica del instrumento: del clave al piano moderno	32
3. Relación entre instrumento y estilo interpretativo.....	33
4. La expansión estética del piano: del Barroco al siglo XX	33
5. Consideraciones sobre el piano contemporáneo y su papel actual	34
Capítulo IV – Análisis formal y estilístico de las obras	35
4.1 Johann Sebastian Bach – Fantasía y fuga en re menor, BWV 903	36
4.1.1 Contexto y fuentes.....	36
4.1.2 Análisis formal	37
4.1.3 Aspectos estilísticos e interpretativos	39
4.2 Wolfgang Amadeus Mozart – Concierto para piano en si bemol mayor, KV 595	41
4.2.1 Contexto y carácter	41
4.2.2 Estructura formal	41
4.2.3 Elementos técnicos e interpretativos	43
4.3 Ludwig van Beethoven – Sonata para piano n.º 26 en mi bemol mayor, Op. 81a	44
4.3.1 Contexto histórico y simbólico	44
4.3.2 Análisis formal y expresivo	45
4.3.3 Aspectos técnicos y estilísticos	46
4.4 Frédéric Chopin – Balada No. 4 en fa menor, Op. 52	48

4.4.1 Contexto y poética musical	48
4.4.2 Análisis formal	49
4.4.3 Técnica y estilo	50
4.5 Maurice Ravel – Alborada del gracioso, M.41	51
4.5.1 Contexto y carácter	51
4.5.2 Estructura formal	52
4.5.3 Elementos técnicos e interpretativos	54
4.6 Síntesis comparativa	59
Capítulo V – Técnica pianística y su desarrollo comparativo	61
5.1 Fundamentos generales de la técnica pianística	61
5.2 Johann Sebastian Bach: la arquitectura técnica del pensamiento polifónico	62
5.3 Wolfgang Amadeus Mozart: la técnica del equilibrio y la claridad formal	63
5.4 Ludwig van Beethoven: la transformación expresiva del gesto pianístico	64
5.5 Frédéric Chopin: la técnica interior y la poética del sonido	65
5.6 Maurice Ravel: la síntesis moderna entre precisión y color sonoro	67
5.7 Síntesis comparativa y proyección pedagógica	68
Capítulo VI – Interpretación, práctica y presentación artística	71
6.1 Introducción	71
6.2 Consideraciones interpretativas por compositor	71
6.2.1 Johann Sebastian Bach – Fantasía y fuga en re menor, BWV 903	71
6.2.2 Wolfgang Amadeus Mozart – Concierto para piano en si bemol mayor, KV 595.....	72
6.2.3 Ludwig van Beethoven – Sonata para piano No. 26 en mi bemol mayor, Op. 81a.....	73
6.2.4 Frédéric Chopin – Balada No. 4 en fa menor, Op. 52	74

6.2.5 Maurice Ravel – Alborada del Gracioso, M.41	74
6.3 Espacios, instrumentos y condiciones acústicas	75
6.4 Reflexión final	76
Capítulo VII – Conclusiones generales y consideraciones finales	77
7.1 Síntesis general de hallazgos	77
7.2 Conclusiones interpretativas	78
7.3 Recomendaciones para la práctica e investigación	78
7.4 Consideraciones finales	79
Referencias	81
Partituras y ediciones críticas	82
Grabaciones de referencia	82
Bibliografía Recomendada.....	84
Anexos.....	85

Capítulo I – Introducción

1. Fundamentación del estudio

El estudio de la técnica pianística y la forma musical representa uno de los pilares fundamentales en la formación artística y académica del intérprete. A lo largo de la historia, la técnica ha sido concebida no solo como un medio de dominio mecánico del instrumento, sino como un vehículo para la expresión y comprensión profunda de la obra musical. En este sentido, la técnica pianística se constituye en un lenguaje en sí mismo, cuya finalidad trasciende la destreza física para revelar la estructura, el carácter y el pensamiento del compositor.

El presente trabajo aborda la relación entre técnica, forma e interpretación a través del análisis de cinco obras representativas que recorren diferentes momentos de la historia del piano: la Fantasía y Fuga en re menor, BWV 903 de Johann Sebastian Bach, el Concierto para piano en si bemol mayor, KV 595 de Wolfgang Amadeus Mozart, la Sonata para piano No. 26 en mi bemol mayor, Op. 81a “Les Adieux” de Ludwig van Beethoven, la Balada No. 4 en fa menor, Op. 52 de Frédéric Chopin, y la Alborada del Gracioso, M.41 de Maurice Ravel. Estas obras representan momentos decisivos en la evolución del pensamiento pianístico y musical occidental: el barroco contrapuntístico, el equilibrio clásico, la expansión expresiva del romanticismo y la exploración tímbrica del impresionismo.

La elección de este corpus responde a la necesidad de comprender la continuidad histórica de la técnica pianística como una tradición viva. Desde el contrapunto severo de Bach hasta el color armónico de Ravel, pasando por la claridad estructural de Mozart, el dramatismo beethoveniano y la poética emocional de Chopin, el intérprete contemporáneo se enfrenta a un legado que exige tanto rigor técnico como sensibilidad estética. En este sentido, la investigación no busca aislar la técnica del pensamiento musical, sino integrarla como una vía de conocimiento que unifica cuerpo, mente y sonido.

2. Planteamiento del problema

A lo largo de la práctica pianística contemporánea, es frecuente observar una disociación entre el aprendizaje técnico y la comprensión estructural de las obras. La técnica, en muchos casos, se

enseña como una serie de ejercicios mecánicos desvinculados de la forma musical, mientras que el análisis formal y estilístico se aborda desde una perspectiva teórica, carente de aplicación directa en la interpretación. Esta separación empobrece la experiencia del intérprete, limitando su capacidad para comprender y comunicar el sentido musical.

El problema central que orienta este trabajo puede formularse de la siguiente manera:

¿Cómo se articula la relación entre técnica pianística, forma musical e interpretación en la ejecución de obras representativas de distintos períodos históricos?

Esta pregunta implica reconocer que cada estilo y época exige no solo un dominio técnico particular, sino una comprensión de los principios formales y expresivos que definen el lenguaje musical de cada compositor. De esta manera, la técnica deja de ser un fin en sí misma para convertirse en una herramienta que permite al intérprete comprender, reconstruir e interpretar la lógica interna de la obra.

3. Justificación y pertinencia artística

El estudio de la técnica y la forma musical desde una perspectiva integradora resulta pertinente en el contexto de la formación pianística universitaria y profesional, particularmente en el ámbito costarricense, donde la tradición interpretativa se encuentra en constante diálogo con modelos europeos y latinoamericanos. La Universidad Nacional de Costa Rica promueve un enfoque humanista y artístico que valora la investigación como práctica reflexiva, orientada a la comprensión del fenómeno musical en su totalidad.

En este marco, el presente trabajo propone un modelo de análisis que combina la rigurosidad musicológica con la vivencia interpretativa. La relevancia artística de esta investigación radica en que cada obra seleccionada representa un punto de inflexión en la historia del piano y plantea desafíos técnicos, formales y expresivos específicos. Además, el estudio contribuye a la consolidación de una metodología que vincula teoría, práctica y reflexión estética, ofreciendo herramientas útiles tanto para la interpretación como para la enseñanza pianística.

A nivel internacional, este tipo de abordaje se corresponde con las tendencias contemporáneas de la investigación artística, que conciben la interpretación musical como una forma de

conocimiento situada entre la práctica y la teoría. Así, el intérprete-investigador no solo reproduce repertorio, sino que lo reinterpreta críticamente, aportando una mirada renovada al legado musical.

4. Objetivos

4.1 Objetivo general

Analizar la relación entre técnica pianística, forma musical e interpretación en cinco obras representativas de Bach, Mozart, Beethoven, Chopin y Ravel, con el fin de comprender cómo los recursos técnicos contribuyen a la expresión formal y estilística de cada período.

4.2 Objetivos específicos

1. Estudiar las particularidades técnicas, formales y expresivas de cada obra seleccionada, en relación con su contexto histórico y estético.
2. Identificar los principios técnicos comunes y diferenciales que vinculan la evolución de la técnica pianística con el desarrollo de la forma musical.
3. Integrar el análisis formal y estilístico con la práctica interpretativa, estableciendo un puente entre la investigación y la ejecución artística.
4. Reflexionar sobre la continuidad histórica de la técnica pianística y su proyección en la formación del intérprete contemporáneo.

5. Alcance y delimitación

Este trabajo se centra en el estudio del repertorio pianístico comprendido entre los siglos XVIII y XX, abarcando obras de diferentes estilos y niveles de complejidad técnica. Aunque las cinco piezas fueron seleccionadas por su relevancia estética y representatividad, no se pretende abarcar la totalidad del repertorio pianístico ni ofrecer una sistematización exhaustiva de la técnica.

El enfoque es analítico e interpretativo: se busca comprender las obras desde la perspectiva del intérprete-investigador, sin desligarlas de su contexto histórico y pedagógico. La investigación combina el análisis de fuentes primarias (partituras, ediciones críticas, manuscritos) con la revisión de estudios teóricos y tratados técnicos, permitiendo articular una visión que integra forma, técnica y expresión.

En el recital asociado al trabajo, se incluyen cuatro de las cinco obras analizadas —Bach, Beethoven, Chopin y Ravel—, con el objetivo de demostrar en la práctica los principios interpretativos desarrollados en el estudio. La exclusión de la obra de Mozart responde a consideraciones de duración y equilibrio programático, sin afectar la coherencia conceptual del proyecto.

6. Metodología general

El método de investigación empleado es de carácter cualitativo, con enfoque analítico y artístico. Se parte del estudio detallado de las partituras mediante análisis formal, armónico y temático, complementado con la observación técnica derivada de la práctica instrumental. Este proceso se apoya en la comparación entre fuentes críticas, grabaciones de referencia y tratados técnicos relevantes, como los de Alfred Cortot, Heinrich Neuhaus, György Sandor, Josef Lhévinne y Seymour Fink.

El análisis de cada obra se desarrolla en tres dimensiones:

1. Estructural-formal, considerando las relaciones temáticas, seccionales y de desarrollo motivico.
2. Técnico-pianística, abordando los recursos de digitación, articulación, pedal, dinámica y textura.
3. Estilístico-interpretativa, que examina la adecuación entre técnica y expresión dentro del estilo histórico de cada compositor.

La articulación de estas dimensiones permite establecer vínculos entre los elementos técnicos y la forma musical, mostrando cómo la técnica actúa como mediadora entre la comprensión analítica y la ejecución artística.

7. Estructura del trabajo

El trabajo se organiza en siete capítulos. El Capítulo I presenta la introducción general, los objetivos y la metodología. El Capítulo II desarrolla el marco teórico, exponiendo los conceptos de técnica pianística y forma musical, junto con la revisión de fuentes y tratados. El Capítulo III contextualiza históricamente la evolución del piano y los estilos musicales abordados. En el Capítulo IV se realiza el análisis formal y estilístico de las cinco obras seleccionadas, mientras que el Capítulo V explora la técnica pianística desde una perspectiva comparativa.

El Capítulo VI expone las consideraciones interpretativas y de presentación en recital, integrando las observaciones analíticas y técnicas. Finalmente, el Capítulo VII presenta las conclusiones generales y una reflexión sobre el papel de la técnica pianística y la forma musical en la formación artística contemporánea.

Capítulo II – Marco teórico y referencial

1. Conceptualización general de la técnica pianística

La técnica pianística constituye el fundamento físico y mental del arte interpretativo. Según Heinrich Neuhaus (1982), la técnica no es un fin en sí misma, sino un medio expresivo que permite materializar las ideas musicales del compositor a través del cuerpo del intérprete. Su desarrollo implica la integración de movimientos naturales, la comprensión acústica del sonido y la interiorización del sentido estético. Alfred Cortot (1930), en su tratado Principios racionales de la técnica pianística, concibe la técnica como un conjunto de principios lógicos y sensoriales que deben subordinarse a la idea musical; es decir, la técnica debe ser “inteligente, orgánica y dirigida por el pensamiento”.

La técnica pianística abarca tanto los aspectos fisiológicos del movimiento como los procesos cognitivos y auditivos que los orientan. György Sándor (1981) enfatiza la importancia de la economía de movimiento y el uso del peso del brazo como base del toque natural, mientras que Josef Lhévinne (1924) subraya la necesidad de una técnica “mental”, basada en la visualización, la escucha interna y la anticipación muscular. En conjunto, estos enfoques confluyen en una visión integral: la técnica pianística es una síntesis entre mente, cuerpo y sonido.

Históricamente, la evolución técnica del piano ha estado ligada a las transformaciones del instrumento. Desde los mecanismos del clave y el fortepiano hasta la expansión del piano moderno, la técnica ha debido adaptarse a nuevas exigencias de articulación, dinámica y timbre. Cada período histórico presenta un tipo de relación particular entre técnica y estilo: la articulación y claridad polifónica del Barroco, la transparencia del Clasicismo, el legato cantabile del Romanticismo y la búsqueda del color en el Impresionismo.

Figura 1. Fantasía y fuga en re menor, BWV 903 (J. S. Bach).

The image displays a musical score for the 'Fantasia and Fugue in D minor, BWV 903' by Johann Sebastian Bach. The score is presented in six systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The measures are numbered 122, 125, 128, 131, 134, and 138. The music features a complex interplay of melodic lines and rhythmic patterns, characteristic of Bach's contrapuntal style. The key signature is D minor, and the time signature is common time (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, all rendered in black ink on a white background.

Nota.Fuente: Neue Bach-Ausgabe, Serie V, Band 9.2 (Bärenreiter, 1999).

Figura 2. Concierto para piano en si bemol mayor, KV 595 (W. A. Mozart).

The image displays a musical score for the Piano Concerto in B-flat major, KV 595 by Wolfgang Amadeus Mozart, covering measures 158 to 162. The score is arranged in two systems. The first system (measures 158-162) features a piano part with a treble and bass clef, and a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) with treble and bass clefs. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and includes markings for *p*, *cresc.*, and *f*. The string quartet enters in measure 160. The second system (measures 162-166) continues the piano part and the string quartet. The piano part features a treble and bass clef, and the string quartet consists of Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts, all with treble and bass clefs. The score is written in B-flat major and 4/4 time.

Nota.Fuente: Neue Mozart-Ausgabe, Serie V/15/2 (Bärenreiter, 1991).

Figura 3. Sonata para piano No. 26 en mi bemol mayor, Op. 81a “Les Adieux” (L. van Beethoven).

The image displays a musical score for the first system of the Sonata for Piano No. 26 in E-flat major, Op. 81a "Les Adieux" by Ludwig van Beethoven. The score is in G major (one flat) and 3/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 28-32) features a piano introduction with a forte (f) dynamic. The second system (measures 30-33) includes an 8-measure repeat sign and a piano (p) dynamic. The third system (measures 34-36) also features an 8-measure repeat sign and a piano (p) dynamic. The fourth system (measures 37-40) has a piano (p) dynamic and includes a fermata over the final measure. The fifth system (measures 41-44) has a piano (p) dynamic. The sixth system (measures 45-48) has a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Nota.Fuente: G. Henle Verlag (Urtext Edition, 1996).

Figura 4. Balada No. 4 en fa menor, Op. 52 (F. Chopin).

The image displays a page of musical notation for the fourth ballade by Fryderyk Chopin, in F minor, Op. 52. The score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins at measure 125, marked with a forte (*f*) dynamic and includes the instruction *ten.* (tenuto). The second system starts at measure 128, featuring a piano-piano (*pp*) dynamic, a *dim.* (diminuendo) marking, and a *ritardando* instruction. The third system, beginning at measure 131, is marked *smorzando* (morendo). The fourth system, starting at measure 134, includes a *dolciss.* (dolcissimo) marking and a *rallent.* (rallentando) instruction. The final system, beginning at measure 135, is marked *legato* and *p a tempo*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. There are also some symbols below the bass staff, including a stylized 'R' and asterisks.

Nota.Fuente: National Edition of the Works of Fryderyk Chopin (Ekier, 2000).

