

**ANÁLISIS MUSICAL DE LAS 28 PIEZAS CORTAS PARA PIANO DEL
COMPOSITOR VALLECAUCANO ÁLVARO GALLEGÓ**

DAYANA CHACÓN PLAZA

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
ESCUELA DE MÚSICA – LICENCIATURA EN MÚSICA
SANTIAGO DE CALI
2014**

**ANÁLISIS MUSICAL DE LAS 28 PIEZAS CORTAS PARA PIANO DEL
COMPOSITOR VALLECAUCANO ÁLVARO GALLEGO**

DAYANA CHACÓN PLAZA

Código 0934883

**Trabajo de Grado para optar por el título de
Licenciado en Música**

DIRECTOR

SVETLANA BOUKHTABER

TEÓRICA

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS

ESCUELA DE MÚSICA – LICENCIATURA EN MÚSICA

SANTIAGO DE CALI

2014

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Maestra Svetlana Boukchtaber quién creyó desde el inicio en este proyecto y me orientó con su enorme conocimiento para lograr los diferentes objetivos propuestos.

A mis padres, Fernando Chacón y Francia Plaza por el apoyo incondicional durante todos estos años de preparación humana y profesional.

A todos los maestros que han hecho parte de este proceso musical.

A Helmer Hurtado y Carolina Valencia por su tiempo y dedicación.

NOTA DE ACEPTACIÓN

Presidente del Jurado

Jurado

Jurado

Santiago de Cali, noviembre 14 de 2014

Contenido

RESUMEN1

INTRODUCCIÓN2

JUSTIFICACIÓN **¡Error! Marcador no definido.**

1. MARCO TEÓRICO Y ANTECEDENTES.....5

2. ANÁLISIS Y COMENTARIOS10

CONCLUSIONES58

BIBLIOGRAFÍA.....60

ANEXOS

TRANSCRIPCIÓN Y EDICIÓN DE PARTITURAS “28 PIEZAS CORTAS PARA PIANO DEL COMPOSITOR ÁLVARO GALLEGO”

MIDI DE LAS 28 PIEZAS CORTAS PARA PIANO DEL COMPOSITOR ÁLVARO GALLEGO

RESUMEN

La presente monografía expone el análisis de las 28 piezas cortas para Piano del Maestro Álvaro Gallego, de lo cual surgirán de manera natural y luego dirigida, comentarios acerca de las virtudes pedagógicas, tanto de la obra en general como de cada una de las piezas, con el plus de haber aclarado previamente algunas dudas con el compositor mismo.

Para ello, se provee al lector de las partituras completas, fragmentos de las partituras y diagramas que harán mucho más comprensible y ameno el texto. Además, también se incluyen los archivos midi de cada pieza. Los archivos en formato midi permiten graduar la velocidad o utilizar un programa para observar la actividad del teclado mientras se escucha la obra. Todos estos son recursos modernos que favorecen el acercamiento, permiten el entendimiento y facilitan el estudio en la actualidad.

Palabras Claves: Álvaro Gallego, 28 Piezas Cortas para Piano, Análisis Musical, Pedagogía.

INTRODUCCION

“Detesta la “mala” música, pero apréciala”

Álvaro Gallego

En 1980 fue publicada una obra que comprendía buena parte del trabajo compositivo del Compositor Musical vallecaucano Álvaro Gallego. Las 28 piezas para piano, magistralmente allí recogidas y pensadas en los sistemas modal, atonal y pentatónico, tienen por objetivo principal ser una herramienta de apoyo para estudiantes de música que aborden el piano y/o enfatizen en la composición. Piezas que por su corta duración y magnánime sentido académico y pedagógico ameritan ser analizadas desde el estudio convencional de las formas como complemento para aquellos que deseen embarcarse en esta hermosa aventura interpretativa.

Se reconoce el valor inigualable de esta obra pedagógicamente holística y se comprende la responsabilidad de ofrecer a nuevos estudiantes de Música un acercamiento ameno y detallado; así nace el compromiso de difundir y complementar tan bella obra para todos los estudiantes de Piano, Composición o Análisis de las Formas Musicales.

Con este tesoro musical, seguramente se incrementará su gusto por estas materias, pues una vez se comienza a profundizar en la obra del compositor, se abre un dialogo entre las almas del compositor y el estudiante. Es una manera tangible y real de acceder al universo de una mente no solo interesante por su complejidad, si no bella por su manera de entender y vivir la vida.

Como suele suceder con gran parte de las obras didácticas para Piano, es necesario resaltar que en sus inicios, algunas de las piezas fueron emprendidas sin un fin académico. Sin embargo, con el tiempo el compositor se percató de su utilidad innata y certera para el conocimiento del instrumento. De ahí, decidió posteriormente agruparlas de modo que fueran estratégicamente útiles dentro de un proceso de formación musical predeterminado. Es por esto que las piezas no presentan un orden cronológico, sino que han sido enumeradas progresivamente según su dificultad y la necesidad de orientar el desarrollo del estudiante ávido de mejoría y resultados en sus distintas habilidades.

El gusto del Maestro Álvaro Gallego por sonoridades que rompen con los parámetros convencionales de la música occidental, explica su esfuerzo dirigido intencionalmente a desligar auditivamente al estudiante de patrones musicalmente tradicionales. Es desde la comprensión, la madurez y la sencillez, que se da a la tarea de enriquecer con sonoridades modales, pentatónicas y atonales el

vocabulario musical del estudiante. El maestro Álvaro Gallego se abstuvo de colocar fraseos y dinámicas con el propósito de que cada interpretación fuera aún más incierta, dando libertad al músico de colocar, según sus palabras: “lo que quiera”¹

En la pieza N° 27, el objetivo es trabajar las dinámicas exhaustivamente, por lo tanto es la única obra en la que el compositor impone cambios dinámicos por compás, exigiéndole al estudiante un control total del sonido en el piano.

Con todo lo comentado hasta ahora, falta resaltar un detalle que hace aún más impresionante este tesoro musical y que le agrega un valor incalculable a lo que más que una mera composición, viene a ser un legado extraordinario al universo musical de nuestra región geográfica y cultural: las 28 piezas presentan evocaciones a la música del Pacífico Colombiano y la Salsa popular. Evocaciones algunas veces sutiles, algunas veces claras, pero siempre en la proporción justa con respecto al desarrollo de otros elementos.

Aunque actualmente el maestro Álvaro Gallego² no ejerce la profesión de docente en ninguna academia y/o institución musical, destaca su propósito y empeño pedagógico. Su mensaje y trabajo ha tratado de facilitar al estudiantado diferentes maneras de componer apoyándose en la libertad humana, es decir la libertad total que no distingue entre emoción e intelecto, si no que da rienda suelta al camino individual, sea este intuitivo o no. Libertad que en la gran mayoría de veces es malentendida y coartada por la rigidez de reglas académicas. El reconocimiento de la Libertad Humana es el primer objetivo del Maestro Álvaro Gallego, a lo que sigue el despertar consciente que unas pautas para comunicar de manera formal y estilizada los diferentes mundos internos, rigen el desarrollo creativo.

¹ Entrevista en audio con el compositor Álvaro Gallego

² Entrevista en audio con el compositor Álvaro Gallego

JUSTIFICACIÓN

La música académica denota, de manera general, todas aquellas tradiciones musicales que implican un amplio estudio de teorías, un lenguaje particular, un desarrollo auditivo, una comprensión analítica e histórica, una adecuación auditiva, una interpretación que consolidan, de la mano de un buen proceso formativo, la integridad musical del estudiante.

Durante el siglo XX, gracias a las nuevas tendencias artísticas (modernismo, impresionismo, postmodernismo), surgieron cambios en el contexto y lenguaje musical que extienden y hasta rompen con patrones anteriores, más conocidos como tradicionales.

El análisis de las obras musicales escogidas para esta investigación se presenta como un aporte para la formación profesional del músico. Más allá de su valor para el desarrollo de la interpretación pianística, estos materiales son aptos como material didáctico. Ellos contienen ejemplos de cánones imitativos y contrapuntísticos que pueden enriquecer y ampliar los conocimientos e ideas conceptuales, de modo que contribuyan a desarrollar la creatividad del estudiante y del futuro maestro de música.

Para aquellos que deseen adentrarse en un lenguaje musical, los artificios técnicos empleados por el maestro Gallego, sirven como recursos musicales a la hora de componer y/o interpretar una obra, no solo desde un margen académico sino también popular. Con su obra (rica en variedad de ritmos- salsa y currulao-), el Maestro Álvaro Gallego logra componer este ciclo de piezas utilizando recursos técnicos sencillos, esgrimiendo y explotando las dinámicas, la métrica del compás, la rítmica y los modos musicales. Entender la nobleza con la que el maestro aprecia y compone música, es una revelación para el aprendiz curioso, porque al hacer sus obras piensa en cómo facilitar el trabajo del ejecutante a partir de objetivos fijos y claros desde una intención pedagógica.

1. MARCO TEÓRICO Y ANTECEDENTES

Es indispensable comenzar por un acercamiento previo al concepto de 'Análisis de las Formas Musicales', resaltando las funciones que éste puede desempeñar como elemento activo y como iniciativa del proceso creativo, sin obviar los diferentes factores humanos y técnicos que intervienen. De igual manera, para entender y abordar el rango de las 28 piezas se realiza un examen exhaustivo desde la nomenclatura Rusa Europea puesto que su enfoque, netamente funcional, permite hacer un estudio más claro de los patrones armónicos que le constituyen.

