

**ESTILOS DE JESÚS PINZÓN URREA; UNA PROPUESTA
INTERPRETATIVA A PARTIR DE LA TEORÍA DE JOHN RINK Y LA
PERSPECTIVA DEL INTÉRPRETE¹**

Laura Laverde Bermúdez.

llaverd3@eafit.edu.co

labela9803@gmail.com

Resumen

Este artículo pretende dar cuenta de una aproximación con fines interpretativos, desde la propuesta de John Rink y una perspectiva como intérprete, de la obra para piano *Estilos* del compositor colombiano Jesús Pinzón Urrea. Para lograrlo, se desarrolló un proceso investigativo en tres partes; la primera consistente en la búsqueda, recolección y análisis de la información existente, seguida de un acercamiento descriptivo en el que se plasma detalladamente cada sección con sus respectivas características principales junto con la aplicación de la propuesta de John Rink, y finalmente la asimilación de los resultados obtenidos para la realización de la propuesta interpretativa. Este artículo no busca analizar estrictamente la obra ni profundizar demasiado en cómo fue construida, se enfoca especialmente en aspectos prácticos que ayudaron a la recopilación de herramientas útiles para el intérprete y su acercamiento a la obra.

Palabras clave: Análisis, estilos, interpretación, Jesús Pinzón, música colombiana del siglo XX, piano.

¹ Artículo académico presentado para optar al título de Magíster en Música. Universidad EAFIT. Escuela de Humanidades. Departamento de Música. Medellín, 2020. Asesor: Juan David Manco, Magíster en Música.

Abstract

This article outlines an approach to interpreting the Colombian composer, Jesús Pinzón Urrea's "*Estilos*." Using John Rink's analytical technique and the perspective of a performer, a three-step approach to interpreting and performing this piece is proposed. The first step consists of a literature review of Pinzón's "*Estilos*." The second step details each section's unique characteristics, and then employs John Rink's analytical technique. Lastly, the results of the analysis are compiled to lay out an interpretive approach for the performer. This paper does not make a precise and strict analysis of the work, nor does it dwell on the composer's methods. Rather, it focuses on compiling a practical guide for performers wishing for approach to the piece.

Keywords: Analysis, Colombian music of the XX century, estilos, interpretation, Jesús Pinzón, piano.

Introducción

La evolución de la interpretación musical y la actual preocupación por lograr, de una manera cada vez más exacta, plasmar las ideas del compositor y dar aportes significativos a la obra por parte del instrumentista, ha impulsado considerablemente el uso del análisis musical para llegar a este objetivo. De esta manera, es evidente una estrecha relación entre análisis e interpretación. Sobre esto, se han hecho estudios que han servido de base para los instrumentistas.

La obra de Jesús Pinzón no ha sido la excepción a este tipo de estudio. A continuación se relacionan algunos antecedentes que dan cuenta de investigaciones previas sobre la obra del compositor. El *Análisis interpretativo y pedagógico de los pasillos de gala de Jesús Pinzón Urrea*, ofrece un acercamiento a la apreciación de la música colombiana con el objetivo de que ésta se incluya con más frecuencia en el repertorio y que se dé a conocer al resto del mundo (Casallas, 2018). Igualmente *El concepto de paisaje sonoro de Murray Schaffer aplicado al análisis Goé Payari de Jesús Pinzón Urrea y primer Movimiento de la Sinfonía No. 40 de Wolfgang Amadeus* demuestra que la música de nuestros compositores es igualmente acreedora de ser estudiada, analizada y desentrañada; puesto que este tipo de obras tiene el nivel de excelencia que tiene muchas composiciones de otras tradiciones musicales (Arroyo, 2018). Lo anterior, evidencia que el legado dejado por Jesús Pinzón es invaluable pues, como dijo el compositor Gustavo Parra “acerca a los estudiantes de música a su antepasado indígena, poco conocido, ya que el Europeo ha sido bastante explorado y sus investigaciones y trabajos dejaron una propuesta de vanguardia que parte de nuestra conciencia latinoamericana” (Como se citó en García, 2016).

En cuanto a antecedentes de interpretación de la obra *Estilos*, se encontraron tres pianistas: Juan David Mora, Manuel Arango y Carlos Hernández, todos de la Universidad Eafit. Ellos se acercaron a la obra por recomendación de la Maestra Blanca Uribe, quien es de las pocas personas en Colombia que tiene acceso a la partitura y realizó el estreno de la misma. En las entrevistas, todos concordaron con que esta obra, objeto de estudio, está bien construida y clara en los estilos que quiere representar, que además alude a algunos ritmos latinoamericanos con un toque personal marcado. De igual manera, todos manifestaron que las dificultades más significativas al momento de interpretarla se relacionaron con la lectura, el entendimiento y la memorización en un principio, ya que abordarla conlleva un trabajo más intelectual, debido a que no se ajusta a los estándares “tradicionales”.

La música de Jesús Pinzón ha sido poco difundida. Razón por la cual ha habido un creciente interés en la exploración y análisis de su obra y estilo. Teniendo en cuenta lo anterior, se realiza este artículo en el que se presenta un respaldo teórico, para una de sus obras pianísticas más importantes: *Estilos*, compuesta por encargo de la Filarmónica de Bogotá en 1986 y dedicada a la maestra Blanca Uribe. El respaldo teórico se refiere a un esclarecimiento de los elementos más importantes que la constituyen, algunas herramientas de memorización y una propuesta interpretativa que surge a partir del análisis y la concepción del intérprete.

Con lo anterior se hace manifiesta la necesidad de continuar con el abordaje de la obra y más cuando antes no se ha tenido contacto con este tipo de lenguaje. Esto llevó al planteamiento de diferentes cuestionamientos sobre: ¿Cómo se emplean las alturas tanto en aspectos melódicos como armónicos? ¿Cuál es la forma y estructura de la obra? ¿Cómo abordar la lectura y la uniformidad rítmica cuando no hay barras de compás? De igual

manera, ¿Cuáles obras, ritmos, o citas aparecen dentro de la obra para apoyar algún estilo específico?

Este ejercicio de investigación dio respuesta a las anteriores preguntas y con ello se llegó a la presentación de este texto. En él se presenta un análisis teórico y estilístico de *Estilos*. Se realiza una propuesta interpretativa como resultado de la experiencia misma con la obra, desde el intérprete y la aplicación de la metodología de análisis de John Rink. Esta sirvió como eje unificador de los aspectos teóricos, prácticos e interpretativos. De igual manera, en el anexo queda la edición de la partitura como otro producto de investigación.

A continuación se presentan los aspectos orientadores para la asimilación de los resultados; se desarrolla el proceso que se llevó a cabo desde el inicio, incluyendo los diferentes caminos metodológicos que se aplicaron; la experiencia vivida como intérprete y, finalmente, los resultados obtenidos.