Figura 5. Alborada del Gracioso, M. 41 (M. Ravel).

The musical score for 'Alborada del Gracioso, M. 41' by Maurice Ravel is presented in five systems. The first system shows the piano introduction with the instruction *pp très rythmé*. The second system continues the piano part with *ff très expressif* and *simile* markings, and includes the instruction *Même mouvement*. The third system introduces the vocal line with the lyrics *di - mi - nuen - do*. The fourth system features the instruction *cédez légèrement* and *a tempo*, and includes the instruction *Gardez la Ped. jusqu'à **. The fifth system concludes with *pp* and *rall.* markings.

Nota.Fuente: Durand (1919).

2. La forma musical como categoría estructural y expresiva

La forma musical constituye la organización interna del discurso sonoro. Charles Rosen (1997) señala que la forma no es una plantilla fija, sino el resultado de un proceso dinámico entre repetición, contraste y desarrollo. En la música tonal, las formas se construyen mediante la relación entre función armónica, estructura temática y proporción formal.

En el ámbito pianístico, la comprensión de la forma resulta esencial para orientar la interpretación. Cada tipo de estructura —binaria, ternaria, rondó o sonata— condiciona el fraseo, la articulación y el sentido narrativo de la obra. El intérprete debe reconocer la arquitectura de la pieza no solo como una estructura analítica, sino como una experiencia temporal que da coherencia al discurso musical.

Rosen distingue entre “forma como estructura” y “forma como proceso”. En el primer caso, la forma es una organización de secciones; en el segundo, es una transformación continua del material. Esta distinción resulta crucial para el análisis interpretativo: mientras Bach organiza su discurso mediante simetrías contrapuntísticas, Beethoven lo desarrolla mediante expansión motivica y tensión dramática, y Chopin lo convierte en narración poética.

La forma es, por tanto, el puente entre técnica y expresión: comprenderla permite al pianista decidir sobre dinámicas, respiraciones, articulaciones y tensiones internas, dotando de sentido a la ejecución.

3. Principales géneros y formas musicales

3.1 Fantasía y fuga

La fantasía y la fuga representan dos polos complementarios de la escritura barroca: libertad e intelecto. La fantasía, de origen improvisatorio, se caracteriza por su estructura abierta, la alternancia de secciones contrastantes y la exploración armónica y retórica. La fuga, en cambio, obedece a principios contrapuntísticos rigurosos basados en la imitación y el desarrollo temático.

Johann Sebastian Bach fusiona ambas en su Fantasía y Fuga en re menor, BWV 903, logrando una síntesis entre invención libre y rigor estructural. Schweitzer (1996) interpreta esta obra como

una representación simbólica del conflicto espiritual entre caos y orden, expresado a través de la tensión entre la libertad expresiva de la fantasía y la disciplina de la fuga.

Desde el punto de vista técnico, esta obra exige claridad en la polifonía, independencia de voces y control de articulación; desde el formal, revela la capacidad del compositor para integrar libertad e intelecto en una unidad expresiva.

3.2 El concierto clásico

El concierto clásico surge en el siglo XVIII como forma dialógica entre el solista y la orquesta. Mozart, heredero de J.C. Bach y C.P.E. Bach, convierte el género en un espacio de interacción dramática. El Concierto para piano en si bemol mayor, KV 595, compuesto en 1791, sintetiza la madurez de su estilo: una escritura transparente, equilibrada y profundamente humana.

Según Badura-Skoda y Badura-Skoda (1996), el lenguaje pianístico de Mozart combina elegancia melódica con precisión articuladora. La estructura formal del concierto clásico responde al modelo tripartito —allegro en forma de sonata, movimiento lento lírico y rondó final—, pero su contenido expresivo supera el esquema, revelando una fusión entre la voz cantabile y el virtuosismo instrumental.

El pianista debe, por tanto, cultivar un toque ligero y articulado, claridad rítmica, dominio del fraseo y refinamiento en el uso del pedal, aspectos que exigen una comprensión profunda de la estética clasicista.

3.3 La sonata clásica y romántica

La sonata constituye la forma estructural más representativa del pensamiento musical desde el siglo XVIII. Beethoven la transforma en un laboratorio de experimentación formal, expresiva y técnica. La Sonata No. 26 en mi bemol mayor, Op. 81a “Les Adieux” (1810) simboliza la transición entre el Clasicismo y el Romanticismo: combina una estructura formal coherente con un contenido emocional explícito.

El primer movimiento (Das Lebewohl) evoca la despedida mediante intervalos descendentes y armonías suspensivas; el segundo (Abwesenheit) expresa la ausencia a través de texturas

introspectivas; el tercero (*Das Wiedersehen*) celebra el reencuentro con energía triunfal. Esta narratividad es ejemplo del concepto beethoveniano de “forma como proceso”, donde la estructura emerge del desarrollo de un motivo germinal.

Desde el punto de vista técnico, la obra exige control de los contrastes dinámicos, proyección sonora equilibrada y una articulación que combine claridad y densidad expresiva.

3.4 La balada romántica

El género de la balada surge en el siglo XIX inspirado en la poesía narrativa. En el caso de Chopin, la Balada No. 4 en fa menor, Op. 52 (1842) representa una de las cumbres del lirismo romántico. Samson (1992) señala que la obra combina una forma libre con una profunda coherencia interna basada en la metamorfosis temática: motivos que se transforman y reaparecen bajo nuevas luces armónicas.

La balada no responde a un esquema formal fijo —a diferencia de la sonata—, sino a una narratividad simbólica. En ella confluyen la pasión, el drama y la introspección. Desde el punto de vista técnico, la obra requiere dominio del legato, control del rubato, manejo del contrapunto interno y una comprensión del fraseo poético. Eigeldinger (2005) destaca que Chopin concebía la técnica como extensión del alma: “no hay virtuosismo sin emoción, ni emoción sin control técnico”.

Así, la balada se convierte en un espacio donde la técnica pianística alcanza su máxima fusión con la expresión.

3.5 La alborada y las influencias españolas

La Alborada del Gracioso (1905) de Maurice Ravel pertenece a la suite *Miroirs* y encarna la fascinación del compositor por la música española. Según Nichols (2011), la obra combina el color armónico impresionista con ritmos populares ibéricos —seguidillas, jotas y fandangos—, reinterpretados a través de un lenguaje pianístico de gran virtuosismo.

La estructura formal es tripartita (A–B–A'), con secciones contrastantes que alternan danza, lirismo y brillantez orquestal. El tratamiento del piano es decididamente instrumental: utiliza efectos de guitarra, percusión y canto flamenco, logrando un timbre orquestal en el teclado.

Técnicamente, la obra demanda precisión rítmica, control de pedales, dominio de notas repetidas, glissandi y cruces de manos. Su dificultad radica en mantener la claridad sonora y el carácter humorístico sin sacrificar la pureza del timbre.

4. La técnica pianística en la tradición pedagógica

La pedagogía pianística ha evolucionado en paralelo a las transformaciones técnicas del instrumento. Desde los métodos de Hummel y Czerny hasta los tratados de Liszt, Cortot y Neuhaus, la enseñanza de la técnica ha pasado de un enfoque mecánico a uno psicológico y auditivo.

Neuhaus (1982) enfatiza la escucha interior como centro del acto pianístico; Cortot (1930) propone una técnica racional basada en la comprensión muscular y mental del movimiento; Banowetz (1985) sistematiza el uso del pedal como herramienta expresiva; y Fink (1992) introduce la noción de “zona gris” entre tensión y relajación, clave para el control dinámico.

La convergencia de estas visiones muestra que la técnica moderna no puede separarse del pensamiento estético. El pianista contemporáneo hereda una tradición que integra anatomía, psicología, acústica y arte, y debe desarrollar una técnica consciente, adaptativa y expresiva.

4. Fuentes bibliográficas y musicológicas de referencia

El marco teórico de este trabajo se apoya en fuentes de alta fiabilidad académica:

- Principios racionales de la técnica pianística (Cortot, 1930), base para el análisis técnico-comparativo.
- El arte del piano (Neuhaus, 1982), referente sobre pedagogía interpretativa.
- La generación romántica (Rosen, 1997), clave para el análisis formal y estilístico.

- Interpreting Mozart (Badura-Skoda & Badura-Skoda, 1996), esencial para el estudio del estilo clásico.
- Chopin visto por sus alumnos (Eigeldinger, 2005) y Chopin (Samson, 1992), fundamentales para la estética romántica.
- Ravel (Nichols, 2011), para la comprensión del impresionismo pianístico.
- J.S. Bach (Schweitzer, 1996), para el análisis del pensamiento contrapuntístico.

Estas fuentes, junto con las ediciones críticas empleadas (Neue Bach-Ausgabe, Neue Mozart-Ausgabe, Henle Urtext, Ekier, Durand), garantizan el rigor musicológico y la coherencia interpretativa del estudio.

1. El desarrollo histórico del piano y los instrumentos de teclado

La historia del piano es, en gran medida, la historia de la transformación del pensamiento musical occidental. El instrumento surge como resultado de una búsqueda constante por ampliar el rango dinámico y expresivo del teclado. Los antecedentes más remotos pueden rastrearse hasta el monocordio griego y los instrumentos de cuerda pulsada y percutida como la dulciana y el psalterio, que fueron evolucionando hacia mecanismos cada vez más complejos.

Durante el siglo III a.C., el hydraulis o “órgano hidráulico” de Ctesibio de Alejandría representó un hito tecnológico: su sistema de tubos accionados por presión de agua permitió la generación de sonido continuo y controlado, constituyendo el primer antecedente del órgano de tubos. Este instrumento, símbolo de poder y liturgia durante siglos, se transformó en un laboratorio de experimentación acústica y mecánica, cuyo principio de aire controlado y teclas sirvió de base para los teclados posteriores.

En los siglos XIV al XVII aparecieron instrumentos como el clavicordio y el clavicémbalo, ambos de cuerdas tensadas, pero de naturaleza distinta. El clavicordio, de dinámica limitada pero gran sensibilidad táctil, se convirtió en el instrumento ideal para el estudio doméstico y la introspección musical. El clavicémbalo, en cambio, ofrecía una sonoridad más brillante y estable, aunque carente de control dinámico. Ambos coexistieron y marcaron la base de la escritura contrapuntística de los siglos XVI al XVIII.

La culminación de este proceso se da con la invención del pianoforte por Bartolomeo Cristofori en torno a 1700. Su mecanismo de martillos permitía controlar la intensidad sonora mediante la presión de las teclas, dando origen a un nuevo ideal estético: la música como expresión emocional graduada. La palabra “pianoforte”, que combina piano (suave) y forte (fuerte), simboliza esta nueva capacidad dinámica.

El siglo XIX fue la edad de oro del piano. Las innovaciones industriales —cuerdas cruzadas, bastidor metálico, aumento del registro— dieron lugar al piano moderno de cola, instrumento de gran proyección sonora y equilibrio mecánico. Los compositores y virtuosos, desde Liszt hasta Chopin, elevaron el piano a un vehículo orquestal y poético a la vez. Finalmente, en el siglo XX, el piano se convirtió en un laboratorio de exploración tímbrica y armónica: Debussy, Ravel,

Bartók y Messiaen expandieron sus posibilidades sonoras hacia lo impresionista, lo rítmico y lo espiritual.

Tabla 1. Desarrollo histórico de los instrumentos de teclado: del órgano hidráulico al piano moderno.

Nota.Fuente: Elaboración propia con base en Parncutt (2002), Pollens (2010) y Neuhaus (1982).

Época / Siglo	Instrumento	Características técnicas	Relevancia musical e histórica
Siglo III a. C.	Hidraulis	Tubos sonoros accionados por aire comprimido con agua; teclado rudimentario.	Primer instrumento de teclado conocido. Base del órgano posterior, utilizado en contextos públicos y ceremoniales en Grecia y Roma.
Siglos VIII–X	Órgano neumático medieval	Aire impulsado por fuelles; tubos controlados por grandes teclas; timbres fijos.	Primer órgano eclesiástico europeo. Introduce el concepto de tecla como mecanismo expresivo.
Siglos XIV–XV	Órgano positivo	Órgano pequeño de cámara o de salón, con uno o dos registros y acción directa; a menudo transportable.	Usado en iglesias pequeñas, monasterios y espacios domésticos. Antecedente directo del órgano barroco de mayores dimensiones.

Siglo XV	Clavicordio	Cuerdas metálicas golpeadas por tangentes; sonido suave y control dinámico limitado.	Primer teclado con control expresivo del volumen (bebung). Ideal para la práctica doméstica y la enseñanza.
Siglo XVI	Virginal	Variante rectangular del clavecín, con cuerdas paralelas al teclado.	Popular en Inglaterra y los Países Bajos. Asociado al repertorio isabelino (Byrd, Bull, Gibbons).
Siglos XVI–XVII	Clavecín	Cuerdas punteadas por plectros; uno a tres teclados; posibilidad de combinar registros.	Instrumento dominante del Barroco. Repertorio extenso (Bach, Couperin, Scarlatti, Händel). Gran riqueza tímbrica, aunque sin control dinámico.
Siglo XVIII (1700–1780)	Fortepiano	Mecanismo de martillos que permite contrastes dinámicos; cuerdas delgadas; estructura ligera.	Revoluciona la expresividad musical. Utilizado por Mozart, Haydn y el joven Beethoven. Transición del clave al piano moderno.
Siglos XVIII–XIX (1780–1850)	Pianoforte o piano romántico	Cuerdas cruzadas, marco metálico, pedales estandarizados y	Base del piano moderno. Mayor potencia sonora y registro ampliado.

		acción de doble escape.	Instrumento central del Romanticismo (Beethoven, Chopin, Liszt, Schumann).
Siglo XIX tardío – XX temprano (1850–1930)	Piano de cola moderno	Estructura metálica completa, cuerdas cruzadas, acción precisa y timbre homogéneo.	Instrumento sinfónico por excelencia. Estandarización industrial (Steinway, Bechstein). Dominante en el repertorio solista y de cámara moderno.
Siglo XIX tardío – XX (1880–actualidad)	Piano vertical	Estructura vertical, cuerdas perpendiculares al teclado, tamaño compacto.	Democratiza el acceso al piano. Usado en hogares, escuelas y cafés. Sonido más seco y directo.
Décadas de 1930–1950	Órganos eléctricos y electromecánicos	Generadores de tono mediante ruedas fónicas y amplificación eléctrica.	Sonido característico del jazz, el gospel y el rock. Sustituye al órgano de tubos en contextos populares.
Décadas de 1960–1980	Sintetizadores analógicos	Osciladores, filtros y moduladores que generan y transforman el sonido electrónicamente.	Expanden el concepto de teclado hacia la síntesis sonora. Fundamentales en el rock progresivo, el pop y la música electrónica.

Décadas de 1980–2000	Sintetizadores digitales y estaciones de trabajo	Tecnología digital basada en muestreo y síntesis por frecuencia modulada; secuenciadores integrados.	Dominaron la producción musical de finales del siglo XX. Definen la era digital y la música electrónica moderna.
Décadas de 1990–actualidad	Pianos digitales y teclados MIDI	Reproducción digital del sonido mediante muestreo o modelado físico; sensibilidad al toque.	Combinan realismo interpretativo y tecnología. Amplio uso en educación, grabación y práctica pianística.
Siglo XXI (2000–presente)	Instrumentos híbridos y controladores expresivos	Modelado físico avanzado, sensores hápticos y control de microdinámica.	Borran los límites entre lo acústico y lo digital. Alta expresividad y realismo sonoro.
Perspectiva futura (2025–2050)	Pianos inteligentes y entornos inmersivos	Integración de inteligencia artificial, interfaces neuronales y acústica virtual.	Prometen interpretación interactiva, composición asistida por IA y experiencias multisensoriales.

2. La evolución técnica del instrumento: del clave al piano moderno

Cada transformación mecánica del teclado generó nuevas demandas técnicas. El clavicordio favorecía la articulación y el control del tacto, el clavicémbalo la claridad de la textura polifónica, y el piano permitió un fraseo expresivo y dinámico.