Adjunto a ello se abordarán diferentes conclusiones derivadas de varias pláticas con el Maestro Álvaro Gallego, las cuales tendrán por objetivo aclarar detalles ambiguos que se presentan al analizar algunas de las piezas (refiriéndonos al campo estilístico de las mismas). De igual manera se requiere ahondar en los motores personales que sirvieron de impulso a dichas piezas, aprovechando la disposición del compositor para especificar datos no tan evidentes en su música. El concepto de Análisis Musical definido por Alberto Guzmán, consta de una recolección de varias teorías e investigaciones hechas por diferentes autores. En las cuales cita comentarios dados sobre la forma y el análisis desde el siglo XI hasta los conceptos más recientes en el siglo XX. En la presente monografía se mencionarán los conceptos trabajados y citados en su libro *Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical*³.

J. Burmeister fue el primero en dar una definición compacta del análisis: *“El análisis de una composición es la resolución de esta composición dentro de un modo particular y una especie específica de contrapunto, distinguiendo sus períodos y afectos... El análisis consta de cinco partes: 1. Determinación del modo; 2. La especie de tonalidad; 3. Del contrapunto; 4. Consideraciones sobre la calidad (qualitas); 5. Resolución de la composición en períodos.* Cinco puntos importantes a tener en cuenta cuando se desarrolla un trabajo analítico – musical. J. Kirnberger trabaja con la teoría de la construcción melódica. Sustenta que una pieza no se puede entender, si al cifrarla no es posible someterla a una progresión de acordes básica. En sus palabras: *“Una música que no puede ser reducida a una progresión natural de acordes fundamentales, de acuerdo con nuestros principios, es una música ininteligible, incorrecta y CONTRARIA AL ESTILO ESTRICTO DE COMPOSICIÓN”*.⁴ Se subraya esta frase porque al

³ Alberto Guzmán: *Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical*. Colombia. Universidad del valle. 2007., p. 95

⁴ GUZMAN NARANJO, ALBERTO: *Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical*. Colombia, Universidad del Valle. 2007. P. 94

contrario de lo que J. Kirnberger asegura, las obras del maestro Álvaro Gallego, no fueron hechas con una estructura o estilo rígido, sino que cumple con esquemas más libres, donde el compositor en pleno siglo XX no es un sujeto descontextualizado de su época y la estética de la misma; de ahí que primen en sus obras estructuras musicales irregulares, asimétricas, poco tonales y explore sin restricción diferentes recursos a partir de lo que desea transmitir e incorporar. Heinrich Christoph Koch fue quien marcó y definió en buena medida lo que es el análisis en sí como se conoce actualmente. Trabajó el concepto y la construcción de periodos, instauró la formación de frases de cuatro u ocho compases. Las extensiones melódicas se dan, según él, *“por repetición de una frase o parte de ella, por multiplicación de las frases y las figuras cadenciales y, finalmente, por transformación de una unidad dentro de una melodía”*.⁵ La teoría de C. Koch es fundamental en este proyecto, ya que los conceptos trabajados por él, gozan de un amplia aceptación mundial.

Para el análisis musical de las 28 piezas para piano del Maestro Álvaro Gallego, se tendrán en cuenta los siguientes aspectos:

- Análisis musical
- Comentarios acerca de las piezas.
- Aporte pedagógico

El análisis y la pedagogía musical se relacionan entre sí, ya que según Lorenzo Serrallach: “la pedagogía musical es la ciencia de la educación”, es decir, la pedagogía en síntesis es enseñanza, con la enseñanza se aprende y cuando se aprende se educa. Analizar es pues, un método de aprendizaje que consiste en hacer un proceso de conciencia armónica, estilística, contrapuntística, y formal de las obras que educan al músico y que finalmente llevan a comprenderlas en toda su sintaxis.

A partir del análisis de las obras del Maestro Álvaro Gallego es relevante resaltar igualmente las influencias populares que se combinan con el lenguaje académico desde ritmos sincopados y bajos propios de ciertos géneros musicales como la salsa; hasta un plano académico citando musicalmente a autores como B. Bartók e I. Stravinsky.

En el libro *La Salsa en Cali* de Alejandro Ulloa se explica el modo en que este género se produce en Cali como consecuencia cultural y no exclusivamente

⁵ GUZMAN NARANJO, ALBERTO: *Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical*. Colombia, Universidad del Valle. P. 94

comercial o musical, teniendo en cuenta que esta ciudad está ubicada en un Valle de la cordillera de los Andes y que pese a su lejanía con las costas, presenta un fenómeno típicamente caribeño.

La Salsa viene sucedida por varias expresiones rítmicas, como lo son: la Rumba Cubana, la Guaracha, el Son, el Danzón y el Mambo, para dar paso finalmente en los años 1940 a 1960 a la Salsa, esta raíz rítmica y melódica yace específicamente del folclore Cubano.

Ahora bien, centrándonos en Cali (ciudad natal del Maestro Álvaro Gallego) se podría citar un párrafo del libro *El Alférez Real (1789)*, Eustaquio Palacios: “Los habitantes de Cali estaban divididos en tres ramas; indios y negros o sea: Europeos, Americanos y Africanos. De éstos resultaban las siguientes variedades: El mestizo, hijo de blanco e indio; el mulato hijo de blanco en negra o viceversa; y el zambo hijo de indio en negra”. Entre los siglos XVI y XVII se radica la esclavitud en Santiago de Cali acompañada fuertemente de descendencia Africana y es liberada de este fenómeno hacía el año de 1851⁶. La esclavitud contrajo espacios de producción económica, de población con sus rasgos físicos y culturales, como la música.

Es de vital importancia resaltar las agrupaciones que dieron cabida a la Salsa en Cali, ya sea interpretando canciones de orquestas cubanas o componiendo su propia música. La mayoría de los grupos en sus inicios no fueron reconocidos internacionalmente: La orquesta del maestro Julio García, Efraín Orozco, Juanito López, la banda de Alfonso Haya, La orquesta internacional de Lubín Mazuera, Tito Cortés y Los Cali Boys, La sonora de Cali, entre otras, fueron las encargadas de difundir en su furor a este género musical en Cali. La pieza No. 28 evoca la salsa como ritmo popular directamente relacionado con la ciudad, utilizando la figura sincopada y un ambiente festivo.

El Currulao por otro lado; se distingue por una estructura fija y característica: introducción (inicia la marimba dando apertura a todo el conjunto musical), estrofas (tienen una estructura pregunta – respuesta, alternada con la marimba), coro (las cantadoras hacen el estribillo y el glosador les responde con pregones cortos), solo de marimba (el instrumentista muestra sus habilidades musicales e improvisa melodías) y nuevamente el coro. Su estructura musical suele ser cuadrada.

La descripción anterior se asemeja proporcionadamente con la pieza No. 10 del Maestro que desde esta forma comienza con una pequeña introducción en

⁶ ULLOA, Alejandro. *La Salsa en Cali*. Santiago de Cali, 1992. P. 201

tonalidad menor (modo típico del Currulao)⁷, por otro lado, el “solo de marimba” se podría asemejar con los compases de conexión que enlaza otra vez a la recitación del coro (tema principal).

Sin embargo desde un contexto popular no son estas las únicas citaciones musicales que encontramos; siguiendo con los compositores evocados en el trabajo musical del maestro A. Gallego convergen también en sus composiciones relaciones directas con el compositor Ruso Igor Stravinsky nacido en el año de 1892, citado musicalmente con Petrushka (danza rusa), en las piezas No. 23 y 26.

B. Bartók, otro de los referidos musicales de las piezas del maestro Álvaro Gallego, posee un estilo que evoluciona por tiempos, aunque como él mismo lo dice en una carta hecha a Octaviano Ben: “*mi estilo es de un carácter Húngaro (y eso es lo esencial)*”⁸.

De acuerdo a la investigación de Pierrette Mari⁹, B. Bartók en sus primeras composiciones denota un aire romántico a F. Liszt, J. Brahms y R. Wagner; pero al descubrir a R. Strauss, B. Bartók compone de una manera distinta, no concluye cadencias, deja de ser tonal y sugiere la politonalidad, atonalidad y la polimodalidad (los modos empleados simultáneamente) en conclusión; una mezcla frecuente de sonoridades mayores y menores utilizando el intervalo de quinta constantemente lo cual conlleva a producir el acorde de una manera indefinible. El compositor B. Bartók no tiene preocupación alguna de romper la arquitectura y la forma musical, trabaja con células cortas que funcionan como elementos temáticos. La obra de A. Gallego sugiere un parecido grande con la obra de B. Bartók ya que muchos recursos son utilizados en ambas músicas pero pensados con un diferente objetivo. En B. Bartók la finalidad parte desde una conciencia puramente musical y en A. Gallego corresponde a un proceso pedagógico, de ahí deriva este método para principiantes enfocado en modelos de composición y el desarrollo de la ejecución técnica en el piano.

⁷ MARTINEZ, Alejandro. *Taller de acercamiento a la música: conjunto de marimba*. Universidad del Valle.

⁸ GUY, Bernard: *El arte de la música*. Carta de Bartók a Octaviano Ben, enero de 1931.

⁹ MARI, Pierrette: *Bartók*. Madrid, 1985. P. 49 – 51.

ANTECEDENTES

“Transcripción de piezas cortas para piano de Álvaro Gallego al formato de dúo y trío de guitarra”

. El trabajo de grado correspondiente a **David Valencia Godoy**, es un antecedente claro en este proyecto. Aunque su labor haya sido abordada desde un formato musical diferente, resalta en él las 28 obras cortas para piano del Maestro Álvaro Gallego, las cuales se analizarán a continuación. Es importante aclarar que esta tesis no aporta al presente trabajo, ya que su objetivo incluye específicamente la transcripción de las piezas a guitarra sin adentrarse en contenidos analíticos musicales.

Adicionalmente, el libro denominado ***Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical***, escrito por el Maestro Alberto Guzmán, (Músico, Compositor, actualmente catedrático en la Universidad del valle), es un punto de referencia importante gracias a las diferentes herramientas que aporta para abordar un análisis Musical, puesto que recorre y cita varias teorías pasando por diferentes siglos, expandiendo de esta manera los horizontes Teóricos del Análisis.