Interpretación musical

Como dice Danuser (2016) la interpretación de la música escrita aparece en el siglo XIX, como un proceso reflexivo con una dimensión tanto performativa como hermenéutica. En ella se entrelazan las intenciones del compositor y del intérprete a través de la mediación del texto de la obra; una misma partitura puede contener múltiples significados (pp. 21-22). Con lo anterior se deduce que, si bien el papel del compositor es indispensable, también lo es el del intérprete. Puesto que la música en el papel por sí misma no expresa; es necesaria la existencia de un medio para reproducirla. El intérprete toma en cuenta todo lo que está escrito en la partitura para ser lo más fiel posible a los requerimientos del compositor. No obstante, hay un porcentaje de libertad con la que el instrumentista puede dar sus propios aportes musicales: a la intención del autor se le añade siempre la

subjetividad del intérprete, en ella se pueden encontrar, indudablemente, diferentes opiniones. Por eso es que dos versiones nunca son totalmente iguales, así se trate exactamente de la misma obra. Sobre esto escribió Liszt (1856), en el prefacio a su poema sinfónico *Ce qu'on entend sur la montagne*, que aunque se esforzó por aclarar sus intenciones con indicaciones exactas, sabía que había cosas que no podían escribirse en el papel y que solo podrían surgir mediante la capacidad artística del director y de los intérpretes: “Queda pues, a la buena voluntad de mis colegas artistas la ejecución de mis obras del mejor y más excelente modo” (Como se citó en Danuser, 2016, p. 26).

Para lograr un resultado sonoro óptimo, debe darse la conjugación del lenguaje musical y el dominio técnico del instrumento, con la sensibilidad y expresión propias de cada artista. Según Rink (2002) “El intérprete lleva su rigurosidad analítica, su fidelidad histórica y su exactitud técnica a algo mayor que la suma de esas partes, logra una “resonancia” en una síntesis musicalmente convincente y coherente” (p. 78).

Igualmente, para lograr este objetivo se deben conocer las circunstancias iniciales en las que se desarrolló la obra, la tradición y la forma en que se tocaba en su tiempo como guía y, finalmente, añadir los elementos del presente a esa tradición inicial, puesto que “interpretar conlleva una fusión de horizontes entre pasado y presente” (Danuser, 2016, p. 28). Sin embargo, como dice Rink (2002) “la música trasciende el análisis y cualquier otro intento de comprenderla. Proyectar la música es lo más importante, y todo lo demás no son sino medios para este fin” (p. 78).

Análisis con fines interpretativos

Se entenderá este concepto con la partitura como punto de partida con el objetivo de llegar a una futura interpretación “ideal” de esta. En este caso, Danuser (2016) lo define como

la teoría de la ejecución de una determinada obra musical, ya que se realiza el análisis para comprender la partitura y reproducirla de una manera acorde y con sentido (p. 39).

En consecuencia, el análisis es una herramienta para resolver problemas; englobar aspectos armónicos, melódicos, rítmicos, estructurales, de textura y fraseo; identificar elementos que constituyen la pieza y observar con detalle cómo se relacionan entre sí. Y de este modo adquirir una comprensión general de la obra para enmarcarla dentro de uno o varios estilos y, de esta manera, determinar cuáles son las herramientas interpretativas que más se adecúan a lo que buscaba el compositor. Como dice Rink (2002) un estudio analítico riguroso puede ayudar a los intérpretes a resolver problemas conceptuales o técnicos como memorizar o combatir el miedo escénico e influir en la toma de decisiones a la hora de dejar su propuesta (p. 58).

Por ello es importante resaltar que el análisis es un medio, no el fin. El objetivo final es la construcción de una interpretación propia que se enriquece con los hallazgos hechos a partir del estudio concienzudo de la partitura. Como plantea LaRue (1989) el análisis no reemplaza el sentimiento, ni compite con él, pero sí aumenta el grado de percepción sobre la riqueza imaginativa e intelectual del compositor, sobre la organización y presentación del material en cuestión (p.1).

En suma, a la hora de realizar un análisis formal, existen diversos procedimientos que se han desarrollado a lo largo de la historia como es el análisis schenkeriano y el análisis a partir de los textos de Arnold Schönberg para aproximarse a obras atonales; de igual manera, también se presentan otros tipos de análisis que se enfocan más en el aspecto estilístico.

Análisis según John Rink

En su capítulo “Análisis y/o Interpretación” John Rink (2002) plantea diferentes perspectivas que se pueden considerar a la hora de abordar una nueva pieza, y que de alguna manera, se emplea un proceso analítico que inspira la interpretación. Por ello propone la descripción de un método de análisis diseñado especialmente para ayudar a los intérpretes. Rink (2002) manifiesta que la interpretación musical requiere una toma de decisiones en cuanto a las funciones de determinadas características musicales y la manera de manifestarlas, por lo que, la interpretación conlleva un proceso analítico que exige profundizar, aprender técnicas rigurosas, asimilar terminologías y conceptos que permitan al intérprete mejorar su capacidad, para explicarse a sí mismo y a los demás, lo que está ocurriendo en la música (p. 62).

El llamado análisis del intérprete “consiste en un estudio esmerado de la partitura, prestando especial atención a las funciones contextuales y la manera de proyectarlas” (Rink, 2002, p. 56). Este se divide en dos categorías: análisis previo a la interpretación y análisis de la interpretación misma. En este caso, nos enfocamos en el análisis previo, sin ser exhaustivo en cuanto a armonía y desarrollo motivico, pues estos hallazgos, según Rink, son fascinantes sobre el papel y muy útiles para la memorización y la asimilación de conceptos, pero no necesariamente se pueden recrear en sonido. Entonces, el análisis previo incluye aspectos que pueden ser transformados al mundo sonoro, y se enfoca en cinco principios:

- La temporalidad como aspecto fundamental.
- El descubrimiento de la forma de la música.
- La música como no confinada a la partitura.
- El análisis como elemento influyente en la interpretación.
- La intuición del intérprete como guía en el proceso de análisis.

Rink destaca aquí, que el análisis del intérprete se realiza principalmente durante el proceso de aprendizaje de la obra, en el camino, no en el resultado. Para tal fin propone las siguientes técnicas, que no son el objetivo en sí, sino un camino para alcanzar el objetivo de la interpretación:

1. **Identificar las divisiones formales y el esquema tonal básico** para destacar las principales secciones y subsecciones e incluir una descripción más detallada y personal de lo que se encuentra en la partitura, como centros tonales, articulaciones, frases, etc.
2. **Representar gráficamente el tempo** para producir una imagen esclarecedora del proceso temporal, determinando las divisiones de tiempo más generales.
3. **Representar gráficamente la dinámica** con el fin de graficar los niveles dinámicos con un objetivo preceptivo.
4. **Analizar la línea melódica** para trazar contornos melódicos sin las notas y figuras musicales, para que sea un dibujo intuitivo de cómo es el movimiento de la melodía, es decir, trazar una imagen auditiva.
5. **Elaborar una reducción rítmica** con el objeto de establecer los principales elementos rítmicos de cada sección, representados en las figuras superiores para entender la estructura de las frases.
6. **Reescribir la música** con el propósito de representar aspectos que no están explícitos en la partitura o que ayudaron al intérprete a estructurarla mejor, como articulaciones, diferentes agrupaciones, acentos, fraseo, etc.