En el período barroco, la técnica se basaba en la independencia de los dedos y la articulación precisa. Bach, en su *Clavier-Übung* y *El clave bien temperado*, establece el principio de igualdad digital y la independencia contrapuntística, preparando el terreno para el pensamiento técnico moderno.

Con el fortepiano de Mozart, la técnica se vuelve más ligera y cantabile. El toque no se basa en el peso del brazo, sino en la flexibilidad de los dedos y la precisión articuladora. La transparencia del estilo clásico requería claridad en la pulsación, control del legato y un dominio del fraseo que imitara el canto operístico.

Beethoven, en cambio, amplía el horizonte técnico y expresivo del instrumento: introduce contrastes dinámicos extremos, trinos orquestales, pasajes de octavas y texturas densas. Su obra refleja el paso del equilibrio clásico a la expresividad romántica, y exige una técnica basada en el peso del brazo, la libertad de la muñeca y el control muscular consciente.

Durante el Romanticismo, Chopin revoluciona la técnica pianística: sus estudios y baladas exploran nuevas dimensiones del legato, el rubato y la sonoridad poética. Para él, la técnica debía ser “una emanación natural del alma musical”, lo que exige un enfoque más sensorial que mecánico.

Ravel, heredero de esta tradición, integra el virtuosismo romántico con la precisión impresionista. Sus obras, entre ellas *Alborada del Gracioso*, demandan un dominio absoluto de los matices, una pedaleada controlada al límite y un conocimiento orquestal del teclado.

Así, el desarrollo técnico del instrumento no solo amplió las posibilidades sonoras, sino que también redefinió la concepción del pianista: de ejecutante a creador sonoro.

3. Relación entre instrumento y estilo interpretativo

El instrumento determina el estilo, y el estilo moldea la técnica. En el Barroco, la articulación seca y la claridad polifónica responden a la respuesta inmediata del clavicémbalo; en el Clasicismo, el fortepiano propicia el fraseo conversacional y la elegancia formal; en el

Romanticismo, el piano de hierro y cuerdas cruzadas permite el canto sostenido y la amplitud dinámica; y en el Impresionismo, el piano moderno se convierte en un medio de exploración tímbrica comparable a la orquesta.

Bach utiliza el teclado como vehículo intelectual, donde la precisión y la independencia de voces son expresión de orden espiritual. Mozart transforma la escritura en un canto instrumental donde cada línea es portadora de vida. Beethoven explora la tensión entre el límite físico del instrumento y la expansión emocional del ser humano. Chopin convierte el piano en una prolongación de la respiración, mientras Ravel lo reconfigura como un laboratorio de color y textura.

Cada uno de estos estilos exige una comprensión técnica distinta. La interpretación históricamente informada —respaldada por fuentes como Badura-Skoda (1996) y Neuhaus (1982)— busca respetar no solo los medios sonoros de cada época, sino la intención estética subyacente. De este modo, el pianista contemporáneo se enfrenta al desafío de equilibrar fidelidad estilística y creatividad interpretativa.

4. La expansión estética del piano: del Barroco al siglo XX

El piano se consolidó como símbolo de la cultura burguesa europea en el siglo XIX, pero su evolución estética abarca un arco mucho más amplio. En el Barroco, el teclado representaba el intelecto y la espiritualidad; en el Clasicismo, la razón equilibrada; en el Romanticismo, el sentimiento individual; y en el siglo XX, la búsqueda de identidad y color.

Bach compuso para un teclado que simbolizaba el cosmos ordenado; Mozart y Beethoven, para un piano que dialogaba con la voz humana y la orquesta; Chopin, para un piano íntimo y confesional; y Ravel, para un instrumento que evocaba lo pictórico y lo exótico.

Esta evolución no solo refleja transformaciones técnicas, sino una mutación en la sensibilidad humana. El intérprete que recorre este repertorio transita de la geometría sonora bachiana a la transparencia mozartiana, del drama beethoveniano a la poesía chopiniana y la sensualidad raveliana.

El piano, en este sentido, se convierte en un espejo de la civilización: cada obra revela una concepción del ser humano y del arte. Por ello, estudiar la técnica y la forma pianística implica también un ejercicio de autoconocimiento histórico y estético.

5. Consideraciones sobre el piano contemporáneo y su papel actual

En el siglo XXI, el piano conserva su vigencia como instrumento central de la educación musical y la creación artística. Aunque la música digital, electrónica y multimedia han diversificado las prácticas interpretativas, el piano sigue siendo un núcleo de referencia en la formación de músicos.

La tradición técnica y estética heredada de Bach, Mozart, Beethoven, Chopin y Ravel constituye una base indispensable para el intérprete moderno. Comprender su legado permite abordar con profundidad tanto el repertorio clásico como la creación contemporánea.

En el contexto costarricense y latinoamericano, el estudio del piano enfrenta el desafío de articular la herencia europea con las expresiones culturales locales. La consolidación de escuelas, cátedras y festivales pianísticos en la región demuestra un interés creciente por formar intérpretes con conciencia histórica, apertura estilística y rigor técnico.

El pianista actual se mueve entre la fidelidad al texto y la libertad creativa. En ese equilibrio radica la esencia del arte interpretativo: ser mediador entre pasado y presente, entre tradición y renovación.

El presente capítulo desarrolla un análisis interpretativo y estilístico de cinco obras emblemáticas del repertorio pianístico occidental, seleccionadas por su relevancia histórica, su valor formativo dentro de los programas académicos de Bachillerato en Piano y su aporte al desarrollo técnico, expresivo y conceptual del intérprete. Cada una de ellas representa un momento clave en la evolución del lenguaje pianístico y constituye, a la vez, un modelo de articulación entre pensamiento musical, técnica instrumental y estética.

El estudio aborda obras de Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin y Maurice Ravel, compositores cuya influencia resulta determinante para comprender la construcción del pianismo moderno. El análisis de cada obra combina tres dimensiones complementarias: el contexto histórico y estético, la estructura formal y los aspectos técnicos e interpretativos, de modo que la comprensión musical surja tanto del conocimiento teórico como de la práctica artística.

La selección de las piezas responde a un criterio pedagógico y evolutivo. En Bach, la Fantasía y fuga en re menor, BWV 903 representa la culminación del contrapunto barroco y el tránsito hacia una concepción más libre del teclado. En Mozart, la Sonata en do menor, K. 457 sintetiza el equilibrio clásico y anticipa la intensidad dramática del Romanticismo. En Beethoven, la Sonata No. 26 en mi bemol mayor, Op. 81a “Les Adieux” revela la transformación de la forma sonata en discurso emocional. En Chopin, la Balada No. 4 en fa menor, Op. 52 expone el ideal romántico de libertad estructural y profundidad lírica. Finalmente, en Ravel, la Alborada del gracioso, M.41 ejemplifica el virtuosismo moderno y la integración entre color, ritmo y precisión formal.

A través de estos casos, el capítulo busca establecer un diálogo entre estética, técnica e interpretación, evidenciando cómo cada época redefine el papel del intérprete y del instrumento. Desde la arquitectura contrapuntística de Bach hasta la orquestación pianística de Ravel, se observa una línea de continuidad en la búsqueda de expresividad y perfección formal, entendida no solo como destreza técnica, sino como forma de pensamiento musical.

Este recorrido permite, además, vincular la práctica pianística con el estudio curricular. Las obras aquí analizadas son parte fundamental de los programas académicos de las principales instituciones comparadas —Universidad Nacional, Universidad de Costa Rica, Universität für

Musik und darstellende Kunst Wien, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris y The Juilliard School—, lo que refuerza su valor formativo dentro de la formación integral del pianista.

En síntesis, este capítulo propone una lectura analítica e interpretativa que articula tradición y práctica contemporánea, entendiendo la interpretación no como mera ejecución, sino como acto reflexivo y creativo que traduce la estructura musical en experiencia sonora viva.

4.1 Johann Sebastian Bach – Fantasía y fuga en re menor, BWV 903

4.1.1 Contexto y fuentes

La Fantasía y fuga en re menor, BWV 903, pertenece al repertorio para teclado de Bach y es considerada un hito del virtuosismo libre y del pensamiento contrapuntístico en la tradición alemana. La edición crítica de la Neue Bach-Ausgabe (Serie V, Band 9.2, pp. 76–89, Bärenreiter, 1999) consolida la transmisión textual de la obra en el siglo XX, al tiempo que la investigación reciente subraya su origen improvisatorio y la existencia de múltiples estados en su recorrido textual.

La ficha de All of Bach (Nederlandse Bachvereniging) sintetiza el consenso actual: composición entre 1714–1719, con revisión hacia ca. 1730; la obra fue ya “legendaria” en vida de Bach y probablemente nació como una improvisación de gran escala. Allí se precisa además que el instrumento indicado es el clavicordio (género catalogado como “obras para clavecín”), y que la célebre calificación de “cromática” remite al sujeto de la fuga, cuyo avance por semitonos “hace que la tonalidad se afirme solo a lo largo del camino”. La misma fuente recuerda que la afinación del periodo no era igual (a diferencia del temperamento igual del piano moderno), de modo que ciertas tonalidades sonaban más acerbadas que otras, y que el arte del gran improvisador consistía en fundir excursiones “exóticas” en un relato musical cohesivo planificado con cuidado .

Desde una perspectiva histórico-estilística, la obra corona el *stylus phantasticus* centroeuropeo heredado de Froberger y Buxtehude, donde libertad retórica y *tocatta* conviven con rigor contrapuntístico. En la línea hermenéutica de Schweitzer, esta díada puede entenderse como

drama espiritual que reconcilia libertad y orden (mantengo tu formulación por su valor interpretativo).

Fuentes principales empleadas en esta sección:

- • Neue Bach-Ausgabe, Serie V, Band 9.2 (pp. 76–89). Kassel: Bärenreiter, 1999.
- • All of Bach – Nederlandse Bachvereniging: ficha BWV 903 (contexto histórico, cronología, organología, traza formal y comentarios de Menno van Delft), 2018. Disponible en: <https://www.bachvereniging.nl/en/bwv/bwv-903>

4.1.2 Análisis formal

Fantasia: arquitectura A–B–C + coda

La Fantasia se organiza, según All of Bach, en tres secciones principales y una coda, con un diseño retórico-narrativo que progresa desde la invención libre hacia la clausura conclusiva:

- Sección A (exordio toccatístico). Apertura de carácter libre: gesto declamatorio, alternancia de acordes arpegiados y escalas, silencios expresivos y mutaciones tempranas de registro/tonalidad. Su función es instalar el ethos de la pieza (libertad, imprevisibilidad, intensidad afectiva). La sensación de improvisación “extra larga” señalada por la fuente legitima una lectura retórico-tocatesca de esta primera gran unidad.
- Sección B (amplificatio: pasajes y expansión). Núcleo de expansión técnico-textural: All of Bach destaca “saltos, escalas y arpegios”; Menno van Delft puntualiza arpegios con acordes de hasta ocho partes que recorren el teclado, auténtico tour de force donde la técnica deviene forma (la acumulación cinética genera el clímax).
- Sección C (recitativo). Episodio declamatorio, descrito expresamente “en forma de recitativo”: se impone la prosodia instrumental, con respiraciones, suspensiones y réplicas, como palabra interior que reordena la energía antes del cierre.

- Coda (pedal y descenso conjunto). “Justo antes del final”, las voces superiores descienden por grados conjuntos mientras el bajo sostiene una nota pedal: gesto de estabilización armónica y cláusula de autoridad que transfigura la tensión en reposo.

Síntesis formal de la Fantasía: A (toccata/retórica) → B (pasajes/expansión) → C (recitativo) → Coda (pedal + descenso conjunto).

El relato pasa de la intuición a la densificación y de allí a la clarificación y resolución: una dramaturgia ejemplar del *stylus phantasticus*.

Fuga: sujeto cromático y afirmación tonal progresiva

La Fuga contrapone rigurosidad al despliegue libre de la Fantasía. Su sujeto cromático —con avance por semitonos— provoca una postergación de la claridad tonal, “que solo se consolida a lo largo del camino” (All of Bach) .

Analíticamente, cabe distinguir:

- Exposición: claridad del contorno cromático, nítida dirección interválica; la respuesta puede percibirse como tonal por el juego de grados conjuntos y apoyaturas internas.
- Episodios: puentes respiratorios que reorientan la energía hacia nuevas entradas; el cromatismo habilita modulaciones orgánicas y secuencias.
- Técnicas de intensificación: empleo de *stretto* y densificación de la textura hacia el final (propias de la praxis bachiana).
- Clausura: la fuente describe una conclusión “majestuosa” con acordes tajantes, auténtica firma retórica de la victoria del orden sobre el ímpetu de la Fantasía.

Díada asimétrica: La Fantasía expande los límites y la Fuga restaura una ley contrapuntística que subsume el cromatismo en claridad estructural.

4.1.3 Aspectos estilísticos e interpretativos

Idioma instrumental (clavicordio) y traslado al piano moderno

La ficha de All of Bach indica clavicordio como instrumento; su ductilidad de ataque, posibilidad de microvibrato (bebung) y la respuesta íntima del mecanismo exigen, en piano moderno, una relectura técnica que emule esa maleabilidad sin caer en exceso romántico:

- Ataque y articulación. Evitar el “percudido” homogéneo; trabajar un legato armónico (unión por funciones, no por vínculo digital), con peso y tiempo de contacto suficientes para perfilar perfiles internos.
- Pedal. En la Fantasía, pedal por armonía con renovaciones claras; preservar la transparencia de la polifonía. En la Coda, se admite pedal de resonancia que establezca el bajo sin enturbiar el descenso conjunto del plano superior.
- Microdinámica. En la Fuga, la direccionalidad del semitono (tensión–relajación) se restituye mediante inflexiones mínimas de color y peso, compensando la pérdida de “acentos de temperamento” del contexto histórico.
- Tempo y rubato.
 - A (toccata): Andante mosso flexible, con retórica de habla.
 - B (expansión): Più mosso “respirable”; prioridad a agrupaciones armónicas y a la economía de movimiento sobre el brillo métrico.

- C (recitativo): Ritmico flessibile, pausas estructurales y prosodia (pregunta–respuesta).
- Coda: Allargando conclusivo (pedal estabilizador + soprano cantabile).
- Fuga: Tempo nobile que asegure inteligibilidad del sujeto cromático y gravitas en la clausura.

Estas pautas preservan el idioma histórico y, a la vez, explotan el rango dinámico del piano moderno sin desvirtuar la estética.

Técnica pianística específica (síntesis operativa)

- Independencia y polifonía: control de voces internas (línea de contralto/tenor) con ataques diferenciados (en línea con Cortot, Principios I y III).
- Agrupación y redistribución: en la Sección B, arpeggios de amplio alcance (hasta ocho partes, Menno van Delft) requieren bloque → despliegue y redistribución intermanual para sostener continuidades melódicas.
- Dinámica “sin pedal”: práctica deliberada de color por dedos y peso graduado (Cortot, cap. V) para no supeditar la expresividad al resonador; el pedal se concibe como complemento retórico, no como prótesis sonora.
- Afinación histórica → color moderno: dado que en época de Bach no se usaba el temperamento igual, se recupera la rugosidad armónica mediante balance de planos, ataques no isócronos y ligeros desfases expresivos (nunca desprolijos).

4.2 Wolfgang Amadeus Mozart – Concierto para piano en si bemol mayor, KV 595

4.2.1 Contexto y carácter

El Concierto para piano y orquesta en si bemol mayor, KV 595, fue compuesto en Viena a comienzos de 1791, fechado por el propio Mozart el 5 de enero, y constituye su última contribución al género concertante. Este período final, que incluye también *La flauta mágica*, el Réquiem y el Concierto para clarinete, se caracteriza por una serenidad luminosa y una economía expresiva que reflejan una síntesis de toda su experiencia estilística.