Los textos alusivos a la obra del músico Álvaro Gallego son limitados, por lo tanto este proyecto es exploratorio y dará cuenta de la vida del compositor y músico con la intención de abrir las puertas al reconocimiento de su labor (pedagógica / musical).

2. ANÁLISIS Y COMENTARIOS

PIEZA No 1 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Binaria

Compás: 4/4

Tonalidad: Politonalidad

DIAGRAMA DE LA FORMA				
Secciones	A		B	
Subsecciones	a	a1	b	a2
Compases	1 - 4		5 - 8	

Las veintiocho piezas del Maestro Álvaro Gallego se constituyen en hermosas miniaturas, formato compositivo característico en obras de excelsa virtuosidad melódica.

En este caso la belleza melódica que expone el compositor presenta un refinamiento técnico y estético que en su brevedad temporal logra construir un desarrollo temático que recorre un amplio abanico de tensiones en la sintaxis de la pieza de una manera muy clara y agradable para el oyente.

Esta obra cuenta con un nutrido movimiento armónico, el cual logra establecer con el oyente una convención de diversidad sonora.

En su forma Binaria, la voz principal persiste en el intervalo de cuarta sobre las notas Sol y Do. Así, se asegura que la melodía quede plasmada en el oyente para que la identifique fácilmente. No en vano esta pieza evoca los referentes sonoros de las canciones folklóricas de Béla Bartók¹⁰.

¹⁰ Compositor húngaro.

A:

Está compuesta a partir de un motivo Rítmico – melódico expuesto en 2 compases que se repite con una pequeña variación, ocupando así los 4 primeros compases. Debido a su simplicidad tanto en la composición como en la textura, llama la atención el trabajo modal que presenta dos capas bitonales: En la primera frase, encontramos la inclinación en la melodía superior hacía un Do Lidio mientras en la parte inferior de la misma hallamos un Re Mayor, las quintas funcionales se mueven por los tonos de la triada de esta tonalidad (Re, Fa#, La).

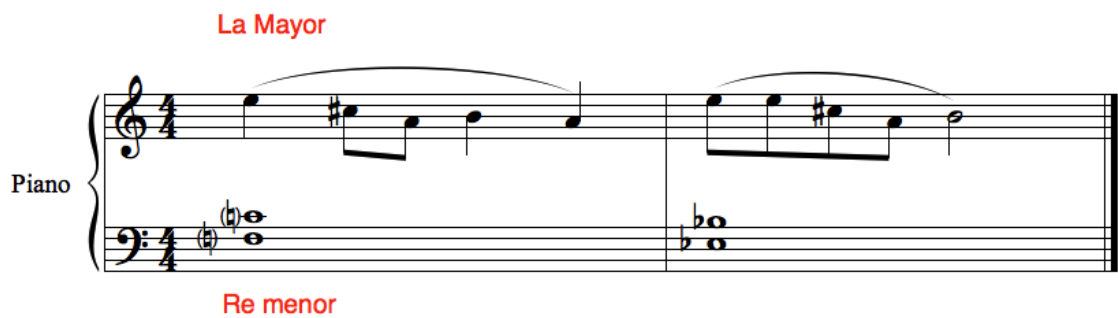
The image shows a musical score for Piano in 4/4 time. The upper staff is labeled 'Do Lidio' and the lower staff is labeled 'Re Mayor'. A yellow oval highlights the first two measures of the upper staff, which contain a melodic motif. The lower staff shows a harmonic accompaniment in the key of D major. The score consists of four measures in total, with the first two measures being repeated with a small variation in the second two measures.

B:

La parte B consta de cuatro compases. Los dos primeros compases exponen un motivo contrastante, luego retoma material temático de A en los dos compases finales.

El cambio modal en ambas voces demuestra como la inteligencia puesta al servicio del diseño sonoro logra sacar el máximo provecho de pequeñas dimensiones temporales. En la voz superior, la cual lleva la melodía, delinea un La mayor, mientras que la voz inferior le sigue y acompaña en Re menor.

La composición logra transmitir al oyente el sentido de la incertidumbre constante, incluso hasta su mismo final, ¿acaso no nos recuerda esto el destino de la existencia humana?



PIEZA No. 2 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Única A

Compás: 2/4

Tonalidad: La menor

DIAGRAMA DE LA FORMA		
Secciones	A	
Subsecciones	a	Codetta
Compases	1 - 8	9 - 13

Esta pieza realmente viene a ser claramente una continuación técnica y didáctica de la anterior, sirviéndose del salto de quinta como elemento común.



Es necesario resaltar que uno de los motivos principales por los cuales el intervalo de quinta es desplegado constantemente, es debido a la posición física de la

mano sobre el teclado, el Maestro Álvaro Gallego considera que es el intervalo más natural para realizar durante el aprendizaje del piano.

A:

Presenta 2 motivos de 4 compases con una pequeña codetta. El primer motivo comienza con el impulso producido por 2 quintas re – la y fa – do (visto anteriormente y repetido 2 veces), procedido de una línea descendente pentatónica desde la nota mi hasta sol dobladas por su respectivas quintas.



El segundo motivo repite exactamente la línea descendente anterior, y termina jugando en un registro más alto utilizando siempre el intervalo característico ya mencionado. Todo lo antepuesto está acompañado puramente de La menor con quintas horizontales (la – mi) en el bajo, de manera constante y en staccatto.

La codetta, a pesar de no variar considerablemente los elementos de la línea melódica, se destaca por el cambio tonal en el bajo que pretende instalar la tónica de Fa Mayor por 4 compases para terminar vencidas por la sonoridad de La menor.

PIEZA No. 3 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Única A

Compás: 4/4

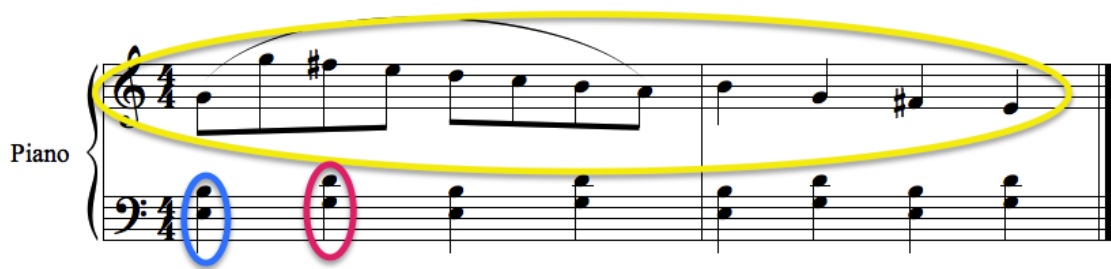
Tonalidad: Mi menor

DIAGRAMA DE LA FORMA		
Secciones	A	
Subsecciones	a	Codetta
Compases	1 - 4	5 - 6

Gracias a los artificios y moderaciones propias de quien ya domina el arte de la composición, esta pieza cumple el papel de dar reposo al oyente. No encontramos rivalidades tonales, lo que posteriormente de las dos piezas anteriores nos recuerda el aforismo universal “después de la tormenta...llega la calma”. Así el oyente encuentra descanso al percibir intuitivamente que el deleite auditivo de esta obra viene a ser el camino que se recorre y que sólo puede entenderse en símbolos, esta vez, símbolos sonoros. Desde el principio hasta el final se siente Mi menor natural en ambas voces. Se reitera igualmente de forma infatigable el intervalo de quinta (componente común para ambas manos).

A:

Esta forma única se compone de 4 compases con mini codetta. En los 3 primeros compases las quintas mi – si y sol – re hacen un acompañamiento continuo en el bajo. Simultáneamente la línea melódica se desarrolla en sentido descendente partiendo inicialmente de un salto de octava (sol – sol) y luego llenando ese espacio con grados conjuntos hasta llegar a la décima (mi).



El segundo motivo es similar con la diferencia del salto, que esta vez será una décima finalizando con 3 quintas paralelas ascendentes que concluyen el segmento musical. La codetta es un mini-diálogo imitativo entre las voces. Cabe decir que la imitación se presenta como un nuevo recurso entre los compases 3 y 4. A los ojos de un exhaustivo análisis musical, no es de extrañar que se encuentren evocaciones, similitudes e incluso patrones universales que han derivado naturalmente del desarrollo humano. En este orden de ideas, la penúltima quinta de la pieza, más que un pequeño retardo en la contralto, es un exquisito viaje instantáneo al periodo barroco, una caricia que insinúa el modelo contrapuntístico barroco. Qué manera más bella de asomarse por la ventana del pasado, desde la modernidad.



PIEZA No. 4 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Binaria

Compás: 4/4

Tonalidad: pentatónica de Do

DIAGRAMA DE LA FORMA			
Secciones	A	B	
Subsecciones	a1	b	codetta
Compases	1 - 4	5 - 8	9 - 10

El modo pentatónico de Do, cual alfombra sobre la que se tejen hermosos mini diálogos imitativos entre las voces, proporciona una sensación pastoral y de equilibrio absoluto. La composición busca en esta cuarta pieza, adentrarse a los orígenes musicales que se corresponden a su vez con la historia de la cultura humana. Los modos mayor y menor son dispuestos con destreza. Técnicamente, aunque la organización melódica gira alrededor de DO, no es un do mayor; la obra se encuentra en el modo pentatónico mayor de Do.