El estilo musical

Se refiere a las características que diferencian las tendencias musicales de una época a otra (Wikipedia, 2018). En este sentido, para realizar la clasificación por estilos se

requiere tener en cuenta los elementos melódicos, armónicos y rítmicos. De igual modo, el tipo de instrumentación, la estructura, la textura musical y las diversas técnicas y normas de composición e interpretación. Para tal efecto es importante comprender las funciones e interrelaciones de estos elementos. De esta forma, se pueden obtener interpretaciones significativas y con ello, la identificación del contexto histórico, sociocultural y geográfico; así como determinar cuáles fueron las “reglas” que se generaron y cómo se emplearon. LaRue (1989) define, entonces, el estilo como la elección de unos elementos sobre otros por parte del compositor y como procedimientos específicos propios de un movimiento o una configuración formal (p. XII). Complementando lo anterior, este autor expresa que la música es esencialmente movimiento; nunca se encuentra en un estado de absoluto reposo, por tanto el primer objetivo del análisis del estilo reside en explicar hasta donde sea posible, el carácter del movimiento y de esa forma perdurable de la música (p. 1).

Teniendo en cuenta todas estas características, Ratner (1980) realiza una diferenciación entre estilos según la época y lugares en que más se aplicaron, así como el carácter y las herramientas compositivas que se utilizaban. Entre ellos se encuentran: la música militar y de caza, el estilo brillante, la obertura francesa, la *musette* o pastoral, la música turca, el *Sturm und Drang*, el estilo sentimental (*Empfindsamkeit*) y la fantasía. En síntesis, se tuvieron en cuenta todos estos estilos a la hora de identificar cuáles aparecían en la obra (*Estilos*) de Jesús Pinzón, aunque no fueron específicamente los planteados por Ratner, puesto que el lenguaje y los aspectos encontrados fueron bastante diferentes a los que él propuso.

Jesús Pinzón y su obra *Estilos*

Jesús Pinzón Urrea fue un compositor y director de orquesta colombiano. Nació en Bucaramanga, Santander, el 10 de agosto de 1928 y murió el 1 de febrero de 2016 en

Bogotá. Fue compositor permanente de la Orquesta Filarmónica de Bogotá y profesor de la Universidad Nacional.

Él no se consideraba parte de una corriente creativa específica y desarrolló lo que denominaba un lenguaje pluralista. Profundizó en la etnomusicología, en las músicas tradicionales colombianas, por lo que compuso música indigenista, andina y nacionalista; además, de música electrónica (Wikipedia, 2018). Como él mismo lo reiteró en varias ocasiones: “Componía para traducir al lenguaje musical, el medio humano y material que lo rodeaba” (Pinzón, s.f). Y así, experimentó con el eclecticismo, la música endógena y la música sonóptica o “música para ver y oír”, música con valor pictórico. Como dijo Jesús Pinzón, refiriéndose a sí mismo en 1978

“Cuando escribo no utilizo técnicas de fuera. Las conozco, pero trato de hacer lo adecuado para el momento, invento, ideo. Me puedo desenvolver en diferentes campos. Puedo hacer música endógena, música religiosa, música popular y en todos los campos me defiendo bien. Pero creo que la constante mía es la calidad, lo que más me inquieta es la calidad ante mí mismo, mi propia satisfacción” (Como se citó en Duque, 1986, p 16).

Durante su vida logró varios galardones, entre ellos el Premio en Composición 1978 y el Premio Pegaso 1979 otorgados por la Fundación Arte de la Música. Por otro lado, Alberto E. Montenegro escribió en la Carta Universitaria de la Universidad Nacional, que el maestro Pinzón representa para la música colombiana “lo que Gabriel García Márquez representa para nuestra literatura” (Como se citó en García, 2016) . El comentarista del Conservatorio de Música de Baltimore escribió en 1991 que “Jesús Pinzón Urrea es sin duda uno de los mejores compositores latinoamericanos, comparable con Villa-Lobos del Brasil y Ginastera de Argentina” (Como se citó en García, 2016).

Estilos

En comunicación personal con la maestra Blanca Uribe comentó que conoció al maestro Pinzón en uno de los concursos en los que él fue galardonado. En este encuentro, ella le preguntó si tenía alguna obra para piano, a lo que él respondió que solamente componía por encargo. Tiempo después, resultó que la Orquesta Filarmónica de Bogotá le encargó una obra para piano solo, y él se la dedicó entonces a la Maestra. Concretamente y dicho por el mismo compositor, tenemos la siguiente información de *Estilos*:

Obra en un movimiento para piano solo, la escribí en 1986 por encargo de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, y está dedicada a la eminente pianista Blanca Uribe.

Como su nombre lo indica, cubre varios estilos o estéticas musicales: va desde lo romántico, hasta lo muy contemporáneo. En determinados pasajes se advierte la presencia de lo poético y subjetivo propio del romanticismo, en otros la técnica virtuosa de grandes compositores modernos y contemporáneos, así como el ritmo recio de ciertos aires colombianos. A estos estilos, metamorfoseados, les adiciono mi propio aporte expresivo con el objeto de crear un todo original y coherente.

Su ejecución exige una elevada dosis de expresión y sensibilidad artísticas, un sentido histórico de la evolución musical y una técnica pianística que linde con lo virtuoso (Pinzón, s.f).

Con toda esta información clara, procedemos entonces a los hallazgos a que se llegaron.

Metodología

Para el cumplimiento de los objetivos se desarrolló una metodología en tres fases, que consisten en recolección de la información, experiencia directa con la obra y finalmente análisis de los resultados obtenidos.

En primera instancia, fue necesario enmarcar la obra en su contexto histórico y para ello se buscaron diferentes artículos y documentos en los que se habla del compositor y su trabajo. Se realizó la búsqueda de antecedentes relacionados directamente con *Estilos* y se encontraron los testimonios de cuatro pianistas: Manuel Arango, Carlos Hernández, Juan David Mora y a la Maestra Blanca Uribe, a quienes se entrevistaron sobre su experiencia con la pieza y su concepción de cómo debe ser interpretada.

Como no fue posible encontrarme con algunos de ellos, puesto que estaban en otras ciudades del país, realicé una serie de preguntas iguales para todos, a través de correos para así comparar y tener en cuenta sus diferentes perspectivas. En este proceso se halló que para todos representó un reto al inicio la comprensión, el entendimiento de la obra, y cómo debía fluir la parte rítmica. Igualmente se evidenció que todos ellos fueron asimilando la obra poco a poco, por partes, sin necesidad de realizar un análisis teórico riguroso, y de esta manera se enfrentaron a la memorización.