Según Badura-Skoda (1996), el KV 595 representa “una despedida serena del mundo sonoro”, una transfiguración de la forma concierto en la que la tensión dramática cede a un tono de intimidad reflexiva. Rosen (1988) señala que Mozart “alcanza aquí una pureza formal que parece simple solo por la perfección de su equilibrio interno”: el discurso orquestal y el solista se funden sin oposición retórica, instaurando un diálogo de igual a igual.

El concierto pertenece a la madurez vienesa, cuando el lenguaje mozartiano asimila el clasicismo más depurado y se abre a una nueva dimensión expresiva, preludio de la sensibilidad romántica. La orquesta reducida (flauta, oboes, fagotes, trompas y cuerdas) genera una atmósfera camerística; el piano actúa más como interlocutor que como protagonista, en consonancia con el ideal de transparencia y diálogo interior.

4.2.2 Estructura formal

Primer movimiento — Allegro(Si bemol Mayor)

El primer movimiento adopta la forma sonata doble típica del concierto clásico, con una exposición orquestal seguida por la exposición del solista.

- **Exposición orquestal:** se abre con un tema principal basado en intervalos ascendentes de tercera, motivo que simboliza un gesto de apertura y serenidad. El material se expone de manera equilibrada entre las cuerdas y los vientos, anunciando la transparencia tímbrica característica de este concierto.
- **Entrada del solista:** el piano retoma el tema principal, pero lo transforma mediante ornamentaciones sutiles, retardos y ligeros desplazamientos acentuales, produciendo una sensación de conversación íntima más que de exhibición.

- Desarrollo: se articula mediante modulaciones breves y lógicas, con una economía armónica notable: Mozart evita el dramatismo expansivo de sus conciertos anteriores (como el KV 466 o KV 491) y privilegia el juego de resonancias temáticas entre orquesta y piano.
- Reexposición y coda: el cierre retorna a la estabilidad tonal con un clima de calma y gratitud. Según Rosenblum (1991), el final del movimiento transmite “una especie de reconciliación estética entre el individuo y el orden natural del sonido”.

Segundo movimiento — Larghetto (Mi bemol Mayor)

El movimiento central se presenta como una aria sin palabras. La textura homofónica y la línea melódica del piano recuerdan el canto operístico mozartiano, con un fraseo que exige control absoluto del legato y respiración pianística equivalente a la vocal.

La escritura se basa en motivos descendentes y giros melódicos que expresan una ternura contenida, sin sentimentalismo. El acompañamiento, de ritmo regular y suave, funciona como “orquesta interior”, creando un espacio de introspección.

Para Charles Rosen, este movimiento “posee la cualidad de un adagio de cámara, donde la emoción fluye sin artificio”; y Badura-Skoda lo considera una “meditación lírica sobre el tiempo y la transparencia sonora”.

Desde el punto de vista estructural, el Larghetto responde a una forma ternaria ampliada (A–B–A'), donde la sección central introduce modulaciones a tonalidades vecinas y leves tensiones rítmicas que enriquecen el retorno final.

Tercer movimiento — Allegro (Rondó) (Si bemol Mayor)

El final adopta la forma de rondó-sonata, pero con una atmósfera más poética que virtuosa. El tema principal —de carácter danzante, casi ingenuo— reaparece en sucesivas variaciones que alternan momentos de ligereza con episodios de introspección.

Einstein (1945) describe este final como “una despedida sonriente, teñida de melancolía”. Mozart cita aquí, de manera transformada, el tema de su lied “Sehnsucht nach dem Frühlinge” (“Anheló de la primavera”, K. 596), lo que refuerza la sensación de nostalgia y circularidad vital. La conclusión, sin triunfalismo, se apaga en una transparencia que parece disolverse en silencio.

4.2.3 Elementos técnicos e interpretativos

La interpretación del KV 595 requiere dominio absoluto del control sonoro, claridad estructural y delicadeza expresiva, donde la técnica pianística está al servicio de la idea musical.

Aspectos técnicos

- Pureza de toque y ligereza articularia. Según Cortot (Principes rationnels de la technique pianistique), el estilo mozartiano exige “un ataque elástico y sin peso excesivo”, donde el sonido surge del contacto vivo de la yema y no de la fuerza.
- Control del peso y economía gestual. En Mozart, el exceso físico contradice la estética: cada nota debe tener valor estructural y claridad de función.
- Legato y non-legato diferenciados. La alternancia entre frase cantabile y articulación ligera es esencial; el legato debe ser vocal y flexible, nunca mecánico.
- Pedalización. Como señala Banowetz (1985), el pedal debe usarse “como velo respirante”, no como resonancia continua: el una corda aporta matices de color y el medio pedal permite respiraciones armónicas naturales.
- Ornamentación. El estilo demanda precisión, naturalidad y sentido expresivo, respetando los giros característicos del clasicismo (mordentes, trinos, apoyaturas).

Aspectos interpretativos

El ideal estético mozartiano se funda en la transparencia, el equilibrio formal y la unidad expresiva. La interpretación debe evitar el patetismo romántico o el rubato afectado, buscando en cambio un tempo fluido, un fraseo claro y un tono noble y sereno.

El pianista actúa como interlocutor del conjunto orquestal, no como protagonista solitario. El diálogo entre ambos se construye a partir del equilibrio dinámico (piano ↔ orquesta) y de la continuidad respiratoria del fraseo.

Badura-Skoda enfatiza que “en Mozart, la técnica está subordinada a la inteligencia del discurso”: el control de la pulsación, la proporción de los acentos y la gestión del silencio determinan la verdadera expresividad.

4.3 Ludwig van Beethoven – Sonata para piano n.º 26 en mi bemol mayor, Op. 81a “Das Lebewohl”

4.3.1 Contexto histórico y simbólico

La Sonata en mi bemol mayor, Op. 81a, fue compuesta entre 1809 y 1810, en el contexto de la invasión napoleónica de Viena. En ese momento, Beethoven atravesaba una profunda crisis personal y política: su sordera había avanzado notablemente y la ciudad se hallaba bajo ocupación militar. Su amigo, mecenas y alumno, el Archiduque Rodolfo de Austria, debió abandonar Viena, circunstancia que originó la idea simbólica de esta obra.

Los tres movimientos están titulados por el propio Beethoven —Das Lebewohl (La despedida), Abwesenheit (La ausencia) y Das Wiedersehen (El reencuentro)—, lo que la convierte en una de las primeras sonatas programáticas de la historia. A diferencia de los subtítulos románticos agregados por editores, estos nombres fueron escritos por el compositor en la partitura autógrafa, confirmando la intencionalidad narrativa y afectiva.

El musicólogo Maynard Solomon (1988) interpreta la sonata como una alegoría del desplazamiento y retorno, tanto emocional como formal, donde el lenguaje clásico se expande hacia una nueva expresividad personal. Kinderman (1995) la ubica dentro del “estilo heroico tardío”, señalando cómo Beethoven convierte la forma sonata en un drama psicológico: el

motivo inicial “Lebewohl” se transforma progresivamente hasta alcanzar el reencuentro jubiloso final.

La dedicatoria “Dem Erzherzog Rudolph von Österreich gewidmet” revela también la dimensión humana y afectiva de la obra. Beethoven no escribe aquí desde la monumentalidad, sino desde la empatía personal, fusionando gesto público y emoción íntima. En palabras de Rosen (1997), la Op. 81a “es tanto una carta como una arquitectura sonora”.

4.3.2 Análisis formal y expresivo

I. Das Lebewohl (Adagio – Allegro)

El primer movimiento abre con tres acordes descendentes (mi bemol–re bemol–do), que representan la sílaba triple “Le–be–wohl” (adiós). Este motivo, según Tovey (1931), contiene en sí “todo el germen genético de la sonata”. La breve introducción Adagio espressivo (compases 1–6) cumple una función retórica: un saludo contenido, que combina el carácter coral con la tensión armónica.

El Allegro que sigue transforma el motivo en un tema generativo sometido a contrastes de textura, ritmo y registro. En el desarrollo, Beethoven multiplica las implicaciones armónicas del motivo inicial, desplegando una red de modulaciones amplias (do menor, fa menor, sol bemol mayor) y de contrastes dinámicos extremos. La tensión acumulada se resuelve en una reexposición transfigurada, donde el motivo de despedida adquiere una resonancia heroica.

El diseño global responde a la forma sonata, pero con elementos de variación continua: cada retorno del motivo inicial está transformado afectivamente. Para Schenker (1935), la fuerza unificadora de esta sonata reside en la “Ursatz motivisch”, una estructura base generada por la célula de tres notas.

II. Abwesenheit (Andante espressivo)

El segundo movimiento, Abwesenheit (“ausencia”), constituye el corazón introspectivo de la sonata. Su tono es melancólico y suspendido, construido sobre un cromatismo expresivo y frases fragmentadas que parecen dudar entre la afirmación y el silencio.

El acompañamiento evoca un pulso casi orgánico, mientras la melodía flota sobre disonancias suaves y retardos. La escritura —de textura transparente— reclama un control extremo del legato y del sonido interior.

Rosen considera este movimiento “una meditación sobre la pérdida”, en la que Beethoven elimina el dramatismo retórico para concentrar la tensión en la respiración musical.

Estructuralmente responde a una forma ternaria libre (A–B–A’). La sección central introduce un motivo descendente en semicorcheas que simboliza el fluir del tiempo. La recapitulación retorna transformada, en un pianissimo introspectivo que prepara el estallido del final.

III. Das Wiedersehen (Vivacissimamente)

El último movimiento irrumpe sin pausa, como un reencuentro jubiloso. Beethoven indica *attacca subito*, borrando la frontera entre introspección y euforia. Su forma es un rondó-sonata: el tema principal, vivo y danzante, alterna con episodios de carácter contrapuntístico y modulante.

El motivo “*Lebewohl*” reaparece aquí reconfigurado en modo mayor, convertido en afirmación de la vida. Rosen (1997) describe este momento como “una de las más puras transfiguraciones beethovenianas, donde el motivo de despedida renace como canto de reencuentro”.

En el desarrollo, Beethoven despliega una energía rítmica casi orquestal: síncopas, trinos, escalas en octavas y acordes amplios que exigen plena extensión física del intérprete. El final, con su *crescendo* triunfal y su *ppp* conclusivo, no es un gesto retórico, sino la síntesis dialéctica entre tensión y reposo: la afirmación del espíritu sobre la adversidad.

4.3.3 Aspectos técnicos y estilísticos

Técnica pianística

La Sonata Op. 81a exige una técnica de amplitud orquestal y un dominio absoluto de las gradaciones dinámicas:

- Control de extremos dinámicos y resonancia. Beethoven utiliza contrastes que van desde *ppp* hasta *fff*, pedales de larga resonancia y silencios estructurales que actúan como parte

del discurso formal. El intérprete debe equilibrar masa sonora y claridad de textura, evitando la saturación y preservando la tensión arquitectónica del sonido (Cortot, *Principes rationnels de la technique pianistique*, 1930, cap. V).

- Textura polifónica y transparencia. Cada registro funciona como voz autónoma; la mano izquierda no es acompañamiento, sino contrapunto.
- Articulación y ataque. Las indicaciones sf, fp, cresc. y dim. deben entenderse como gestos discursivos, no como efectos aislados: el ataque se organiza desde el peso corporal, no desde el golpe digital.
- Uso del pedal. Según Banowetz (1985), el pedal en Beethoven debe usarse con “criterio estructural”: se activa para amplificar resonancias armónicas, no para unir mecánicamente. En esta sonata, el una corda adquiere función expresiva en los pasajes de transición (Abwesenheit).

Estilo e interpretación

El estilo interpretativo debe integrar energía heroica y humanidad lírica.

- En *Das Lebewohl*, el gesto coral inicial requiere solemnidad y contención: el intérprete actúa como narrador del adiós.
- En *Abwesenheit*, la prioridad es el silencio interior, la sensación de espera; el sonido debe ser casi suspendido, con pedal mínimo y fraseo respirado.
- En *Das Wiedersehen*, la técnica se vuelve extrovertida, pero sin pérdida de articulación: la velocidad no debe eclipsar el canto ni la lógica formal.

Rosen (1997) interpreta esta sonata como “un puente entre el Clasicismo moral y la subjetividad romántica”: su lirismo está siempre sostenido por una arquitectura racional. Kinderman (1995) observa que la transformación del motivo inicial demuestra la concepción de Beethoven de la

forma como proceso emocional, donde cada sección es un estado del alma más que una función teórica.

La edición Henle Urtext conserva articulaciones originales (ligaduras, acentos, pedales parciales) y variantes de los manuscritos, esenciales para una interpretación históricamente informada.

4.4 Frédéric Chopin – Balada No. 4 en fa menor, Op. 52

4.4.1 Contexto y poética musical

Compuesta en 1842, durante el periodo de madurez parisina de Chopin, la Balada No. 4 en fa menor, Op. 52 constituye una de las obras más complejas, introspectivas y arquitectónicamente integradas de todo su catálogo. Dedicada a Baronesa Charlotte de Rothschild, esta balada representa la culminación del género narrativo pianístico creado por el propio Chopin, uniendo la poesía épica y la forma musical autosuficiente.

Según Samson (1992), esta obra es “una sinfonía comprimida en un solo movimiento”, donde la narrativa se construye a través de transformaciones temáticas continuas, en lugar de episodios independientes. El lenguaje armónico, la densidad contrapuntística y la libertad formal la sitúan como una síntesis entre la fantasía, la sonata y la variación.

El trasfondo poético se asocia tradicionalmente con la Balada de Mickiewicz “El pastor”, aunque no hay evidencia documental directa. Más allá de esta filiación, Chopin construye aquí una poética del tiempo interior, donde los procesos emocionales sustituyen la narrativa literaria. Rosen (1997) observa que “la Balada No. 4 es la expresión más pura de la dialéctica chopiniana entre forma y libertad”, y que su aparente espontaneidad esconde una arquitectura rigurosamente planificada.

El contexto biográfico —años de aislamiento, enfermedad y desilusión afectiva— se refleja en la gravedad tonal del fa menor y en la sucesión de clímax y repliegues introspectivos que marcan el discurso. En esta obra, Chopin parece dialogar con el destino desde una intimidad trágica, pero sin renunciar a la belleza de la línea.

4.4.2 Análisis formal

La Balada No. 4 desafía las clasificaciones convencionales. Su forma se despliega como un arco narrativo continuo, articulado por el desarrollo temático y la expansión armónica. Puede resumirse así:

Exposición (cc. 1–80)

El tema principal surge en fa menor, de carácter lírico y meditativo, presentado en textura homofónica con acompañamiento ondulante. La melodía, casi improvisatoria, se construye mediante frases asimétricas y modulantes. El contraste entre su sencillez inicial y la densidad posterior anticipa el conflicto interno de la obra.

El acompañamiento alterna entre acordes arpegiados y apoyos armónicos desplazados, creando una sensación de respiración libre. Cortot (1930) la describe como “un relato que parece comenzar en mitad de un pensamiento”.

Desarrollo (cc. 81–160)

La narrativa se intensifica a través de la transformación motivica: los elementos del tema inicial se fragmentan y reaparecen bajo nuevas luces armónicas. La escritura contrapuntística —particularmente en los episodios de fugato— revela la profunda admiración de Chopin por Bach.

Las modulaciones atraviesan regiones tonales lejanas (la bemol mayor, re bemol menor, do sostenido menor), generando un clima de inestabilidad emocional. El diálogo entre manos se convierte en un verdadero contrapunto dramático, con entradas imitativas y respuestas invertidas.

Culminación (cc. 161–208)

El clímax surge con la reaparición transformada del tema principal, ahora en una textura acordeal expansiva, donde la tensión armónica alcanza su punto máximo. El registro grave sostiene una línea ascendente progresiva, que culmina en una resolución ambigua entre fa menor y fa mayor.

Aquí se manifiesta la maestría arquitectónica de Chopin: la acumulación rítmica y armónica conduce al clímax sin ruptura, manteniendo una lógica orgánica. Para Samson, esta sección “representa la catarsis narrativa: el instante donde emoción y estructura se funden”.

Coda (cc. 209–final)

La coda, una stretta de virtuosismo poético, retoma motivos previos en un torbellino de arpeggios cruzados y acordes sincopados. La escritura se expande en textura orquestal, pero el discurso conserva su coherencia interna.