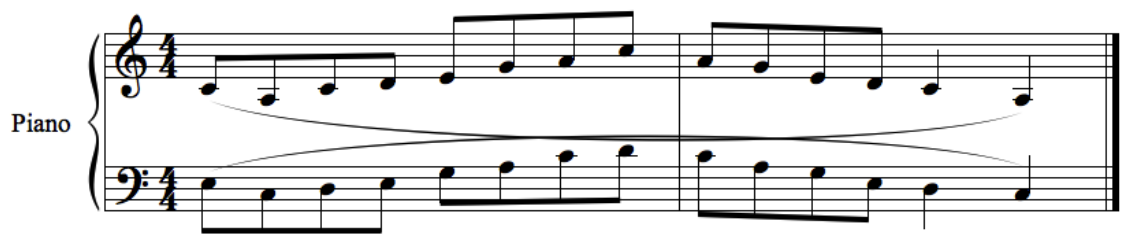


A:

Comprende 4 compases, se conserva un centro tonal de Do donde la melodía luce un movimiento ascendente pentatónico en corcheas y el cuál por medio de las dos últimas negras insinúa un freno que incita al bajo a dar una manifestación de manera imitativa una tercera abajo.

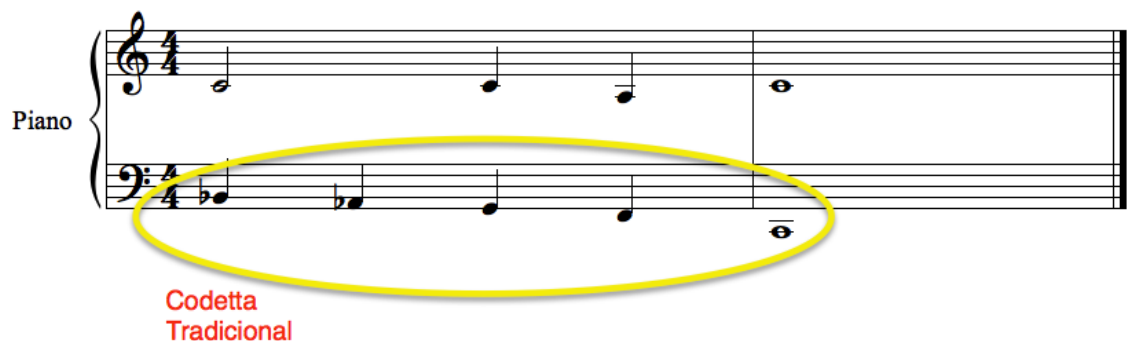
B:

Se aprecia una pequeña transición a Fa Mayor, reiterando la técnica imitativa y responsorial, monopolizando el intervalo de 3era. El 5to compás inicia con la nota Do y su respuesta en el 6to compás empieza con un intervalo compuesto de 5ta descendente, prosiguiendo con una melodía doblada a la 6ta (mano derecha y mano izquierda simultáneamente formando el mismo dibujo musical, empleando el recurso pentatónico).



La codetta finaliza con una muestra armónica tradicional:

D → S armónica – K6/4 – (omite la Dominante) – T



PIEZA No. 5 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Binaria

Compás: 5/4

Tonalidad: Fluctuante

DIAGRAMA DE LA FORMA		
Secciones	A	B
Subsecciones	a	b
Compases	1 - 4	5 - 8

Esta pieza es bastante peculiar en todo el ciclo de las 28 piezas. Posee una estructura bastante dividida en donde cada compás presenta un centro tonal diferente, lo que la hace una obra desmesuradamente irregular tanto en su melodía, armonía y métrica. Sobresale por primera vez un compás de 5/4.

A:

Posee 4 compases. El 1er compás en Mi menor, donde el bajo repite la melodía de la soprano en forma retrograda.

The image shows a musical score for Piano, measures 1-4. The score is written in 5/4 time. The first measure is circled in yellow and labeled 'Mi menor' (E minor). The second measure is circled in blue and labeled 'Fa Mayor' (F major). The third measure is circled in pink and labeled 'Re menor' (D minor). The fourth measure is circled in blue and labeled 'Fa Mayor' (F major). The score is written in a grand staff with a treble and bass clef. The first measure shows a melody in the treble and a retrograde melody in the bass. The second measure shows a melody in the treble and a melody in the bass. The third measure shows a melody in the treble and a melody in the bass. The fourth measure shows a melody in the treble and a melody in the bass.

El 2do compás (en la mano derecha), se distingue un Fa Mayor y en la mano izquierda un Re menor. En el 3er compás, las melodías se separan entre Do

Mayor en la melodía y Mib Mayor en el bajo. Cabe resaltar el desarrollo melódico entre las voces en forma de “espejo vertical”, típico del contrapunto barroco.

B:

En los primeros 3 compases se aprecia un Fa Mayor superior y Reb Mayor inferior. En el 3er compás se da un cambio de métrica de 5/4 a 4/4 y 3/4, aumentando la irregularidad rítmica. Inesperadamente, en el último compás el ambiente tonal cambia radicalmente y todo termina en un Mi frigio.



PIEZA No. 6 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Única A

Compás: 4/4

Tonalidad: Fluctuante

DIAGRAMA DE LA FORMA			
Secciones	A		
Subsecciones	a	Enlace	a1
Compases	1 - 4	5 - 7	8 - 13

Esta pieza tiene una peculiaridad semejante a la obra anterior (No. 5), puesto que se observan varios cambios de centros tonales cada dos compases. La voz principal posee una figura melódica que representa la sección A en Fa Mayor y

exhibida repetidamente en los compases: 4, 10 y 12. También se observa en el compás 6 el mismo motivo temático pero personificado con distintas notas.



A:

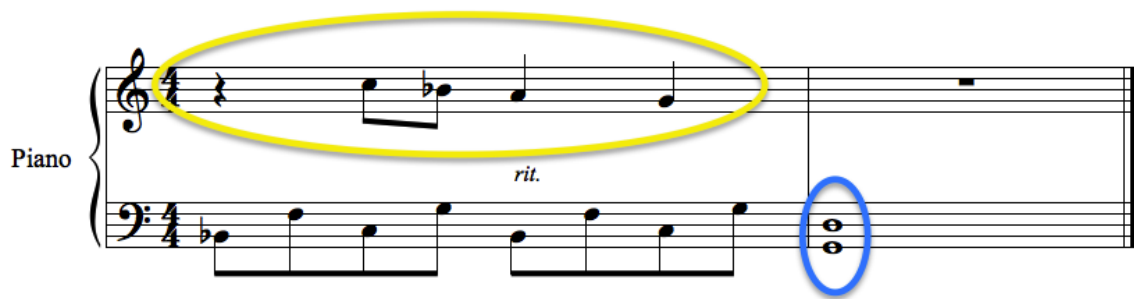
Entre las dos frases que competen la obra se encuentra una conexión de 3 compases que mantiene el carácter y los elementos del motivo principal. El primer micro-motivo es un arpeggio de Sol Mayor acompañado por las quintas (sol – re y la – mi) siempre en stacatto (aclaración hecha por el mismo compositor al inicio de la obra) y llevando al espectador a un ambiente juguetón y dinámico.



En los siguientes 2 compases se percibe un Fa Mayor liderando en movimiento conjunto descendente del 5to al 1er grado; a su vez, el bajo crea un nuevo centro en Sib Mayor conservando la misma textura de las quintas. Seguidamente se encuentra el enlace melódico por 3 compases (expuesto anteriormente), en donde se aprecia un Mi frigio, mientras que el bajo se concentra en La frigio.

El retorno del motivo principal en a1 viene con la variación del primer motivo (arpeggio en Sol) y un liviano cambio rítmico en el motivo de Fa.

A pesar del Fa Mayor consolidado en la parte final, la pieza como de costumbre, termina con la 5ta de Sol – Re, adulando un Sol mayor.



PIEZA No. 7 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Binaria

Compás: 4/4

Tonalidad: Bitonalidad

DIAGRAMA DE LA FORMA		
Secciones	A	B
Subsecciones	a	b
Compases	1 - 4	5 - 7

Al ver la obra se observa rápidamente la difusión de un nuevo elemento; el intervalo de 3eras paralelas en la textura. Trabajo hecho explícitamente con un sentido técnico – pianístico teniendo en cuenta la gran existencia de dicho intervalo en el repertorio del piano a nivel Universal. Es de suma importancia abordar esta pieza transportándola a todas las tonalidades posibles para que los músculos de la mano se fortalezcan y así tener una dinámica bastante pronunciada a medida que se adquiere más agilidad digital en los pasajes técnicos que lo requieran

A:

Esta vez la melodía principal está ubicada en el bajo (mano izquierda).

Compositivamente la pieza puede ser dividida en dos partes que coincide con el fraccionamiento de lo que hemos llamada a1 y b1. La primera parte (bitonal), crea un fondo de las 3eras paralelas en Sib rozando el modo Lidio como forma de acompañamiento, y la melodía (en la parte inferior), un La Dórico.

Si bemol Lidio

Piano

La Dórico

B:

En esta segunda parte se juntan los intervallos de las 3eras y las 5tas entre ambas voces, y como es de esperarse, los centros tonales varían aún más que en A; lo que insinúa una tonalidad bastante confusa. La voz superior arranca por una tríada aumentada que concluye en Re Mayor. En la voz inferior utiliza las quintas descendentes con una distancia de 3era entre ellas resolviendo también a un Re pero en modo menor.

Re Mayor

Piano

Re menor

PIEZA No. 8 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Única A

Compás: 3/4

Tonalidad: Mi menor

DIAGRAMA DE LA FORMA	
Secciones	A
Subsecciones	a
Compases	1 - 7

Esta miniatura de pieza es de las pocas que se desarrolla alrededor de un centro tonal (Mi menor). Por ser una pieza de carácter especialmente técnico para el desarrollo digital, se concentra en tareas específicas (trabajo de las 3eras paralelas).

A:

Esta pieza tiene un total de 7 compases, bastante irregular en su sentido musical y sin características armónicas especiales. Centraliza sus movimientos al perfeccionamiento técnico, por lo cual es práctico desde una perspectiva pedagógica transportar esta obra a todas las tonalidades posibles.