De otro lado, se buscaron registros de video o de audio para ver diferentes tipos de enfoques y se obtuvieron tres: la interpretación del mismo Jesús Pinzón, la de Carlos Hernández y la de Juan David Mora. Este ejercicio fue enriquecedor ya que permitió extrapolar en la grabación del Maestro Jesús Pinzón, como él mismo hace caso omiso de sus propias indicaciones. Por tanto cuando hay escrito un *ritardando*, el compositor sigue derecho, en el mismo tempo en que se venía o a veces pone *piano* y toca *forte*. Este aspecto me permitió reflexionar sobre qué tanta libertad podía tomarme a la hora de realizar mi propia propuesta y sobre cuáles indicaciones explícitas en la partitura podría hacer de otra manera.

Posteriormente se abordó directamente la pieza y se realizó un ejercicio puramente descriptivo como primer paso de reconocimiento de la obra, poniendo en papel la observación detallada pero no sistematizada de la misma. Para ello, se estructuró una

división en secciones y se describió cada aspecto encontrado como las escalas empleadas, patrones rítmicos, intervalos, armonías, etc. Este proceso fue útil para la lectura y entendimiento de la obra. Con base en la descripción se buscaron diferentes tipos de análisis formales y estilísticos, entre ellos la metodología de análisis de John Rink, el análisis de Estilo de La Rue y la división de estilos de Ratner. A continuación, se seleccionó el esquema de John Rink como propuesta principal de análisis, debido a que era el más adecuado para el trabajo interpretativo que estaba realizando. Además, se ajustó de modo pertinente al lenguaje de la obra y facilitó el esclarecimiento de los elementos que emergieron en ella y cómo se relacionaron entre sí. Igualmente se escogió este enfoque por su flexibilidad para utilizarse tanto en obras tonales como no tonales. Asimismo, los ejemplos que muestra John Rink, los hace con obras tonales, por eso fue interesante aplicarlo en una obra que ofrece otro tipo de lenguaje. Se estudió la pieza como tal, desde el punto de vista del intérprete, es decir, leyéndola, escogiendo digitaciones, comprendiendo esquemas, etc. Lo que permitió elaborar una lista de los principales retos de lectura y memorización y buscar herramientas que facilitaran e hicieran más comprensible este proceso. De igual manera, se identificaron los retos técnicos que se debían solucionar para lograr el resultado sonoro buscado. Lo anterior, teniendo en cuenta los conocimientos ya adquiridos sobre el compositor y la obra, llevando así el estudio técnico a un objetivo interpretativo.

Partiendo de toda la información encontrada, se escogieron las herramientas más adecuadas para la solución de las dificultades técnicas e interpretativas que surgieron y se realizó una puesta en común con los pianistas que ya se habían enfrentado a la obra. Tal situación permitió obtener diferentes puntos de vista sobre los retos que aparecieron y cómo abordarlos. Se analizó el material resultante de la aplicación de la propuesta de Rink. Seguidamente, se realizaron las sugerencias interpretativas acorde con lo estipulado

por el compositor en la partitura y con la perspectiva del intérprete, según su gusto y entendimiento de la obra. Luego se procedió con la edición de la partitura en conjunto con el profesional en el tema, Rodrigo Henao. Con él se desarrolló una edición fiel al manuscrito, con algunas sugerencias de digitaciones por parte del intérprete.

En cuanto a mi experiencia con la obra, me encontré, inicialmente, con la dificultad de la lectura. Nunca había tocado una obra sin barras de compás por lo que la primera duda fue cómo manejar las acentuaciones y la agógica. Comencé siendo estricta con el valor de cada figura y con las subdivisiones de los grupetos de figuración. Este hecho me ayudó a tener una estructura más clara de cómo fluía el ritmo. Luego descubrí, con la ayuda de la maestra Blanca Uribe, que realmente el valor importante es el de la figura larga, puesto que la figuración se sabe que va rápida, pero su duración no es estricta. Esta nueva perspectiva cambió todo, posibilitándome sentir que tenía bastante libertad. Por consiguiente, ello ayudó a tomar decisiones basadas en el contexto. En cuanto a la figuración, me encontré con la dificultad de que cada nota sonara claramente. La solución fue, naturalmente, hacer mucha “carpintería”, probando diferentes acentuaciones y diferentes grupos, hasta que saliera todo cristalino. El siguiente reto fue el entendimiento y la sistematización de la información. En este punto realicé una observación de la partitura, en la que busqué las escalas, intervalos, ritmos, progresiones, dinámicas y articulaciones más utilizadas, lo que me ayudó a tener más clara la forma en que transcurría la obra.

El siguiente paso, el que se me dificultó más, fue la memorización, por la cantidad de elementos y motivos que aparecen a lo largo de toda la obra pero en diferentes registros; por la aparición de la misma progresión pero en diferentes ejes; por grupos rítmicos similares que aparecen al comienzo, en la mitad y al final, pero que tienen alguna variación en una figura, o en la agrupación. En resumen, la obra tiene muchas partes

similares que confunden al intérprete si no realiza un trabajo de memorización adecuado. Para tal efecto, la solución encontrada fue el diseño de un mapa, en el que representé cada página de la obra y ubiqué en su lugar los elementos similares con su respectiva característica diferenciadora. Esto me ayudó a memorizar en qué punto exacto de la partitura iba cada fragmento.

Análisis de *Estilos* con las técnicas de John Rink y las apreciaciones del intérprete.

1. Identificar las divisiones formales y el esquema tonal básico

Se pueden observar siete grandes secciones que están claramente diferenciadas gracias a cambios de *tempo* y carácter que fueron escritos explícitamente.

A. **Sección 1(A) “Moderato negra=69 ad libitum”**. Está conformada por tres frases que a su vez se dividen en semifrases. La primera frase expone el eje en Re por medio de un pedal que se sostiene. Aparece repetidamente el intervalo de séptima mayor por medio de *acciaccaturas*, motivo que aparece a lo largo de toda la obra. En general utiliza la escala octatónica (0,1) y la escala cromática. Es una sección tranquila que comienza en *piano*, con la expresión *delicato* y con un ritmo pausado que poco a poco se va volviendo más denso hasta que culmina en *forte* con la expresión *con fuoco*, utilizando muchas notas rápidas para retomar el eje en Re y dar paso a la sección 2. En general presenta muchos fragmentos de adornos o notas rápidas que desembocan en una nota larga, alternados con fragmentos de carácter esencialmente rítmico.