La obra concluye con una resolución trágica en fa menor, aunque con atisbos de redención. La última cadencia —breve, contenida— deja al oyente en un estado de suspensión más que de cierre. Rosen (1997) interpreta este final como “una disolución de la tensión en el horizonte del silencio”.

4.4.3 Técnica y estilo

La Balada No. 4 exige una técnica refinada y una sensibilidad estructural extrema: la dificultad no reside en la velocidad, sino en la polifonía interior, el control del sonido y el rubato orgánico.

Aspectos técnicos

- Control del rubato. Según Eigeldinger (2005), el rubato chopiniano “no es libertad rítmica arbitraria, sino respiración expresiva”: la mano derecha se flexibiliza mientras la izquierda mantiene la pulsación. En la Balada No. 4, esta respiración regula el fluir narrativo.
- Diferenciación de planos sonoros. La escritura polifónica requiere distinguir las voces intermedias sin alterar la línea principal. Cortot (1930) subraya la necesidad de “escuchar tres niveles simultáneos: melodía, contracanto y armonía subyacente”.
- Uso expresivo del pedal. Banowetz (1985) recomienda un pedal “transparente y cambiante”, donde la resonancia prolonga la armonía sin enturbiar la textura. La notación de Ped. y asteriscos en la edición Paderewski refleja la intención de color, no de efecto.

- Control del sonido. El toque debe ser profundo pero sin peso excesivo: cada nota es parte de una arquitectura dinámica que evoluciona desde la intimidad hasta la exaltación.

Estilo e interpretación

Interpretativamente, la Balada No. 4 exige madurez emocional y visión estructural. El pianista debe unir lo narrativo y lo arquitectónico, evitando tanto la frialdad analítica como el sentimentalismo.

El ideal es una poesía del equilibrio: la libertad debe surgir de la comprensión formal, no de la improvisación caprichosa. Rosen lo resume así: “En Chopin, la forma es sentimiento cristalizado; su libertad es la consecuencia de una estructura perfectamente viva”.

Desde la perspectiva histórica, la obra marca la culminación del romanticismo pianístico: la unión de lo épico y lo íntimo, de lo sinfónico y lo poético. Su dificultad interpretativa no es meramente técnica, sino espiritual: revelar el drama interno sin desbordar el contorno clásico.

4.5 Maurice Ravel – Alborada del gracioso, M.41

4.5.1 Contexto y carácter

Compuesta en 1905 como parte del ciclo *Miroirs* y dedicada a M.-D. Calvocoressi, *Alborada del gracioso* es una de las piezas más representativas de la estética de Maurice Ravel. En ella confluyen dos tendencias fundamentales de su lenguaje: la fascinación por lo hispano y el ideal de precisión formal que lo distingue dentro de la escuela francesa. El título une dos conceptos opuestos y complementarios: la alborada, canto matinal de amor y luz, y el gracioso, figura bufonesca del teatro barroco español. Este juego simbólico resume la ironía y vitalidad que recorren toda la obra.

La relación de Ravel con España es profunda y personal. Hijo de madre vasca, creció escuchando los ritmos, melodías y giros lingüísticos de esa región. Sin embargo, la “españolidad” de *Alborada del gracioso* no depende de la cita literal de melodías folclóricas, sino de una evocación imaginaria: Ravel no imita el folclore, sino que lo reinterpreta a través de un

prisma impresionista y estructuralmente riguroso. Según Nichols (2011), esta pieza es “una caricatura amorosa del espíritu español”, mientras que Orenstein (1991) subraya que Ravel “traduce lo español no como color local, sino como energía rítmica y arquitectura sonora”.

Dentro del ciclo *Miroirs*, la *Alborada* se distingue por su virtuosismo y teatralidad. Mientras las otras piezas exploran atmósferas introspectivas, ésta irrumpe con un humor brillante y una exuberancia controlada. Cada detalle está calculado con exactitud milimétrica, reflejando el carácter de un compositor que concebía la partitura como una maquinaria perfecta. La orquestación que Ravel realizó en 1918 confirma el carácter sinfónico del pensamiento pianístico: el teclado se convierte en una orquesta miniaturizada, capaz de sugerir timbres de guitarra, arpa, percusión y viento.

El carácter general de la obra combina lirismo y humor, precisión y espontaneidad. Es, en palabras de Howat (2009), “una danza entre la inteligencia y la pasión, donde la claridad técnica se vuelve un medio de ironía”. Ravel logra que el virtuosismo no sea un fin en sí mismo, sino una extensión del gesto expresivo.

4.5.2 Estructura formal

La *Alborada del gracioso* se organiza en una estructura tripartita (A–B–A') con coda, en la que los contrastes de textura, dinámica y carácter reemplazan la necesidad de divisiones temáticas tradicionales. Cada sección articula un plano emocional y técnico distinto: la danza, el canto y la reaparición transformada de la danza.

Sección A (*Assez vif*)

El comienzo se caracteriza por un ostinato rítmico que evoca el rasgueo de la guitarra española. Los acordes se ejecutan *très sec*, sin resonancia, y las repeticiones de notas en el registro agudo, junto con los saltos amplios en el bajo, producen un efecto de percusión controlada. La métrica en 3/4 se fragmenta mediante acentuaciones irregulares y desplazamientos que generan la ilusión de una hemiola constante. Este recurso, típico de las danzas andaluzas, confiere a la música una sensación de movimiento perpetuo y tensión métrica.

Desde el punto de vista armónico, Ravel combina la tonalidad tradicional con giros modales. Aparecen modos frigios y mixolidios, acordes paralelos y armonías planas que contribuyen a un color exótico sin abandonar la estructura tonal. El desarrollo inicial amplía la textura con cruces de manos y variaciones de densidad, reforzando la idea de una danza mecánica y luminosa. En esta primera parte se establece el tono burlón y brillante del gracioso, un humor que surge no del exceso, sino de la precisión y la limpieza del gesto.

Sección B (Lento e molto espressivo)

El contraste con la sección anterior es absoluto. Aquí la escritura se vuelve arpegiada, el ritmo se disuelve y emerge una melodía de gran lirismo. Ravel indica *mezza voce*, lo que sugiere un canto contenido, más insinuado que declamado. El acompañamiento recuerda el sonido del arpa o la guitarra flamenca, con amplios arpeggios ligados por un uso sutil del medio pedal. El tono general es de melancolía refinada, un momento de introspección en medio del despliegue rítmico.

La armonía explora tonalidades cercanas, como sol bemol mayor y mi bemol menor, introduciendo una atmósfera suspendida que refuerza el carácter poético. Las frases largas y ondulantes exigen un control absoluto del legato y de la respiración musical. Este episodio central funciona como el corazón de la obra: una pausa contemplativa que humaniza al gracioso y revela su dimensión lírica.

Sección A' (Reexposición y coda)

El retorno del tema inicial no es literal. Ravel lo transforma en un virtuosismo más intenso y colorido. Los ostinatos reaparecen con nuevas figuraciones, los acordes se densifican y los glissandi alternos entre ambas manos crean un efecto de chispa sonora. La textura se expande hasta alcanzar una dimensión orquestal: las repeticiones rápidas evocan tambores, los saltos graves recuerdan pizzicati de cuerdas, y las escalas ascendentes funcionan como destellos de viento o metal.

La coda reúne los elementos principales y los lleva a su máxima tensión. Las repeticiones se aceleran, los acentos se intensifican y la energía se condensa hasta culminar en un acorde seco y

brillante. Este cierre, al mismo tiempo humorístico y elegante, es la firma del personaje: una sonrisa final después de la danza.

En conjunto, la obra puede interpretarse como una pequeña suite simbólica. La danza inicial representa la máscara del humor; la sección central, la voz interior; y la reaparición final, la integración de ambas dimensiones. Es una música que, más que describir España, la reinventa desde la imaginación sonora del compositor.

4.5.3 Elementos técnicos e interpretativos

La Alborada del gracioso exige una técnica de exactitud absoluta y una comprensión del humor refinado de Ravel. Cada detalle técnico responde a una intención expresiva: el pianista debe lograr la misma precisión que un director de orquesta, sin perder la frescura del gesto.

El toque debe ser limpio y controlado. En las secciones rítmicas, los acordes secos y las repeticiones de notas requieren una articulación percutiva pero flexible. La energía proviene del brazo y el antebrazo, no de los dedos aislados, de modo que cada ataque conserve elasticidad y rebote. Las repeticiones rápidas deben practicarse en pianissimo, para desarrollar resistencia sin tensión. Los saltos amplios entre registros altos y bajos deben ejecutarse con anticipación visual y una clara percepción espacial del teclado, evitando cualquier brusquedad.

Los arpeggios y glissandi, característicos de la escritura raveliana, deben producir una sensación de ligereza y destello, no de fuerza o fricción. El movimiento del brazo guía el gesto, mientras la muñeca asegura la flexibilidad del ataque. La dinámica debe crecer desde la claridad, nunca desde el peso.

La pedalización cumple un papel crucial. En las secciones danzantes, el pedal debe emplearse con extrema cautela: breves toques que amplíen la resonancia sin borrar la nitidez del ataque. En la sección central, en cambio, el uso del medio pedal y del una corda permite lograr una atmósfera más envolvente y expresiva. En la reexposición, los pedales se combinan en capas breves para obtener una sonoridad orquestal sin perder transparencia.

El equilibrio de planos sonoros constituye otro desafío fundamental. La voz melódica, cuando aparece, debe proyectarse con naturalidad y calidez, sin necesidad de exagerar la dinámica. En

Figura 8. Isaac Albéniz – Cantos de España: “Seguidillas,” Op. 232 No. 5.

2

CHANTS D'ESPAGNE.

SEGUIDILLAS.

A Leonardo Moyua.
(Leo de Silka.)

I. Albeniz, Op. 232. No. 5.

Allegro molto.

ff

p

p

ff

f con anima

Nota. Cantos de España, Op. 232 No. 5 “Seguidillas” (Albéniz, n.d. [1892–1897]). Edición original publicada en Barcelona por J. B. Pujol & Cía.

Figura 9. Alborada del Gracioso, M. 41 (M. Ravel).

à M.-D. Calvocoressi
4. Alborada del gracioso

Assez vif. ♩ = 92
mf sec les arpèges très serrés

mf subito *p*

The image displays five systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a piece of music with a dynamic marking of *f*. The second system begins with a *p* dynamic and features a *glissando* marking over a series of notes, with a slur and a '6' indicating a sixteenth-note figure. The third system also starts with a *p* dynamic and includes a *glissando* marking over a similar sixteenth-note figure. The fourth system is marked *ff* and features a *glissando* marking over a series of notes, with a slur and an '8' indicating an eighth-note figure. The fifth system begins with a *p* dynamic and includes a *glissando* marking over a series of notes, with a slur and an '8' indicating an eighth-note figure. The notation is complex and detailed, typical of a classical piano score.

Nota. Fuente: Durand (1919).

4.6 Síntesis comparativa

La música, más que una expresión de sentimientos, es una forma de pensamiento. En ella, cada relación sonora nace de una necesidad interior; no hay gesto gratuito ni nota superflua.

Interpretar una obra significa comprender esa necesidad, entrar en el orden que la sostiene y permitir que el sonido revele su razón de ser. La emoción solo adquiere sentido cuando está contenida por la forma; sin estructura, se disuelve.

En Johann Sebastian Bach, la Fantasía y fuga en re menor, BWV 903 muestra con claridad ese principio. La libertad de la fantasía no es improvisación caprichosa, sino búsqueda; la fuga no es un ejercicio académico, sino la confirmación de una idea que se expande con lógica y precisión. Cada intervalo, cada disonancia, responde a una necesidad expresiva que se convierte en estructura. La técnica, en este contexto, no es virtuosismo sino transparencia: una ética del detalle y de la claridad.

En Wolfgang Amadeus Mozart, esa lógica adopta otro rostro. El Concierto en si bemol mayor, KV 595 convierte la forma sonata doble en un espacio de equilibrio perfecto. Nada sobra, nada falta. La emoción vive en la proporción, en la respiración interna de las frases, en la transparencia que une el piano y la orquesta. El reto técnico se transforma en un arte de la medida: pureza de toque, control dinámico y precisión rítmica. En Mozart, la claridad es profundidad; la elegancia, una forma de verdad.

En Ludwig van Beethoven, la forma deja de ser un marco y se convierte en una necesidad interior. La Sonata Op. 81a “Les Adieux” no cuenta una historia: la construye. Su motivo inicial —tres acordes que dicen “adiós”— contiene toda la obra en potencia. Lo que sigue es una expansión inevitable de ese germen, un proceso donde emoción y estructura son una misma cosa. La técnica orquestal y los contrastes extremos no buscan impacto, sino expresar la transformación del motivo. La sonata se vuelve discurso vital, una arquitectura de sentimientos que piensa.

Frédéric Chopin lleva esa concepción hacia la interioridad. En la Balada No. 4, Op. 52, la libertad no se opone al orden, sino que lo contiene desde dentro. La obra fluye como un relato sin palabras, donde cada episodio se desprende del anterior con naturalidad orgánica. Su dificultad

técnica —rubato, polifonía interior, control de resonancia— no está al servicio del brillo, sino de la claridad emocional. Chopin enseña que el lirismo también puede ser una forma de pensamiento: la poesía se convierte en arquitectura, el sonido en reflexión.

En Maurice Ravel, la precisión se transforma en arte del control absoluto. En Alborada del gracioso, M.41, el color y el ritmo no son ornamentos, sino materia estructural. Cada nota está calculada, cada acento tiene función. Su humor no surge del gesto, sino de la exactitud: el virtuosismo esconde disciplina, la ironía se sostiene en la perfección. En Ravel, la inteligencia rítmica se vuelve poética, el piano se convierte en orquesta, y la danza en una forma del pensamiento.

A través de estas cinco obras se dibuja una línea continua: la música como necesidad interna, la forma como verdad, la técnica como vehículo de conciencia. Bach representa el origen arquitectónico y espiritual; Mozart, la claridad y la medida; Beethoven, la transformación y la voluntad; Chopin, la interioridad poética; Ravel, la precisión moderna y el color. No se trata solo de estilos diferentes, sino de maneras sucesivas de pensar y sentir el sonido, de traducir el mundo en forma musical.

En la práctica pianística, este recorrido es también una enseñanza. Bach forma la base del pensamiento contrapuntístico y la independencia técnica; Mozart perfecciona el arte del fraseo y la proporción; Beethoven integra emoción y estructura; Chopin desarrolla el sonido como pensamiento poético; y Ravel exige el dominio total del color, el ritmo y la forma. Cada uno de ellos amplía la conciencia del intérprete, que aprende a pensar con las manos, a escuchar con la mente y a sentir con rigor.

Interpretar, entonces, no consiste en adornar un texto, sino en reconocer su necesidad interna. Tocar una obra es pensarla desde dentro, permitir que su forma se exprese a través del cuerpo y del tiempo. La libertad no está en el capricho, sino en la comprensión; la emoción verdadera no nace del exceso, sino de la lucidez. El intérprete, al recorrer este camino de Bach a Ravel, aprende que la técnica es ética, que la claridad puede ser pasión y que la música, en su esencia más pura, es pensamiento hecho sonido.

Capítulo V – Técnica pianística y su desarrollo comparativo

5.1. Fundamentos generales de la técnica pianística

La técnica pianística constituye el vínculo esencial entre la idea musical y su realización sonora. A lo largo de la historia, este concepto ha evolucionado desde un enfoque puramente mecánico hasta convertirse en una disciplina integral donde confluyen la fisiología, la percepción auditiva, la psicología y la estética. En términos amplios, la técnica puede definirse como la capacidad de transformar el pensamiento musical en sonido mediante el dominio consciente del cuerpo, una idea que sitúa al intérprete no solo como ejecutante, sino como mediador entre la mente y la materia acústica.