PIEZA No. 9 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Binaria

Compás: 4/4

Tonalidad: Do eólico

DIAGRAMA DE LA FORMA				
Secciones	A		B	
Subsecciones	a	b	a1	b1
Compases	1 - 4	5 - 7	8 - 11	12 - 15

Esta pieza es un gran ejemplo de la técnica contrapuntística en las dos partes A - B, la cual comienza a partir de la entrada de la 3era voz. En la segunda parte cambia el orden de las voces y utiliza el contrapunto invertible a la 8va, usando además elementos retrógrados de los motivos de la 1era parte. Posee una melodía principal repetida en varios compases y expuesta en diferentes grados, emitida en ocasiones por la voz superior y otras por voz inferior.



Esta obra es cantable y lírica por el molde melódico en el que fue compuesta y las voces que la acompañan, se recita un ambiente bastante expresivo. Tiene un pequeño y sencillo motivo que sobresale y funciona desde el compás 1, para luego convertirse en una secuencia.



Por ser el trabajo contrapuntístico más activo, el ambiente armónico y tonal está en cierto reposo mostrando ampliamente el modo Do eólico.

A:

Consta de 7 compases, cifra irregular para un periodo tradicional que cumple con dos subsecciones a – b1. Aborda el tema principal a la octava y lo reitera dos veces; la primera vez lo hace empezando con el 3er grado Mib, después con el 5 grado Sol. En la sección b, en el compás 5 se evidencia la entrada de la 3era voz, mientras que en ambas voces se presencia un juego pequeño de pregunta – respuesta acordonado por un motivo de 3 corcheas en grados conjuntos.

Pregunta

Piano

Respuesta

B:

Tiene un período similar al tradicional de 8 compases. Exhibe de nuevo el tema principal pero esta vez lo hace sólo en el bajo mientras con la voz superior acompaña.

Piano

Posteriormente empieza el juego secuencial en el compás 12, donde utiliza un pequeño motivo de A, con lo que lleva la obra a su fin.

The image shows a musical score for Piano. The right hand (treble clef) has two yellow circles labeled 'Respuesta' (Answer) and the left hand (bass clef) has two blue circles labeled 'Pregunta' (Question). The score is in 4/8 time and D minor.

PIEZA No. 10 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Única A

Compás: 6/8

Tonalidad: Re menor

DIAGRAMA DE LA FORMA			
Secciones	A		
Subsecciones	A	A1	A2
Compases	1 - 11	12 - 21	22 - 34

Tiene un carácter lírico, melancólico. Se distingue por el ostinato del bajo donde los tresillos esconden el bajo descendente cromático al estilo de pazzacaglia, sin embargo el carácter de la línea melódica tiene cierta inclinación hacia la música popular como el Currulao (comentario indicado por el mismo compositor), no solamente por sus curvas vocales, sino también por algunos pequeños juegos rítmicos que presenta por ejemplo, el compás No. 5 (3 negras contra corcheas).



Por otro lado, la propia forma de la pieza tiene una conexión directa con la música vocal tipo estrófica A – A1 – A2, tan típica para las canciones y romanzas de origen popular.

A:

Son 3 estrofas con una liviana influencia de la forma ternaria, donde A y A2 presentan el mismo material musical, mientras A1 es la inversión melódica del tema inicial hasta la mitad, ya que el segundo motivo se presenta un poco variado. La división estructural de los temas es bastante cuadrada (4+4), y en la frontera de los motivos surgen conexiones sin melodía propia basadas en el texto de la introducción que también finaliza la pieza con una pequeña codetta, sugiriendo que el compositor quiso ahorrar y explotar todos los elementos posibles.



PIEZA No. 11 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Binaria

Compás: 4/4, 2/4, 6/4

Tonalidad: La extendido

DIAGRAMA DE LA FORMA			
Secciones	A	B	
Subsecciones	a	b	a1
Compases	1 - 4	5 - 7	8 - 10

Esta pieza es un regreso al formato pequeño del inicio. La estructura formal es asimétrica: 4 compases + 3 compases + 3 compases. El compositor busca presentar por primera vez la idea de los cambios metro – rítmicos con el primer compás cuaternario, el segundo compás binario, el tercero en 6/4 y en el quinto compás reitera con el 4/4 hasta el final de la obra.



A:

El primer motivo de 4 compases presenta un La menor ampliado, pero resonando la idea más importante en los cambios metro – rítmicos. Llama la atención la evidente separación de las voces, donde la melodía desarrolla un trazo delineado por las terceras y la voz del bajo tiene un movimiento cromático de las quintas ascendentes. Como ya fue visto en las piezas anteriores, ambas voces tienen cierta independencia tonal. Mientras la melodía defiende su La menor, el bajo no se siente conectado con dicha tonalidad y permite usar en algunos finales de las frases la quinta: si – fa#, exponiendo dicho intervalo como alusión a un freno rítmico – melódico, ya que siempre es antecedido por corcheas y presentado en figura de blanca o negra.

B:

La frase B no es muy ajena al A, puesto que conserva la textura de 5tas en el bajo y 3eras en la soprano. En el compás 7 se observa un *poco rit.*, que abre espacio nuevamente al tema inicial a1 el cuál, a pesar de su familiaridad con el texto melódico anterior, presentará ambas voces formando una distancia de octava entre ellas para hacer el tema al mismo tiempo que escoge elementos lingüísticos nuevos en el 9no compás, concluyendo en el cruce de dos septacordes aumentados (Lab – Do – Mi – Sol y Mib – Sol – Si – Re), fuera del centro tonal principal.



Es interesante que la quinta si – fa# (nombrada anteriormente), sea el mismo intervalo que cierre la pieza en la voz de la soprano, mientras el bajo vuelve a marcar un profundo La cambiando el modo con el que comenzó, ya que el acorde estará formado por un Do#.



PIEZA No. 12 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Única A

Compás: 3/4

Tonalidad: La menor

DIAGRAMA DE LA FORMA		
Secciones	A	
Subsecciones	a	a1
Compases	1 - 10	11 - 19

A:

Es un periodo amplio en La menor. Por su naturaleza genérica se concluye que es un vals, aunque el bajo en vez de apoyar el ritmo danzante, ofrece un desafío rítmico dividiendo el compás en dos negras con puntillo. El período se divide en dos frases grandes con el mismo tema melódico expuesto inicialmente en la soprano y luego en el bajo. Fuera de la inversión de las voces entre la primera y segunda frase, esta pieza no presenta niveles de dificultad especial ni melódico ni rítmico, hasta el propio desarrollo armónico es bastante tradicional utilizando acordes y secuencias clásicas. Por ejemplo, la frase inicial T – D6 – T – VI – D

Piano

t D₆ t VI D

PIEZA No. 13 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Binaria

Compás: 3/4, 4/4, 5/8

Tonalidad: La menor

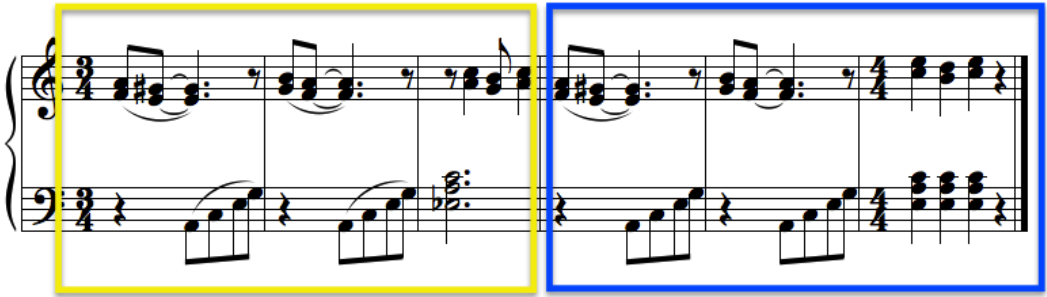
DIAGRAMA DE LA FORMA			
Secciones	A	B	
Subsecciones	a	b	a1
Compases	1 - 6	7 - 17	18 - 25

Está escrita en forma ternaria simple con retorno, donde las partes A y A1 son idénticas con una pequeña diferencia en la codetta que concluye la pieza. Vale constatar que, prácticamente todos los recursos melódicos, de acompañamiento, de textura y hasta la propia armonía; no presentan ningún contraste entre las partes extremas y su pequeño desarrollo en el B, a excepción del No. 9.

A:

Este segmento consta de 6 compases y domina la métrica de 3/4 pero que en su último compás hace un inesperado cambio a 4/4. Se siente el La menor en su furor acompañado frecuentemente con un arpeggio de séptima. En la melodía tiene un Sol# recurrente que hace referencia a su dominante armónica. En cuanto a su motivo temático; presenta un periodo simple con una división simétrica, más no cuadrada: 3 compases + 3 compases.

Piano



B:

En el compás No. 9, el ambiente de La menor se ve mezclado con cortos segmentos de Lab Mayor, fenómeno dado hasta que reitera el tema a1, el cual viene acompañado de una codetta en los últimos dos compases conducida por un *molto rall.*

The image displays two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Piano' and the bottom staff is labeled 'Pno.'. Both staves are in 3/4 time. The top staff has a yellow oval around the first measure and a blue oval around the last measure. The bottom staff has a blue oval around the first four measures and a yellow oval around the last measure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

PIEZA No. 14 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: única A

Compás: 4/4

Tonalidad: Politonalidad

DIAGRAMA DE LA FORMA			
Secciones	A		
Subsecciones	a	a1	a2
Compases	1 - 9	10 - 17	18 - 24

Esta pieza está desarrollada en tres partes similares, especialmente en su inicio en Re Mayor. Al igual que en algunas obras anteriores, se separan los ambientes tonales entre las voces mientras la melodía expone y evoluciona en un Re Mayor ampliado que incluye su subdominante melódica. Se evidencian transiciones a tonalidades cercanas como el III grado hasta tonalidades lejanas como La menor y Sib Mayor.