B. **Sección 2 (B) Tempo II moderato negra= 52 ad libitum**. Está conformada por dos frases. Tiene un carácter más armónico, se forman acordes más consonantes, principalmente menores, que además dan una

sonoridad parecida al Jazz, pues emplea muchos acordes con novenas y treceñas. Tiene cinco indicaciones de cambio de tempo: *moderato- poco piu mosso- a tempo- animato- a tempo- rubato*. Esta sección inicia retomando el eje en Re, presentando un freno rítmico respecto a la sección anterior, pues las figuras ahora son más largas. A su vez sugiere que esta nueva parte sea más expresiva y un poco más libre y retoma el motivo principal del intervalo de 7ma. La segunda frase de esta sección se ve menos densa en cuanto a notas y ritmo, pero es intensa pues está en *forte* y *risoluto*. Culmina regresando a la calma y en la armonía de Mi bemol menor.

C. **Sección 3 (C) Moderato negra=69 circa.** Conformada por tres frases, esta sección retoma material rítmico e interválico de la sección uno, por lo que decidí verla como una variación. Comienza presentando una figuración que adorna el intervalo final de 2da menor, que es la inversión del motivo principal. La dinámica va creciendo gradualmente de *pp* a *f con fuoco*. Introduce el ritmo de bambuco que se va a desarrollar más adelante en otras secciones y continúa con una secuencia de acordes con relaciones cromáticas que producen la sensación de resolución y que culminan con el intervalo de 7ma con *acciaccatura*.

D. **Sección 4 (D) Allegretto con decisione corchea=160 tempo giusto.** Comienza utilizando las mismas notas con las que se cerró la sección anterior, ahora en un tempo más rápido, en *pp* y mucho más rítmico. Se introducen elementos que muestran una influencia del tercer movimiento de la sonata número 7 de Prokofiev, en cuanto a elementos rítmicos (como patrones y esquemas) y de politonalidad (una voz por ejemplo en si bemol

mayor y la otra en do mayor). Presenta muchos acordes triádicos, arpeggios y progresiones de octavas. Termina retomando el eje en Re y presenta un puente en *moderato* que conduce a la sección siguiente, desembocando en el acorde de fa sostenido menor que caracteriza las partes lentas de la pieza.

- E. **Sección 5 (B') *Moderato* negra=52.** Esta sección es realmente una variación de la sección 2. Es un poco más larga, con más armonías, voces y figuras. Sin embargo es igualmente romántica, muy lírica y *cantabile*. Presenta también puntos armónicos de descanso pero con más figuras de carácter más rítmico y movido. Culmina presentando un poco de material de la sección siguiente.
- F. **Sección 6 (D') *Allegretto con decisione* corchea= tempo giusto.** Esta sección no la divido en frases porque la veo como un solo bloque en el que se enfoca en desarrollar unos motivos rítmicos. Está marcada con el pulso de semicorchea y da más estructura y menos libertad. En general alterna un fragmento de carácter rítmico, sin pedal, con uno melódico, que usualmente es un arpeggio y con pedal. Cabe resaltar que esta sección es la que desarrolla de manera más extensa el motivo rítmico del bambuco. Comienza en dinámicas de rango *mp- p* que van creciendo hacia un *ff*. Al final hay un fragmento de transición que va por octavas siguiendo una progresión octatónica que desemboca en el motivo de 7ma con *acciaccatura*, pero ahora en *forte* y con ambas manos.
- G. **Sección 7 (D'') *Poco piu mosso allegretto* corchea =168 circa, sempre *in tempo*.** Esta es la sección con el tempo más rápido y la concibo como una coda, pues es bastante corta en comparación con las demás. Va de *pp*

a *fff*, siempre muy rítmico y utilizando muchos esforzandos para enriquecer la articulación y que sea más marcado el carácter para finalizar. Culmina citando el final del tercer movimiento de la sonata 7 de Prokofiev.

2. Representar gráficamente el tempo.

Observando la figura 1, se puede afirmar que tenemos cuatro momentos principales en la obra, en los que se alterna lento-rápido y que escala hacia un clímax en cuanto a la velocidad, puesto que la última sección es la más rápida. Igualmente se realizó una comparación entre secciones, en las que se encontraron elementos muy similares en algunas y por ello se identifican con la misma letra (B y B').

Con la figura 1 podemos observar igualmente, que los momentos con tempos lentos corresponden a las dos secciones "B", mientras que los dos momentos rápidos corresponden a las secciones "D". Esto sugiere que los siete "movimientos" comparten elementos pero se intercalan, y desde mi perspectiva, esto es lo que hace que la obra fluya y no se sienta repetitiva, aunque reitere muchos aspectos. Sin embargo, a pesar de retomar muchas características en las secciones que están relacionadas, siempre añade elementos nuevos que las hacen más variadas. En este caso, podemos decir que el tempo es un aspecto unificador entre las secciones que tiene la misma letra.

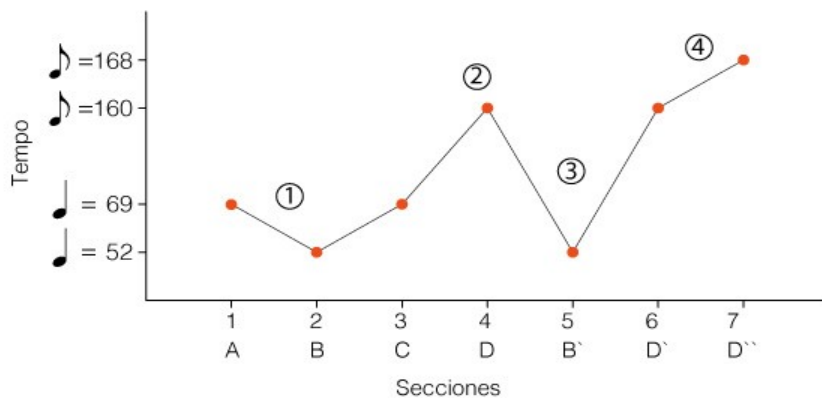


Figura 1. Representación gráfica del tempo.

3. Representar gráficamente la dinámica

En la figura 2 observamos que se presentan frecuentemente cambios dinámicos abruptos, alternando frecuentemente dinámicas entre *p* y *f*. Desde mi perspectiva, las dinámicas son muy importantes en este contexto para la fluidez del tempo y la claridad de las articulaciones y los acentos, puesto que como no tenemos barras de compás que nos indiquen siempre los tiempos débiles y fuertes. En otras palabras, considero que el compositor empleó la dinámica variada para dar dirección y hacer énfasis en los momentos en que desea que haya acentos o tiempos fuertes, dándole mayor claridad a la agógica de la pieza.