Alfred Cortot afirmaba que “la técnica debe ser racional, ordenada y consciente, pero nunca mecánica” (1930, p. 4), subrayando que el dominio instrumental no se alcanza por la repetición, sino por la comprensión. Este principio se amplía con Heinrich Neuhaus, quien sostenía que “no se toca con los dedos, sino con la imaginación auditiva que dirige la energía del movimiento” (1982, p. 21). Ambas afirmaciones expresan una concepción unitaria del cuerpo y el oído: la técnica no es un repertorio de hábitos motores, sino una prolongación de la inteligencia sonora.

Desde una perspectiva moderna, György Sandor (1981) destaca que la economía del movimiento constituye el núcleo de toda técnica eficaz. Cada gesto debe tener una dirección funcional y expresiva; el cuerpo no debe trabajar más de lo necesario, sino con eficiencia y fluidez. Del mismo modo, Josef Lhévinne (1924) advierte que la coordinación de los movimientos es más importante que la fuerza aislada de cada dedo, y que el toque pianístico depende del control del peso, de la elasticidad y de la conciencia del sonido. Seymour Fink (1992) añade que la “relajación activa” —la capacidad de dirigir la tensión sin acumularla— es lo que convierte la ejecución en un acto natural.

Estos principios confluyen en una serie de fundamentos universales de la técnica pianística contemporánea:

1. Economía del movimiento, basada en el uso natural del peso y la ausencia de tensión.

2. Coordinación integrada de dedos, muñeca, brazo y espalda en una unidad funcional.
3. Relajación activa, entendida como flujo de energía controlada y nunca reprimida.
4. Audición interior, por la cual todo sonido se concibe antes de ser producido.

La técnica, por tanto, no es una preparación previa a la música, sino la música misma en su forma física. El movimiento no se impone al sonido, sino que lo obedece. Cada gesto eficaz es, en el fondo, una decisión interpretativa. Desde esta perspectiva, el estudio técnico adquiere un sentido ético y estético: el cuerpo aprende a pensar, el pensamiento aprende a escuchar.

5.2. Johann Sebastian Bach: la arquitectura técnica del pensamiento polifónico

En el universo bachiano, la técnica pianística se identifica con el pensamiento estructural. Su dominio instrumental no persigue la espectacularidad ni la fuerza, sino la claridad de la mente. La escritura de Bach —particularmente en obras como la Fantasía y fuga en re menor, BWV 903— exige del intérprete un equilibrio entre independencia digital, articulación precisa y control absoluto de la textura contrapuntística.

La técnica, en este contexto, se convierte en una forma de pensamiento arquitectónico. Cada voz debe proyectarse con independencia, pero integrada en el conjunto. Como señalaba Cortot (1930), la práctica bachiana desarrolla “la igualdad y la independencia de los dedos” (p. 15), fundamentos que permiten diferenciar los planos sonoros y mantener la nitidez de cada línea melódica. Pero esta igualdad no implica uniformidad: la independencia técnica sirve al discurso polifónico, donde la jerarquía entre voces es siempre variable y viva.

En la Fantasía y fuga BWV 903, la dificultad principal no reside en la agilidad, sino en la simultaneidad del pensamiento. El intérprete debe sostener varios discursos en paralelo, controlando la densidad armónica sin perder la transparencia de la textura. El toque debe ser articulado, casi vocal, evitando la sonoridad excesiva del piano moderno. De ahí que, en la interpretación actual, el desafío no sea reproducir el timbre del clave, sino trasladar su claridad al espacio dinámico del piano.

Neuhaus (1982) subraya que la técnica bachiana forma el “punto de partida de toda educación pianística” (p. 34), porque obliga al músico a escuchar con precisión milimétrica y a controlar el sonido desde la mente antes que desde el cuerpo. La independencia digital es una consecuencia de la independencia auditiva.

La práctica de Bach enseña, en definitiva, una ética del control y de la lucidez. Cada nota tiene función estructural; cada movimiento debe justificarse en relación con el conjunto. La técnica no es un medio de dominio, sino de comprensión. En el contexto del repertorio pianístico, Bach representa la raíz de toda técnica moderna: una técnica intelectualizada, polifónica y consciente, donde el cuerpo es instrumento del pensamiento.

5.3. Wolfgang Amadeus Mozart: la técnica del equilibrio y la claridad formal

El estilo pianístico de Mozart constituye un puente entre la disciplina de Bach y la libertad expresiva del Romanticismo. Su técnica se define por la transparencia del sonido, la flexibilidad del gesto y el control del peso en función de la frase musical. En el Concierto para piano en si bemol mayor, KV 595, estas cualidades alcanzan su culminación: la escritura combina elegancia y precisión, articulación ligera y lirismo contenido.

Badura-Skoda (1996) señala que “la técnica de Mozart une la precisión digital heredada de Bach con la expresividad vocal del teatro lírico” (p. 72). En su música, el pianista debe encontrar una respiración orgánica, donde la melodía canta y el acompañamiento respira. La técnica mozartiana es, por tanto, una extensión del arte vocal.

El intérprete que aborda a Mozart se enfrenta a un ideal de equilibrio. La pureza del sonido requiere un control absoluto del ataque, del peso y de la articulación. La energía no puede ser excesiva: el gesto debe contenerse para que el sonido conserve su brillo y su ligereza. En este sentido, la técnica mozartiana representa una economía del movimiento, en la que la menor cantidad de esfuerzo produce el máximo de efecto estético.

En el contexto del fortepiano vienés, la respuesta del instrumento era inmediata y efímera, lo que obligaba a un toque más directo y a un control dinámico limitado. En el piano moderno, el intérprete debe adaptar esa intención sonora mediante una articulación no mecánica, un pedaleo

mínimo y una atención minuciosa al fraseo. El resultado buscado no es la potencia, sino la transparencia dinámica.

Mozart enseña que la técnica pianística no consiste en la acumulación de fuerza, sino en la exactitud del gesto. Su música exige una inteligencia corporal comparable a la del canto: cada frase tiene un punto de respiración, cada nota un peso gramatical. Como afirma Neuhaus (1982), “la verdadera belleza del sonido surge del equilibrio entre libertad y control” (p. 56), y esta máxima define el núcleo de la técnica mozartiana.

Desde una perspectiva pedagógica, su estudio desarrolla el control del toque non legato, la precisión de la pulsación y la homogeneidad del sonido. En el contexto del trabajo analítico de esta investigación, el Concierto KV 595 ejemplifica la culminación del ideal clásico de la técnica: una fusión entre claridad formal y sensibilidad expresiva. La interpretación requiere madurez interior, humildad sonora y una comprensión profunda de la proporción, cualidades que trascienden lo meramente físico y se sitúan en el terreno de la ética musical.

5.4. Ludwig van Beethoven: la transformación expresiva del gesto pianístico

Con Beethoven, la técnica pianística adquiere una dimensión nueva: deja de ser un conjunto de habilidades digitales para convertirse en una energía estructural, una extensión física del pensamiento compositivo. En sus obras, la técnica ya no se orienta solo a la belleza del sonido, sino a la creación de una tensión formal y emocional que se expresa a través del cuerpo. La Sonata para piano n.º 26 en mi bemol mayor, Op. 81a “Les Adieux” ilustra este cambio con singular claridad: cada gesto técnico se convierte en vehículo del drama sonoro y del simbolismo narrativo.

Charles Rosen (1997) interpreta la técnica beethoveniana como una “forma en movimiento, impulsada por la necesidad expresiva” (p. 142). En ella, la energía del cuerpo se organiza en función de la arquitectura musical. En la Sonata Op. 81a, los tres acordes descendentes del comienzo no son solo una idea motívica, sino un modelo de movimiento físico: el peso del brazo se transforma en significado, el gesto de caída encarna el “adiós” que nombra el primer movimiento. La técnica es aquí un lenguaje corporal cargado de sentido.

El pianista debe dominar el control del peso, la flexibilidad de la muñeca y la precisión del pedal para sostener los contrastes orquestales que caracterizan la obra. Cortot (1930) ubica este tipo de escritura en los capítulos V y VI de su *Rational Principles of Piano Technique*, referidos al control de los acordes y a la articulación de los pasajes vigorosos. La dificultad reside menos en la velocidad que en la administración de la energía sonora. Cada ataque debe equilibrar fuerza y elasticidad; cada resonancia, una relación orgánica entre cuerpo y estructura.

Beethoven demanda un tipo de virtuosismo distinto al del siglo XVIII: un virtuosismo del pensamiento. Neuhaus (1982) observaba que “la fuerza beethoveniana no es física, sino moral: la energía surge de la voluntad de forma” (p. 98). Esta afirmación resume la transformación técnica que introduce Beethoven: el cuerpo se convierte en intérprete del drama musical. La digitación, el fraseo y la dinámica ya no sirven a la superficie del sonido, sino a su profundidad simbólica.

En la Sonata Op. 81a, los tres movimientos representan un proceso emocional que se manifiesta a través del sonido. En el Adagio–Allegro inicial, la tensión de los acordes se traduce en la técnica de peso controlado; en el Andante espressivo, la fluidez del legato exige una relajación activa que mantenga la tensión expresiva sin rigidez; y en el Vivacissimamente final, la rapidez del movimiento y la precisión rítmica reclaman una economía de esfuerzo absoluta. En conjunto, la obra exige una síntesis de virtuosismo técnico y autoconciencia corporal.

Desde una perspectiva interpretativa, Beethoven representa el punto de inflexión donde la técnica pianística se convierte en arte del carácter. Cada gesto tiene una función retórica; cada acento, un sentido narrativo. El intérprete que aborda su música debe asumir una visión integral del instrumento: no se trata solo de ejecutar, sino de habitar la forma. La técnica beethoveniana es, en última instancia, una pedagogía del dominio interior: una forma de aprender a transformar la energía en significado.

5.5. Frédéric Chopin: la técnica interior y la poética del sonido

En Chopin, la técnica pianística alcanza una interiorización sin precedentes. Si en Bach el gesto era arquitectura y en Beethoven energía, en Chopin se convierte en respiración. Su técnica se construye desde la sensibilidad táctil, desde el contacto íntimo con el teclado, donde cada dedo participa de una articulación emocional del sonido. La Balada n.º 4 en fa menor, Op. 52

condensa este ideal: una obra de virtuosismo espiritual, donde la dificultad técnica es inseparable de la complejidad poética.

Jean-Jacques Eigeldinger (2005) afirma que Chopin “no enseñaba la técnica, sino la forma de tocar bellamente” (p. 57). Para él, la técnica era inseparable del color, de la inflexión y del fraseo. La mecánica debía nacer del oído, no del músculo. En sus lecciones, rechazaba los ejercicios vacíos, insistiendo en el estudio de pasajes significativos de las propias obras. Este principio refleja su concepción de la técnica como medio orgánico de expresión, no como fin en sí mismo.

La Balada Op. 52 exige un dominio total de la independencia de manos, del control del rubato y de la gestión del pedal. Los pasajes en notas dobles, los arpeggios amplios y las texturas contrapuntísticas internas obligan al pianista a una conciencia completa del peso y del sonido. Cortot (1930) ubica este repertorio dentro de los capítulos III, IV y V de su método, dedicados al toque polifónico, la técnica de extensión y el control de acordes. Pero más allá del mecanismo, lo que Chopin exige es una escucha interior total, capaz de anticipar cada matiz dinámico y de sostener la coherencia del discurso lírico.

El pedal desempeña un papel central en esta concepción. Harold Banowetz (1985) explica que Chopin concebía el pedal como un “agente de color y respiración, no de sostén mecánico” (p. 122). En la Balada Op. 52, su uso debe ser flexible y continuo, ajustándose a las inflexiones armónicas y a la respiración de la frase. El intérprete, más que calcular su movimiento, debe escucharlo en función de la resonancia.

Chopin también transformó la noción de rubato, que dejó de ser una licencia rítmica para convertirse en una forma de expresión del tiempo interior. Neuhaus (1982) lo describe como “la vida secreta del ritmo” (p. 106). El rubato en Chopin no altera la estructura, sino que la humaniza: el tiempo fluye como la respiración o el pulso. En la Balada Op. 52, cada desplazamiento de acento o de velocidad tiene valor semántico; cada suspensión temporal genera tensión expresiva.

La técnica chopiniana se apoya en la relación entre elasticidad y control. La relajación del brazo, la libertad de la muñeca y la movilidad del pulgar permiten un sonido redondo y cálido. Pero este

naturalismo aparente requiere una disciplina extrema: solo la economía perfecta del movimiento puede generar la ilusión de libertad. En este sentido, Chopin inaugura la técnica moderna del sonido, aquella que concibe la ejecución como una extensión del oído y del alma.

Pedagógicamente, su legado define una etapa fundamental en la formación pianística: enseña a sentir el teclado como una prolongación del cuerpo. Cada sonido se produce desde el interior, con una dirección emocional y una finalidad expresiva. El estudio de Chopin no consiste en mecanizar movimientos, sino en educar la sensibilidad táctil y auditiva. En su música, la técnica se transforma en poesía: el cuerpo se vuelve respiración, y el piano, lenguaje de lo invisible.

5.6. Maurice Ravel: la síntesis moderna entre precisión y color sonoro

Con Maurice Ravel, la técnica pianística alcanza su punto de síntesis entre control absoluto, imaginación tímbrica y conciencia estructural. Su escritura no busca la expansión expresiva romántica ni la pureza clásica, sino una perfección casi científica del sonido. Cada elemento técnico —dinámica, articulación, registro, resonancia— es objeto de cálculo y, al mismo tiempo, de refinamiento estético. En obras como *Alborada del gracioso*, M.41, el intérprete enfrenta el desafío de una escritura orquestal que exige una mente analítica y una sensibilidad plástica: una técnica que ya no se limita a la digitación, sino que se expande hacia el campo del color.

Roger Nichols (2011) describe la técnica de Ravel como una “matemática del placer sonoro” (p. 205), subrayando que el compositor combina la precisión rítmica con una sensualidad del timbre que trasciende la ejecución tradicional. En *Alborada del gracioso*, esta dualidad se manifiesta en la oposición entre las secciones de ritmo seco, con acordes percusivos y saltos amplios, y la zona lírica central, de arpeggios delicados y *cantabile* interior. El pianista debe poseer una flexibilidad técnica capaz de alternar entre estos mundos sin perder coherencia estilística.

Ravel representa la culminación de un proceso histórico: la técnica ya no se define solo por la capacidad mecánica, sino por la administración de complejidad sonora. El pianista se convierte en orquestador. La precisión del ataque, el manejo de las resonancias parciales y la planificación del pedal adquieren un papel comparable al de la instrumentación. El uso del pedal una corda y la diferenciación de planos dinámicos generan un relieve tímbrico que transforma el piano en un laboratorio de color.

En términos técnicos, Ravel hereda y sintetiza las conquistas de sus predecesores: la independencia contrapuntística de Bach, la claridad formal de Mozart, la energía arquitectónica de Beethoven y la sensibilidad sonora de Chopin. Cada uno de estos legados se reinterpreta bajo una lógica moderna, donde la exactitud reemplaza a la espontaneidad y el detalle adquiere valor estructural. La Alborada del gracioso requiere una técnica que combine resistencia física, precisión métrica y control auditivo absoluto.

Cortot (1930) habría reconocido en esta obra la culminación de los capítulos I, II y V de su tratado, donde la igualdad de los dedos, las escalas, los arpeggios y el control de acordes se subordinan al objetivo final: la homogeneidad del sonido. Sin embargo, Ravel exige algo más: una conciencia estética del color, una capacidad para percibir las sutilezas de timbre que surgen de la combinación entre velocidad, densidad y resonancia. Cada toque es un acto de escultura sonora.

Neuhaus (1982) señalaba que el verdadero intérprete moderno debe “pensar como compositor y escuchar como pintor” (p. 127). Esta idea parece escrita para Ravel: su técnica pianística no es un ejercicio de virtuosismo, sino una forma de construcción visual del sonido. En Alborada del gracioso, la precisión no anula la emoción; la reemplaza por una ironía refinada, donde la expresividad surge de la exactitud. El humor del “gracioso” es tan musical como filosófico: la inteligencia se convierte en arte.