Re Mayor

Piano

(Tonalidades Extendidas)

Do menor

Por otro lado, el bajo se enfoca en Do menor (que a su vez es bastante extendido), sobresaltando algunas sonoridades reconocidas como lo es el acorde de Napolitana o el de Sol Mayor como Dominante armónica.

A pesar de un desarrollo cromático al final de la pieza con una alta frecuencia de los cambios armónicos, a partir del compás 18 se aborda una tonalidad diferente cada cuatro tiempos, iniciando por Do Mayor, Reb Mayor, La Mayor, Lab Mayor y

Re Mayor. Esta hiperactividad armónica finaliza en Do Mayor con su séptima en la soprano.

Piano

Do Mayor Reb Mayor La Mayor Lab Mayor

Pno.

Re Mayor Do Mayor

PIEZA No. 15 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Única A

Compás: 2/2, 3/2

Tonalidad: La menor

DIAGRAMA DE LA FORMA		
Secciones	A	
Subsecciones	a	a1
Compases	1 - 6	7 - 13

Se aprecia un ejemplo curioso de la influencia del teatro musical americano con denotaciones “prestadas” en la utilización de elementos rítmicos y melodías propias del estilo de Broadway y el teatro musical de George Gershwin. A partir de su carácter lírico y tranquilidad musical, la pieza crea una liviana alusión a la Canción de Cuna “Porgy and Bess” de G. Gershwin, en lo que se asemeja

bastante hasta en la introducción de dos compases, con la que cuenta esta pieza No. 15 del compositor A. Gallego.



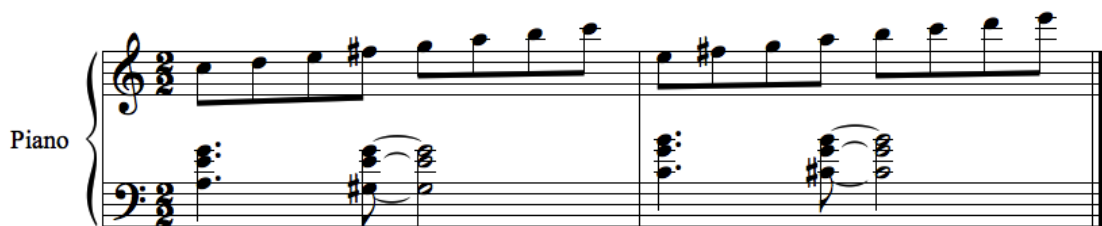
La estructura musical es simétrica, iniciando con 2 compases de introducción, luego 2 compases mostrando el primer motivo,



2 compases exhibiendo el segundo motivo



y los 2 compases siguientes representan el 3er motivo.



Se prosigue con un compás de la conexión, antes de la coda que concluye la pieza con 4 compases.



La tonalidad declarada es La menor, sin alteraciones trascendentales ni modulaciones recurrentes, con una pequeña salida a Do Mayor en el 5to y 6to compás que coincide a la vez con el segundo motivo. En lo que se representa un trabajo especial para el intérprete es en la irregularidad rítmica de las voces y un breve cambio métrico.

PIEZA No. 16 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Binaria

Compás: 4/4, 3/4

Tonalidad: Politonalidad

DIAGRAMA DE LA FORMA			
Secciones	A	B	
Subsecciones	a	b	a1
Compases	1 - 3	4 - 7	8 - 12

Cuenta con un interesante juego politonal entre las dos voces, que son igualmente activas y melodizadas. La forma ternaria simple fue pensada con relación a la soprano puesto que se nota bastante estructurada en compases de 3 + 4 + 5.

A:

En la voz superior se evidencia un La Mayor que alterna líneas arpegiadas con algunos acordes cuartales. La línea inferior activamente expone un ambiente de bemoles comenzando por un movimiento de las cuartas análogas con los acordes de Béla Bartók (Lab – Reb – Solb – Dob), prosiguiendo una inclinación a favor de Lab Mayor.

La Mayor

Piano

Lab Mayor

B:

Se da un curioso fenómeno, en donde el Lab Mayor citado en la sección A de la voz inferior, concibe un cambio en su característica modal, pasando de Mayor a Menor, y también recurriendo al recurso de la enarmonía usando la estructura de Sol# menor.

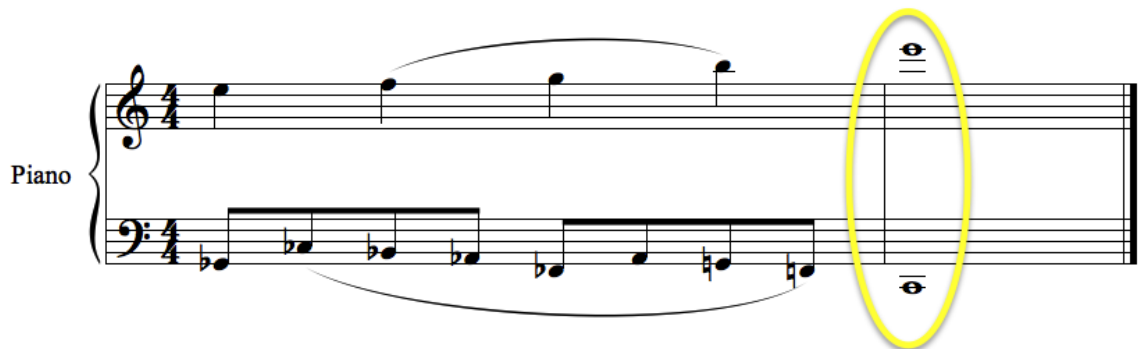


Piano

Enarmonía

The image shows a musical score for Piano in 4/4 time. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score consists of six measures. A yellow oval highlights the bass line in measures 2, 3, 4, and 5. The bass line starts on a whole note G2 in measure 1, then moves to a half note F#2 in measure 2, and continues with a descending half-note pattern: E2 (measure 3), D#2 (measure 4), C#2 (measure 5), and B1 (measure 6). The word 'Enarmonía' is written in red below the oval. A '8va' marking with a dashed line is present above the treble staff in measure 2.

En el sexto compás se percibe una breve transición a Sib Mayor, pero después de una línea descendente, cromatizada, inesperada y concluyente, hace que la obra remate en Do Mayor, formando una 3era compuesta.



Piano

The image shows the continuation of the musical score for Piano. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score consists of two measures. The first measure (measure 7) has a whole note G2 in the treble and a whole note F#2 in the bass. The second measure (measure 8) has a whole note G2 in the treble and a whole note F#2 in the bass. A yellow oval highlights the final chord in measure 8, which consists of G2 and F#2. The word 'Piano' is written to the left of the staves.

PIEZA No. 17 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Única A

Compás: 2/2, 3/2, 2/4

Tonalidad: Fluctuante

DIAGRAMA DE LA FORMA			
Secciones	A		
Subsecciones	a	a1	a2
Compases	1 - 7	8 - 17	18 - 27

Esta pieza está destinada a desarrollar la técnica digital enfocada en el elemento interválico de la quinta. La idea principal es manejar tal intervalo de manera horizontal y vertical; distancia la cual es natural para la posición de la mano, trabajada de una forma más intensa y consistente en esta pieza.

En toda la obra se repite el motivo principal 4 veces con un pequeño desarrollo en la sección a1, también en la parte final que coincide con la coda y que se puede considerar como a2. Este motivo es doblado en la voz inferior con las quintas, alternado con unos arpeggios descendentes formados por el intervalo característico ya nombrado.



Algunos compases como el séptimo presentan las 5tas en una textura vertical seca.



Referente a su tonalidad, se genera un ambiente similar a un La menor pero ella no se expone claramente por causas de las quintas dobladas y de ciertas alteraciones existentes que debilitan la centralización alrededor de un solo tono.

PIEZA No. 18 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Única A

Compás: 4/4, 4/2, 3/4, 5/16, 23/16, 13/16, 4/4 + 1/8, 5/4

Tonalidad: Politonalidad

DIAGRAMA DE LA FORMA	
Secciones	A
Subsecciones	a
Compases	1 - 18

A partir del trabajo requerido en la agilidad de los dedos bajo una posición fija; podemos concluir que el objetivo en esta pieza es claramente técnico. Destaca enormemente el cambio métrico con indicadores bastante irregulares.

Haciendo hincapié a esta ambigüedad, nos encontramos del compás N° 1 al N° 4 en la mano izquierda un centro tonal en Re sin definir el modo (mayor o menor), por otro lado, en la mano derecha se expone un Do# que igualmente esconde su

tercera, este efecto emite una escapatoria del modo que debilita y juega con la tonalidad.

Por medio de múltiples tonalidades se mueven los hilos melódicos de esta pieza, razón por la cual observaremos más adelante un Fa# M en la voz inferior y Fa Mayor en la voz superior.

The image shows a musical score for two instruments: Piano and Pno. The Piano part is in 4/4 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A yellow oval highlights the first two measures of the Piano part. Above the first measure of the Piano part, the word "Re" is written in red. Above the second measure of the Piano part, the words "Posición Fija" are written in red. The Pno. part is in 4/4 time and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Above the first measure of the Pno. part, the word "Do#" is written in red. The Pno. part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand in the first measure, followed by a quarter rest in the right hand and a half note in the left hand in the second measure.