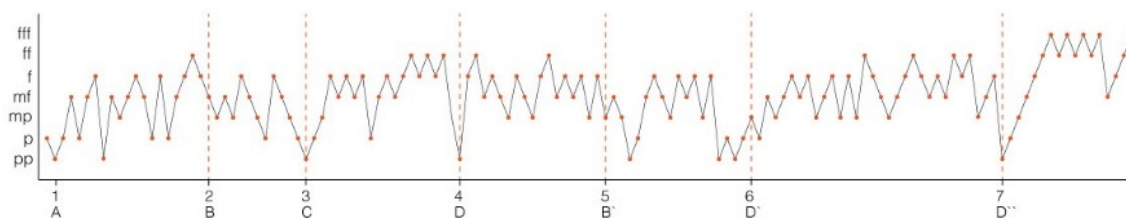


Figura 2. Representación gráfica de las dinámicas..

4. Analizar la línea melódica y los motivos o ideas que la componen.

Motivo 1 (figura 3). Este es el motivo principal en sus dos variantes, aparece en toda la obra y lo combina de diferentes maneras: con otros ritmos, en otras inversiones, a veces en dinámica *pianissimo*, a veces en fuerte, y se puede encontrar en todos los registros, a veces es parte de la línea melódica y en otros momentos lo utiliza como apoyo armónico. A este le llamo el motivo del “pájaro” pues me recuerda su canto. Es el hilo conductor de todas las secciones y se puede identificar fácilmente solo con escuchar la obra.

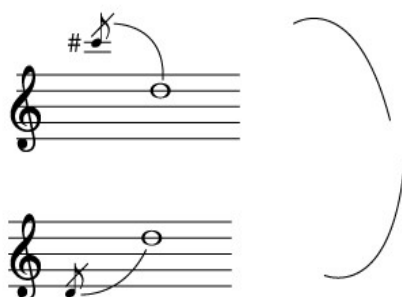


Figura 3. Representación gráfica del motivo de acciacatura o de “pájaro”.

Motivo 2 (Figura 4). Figuración melódica que desemboca en una nota aguda o grave. Aparece igualmente en todas las secciones, y frecuentemente se usa entre momentos de carácter rítmico, generando así contraste con este fragmento melódico. Este motivo también lo utiliza muy a menudo para hacer transiciones graduales entre dinámicas, empezando por ejemplo en un *pp* y a través de un *crescendo* en la figuración, desembocando en un *ff* en la nota larga del final, o al contrario.

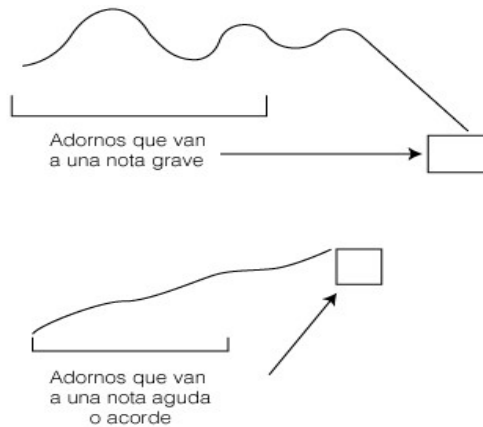


Figura 4. Representación gráfica del motivo de figuración que desemboca en una nota larga.

Motivo 3 (Figura 5). Movimiento rítmico que caracteriza toda la sección 4, 6 y 7 alternando acordes entre mano derecha e izquierda. Aparece como se muestra a continuación, pero también con algunas variaciones, sin embargo este es como el ritmo base de este motivo También lo agrupa de tal manera que resulta el ritmo del bambuco, y con ello se muestra la influencia de este ritmo colombiano.

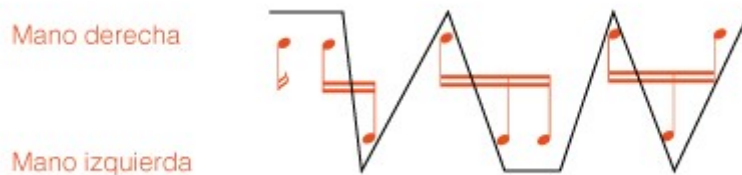


Figura 5. Representación gráfica del motivo 3

Motivo 4 (Figura 6). Las líneas verticales simbolizan acordes que caen en el pulso débil de la progresión de la mano derecha, la cual tiene un pico agudo. Este motivo aparece un total de cinco veces en las secciones 4 y 6.

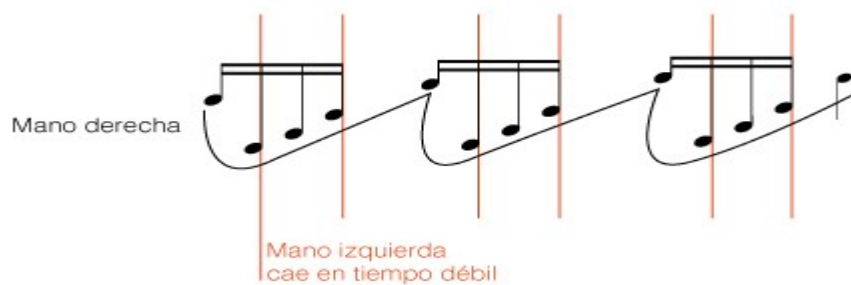


Figura 6. Representación gráfica del motivo 4.

5. Elaboración de una reducción rítmica

Puesto que este paso propone realizar la reducción de acuerdo a la estructura de las frases y su distribución por compases, encuentro que es poco útil para *Estilos*, ya que esta no presenta una división por compases y la reducción rítmica es bastante subjetiva, ya que se puede agrupar de muchas maneras gracias a la libertad que se da cuando no hay barras de compás.

6. Reescritura de la música

La característica principal que añadiría al reescribir la música es proponer una división por compases que le den más estructura al ritmo. En cuanto a los grupetos largos y figurados, realizaría diferentes agrupaciones para simplificarlos. Igualmente, señalaría los grupos iguales o parecidos que aparecen en varias ocasiones para que la forma en que se conectan todas las secciones, se vea más evidente.

Propuesta interpretativa obtenida del análisis anterior

A continuación se presentan sugerencias de interpretación, que surgieron a partir del análisis realizado y de la experiencia directa con la obra. Se hace por secciones de la misma manera en que se desarrolló el análisis de John Rink. No está de más decir que las afirmaciones que se realizarán a continuación están hechas todas según mi apreciación,

no deben tomarse en ningún momento como verdades absolutas, pues cada intérprete tiene diferentes observaciones.

Al inicio de este proceso, adopté una visión muy conservadora y estricta de la partitura, sin atreverme a explorar; sin embargo, tras escuchar la grabación del maestro Jesús Pinzón, en la que pude observar que realizaba otras cosas que no estaban necesariamente escritas en la partitura o las cambiaba, lo que me motivó a aventurarme a probar diferentes posibilidades y tomarme un poco más de libertades, por lo que en un hablo bastante de la partitura y de cómo se “debería” tocar, pero también hablo de la visión que adquirí posteriormente.