Desde una perspectiva pedagógica, la técnica raveliana inaugura una nueva etapa en la formación pianística: la de la conciencia del timbre. El pianista ya no solo debe controlar los movimientos, sino también escuchar el sonido como materia plástica, aprender a modelarlo. Ravel convierte la técnica en una forma de artesanía intelectual, en la que cada sonido se produce con intención estética. En este punto, la técnica se confunde con la poética: precisión y belleza se vuelven inseparables.

5.7. Síntesis comparativa y proyección pedagógica

El estudio de las cinco técnicas pianísticas abordadas —Bach, Mozart, Beethoven, Chopin y Ravel— revela una trayectoria histórica que va del intelecto al color, de la estructura al sonido, de la construcción racional a la sensibilidad estética. Este recorrido no solo traza una evolución

técnica, sino también una metamorfosis del pensamiento musical y del rol del intérprete. Cada compositor amplía la frontera entre el cuerpo y la idea, haciendo del piano un espejo del espíritu de su tiempo.

Bach representa el origen de la técnica como arquitectura del pensamiento. Su escritura enseña el control del contrapunto, la independencia de los dedos y la atención al orden interno. Mozart, en cambio, transforma esa arquitectura en proporción viva: su técnica se basa en la ligereza, la claridad y el equilibrio. Beethoven expande el instrumento hacia lo orquestal y convierte la técnica en energía dramática, en voluntad formal. Chopin interioriza la técnica: la vuelve respiración, color y emoción. Finalmente, Ravel la sublima en precisión, en el dominio absoluto de la textura y el timbre.

Esta secuencia traza un arco de transformación:

- Bach: pensamiento → estructura sonora.
- Mozart: equilibrio → claridad del gesto.
- Beethoven: energía → dramatismo formal.
- Chopin: lirismo → organicidad del sonido.
- Ravel: color → precisión moderna.

Desde el punto de vista pedagógico, este proceso ofrece una cartografía del aprendizaje pianístico. La técnica se construye progresivamente, no como un fin, sino como una educación integral del cuerpo y del oído. El estudio de Bach desarrolla la disciplina mental; Mozart forma el control del gesto; Beethoven enseña la energía consciente; Chopin educa la sensibilidad; y Ravel afina la percepción tímbrica. En conjunto, estos cinco pilares conforman un currículo ideal de formación pianística, en el que el intérprete aprende no solo a ejecutar, sino a comprender la música desde su raíz física y espiritual.

Heinrich Neuhaus (1982) sintetizó esta visión con una frase esencial: “no existe una técnica universal, sino una técnica para cada sonido” (p. 149). Este principio condensa la idea central de este capítulo: la técnica pianística no es un repertorio de movimientos, sino un sistema flexible de pensamiento en acción. Cada obra, cada compositor y cada estilo exigen un tipo de cuerpo, una manera distinta de respirar el sonido. Comprender esto es asumir que la interpretación es, en sí misma, un acto de conocimiento.

Por ello, la enseñanza del piano debe unir historia, fisiología y estética. El pianista del siglo XXI no puede separar el análisis del gesto, ni la técnica del pensamiento. La pedagogía moderna debe partir de la escucha: del oído que guía al cuerpo, y del cuerpo que traduce la idea. En este sentido, el trabajo comparativo realizado en este estudio no pretende agotar el tema, sino mostrar la posibilidad de aplicar esta metodología a cualquier repertorio, extendiendo el análisis técnico e interpretativo a otros compositores y estilos.

La técnica pianística, entendida como campo de conocimiento, se revela aquí como una práctica de autoconciencia. En Bach, la mente se ordena; en Mozart, se equilibra; en Beethoven, se afirma; en Chopin, se interioriza; en Ravel, se perfecciona. Cada uno propone una ética del sonido, una manera de unir cuerpo y espíritu a través del arte. Esta continuidad convierte la técnica no en un medio subordinado, sino en una forma de libertad: el conocimiento del propio movimiento como acto creador.

Capítulo VI – Interpretación, práctica y presentación artística

1. Introducción

La interpretación pianística constituye el punto de convergencia entre el conocimiento teórico, la técnica instrumental y la sensibilidad artística. En ella se materializa la síntesis entre pensamiento, cuerpo y sonido: el intérprete transforma la partitura en experiencia estética, revelando su sentido a través del gesto. Todo proceso interpretativo requiere comprender las estructuras musicales, los estilos históricos y las implicaciones expresivas de cada obra.

Este capítulo aborda los criterios técnicos, estéticos y metodológicos aplicables a la ejecución de las obras seleccionadas para el recital de licenciatura —Bach BWV 903, Mozart KV 595, Beethoven Op. 81a, Chopin Op. 52 y Ravel M. 41—, integrando la práctica pianística con el pensamiento crítico y la investigación artística. El propósito no es solo documentar la preparación interpretativa, sino proponer una comprensión del piano como espacio de conocimiento, donde la técnica y la estética convergen en una práctica reflexiva.

2. Consideraciones interpretativas por compositor

2.1 Johann Sebastian Bach – Fantasía y fuga en re menor, BWV 903

La Fantasía y fuga en re menor, BWV 903, representa uno de los ejemplos más intensos del pensamiento contrapuntístico y retórico de Johann Sebastian Bach. Escrita en el periodo de Cöthen o primer Leipzig, esta obra condensa el drama interior y la arquitectura intelectual del Barroco tardío. La fantasía, libre y recitativa, actúa como exordio retórico, mientras que la fuga de tres voces desarrolla un discurso racional basado en la expansión motívica.

Interpretar esta obra en el piano moderno implica mediar entre el instrumento original (el clave) y las posibilidades expresivas actuales. El pianista debe conservar la claridad polifónica sin renunciar a la profundidad tímbrica del piano contemporáneo. La técnica adecuada no busca volumen, sino precisión: cada voz debe ser autónoma en articulación, dinámica y color. Cortot (1930) ubica este tipo de escritura dentro de los capítulos I y III de sus Principios racionales de la técnica pianística, refiriéndose a la “igualdad e independencia de los dedos” y al “toque polifónico” (p. 34).

La Fantasía exige un control del tiempo flexible, donde la improvisación retórica se convierte en estructura emocional. La Fuga, por su parte, demanda disciplina constructiva: el pianista debe escuchar las tres voces con la misma atención que un director escucha a su orquesta. La independencia digital, el manejo de planos y el control del pedal —usado solo para sostener discretamente las resonancias naturales— son esenciales para conservar la pureza del contrapunto. Schweitzer (1996) observa que “la música de Bach no se interpreta, se revela” (p. 57); esta afirmación sintetiza el enfoque espiritual de su ejecución.

En el contexto del recital, la Fantasía y fuga establece el fundamento técnico e intelectual del programa. Su interpretación inaugura el recorrido histórico de la técnica pianística, donde la mente rítmica y la arquitectura sonora se convierten en el punto de partida de toda evolución posterior.

2.2 Wolfgang Amadeus Mozart – Concierto para piano en si bemol mayor, KV 595

El Concierto para piano en si bemol mayor, KV 595, compuesto en 1791, representa la síntesis de la madurez espiritual de Mozart. No se trata de un concierto de virtuosismo externo, sino de una despedida luminosa, donde la economía de medios convive con la profundidad expresiva. Badura-Skoda (1996) lo describe como “una despedida serena del mundo sonoro” (p. 134), un testamento de equilibrio interior.

El estilo mozartiano exige una pureza técnica absoluta: cada nota debe tener su peso justo, cada frase su respiración natural. El toque ideal es non legato, transparente y cantabile. En el primer movimiento (Allegro), la claridad formal y la proporción dinámica determinan el carácter; el pianista debe mantener una relación orgánica con la orquesta, evitando toda rigidez mecánica. En el Larghetto, el instrumento canta con voz humana: el fraseo debe pensarse como respiración. Neuhaus (1982) afirmaba que “el verdadero pianista canta con el teclado” (p. 68); esta frase sintetiza la exigencia poética de Mozart.

El Rondó final combina elegancia y ligereza. El virtuosismo aquí no reside en la velocidad, sino en la exactitud del gesto. Cortot (1930) lo clasificaría dentro de los estudios de “agilidad sin tensión” (p. 52). La interpretación debe conservar el equilibrio entre el intelecto y la gracia,

evitando tanto la frialdad como el sentimentalismo. En palabras de Badura-Skoda (1996), “la expresión mozartiana no se impone, se insinúa” (p. 139).

Mozart sucede a Bach como una afirmación del canto sobre la arquitectura: la claridad sustituye al rigor, pero la esencia estructural permanece. Si Bach representa la mente, Mozart representa la respiración del alma.

2.3 Ludwig van Beethoven – Sonata para piano No. 26 en mi bemol mayor, Op. 81a “Les Adieux”

La Sonata No. 26, Les Adieux, escrita entre 1809 y 1810, surge en un momento histórico de tensión y aislamiento. Beethoven traduce en ella el drama de la separación y el reencuentro en un lenguaje donde la forma se convierte en proceso psicológico. Rosen (1997) sostiene que “la forma en Beethoven no es una arquitectura terminada, sino un devenir” (p. 58).

El motivo de tres acordes descendentes del inicio, que simboliza el *Lebewohl* (“adiós”), actúa como célula generadora de toda la obra. Este principio motivico, transformado en energía estructural, condensa la esencia del pensamiento beethoveniano: la unidad entre razón y emoción. En *Das Lebewohl*, el intérprete debe equilibrar solemnidad y movimiento, cuidando la transición entre las secciones sin sacrificar el arco expresivo.

Cortot (1930) advierte que el sonido beethoveniano “nace del cuerpo entero, no del dedo” (p. 101). El pianista debe dominar la transferencia de peso, el control de los acordes amplios y la gestión de resonancias mediante el pedal. En *Abwesenheit*, el sonido se repliega hacia la intimidad: silencios, respiraciones y timbres velados requieren un uso sutil de una corda. El movimiento final, *Das Wiedersehen*, libera la tensión acumulada con júbilo controlado. La dificultad técnica alcanza su máxima exigencia: mantener la claridad estructural dentro de la expansión emocional.

Beethoven representa la expansión de la conciencia sonora: su técnica es fuerza espiritual encarnada en movimiento. Tocar *Les Adieux* implica atravesar el conflicto humano desde la materia del sonido, convertir la resistencia en arte, y la dificultad en pensamiento.

2.4 Frédéric Chopin – Balada No. 4 en fa menor, Op. 52

La Balada No. 4, compuesta en 1842, condensa el ideal romántico de unir libertad expresiva y estructura orgánica. Samson (1992) la define como “una sinfonía comprimida, un universo emocional en expansión” (p. 213). En ella, Chopin abandona la retórica heroica y se adentra en una poética del silencio y del tiempo interior.

Eigeldinger (2005) explica que Chopin enseñaba a “escuchar con los dedos” (p. 77): la técnica nace del oído y del tacto. La Balada No. 4 exige independencia de manos, control del rubato y manejo preciso del pedal como elemento expresivo. Neuhaus (1982) recordaba que “el rubato no roba el tiempo, lo redistribuye” (p. 112); esta concepción rítmica transforma la libertad en respiración estructural.

Cortot (1930) sitúa esta escritura dentro de sus capítulos III y IV —“toque polifónico” y “extensiones”—, señalando que el arte de Chopin consiste en “hacer cantar tres voces donde el oído percibe una sola melodía” (p. 88). La interpretación requiere atención microscópica al equilibrio sonoro y al fraseo poético. El pedal, según Banowetz (1985), “no sostiene, sino que respira” (p. 64), modelando la resonancia como parte del discurso emocional.

La coda final, con su stretta vertiginosa, representa la catarsis del pensamiento romántico. El intérprete enfrenta aquí la fusión entre emoción y arquitectura. El gesto técnico se convierte en destino expresivo: la superación de la dificultad no como triunfo, sino como comprensión.

2.5 Maurice Ravel – Alborada del Gracioso, M. 41

La Alborada del Gracioso, compuesta en 1905 dentro de *Miroirs*, culmina el recorrido pianístico iniciado con Bach. Ravel convierte el piano en un laboratorio de timbres, donde cada sonido se esculpe con precisión. Nichols (2011) la define como “una caricatura amorosa del espíritu español, más cercana al ingenio que a la danza” (p. 92).

La escritura combina ritmo, color y humor en equilibrio exacto. Los patrones de seguidilla y fandango, las repeticiones rápidas y los cruces de manos exigen una técnica de flexibilidad total. Cortot (1930) subraya la importancia de la muñeca suelta y del rebote natural del brazo (p. 119). El sonido debe surgir sin rigidez: el virtuosismo de Ravel no es exterior, sino mental.

El tratamiento del pedal en esta obra es pictórico. El una corda colorea las sombras, mientras que las resonancias controladas mediante liberaciones parciales crean profundidad. Sandor (1981) recuerda que “la precisión rítmica no es rigidez, sino energía controlada” (p. 105), principio esencial para sostener el humor y la claridad estructural de Ravel.

En el episodio central, el canto lírico contrasta con el virtuosismo rítmico: el intérprete debe transformar la ironía inicial en emoción contenida. El regreso final del tema, ahora más brillante, representa la síntesis del gesto y la inteligencia sonora. Ravel lleva al piano a su límite técnico y expresivo: su música es el triunfo de la conciencia sobre el instinto.

3. Espacios, instrumentos y condiciones acústicas

La preparación del recital se realizó en distintos instrumentos y espacios de la Universidad Nacional de Costa Rica, cada uno con características acústicas específicas que influyeron directamente en el desarrollo técnico y expresivo del intérprete.

El Auditorio Dr. Clodomiro Picado Twilight, con un piano Yamaha de cola asignado al recital, fue el espacio principal de proyección sonora. Sus condiciones acústicas equilibradas permitieron trabajar el balance entre claridad y resonancia. Las salas de práctica, equipadas con pianos Yamaha de media cola, favorecieron el control de articulación para obras clásicas y barrocas. El Aula 101, con un Yamaha Disklavier de cola completa, ofreció una respuesta precisa ideal para la preparación final y grabaciones digitales.

En la práctica personal, el uso alternado del Kawai UST-7 vertical (1999) y del Kimball Baby Grand (1924) enriqueció la percepción táctil y el control de timbre. Esta diversidad instrumental fortaleció la capacidad adaptativa del intérprete, tal como afirmaba Lhévinne (1924): “el buen pianista no depende del instrumento, sino de su oído” (p. 41).

El trabajo en condiciones variables permitió desarrollar una técnica flexible, una escucha crítica y una relación consciente con el sonido real, más allá del ideal abstracto del instrumento perfecto.

4. Reflexión final

La interpretación pianística, en su dimensión artística y académica, trasciende la ejecución: es una forma de conocimiento. A través del estudio de Bach, Mozart, Beethoven, Chopin y Ravel, este trabajo demuestra que la técnica no es un fin, sino un medio para pensar con el cuerpo. La práctica se convierte así en investigación viva, donde la historia del instrumento y la subjetividad del intérprete dialogan.

El recorrido de estos compositores refleja la evolución del piano como espejo del espíritu humano: del orden a la libertad, del contrapunto al color, de la mente a la emoción. Cada estilo ofrece un modo distinto de comprender la relación entre gesto y sonido. Bach enseña el pensamiento polifónico; Mozart, la transparencia del alma; Beethoven, la voluntad; Chopin, la respiración del tiempo; Ravel, la inteligencia del color.

Neuhaus (1982) afirma que “tocar es pensar con el cuerpo” (p. 133): esta frase resume el sentido último del arte pianístico. La interpretación se vuelve una experiencia total, donde la técnica, el análisis y la emoción se unifican en presencia. En este proceso, la práctica artística universitaria adquiere un valor formativo y filosófico: revela la posibilidad de un conocimiento que no se dice, sino que se escucha.

El recital no es una demostración, sino una forma de verdad sonora. En ese instante de fusión entre historia y presente, el pianista no reproduce: crea. Y el piano deja de ser objeto para convertirse en pensamiento vivo, en la voz del tiempo hecha sonido.