Se observa además, que en ambos segmentos se sobreponen tonalidades estrechas con una distancia interválica de 2da menor (Do# - Re) y más adelante, enarmónicamente 1era aumentada (Fa - Fa#)

PIEZA No. 19 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Única A

Compás: 4/4

Tonalidad: Sib Mayor

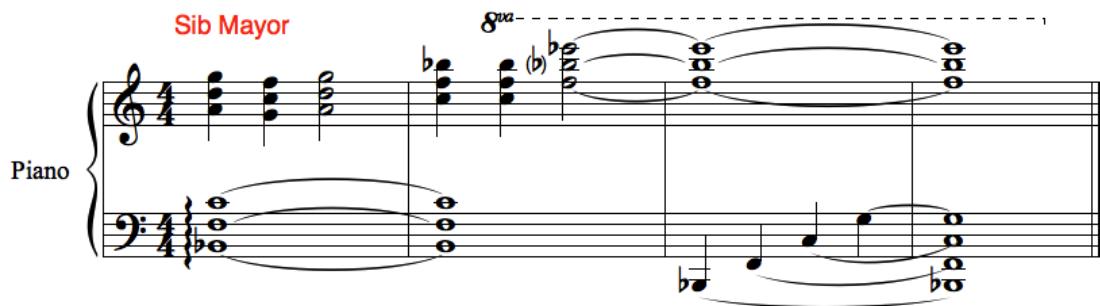
DIAGRAMA DE LA FORMA		
Secciones	A	
Subsecciones	a	a1
Compases	1 - 8	9 - 18

Esta pieza es otra miniatura hecha con el propósito de desarrollar la técnica en la ejecución de los acordes mixtos, los saltos y cambios de octavas que se puedan involucrar en cualquier repertorio musical. La mayoría de los acordes son formados por 5tas, 4tas y 2das en la parte superior.

Piano

Mientras la voz superior se concentra con las tareas técnicas pianísticas, la voz del bajo presenta un juego entre dos centros tonales vecinos (La menor y Sib Mayor) que a pesar de ser la tonalidad formal de la pieza, pasa a dar un color de Napolitana.

Todas las conexiones melódicas, en prácticamente todas las capas de la textura, se mueven por las 4tas o 5tas justas. La parte conclusiva de la pieza marca la fuerte postura de Bb Mayor como tonalidad central.



PIEZA No. 20 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Única A

Compás: 6/8

Tonalidad: La menor

DIAGRAMA DE LA FORMA		
Secciones	A	
Subsecciones	a	a1
Compases	1 - 11	12 - 20

Este bocado técnico, tiene por intención desarrollar las habilidades físicas a la manera de Estudio, y desarrollar la lectura a primera vista, enfocándose en el cambio constante de clave en cada uno de los dos pentagramas. La pieza cuenta con un tejido rítmico liviano pero irregular que le imprime cierta picardía. Los elementos interválicos de 5ta y 3era son desplegados en ambas manos, recordando el propósito del compositor.



La melodía repite como un eco lejano la Pieza No. 2 con el motivo de la 3era y una línea descendente de mi a sol. Esto responde a la calidez de una comunidad o familia que comparte elementos comunes aquí y allá. Las piezas están íntimamente relacionadas en intención, y así, casi como un llamado histórico que recuerda como la vida se repite a si misma muchas veces tanto en el tiempo como en el espacio, y nunca total si no como fragmentos que evocan, citan y recuerdan ellas en el inconsciente los orígenes y propósitos del creador.

Esto nos evidencia que del conjunto de todas las piezas emergen detalles de acabado arquitectónico. Y surge la pregunta que el estudiante debe responder por su cuenta: ¿Nos lleva la composición intuitiva a un orden predeterminado y universal siempre presente y que supera nuestra voluntad y orden inteligente desde lo humano?

PIEZA No. 2



PIEZA No. 20



PIEZA No. 21 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Estrófica

Compás: 4/4, 3/4, 2/4

Tonalidad: Sol ampliado

DIAGRAMA DE LA FORMA			
Secciones	A		
Subsecciones	a	a1	a2
Compases	1 - 7	8 - 13	14 - 20

En cuanto a su centro tonal, la obra declara una mezcla fusión de varios modos (mix – modal). Presenta una forma estrófica, ya que se da un tema musical emitido 3 veces cada uno con su propio sello y variación.

El estilo de la pieza hace alusión a una toccata.

A:

La melodía principal se expone en el bajo. En el acompañamiento (mano derecha) se produce un juego rítmico que consiste en los cambios de los bloques de semicorcheas a tresillos.

The musical score for Piano, measures 1-20, is shown. The tempo is marked as quarter note = 96. The right hand (RH) features a rhythmic pattern of eighth notes and triplets. The left hand (LH) features a bass line with quarter notes and half notes. A yellow oval highlights the RH part, and a blue oval highlights the LH part.

A1:

Esta vez el tema empezará en la voz superior el cual de manera desprevénida, exactamente en el compás No. 9, rotará a la voz inferior logrando despistar al oyente, a la vez que mantiene el mismo patrón de acompañamiento. Al acercarse el final de este segmento, en el compás 12; se presencia la existencia de un

disminuido sin resolución y el cuál tampoco prepara la entrada de la re – exposición en A2.



A2:

En la re-exposición del tema se encuentra el manejo de las octavas como recurso nuevo porque el compositor quiere destacar el tema principal con más fuerza y profundidad. Siendo esta la última vez en ser emitido, se mantiene el mismo acompañamiento, y por esa razón se logra apreciar la característica motórica y constante que mantuvo la pieza durante toda su ejecución.

PIEZA No. 22 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Única A

Compás: 7/8, 4/4, 2/4, 6/8, 1/4

Tonalidad: Politonalidad

DIAGRAMA DE LA FORMA	
Secciones	A
Subsecciones	a
Compases	1 - 22

Tiene una melodía constantemente repetida desde diferentes sonidos, es reconocible por su figuración rítmica y porque siempre estará expuesta en los compases de 7/8. A la vez será doblada por su bajo, unas veces a la octava y otras estará conquistando la disonancia donde la melodía será doblada con una diferencia de intervalos compuestos de 2da o 1era aumentada. Esta disposición nos llevara a reconocer auditivamente el juego de disonancias e hiperactividad musical sobre la cual se construyó la obra.



Está compuesta por 22 compases llenos de actividad melódica, y es importante resaltar el silencio de negra en el compás No. 20 que hace alusión a un respiro o pequeño descanso para así proseguir con la codetta, la cual presta material rítmico expuesto anteriormente. Finalmente la pieza concluye con dos acordes simultáneos:



La forma de la obra es un período desarrollado que cita el carácter juguetón de algún scherzo.

PIEZA No. 23 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: compuesta desarrollada

Compás: 2/4, 4/4, 5/4, 3/4, 2/4, 1/4, 3/4 ½, 5/8

Tonalidad: La menor

DIAGRAMA DE LA FORMA	
Secciones	A
Subsecciones	a
Compases	1 - 36

La obra posee una característica bastante notable debida al cambio métrico que se da compás a compás, excepto por el compás No. 8 donde se conserva el 3/4 por 3 compases.

Se aprecia la influencia de I. Stravinsky con su obra Petrushka (danza rusa), por los acordes en estado fundamental o de inversión emitidos a partir de una textura condensada y espesa

Piano

♩ = 112

El objetivo principal de esta pieza es el enfoque técnico, el trabajo de las 3eras y la ejecución motórica de los diferentes acordes en diversas inversiones.

PIEZA No. 24 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Binaria

Compás: 6/8, 9/8, 3/8

Tonalidad: Bitonalidad

DIAGRAMA DE LA FORMA			
Secciones	A	B	
Subsecciones	a	b	a1
Compases	1 - 7	8 - 19	20 - 23

La pieza presenta en la voz superior un dominio de La menor combinado con su respectivo Frigio (Sib). En la voz inferior se emite un Sol Lidio. Tiene un manejo de los arpeggios como forma de estudio técnico y la polirritmia entre las voces sobresale.

A:

Se manifiestan dos temas emitidos al mismo tiempo (mano derecha e izquierda), con una estructura de 4+3 cumpliendo la función de pregunta – respuesta. Las voces siempre van en sentido contrario y a su vez el acompañamiento también es bastante melódico.

Tema 1

♩ = 84

Piano

Tema 2

Pno.

B:

Ocupa una gran parte de la obra (compás 8 al 19), puesto que la sección A se muestra con los temas que inician y terminan la pieza sin desarrollos ni variaciones.

El segmento B presenta un nuevo material melódico que dobla las líneas musicales a la 8va en la mano derecha, mientras la mano izquierda tiene la función acompañante en la que sobresale un motivo rítmico-melódico encontrado en cada uno de los compases visto de forma ascendente:

Piano

o descendente e invertida:



También cuenta con unas frases muy simétricas 6+6 posteriormente dando paso para a1.

A1:

Esta sección cumple dos misiones; la re-exposición y simultáneamente la codetta. La obra, en el último compás cierra con el intervalo de 6ta Do# - La, haciendo alusión a La Mayor.

PIEZA No. 25 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Ternaria simple con Retorno

Compás: 3/4,

Tonalidad: Re pentatónico

DIAGRAMA DE LA FORMA			
Secciones	A	B	
Subsecciones	a	b	a1
Compases	1 - 26	27 - 35	1 - 26

A:

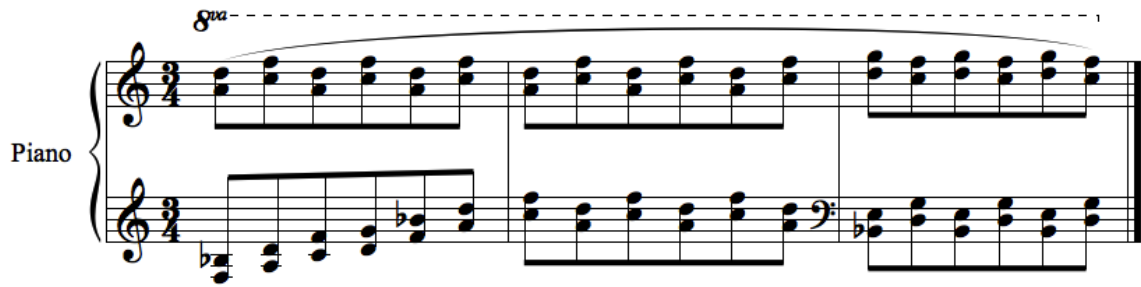
Presenta una alternancia en su exposición melódica principal que empieza con la mano derecha, mientras la mano izquierda, un poco más pasiva y apoyándose en el intervalo de 4ta, acompaña.