Sección 1 *Moderato negra=69 ad libitum*

El primer reto que encontré solo con observar la partitura, es el de que no hay barras de compás que muestren una estructura clara de dónde van los acentos (ver figura 7) ni cómo se organizan las frases. Esto se debe a que la unidad del pulso cambia por fragmentos y produce que haya desplazamientos rítmicos, haciendo que sea muy complejo elaborar una división por compases. De igual manera, esta característica hace que se tenga una mayor libertad en cuanto a la ejecución de la figuración, que aunque por como está escrita se sabe que debe ser rápida, lo más importante es respetar el valor total de la última figura (Ver figura 8), que por lo general es larga. Desde mi perspectiva esta sección es como una fantasía, pues va enlazando motivos diferentes y fluye de una manera muy libre, como una improvisación que tiene elementos unificadores.

Moderato ♩ = 69 *ad lib.*

Piano

P delicato

pp

p

mf

grazioso

loco

Figura 7: Inicio de la sección 1. Transcripción del manuscrito por Rodrigo Henao.



Figura 8: Sistema 3, muestra de las figuras largas después de un fragmento de figuración.
 Transcripción del manuscrito por Rodrigo Henao. Adaptación propia.

Frase 1.1 (Sistemas 1-3). El Re inicial y su *acciaccatura* me recuerdan el canto de un pájaro, y para que suene como tal y quede resonando en el espacio, añado un poco de pedal, que no está escrito por el compositor pero que es necesario para efectos de sonido. Este gesto del “pájaro” en esta primera frase, lo presento siempre muy delicado. Toda la primera frase va gradualmente de *p* a *f*, y se intensifica paralelamente la densidad rítmica. La veo como una frase que intenta desarrollarse pero que al final no lo hace, y retorna al mismo gesto del inicio. Toda esta frase la hago fluida, sin tomarme demasiado tiempo y sin *rubatos*, puesto que apenas es la introducción a la obra y los elementos que la van a componer, así que la característica principal de mi interpretación en este fragmento, es la simpleza.

Frase 1.2 (Sistemas 4-inicio del 7). Comienzan a intercalarse momentos rítmicos con momentos melódicos de figuración (Figura 9). Para resaltar este contraste, me gusta hacer que las partes de figuración sean como cascadas de color, en vez de resaltar nota por nota. Por supuesto, para lograr este efecto que suena mucho a Debussy, primero se realizó el estudio riguroso, exagerando la articulación, haciendo diferentes grupos y acentos, para lograr claridad y velocidad. Las partes rítmicas, que aparecen en dinámicas de *mf* o *f*, aunque esté la indicación de pedal, las ejecuto bien percutidas, para lograr un contraste abrupto con lo anterior. Esto lo hago gracias a la observación de la figura 2, del

análisis de John Rink, en la que podemos ver que las dinámicas van de un pico al otro, y que resaltarlas es muy importante para la fluidez de la pieza.



Figura 9: Momentos rítmicos y melódicos intercalados. Transcripción del manuscrito por Rodrigo Henao. Adaptación propia.

Frase 1.3 (Sistemas 7-11). Inicia reiterando el intervalo de séptima mayor melódico (Ver figura 10), es decir, el motivo del pájaro, pero ahora en una frase larga. Este fragmento lo veo muy expresivo y como si fuera una sola línea melódica, sin fragmentarlo y con dirección hacia las notas largas. Progresivamente el ritmo se acelera y la dinámica llega incluso a *ff*, para finalmente cerrar con el Re. La parte final de esta frase es muy densa, y me costó darle forma, puesto que salta por todos los registros del piano en un lapso muy corto de tiempo. Este fragmento es el clímax de toda la sección 1 y acá aprovecho para hacer un cierre virtuoso, con el tempo un poco más acelerado y sin mesurar el *ff*.



Figura 10: Inicio de la frase 1.3. Transcripción del manuscrito por Rodrigo Henao.

Adaptación propia.

Sección 2 *Tempo II moderato* negra= 52 *ad libitum*

Frase 2.1 (Final sistema 11- final 14). Representa un gran cambio respecto a lo anterior, ahora nos encontramos en un *tempo* más tranquilo (Figura 11) donde el estilo romántico y *cantabile* es el protagonista. Por ello, considero esta sección como un nocturno, basándome en el texto de Ratner (1980), con más libertad de expresión y cambios en el tempo que le dan flexibilidad y movimiento, a pesar de ser un tempo lento y con figuras de larga duración. Aquí me tomo más tiempo y aprovecho el uso del *rubato*, sin que llegue a ser demasiado, pues también quiero mantener el sentido claro del pulso. Sigue apareciendo el gesto del pájaro y lo hago ágil, reviviendo así el gesto de la sección 1. Presenta un puente (Figura 12) en *animato* hacia la frase 2.2. Este puente lo veo como un paréntesis o como otro personaje energético que aparece momentáneamente, para despertar al público.



Figura 11: Inicio de la Sección 2. Transcripción del manuscrito por Rodrigo Henao.



Figura 12: Puente en animato. Transcripción del manuscrito por Rodrigo Henao.

Frase 2.2 (Final sistema 14-17). Inicia con acordes consonantes, con novenas, treceñas, y con acordes sincopados que recuerdan la sonoridad del jazz. En esta frase se encuentra el clímax de esta sección, en un fragmento en octavas (Figura 13), fuerte y en risoluto. Este es el punto de llegada que se estuvo preparando desde el inicio de la sección, con acordes menores, que dan una sensación de ser muy tonales en comparación con la sección 1. Aquí se da el despliegue romántico que me recuerda a Chopin, y la expresividad y romanticismo que ello implica. Termina en mi bemol menor, cerrando esta sección de una manera “tonal”.



Figura 13: Clímax de la sección 2. Transcripción del manuscrito por Rodrigo Henao.

Sección 3 *Moderato* negra=69 circa

Al tomar esta sección como una variación de la sección 1, hago una mayor exploración de los colores, dejando un poco de lado la simpleza característica de la sección 1, con

ayuda de la articulación y el pedal. Como se trata de una sección digamos de desarrollo, considero que el intérprete es más libre de implementar sus propias ideas.

Frase 3.1 (Sistemas 18-mitad del 20) y Frase 3.2 (Sistemas mitad del 20-inicio 23). La figuración del inicio la ejecuto rápidamente (Figura 14), pero con un carácter tranquilo y dentro del rango dinámico establecido. De igual manera sostengo el intervalo final que queda después de cada figuración y cambio el pedal para que se escuche claramente la segunda. Toda esta frase es como un nuevo inicio más colorido pero igualmente tranquilo. Para lograr una figuración bien clara hice mucha carpintería; es decir, ejercicios técnicos para conseguir mayor agilidad en los dedos, exagerando la articulación en un principio, luego haciendo ataques rápidos, y poco a poco fui minimizando los movimientos hasta que el pasaje sonó cristalino.



Figura 14: Inicio de la sección 3. Transcripción del manuscrito por Rodrigo Henao.