Capítulo VII – Conclusiones Generales y Consideraciones Finales

7.1. Síntesis general de hallazgos

El presente trabajo ha buscado establecer una comprensión integral del vínculo entre técnica, forma e interpretación dentro del repertorio pianístico occidental. A través del estudio de las obras de Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin y Maurice Ravel, se ha constatado que la evolución de la escritura pianística refleja no solo transformaciones estéticas, sino también cambios en la concepción del pensamiento musical y en la relación entre el intérprete y la obra.

En Bach, la Fantasía y fuga en re menor, BWV 903, representa la culminación de la mente polifónica y el orden interior del Barroco. La técnica se convierte en arquitectura espiritual: cada voz exige independencia, claridad y disciplina. En Mozart, el Concierto KV 595 proyecta la transparencia del clasicismo y la serenidad de una forma en equilibrio. La técnica se transforma en instrumento de proporción, medida y claridad expresiva.

Beethoven lleva esa claridad al terreno de la tensión y la afirmación moral. La Sonata Op. 81a, “Les Adieux”, expone el conflicto entre estructura y emoción, entre destino y libertad. La dificultad técnica se convierte en símbolo de la lucha humana, donde el esfuerzo físico traduce un impulso ético.

En Chopin, la técnica se interioriza y el sonido se convierte en pensamiento lírico. La Balada No. 4, Op. 52 construye una arquitectura emocional en movimiento continuo. La flexibilidad, el rubato y la polifonía interior expresan un arte donde la intuición se ordena en forma. Finalmente, Ravel, con la Alborada del Gracioso, lleva el piano al umbral del modernismo: precisión, color y estructura convergen en una síntesis de intelecto y timbre.

Estas cinco obras delinean una trayectoria histórica del pensamiento pianístico: del contrapunto a la resonancia, del orden al color, de la mente al sonido. En ellas, la técnica se revela como forma del pensamiento y la interpretación, como su realización sonora.

7.2. Conclusiones interpretativas

El análisis realizado confirma que la interpretación pianística no puede entenderse como una mera ejecución, sino como un acto reflexivo que une análisis, corporeidad y conciencia sonora. Cada compositor plantea un equilibrio distinto entre técnica, forma y expresión, y cada equilibrio propone una ética de la interpretación.

Bach exige rigor, transparencia y control mental; Mozart, naturalidad y precisión; Beethoven, carácter y arquitectura; Chopin, flexibilidad y profundidad interior; Ravel, exactitud y lucidez. En conjunto, su estudio demuestra que la técnica no es un sistema cerrado, sino una herramienta de pensamiento, un medio a través del cual la sensibilidad se organiza y la emoción se vuelve forma.

El intérprete contemporáneo, situado frente a este legado, asume una responsabilidad doble: ser transmisor de una tradición y creador de sentido en el presente. La interpretación consciente integra análisis, escucha y control técnico en un proceso donde el conocimiento no se separa de la experiencia estética. La forma, en este contexto, no es un límite, sino un espacio de libertad interior.

7.3. Recomendaciones para la práctica e investigación

1. Integración técnica e histórica.

El estudio del repertorio pianístico debe articular técnica, análisis y contexto. Comprender la evolución del instrumento y las condiciones estilísticas de cada época amplía la comprensión sonora y la autenticidad interpretativa.

2. Aplicación del análisis formal en la práctica.

El análisis estructural, motivico y armónico no debe concebirse como actividad teórica independiente, sino como parte del proceso interpretativo. Una lectura consciente del texto musical fortalece la memoria, la articulación y la expresividad.

3. Relación entre técnica y musicalidad.

La enseñanza pianística debe rescatar la visión de Cortot, Neuhaus y Lhévinne: la técnica como forma de expresión artística. La destreza corporal y el pensamiento auditivo deben desarrollarse de manera unificada, evitando tanto el mecanicismo como la improvisación sin fundamento.

4. Proyección pedagógica y artística.

En el ámbito universitario costarricense, es esencial promover espacios que integren interpretación, análisis y reflexión estética. El estudio del repertorio universal puede servir como base para el conocimiento y valorización de la música nacional y latinoamericana.

5. Investigaciones futuras.

Este enfoque analítico–interpretativo puede aplicarse a otros compositores y estilos: Debussy, Brahms, Prokófiev o autores contemporáneos. Asimismo, su extensión al repertorio costarricense permitiría fortalecer la identidad artística local mediante el diálogo con las tradiciones universales.

7.4. Consideraciones finales

El arte pianístico, como ha mostrado este estudio, no se limita a la destreza técnica ni al cumplimiento de un texto, sino que constituye una forma de pensamiento en acción. La técnica, cuando es comprendida desde su raíz estética, se convierte en lenguaje de la mente y del cuerpo; la interpretación, cuando es consciente, se transforma en conocimiento.

Bach enseñó la estructura del espíritu; Mozart, la claridad del corazón; Beethoven, la fuerza moral; Chopin, la interioridad poética; Ravel, la precisión del intelecto. Juntos trazan una línea continua que une el pasado con la posibilidad de lo nuevo. En ellos, la historia del piano se confunde con la historia de la conciencia musical.

Beethoven expresó —según los testimonios recopilados por Anton Schindler y publicados por Thayer (1967)— que “la música es una revelación más alta que toda sabiduría y toda filosofía” (p. 203). Más allá de su literalidad, la afirmación encierra una verdad esencial: la música no explica el mundo, lo revela. Su función no es describir, sino mostrar la profundidad de la experiencia humana en forma sonora.

Esa idea resume el propósito de este trabajo: comprender la práctica pianística como un acto de pensamiento encarnado, una vía hacia la claridad interior y hacia la verdad del arte entendido como conocimiento. La interpretación, sustentada en el estudio, la escucha y la disciplina, no es repetición del pasado, sino creación presente: un modo de pensar a través del sonido.

Así, la música permanece como una forma de libertad y de lucidez. En el pianista, el movimiento se hace estructura, la estructura se hace emoción, y la emoción se ordena en tiempo. Lo que queda es el gesto que une mente y materia, un instante en que la razón y la sensibilidad alcanzan equilibrio.

Y allí, en ese punto exacto donde pensamiento y sonido coinciden, comienza nuevamente el arte.

Referencias

- Badura-Skoda, P. y Badura-Skoda, E. (1996). *Interpreting Mozart: The performance of his piano pieces and other compositions*. Routledge.
- Banowetz, J. (1985). *The pianist's guide to pedalling*. Indiana University Press.
- Cortot, A. (1930). *La música de piano de Chopin*. Salabert.
- Eigeldinger, J.-J. (2005). *Chopin visto por sus alumnos*. Alianza Editorial.
- Fink, S. (1992). *Mastering piano technique*. Amadeus Press.
- György, S. (1981). *On piano playing: Motion, sound and expression*. Schirmer Books.
- Lhévinne, J. (1924). *Principios básicos de la ejecución pianística*. Dover Publications.
- Neuhaus, H. (1982). *El arte del piano*. Idea Books.
- Nichols, R. (2011). *Ravel*. Yale University Press.
- Rosen, C. (1997). *La generación romántica*. Alianza Editorial.
- Samson, J. (1992). *Chopin*. Oxford University Press.
- Sandor, G. (1981). *On piano playing: Motion, sound and expression*. Schirmer Books.
- Schweitzer, A. (1996). *J. S. Bach* (Vols. I y II). Alianza Editorial.
- Solomon, M. (1998). *Beethoven: The universal composer*. Schirmer Books.
- Thayer, A. W. (1967). *Life of Beethoven*. Princeton University Press.

Partituras y ediciones críticas

Albéniz, I. (n.d. [1892–1897]). Cantos de España, Op. 232 No. 5 “Seguidillas” [Partitura].

Barcelona: J. B. Pujol & Cía. Plate P. 22 C. Recuperado de

[https://imslp.org/wiki/Cantos_de_España%2C_Op.232_\(Albéniz%2C_Isaac\)](https://imslp.org/wiki/Cantos_de_España%2C_Op.232_(Albéniz%2C_Isaac))

Bach, J. S. (1999). Fantasía y fuga en re menor, BWV 903 [Partitura]. En *Neue Bach-Ausgabe, Serie V, Band 9.2* (pp. 76–89). Bärenreiter Verlag. Disponible en: <https://www.bachdigital.de/>

van Delft, M. (2016). Fantasía y fuga en re menor, BWV 903 – All of Bach. Nederlandse

Bachvereniging. Recuperado de <https://www.bachvereniging.nl/en/bwv/bwv-903>

Beethoven, L. van. (1996). *Sonata para piano n.º 26 en mi bemol mayor, Op. 81a* (“*Les Adieux*”) [Partitura]. G. Henle Verlag (Urtext Edition).

Mozart, W. A. (1991). Klavierkonzert Nr. 27, B-Dur KV 595. En *Neue Mozart-Ausgabe, Serie V/15/2*. Bärenreiter Verlag.

Chopin, F. (2000). Balada n.º 4 en fa menor, Op. 52 [Partitura]. En *Jan Ekier (Ed.), National Edition of the Works of Fryderyk Chopin (Vol. VII)*. PWM Edition.

Ravel, M. (1919). *Alborada del gracioso, M. 41* [Partitura]. Durand.

Zaratán, L. (2018, marzo 3). El fandango de Huelva II. Blogspot.

<https://luiszaratan.blogspot.com/2018/03/el-fandango-de-huelva-ii.html>

Grabaciones de referencia

Bach, Johann Sebastian – Fantasía y fuga en re menor, BWV 903

Fischer, E. (Intérprete). (1933). J. S. Bach: Fantasie und Fuge in d-Moll, BWV 903 [Grabación de audio]. EMI Classics.

Tureck, R. (Intérprete). (1957). Bach Recital: Chromatic Fantasia and Fugue in D minor, BWV 903 [Grabación de audio]. Decca.

Hantaï, P. (Intérprete). (2011). Bach: Chromatic Fantasia & Fugue BWV 903 [Grabación de audio]. Virgin Classics.

Schiff, A. (Intérprete). (1993). Italian Concerto / Chromatic Fantasia and Fugue in D minor, BWV 903 [Grabación de audio]. Decca.

Mozart, Wolfgang Amadeus – Concierto para piano en si bemol mayor, KV 595

Badura-Skoda, P. (Piano). (1992). Mozart: Piano Concerto No. 27 in B-flat major, K. 595 [Grabación de audio]. Gramola.

Bilson, M. (Fortepiano), & Gardiner, J. E. (Director). (1990). Mozart: Piano Concertos Nos. 23 & 27 [Grabación de audio]. Archiv Produktion.

Levin, R. (Fortepiano), & Gardiner, J. E. (Director). (1995). Mozart: Piano Concertos Nos. 20, 23 & 27 [Grabación de audio]. Archiv Produktion.

Serkin, R. (Piano), & Ormandy, E. (Director). (1956). Mozart: Piano Concerto No. 27 in B-flat major, K. 595 [Grabación de audio]. Columbia Masterworks.

Beethoven, Ludwig van – Sonata para piano n.º 26 en mi bemol mayor, Op. 81a “Les Adieux”

Schnabel, A. (Piano). (1937). Beethoven: Piano Sonata No. 26 “Les Adieux” [Grabación de audio]. EMI Records.

Grinberg, M. (Piano). (1963). Beethoven: Piano Sonata No. 26 “Les Adieux” [Grabación de audio]. Melodiya.

Serkin, R. (Piano). (1960). Beethoven: Piano Sonata No. 26 [Grabación de audio]. Columbia Masterworks.

Serkin, P. (Fortepiano). (1989). Beethoven: Piano Sonata No. 26 “Les Adieux” [Grabación de audio en fortepiano]. Pro Arte.

Chopin, Frédéric – Balada No. 4 en fa menor, Op. 52

Cortot, A. (Piano). (1933). Chopin: Ballade No. 4 in F minor, Op. 52 [Grabación de audio]. HMV / EMI.

Moiseiwitsch, B. (Piano). (1949). Chopin: Ballade No. 4 in F minor, Op. 52 [Grabación de audio]. EMI Classics.

Horowitz, V. (Piano). (1968). Horowitz plays Chopin: Ballade No. 4 [Grabación de audio]. Sony Classical.

Goerner, N. (Piano). (2014). Chopin – Ballades: Ballade No. 4 [Grabación de audio]. Alpha Classics.

Ravel, Maurice – Alborada del Gracioso, M. 41

Perlemuter, V. (Piano). (1955). Ravel – Miroirs: Alborada del Gracioso [Grabación de audio]. Vox.

Lipatti, D. (Piano). (1948). Ravel: Alborada del Gracioso [Grabación de audio]. EMI Classics.

Richter, S. (Piano). (1965). Ravel – Piano Works: Alborada del Gracioso [Grabación de audio]. Melodiya.

Rouvier, J. (Piano). (1982). Ravel – Œuvres pour piano: Alborada del Gracioso [Grabación de audio]. Erato.

Bibliografía Recomendada

- Adorno, T. W. (1962). *Introducción a la sociología de la música* (S. Steinberg, Trad.). Buenos Aires: Eudeba.
- Butt, J. (1990). *Bach: Mass in B minor*. Cambridge University Press.
- Gardiner, J. E. (2002). *A castle in heaven: The musical offering of J. S. Bach*. Oxford University Press.
- Giesecking, W., & Leimer, K. (1972). *El arte de tocar el piano*. Idea Books.
- Goehr, L. (1992). *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*. Clarendon Press.
- Hershkowitz, P. (2000). *Mozart's solo piano sonatas: Texts, contexts, interpretations*. *Ex Tempore Journal*. Disponible en: <http://www.ex-tempore.org/ExTempore00/Hershkowitz.html>
- Hummel, J. N. (1828). *A complete theoretical and practical course of instructions on the art of playing the piano-forte*. Tobias Haslinger.
- Kivy, P. (1995). *Authenticities: Philosophical reflections on musical performance*. Cornell University Press.
- Liszt, F. (1988). *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa Calpe.
- Perlemuter, V. y Jourdan-Morhange, H. (1988). *Ravel selon Ravel*. Hazan.
- Schönberg, A. (1975). *Estilo y idea*. Ricordi Americana.

Anexos

Lista de Figuras

Figura 1. Fantasía y fuga en re menor, BWV 903 (J. S. Bach).

Fuente: Neue Bach-Ausgabe, Serie V, Band 9.2 (Bärenreiter, 1999).

Figura 2. Concierto para piano en si bemol mayor, KV 595 (W. A. Mozart).

Fuente: Neue Mozart-Ausgabe, Serie V/15/2 (Bärenreiter, 1991).

Figura 3. Sonata para piano No. 26 en mi bemol mayor, Op. 81a “Les Adieux” (L. van Beethoven).

Fuente: G. Henle Verlag (Urtext Edition, 1996).

Figura 4. Balada No. 4 en fa menor, Op. 52 (F. Chopin).

Fuente: National Edition of the Works of Fryderyk Chopin (Ekier, 2000).

Figura 5. Alborada del Gracioso, M. 41 (M. Ravel).

Fuente: Durand (1919).

Figura 6. Patrón rítmico de seguidilla.

Fuente: Transcripción y notación realizadas por el autor a partir de interpretación auditiva.

Figura 7. Patrón rítmico de fandango (adaptado de Zaratán, 2018).

Fuente: “El fandango de Huelva II,” por L. Zaratán (2018), Blogspot.

<https://luiszaratan.blogspot.com/2018/03/el-fandango-de-huelva-ii.html>

Figura 8. Isaac Albéniz – Cantos de España: “Seguidillas,” Op. 232 No. 5.

Fuente: Cantos de España, Op. 232 No. 5 “Seguidillas” (Albéniz, n.d. [1892–1897]). Edición original publicada en Barcelona por J. B. Pujol & Cía.

Figura 9. Alborada del Gracioso, M. 41 (M. Ravel).

Fuente: Durand (1919).

Lista de Tablas

Tabla 1. Desarrollo histórico de los instrumentos de teclado: del órgano hidráulico al piano moderno.

Fuente: Elaboración propia con base en Parncutt (2002), Pollens (2010) y Neuhaus (1982).