Al terminar de producir la melodía en la voz superior, comienza la voz inferior a sobresalir con la temática lineal. Este proceso se lleva a cabo por toda la sección A.

The image displays two musical staves for Section A. The top staff is labeled 'Piano' and the bottom staff is labeled 'Pno.'. Both staves are in 3/4 time. The Piano staff features a melodic line in the right hand, with a yellow oval highlighting the first two measures and a blue oval highlighting the last two measures. The Pno. staff features a harmonic line in the left hand, with a yellow oval highlighting the first two measures and a blue oval highlighting the last two measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

B:

Ocurre un cambio en la textura musical, poniéndose densa por la utilización simultánea y vertical del intervalo cuartal en ambas manos en figuras de corcheas. Aún así, no se pierde el enfoque pentatónico que el compositor quiso dar desde el comienzo.



A1:

En la partitura aparece el símbolo de D.C a la Coda, por lo que se re - expone A de la misma manera, sin variaciones.

PIEZA No. 26 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Binaria

Compás: 4/4, 2/4 ½, 2/4, 3/4, 5/4

Tonalidad: La menor ampliado

DIAGRAMA DE LA FORMA			
Secciones	A	B	
Subsecciones	a	b	a1
Compases	1 - 10	11 - 19	20 - 27

Se observa una semejanza con la pieza No. 23 por la alusión de la danza Rusa “*Petrushka*” de I. Stravinsky.

En la entrevista, el compositor Álvaro Gallego revela que esta es una pieza de programa, es decir, una ilustración musical basada en un capítulo televisivo del personaje “*Popeye El Marino*”, el cual tiene traspiés y tropezones mientras transcurre el episodio. A esta historia se le debe la consecuencia de los cambios metro - rítmicos que representa el andar del dibujo animado.

A:

Se distingue por su atravesada y dislocada melodía expuesta en la voz superior con acordes fundamentales que crean un ambiente bastante colorido, mientras la voz inferior acompaña por medio de corcheas en líneas arpegiadas alternadas con tresillos en movimiento conjunto.

Los cambios métricos, el ritmo, la melodía, son el conjunto de elementos que permiten a la pieza tener un entorno vivaz, sin dejar atrás los cambios de modos tonales que se presentan en segmentos como:

♩ = 112

Piano

La menor

Pno.

Fa Mayor

Re Mayor

La menor

B:

El material temático de B se resume en dos partes; mientras una voz está trabajando con arpeggios, la otra voz la domina el movimiento conjunto, excepto por el compás 18 y 19 donde se ejecuta la melodía igual por ambas manos doblándola a la 8va.

A1:

Se re - expone el material temático de A finalizando con una pequeña variación.

PIEZA No. 27 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Trazos de una forma ternaria

Compás: 3/4, 2/4, 7/8, 1/4, 5/8, 3/8

Tonalidad: Atonal

DIAGRAMA DE LA FORMA			
Secciones	A	B	
Subsecciones	a	B	a1
Compases	1 - 9	10 - 20	21 - 26

Esta pieza no tiene un centro jerárquico fijo. El compositor trata de no repetir los sonidos ejecutados recientemente, utilizando el dodecafonismo como recurso.

Sobresale no solo en esta pieza sino también en las anteriores, el intervalo de 4ta; al cual ha decidido darle un uso excesivo tanto en el sentido horizontal como vertical.

Basado en el análisis armónico de esta obra en particular, se ha decidido tomar el siguiente motivo como símbolo de tónica:



Puesto que aparece constantemente, hace un llamado al reposo o a “la casa tonal”.

PIEZA No. 28 PARA PIANO

Instrumento: Piano

Forma: Única A

Compás: 2/2

Tonalidad: Bitonalidad

DIAGRAMA DE LA FORMA	
Secciones	A
Subsecciones	A
Compases	1 - 22

La última pieza que finaliza este hermoso viaje por distintas exigencias para el estudiante, reposa en un compás de dos medios y una partitura que no cambia esta vez ni de número de compás ni de claves, pero el desarrollo sincopado propio del estilo insinuado requiere un nivel técnico más elevado.

Las corcheas ligadas en el centro, y al final y comienzo de los compases, y la figura negra con puntillo-negra concretada en un solo compás pero fragmentada a lo largo de la pieza nos remite directamente al tumbao y montuno de la Salsa Popular.

En la Salsa Popular, a la figuración típica del bajo se le llama tumbao y a la figura repetitiva del Piano se le denomina montuno.

Una conclusión humilde en la que el compositor reconoce sus influencias, sus gustos, su cotidianidad y su respeto desde la academia por el entorno inmediato.

Entonces encontramos una gran lección de vida: La creación espontánea luego deliberada para hacer uso de los recursos aprendidos académicamente, no como una creación distante del día a día, si no por el contrario, aceptando su inevitable embeberse en todo lo que le rodea.

Un episodio televisivo o la sonoridad de una radio en la casa vecina sirven de inspiración constante, sólo hay que estar atento a que el universo está compartiendo un dialogo constante, impecable e inacabable.

El inagotable regalo del cielo es precisamente que cada objeto y cada instante es fuente de la eternidad, y que de esa eternidad podemos sacar otros objetos e instantes nuevos, renovados, reconstruidos o reciclados, pero TODO está ahí.

El propósito del Maestro, es mostrarle a su discípulo una gran verdad, tan sencilla, que la vemos con los ojos todos los días. Que está ahí siempre.

CONCLUSIONES

Tras la investigación presentada de la obra “28 Piezas Cortas para Piano” del compositor Álvaro Gallego es relevante resaltar de dicha exploración el aporte que realiza direccionado a formar, engrandecer y reforzar el enfoque técnico – interpretativo de un pianista y/o compositor en sus inicios, orientando de esta manera los conocimientos requeridos a la hora de abordar la música desde un lenguaje más amplio. De esta manera el estudiantado tendrá a su disposición un material del cual adquirirá diferentes herramientas que ampliarán sus bases y horizontes musicales.

Predomina en este trabajo, una labor pedagógica con una estética poco tradicional en su armonía, forma y melodías, ahondando en términos técnicos – interpretativos (dinámicas, carácter, articulación, tempo, fraseo) y compositivos (cambio de compás, diversidad rítmica, modo, escalas, elementos extra-musicales, originalidad, estilo).

Finalmente se busca comprender el estilo del maestro Álvaro Gallego a partir de la manera en que él concibe la música como un artista íntimamente ligado al proceso del estudiante, por todo lo anterior se llegó a varias afirmaciones del porqué es relevante estudiar las piezas:

1. El trabajo del Maestro A. Gallego¹¹ fue hecho para los músicos principiantes que se interesen por crear sus propias composiciones. Argumenta que cualquier persona puede componer, cualquier música y razón es válida, aún pasando por encima de la arquitectura, la estética y formas musicales académicas.

El Maestro Álvaro Gallego regala un “truco” para componer exitosamente llamado: “CLARIDAD”; a partir de este término se puede hacer de manera razonable música, bien sea con un propósito, técnico, musical, sentimental y/o ilustrativo.

2. Su ciclo de 28 piezas es bastante variado tanto por los recursos musicales utilizados como por el objetivo frente al cual fueron creadas. Algunas obras como la No. 1, 2 y 3, 6, 11, 15, fueron compuestas explotando el recurso del intervalo de las 5tas justas debido a que la posición natural de la mano

¹¹ Entrevista en audio con el compositor Álvaro Gallego

genera una comodidad alineada con tal intervalo. Recurre por otro lado, a que sus alumnos desde un comienzo tengan un sentido musical más amplio dejando aparte el desarrollo y trabajo técnico al cual le resta dificultad digital con la “cómoda” 5ta y le suma expresividad y carácter a sus cortas melodías como objetivo musical. Con este ejemplo el compositor quiere mostrar y soportar su tesis en la claridad como factor fundamental a la hora de componer sin necesidad de sobrecargar una obra en recursos musicales. Incluso a partir de un intervalo como el de la 5ta se puede explorar nuestra creatividad. Otro objetivo musical en sus piezas es el técnico, como por ejemplo la No. 7, 8, 17, 18, 19, 20, 24, 25, obras tipo estudio en las cuales el músico A. Gallego se basó en los pasajes técnicamente exigentes de los grandes Maestros de la historia musical y limitó algunas de sus composiciones para el trabajo explícito de aquellas dificultades.

3. *“Detestar pero igualmente apreciar la música “mala”, cada pieza u obra tuvo una intención y se debe valorar”* estas palabras textuales del Maestro A. Gallego podrían dar apertura a un gran debate entre lo considerado “malo” o “bueno”, entre la objetividad y subjetividad, pero si al componer se piensa de esta manera no habrá ninguna clase de prejuicio del: “cómo se compone?”, “le gustará al público o me esmeraré por ser bastante claro y decir lo que quiero?”, con lo anterior, el músico A. Gallego no quiere decir que no se necesita estudio para componer, pero si se puede componer sin estudio.

BIBLIOGRAFÍA

Libro

LINDLAR, Heinrich. Guía de Stravinsky. Madrid: Alianza Editorial, 1995., p. 190 – 193.

Libro

MARI, Pierrette. Bartók. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1985., p. 49 - 51

Libro

ULLOA, Alejandro. La salsa en Cali. Cali: Umberto Valverde, 1992., p. 59 y 201-204.

Libro

GUZMAN NARANJO, Alberto. Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical. Colombia, Universidad del Valle: Programa editorial, 2007.

Libro

SERRALACH, Lorenzo. Nueva pedagogía musical. Argentina: Ricordi americana, 1957.

Documento presentado en la Universidad del Valle

MARTINEZ, Alejandro. Taller de acercamiento a la música: Conjunto de marimba. Cali: Alejandro Martínez Carvajal, 2009.