Frase 3.3 (Sistemas 23 y 24). Aparece la indicación de *più mosso* (Figura 15) acompañado de un fragmento en secuencia de acordes en *fortissimo*, por lo que representa un gran contraste respecto a la sección 1. Es uno de los momentos en los que dejo el control a un lado y exagero el *accelerando*. Hago una diferencia notable entre los *fortes* y los *fortísimos* para que se note más el movimiento en este fragmento bajando el *f casi* que a un *mf*.



Figura 15: Inicio de la frase 3.3. Transcripción del manuscrito por Rodrigo Henao.

Sección 4 *Allegretto con decisione corchea=160 tempo giusto*

Conectada con la sección anterior con la expresión *attaca*, el mayor contraste que presenta está en el aspecto rítmico. Ahora el tiempo es más estable, y no se corren tanto los valores, por lo que se siente más organizado y uniforme. Emplea el ritmo citando el tercer movimiento de la sonata número 7 de Prokofiev, por lo que es indispensable escuchar este movimiento con antelación, para así resaltar y hacer más evidente la referencia a la hora de tocar esta nueva sección. El ritmo lo hago siempre *marcato*, pues es el que le da la fluidez y la coherencia a toda esta parte, de igual manera cuando se presentan partes más tranquilas, hago el contraste abrupto para que el cambio de escenario sea más evidente.

Frase 4.1 (Sistemas 25- inicio del 30). El inicio de esta frase, que va con unos acordes rítmicos en *pianissimo* (Figura 16), la pienso en *staccato* y el pedal solo para colorear y darle más brillo, pues para mí este comienzo es como si fueran unas campanitas, y ese es el efecto que quiero lograr. A continuación la dinámica se mantiene en un plano de *fortes* y *fortísimos*; considero que deben tener mucha energía, no necesariamente en cuanto a velocidad, sino que el ataque de la tecla sea bien de cerquita y rápido, para obtener el sonido y carácter buscado. Toda esta frase la hago sin “respiraciones” conectando de manera fluida todos los diferentes motivos principalmente

rítmicos que se van presentando. Esto produce la sensación de tensión y de que no se interrumpa el crecimiento de la energía, hasta llegar a la frase 4.2, que tiene un carácter muy distinto.



Figura 16: Inicio de la sección 4. Transcripción del manuscrito por Rodrigo Henao.

Frase 4.2 (Sistemas 30-33). De carácter lírico pero contundente (Figura 17), veo cada melodía como protagonista y sobre todo tengo muy presente los intervalos de 7ma, que son el eje unificador de toda la obra. Es un segmento que es melódico pero de mucha tensión y cada nota es importante. Considero que la frase completa, a pesar de algunas intervenciones de carácter rítmico, debe tomarse como una sola unidad, y darle dirección de tal manera que las transiciones sean sutiles y bien conectadas, esto se logra sobre todo con una conexión gradual de las dinámicas. Al final de esta frase hay un puente que nos saca del contexto anterior para pasar a la nueva sección. Aunque no aparece escrito, me parece conveniente hacer un pequeño ritardando hacia el final, cuando conecta a la sección 5, pues produce un efecto de desvanecimiento que nos lleva a un carácter mucho más tranquilo.

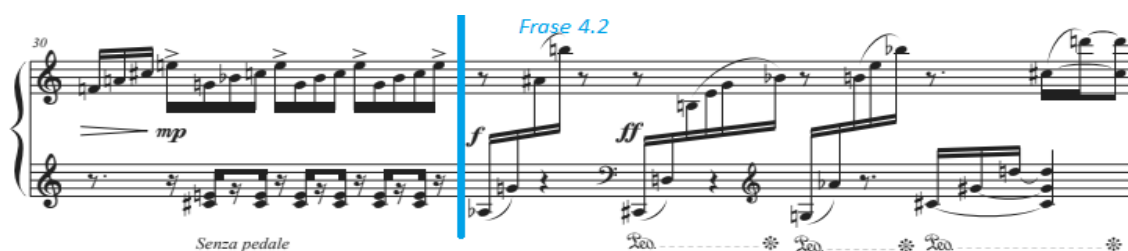


Figura 17: Inicio de la frase 4.2, de carácter lírico. Transcripción del manuscrito por Rodrigo Henao. Adaptación propia.

Sección 5 *Moderato* negra=52

Frase 5.1 (Sistemas final 33- inicio 38). Al ver esta parte como una variación de la sección 2 (Figura 18), que contiene sus mismos elementos interválicos, armónicos y melódicos, pero que rítmicamente presenta más alternativas, respeto el valor exacto de cada figura y también deo que fluya más el tiempo hacia adelante, pues en la sección 2 me tomé mucha libertad, reteniendo el tiempo y haciendo más “respiraciones”, entonces ahora busco más estructura haciendo que, a pesar de los *rubatos*, las figuras conserven sus acentos y duración.

Figura 18: Inicio de la sección 5. Transcripción del manuscrito por Rodrigo Henao.

Frase 5.2 (Sistemas 38-40). Melódicamente varía un poco y por ello se siente como un fragmento novedoso y que además presenta un tempo un poco más rápido gracias al *accelerando* (Figura 19), que nos permite realizar toda esta frase de una manera más activa. Esta parte me da la impresión de ser una improvisación y por eso ahora vuelvo a jugar un poco más con los *rubatos* y a ser más flexible con las respiraciones. Hacia el final hace una introducción corta de lo que viene, solo que en esta parte es lento y *pianísimo*, pero considero que a pesar de ello, debe hacerse bien rítmico para que la conexión de ideas quede bien clara al pasar al nuevo fragmento.

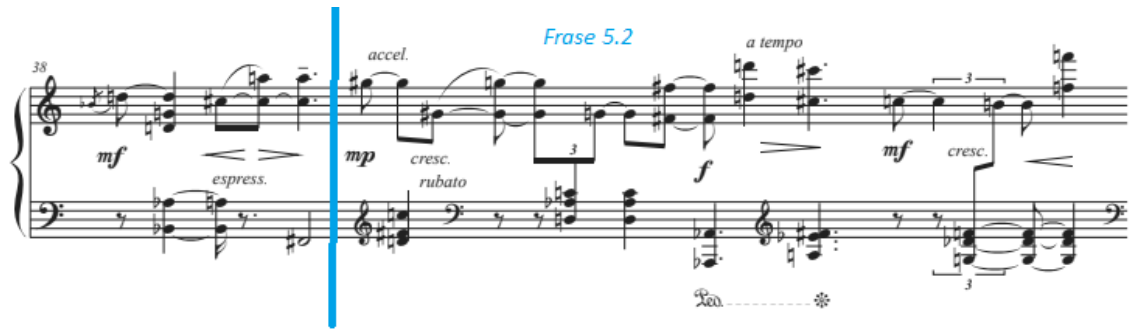


Figura 19: Inicio de la Frase 5.2. Transcripción del manuscrito por Rodrigo Henao. Adaptación propia.

Sección 6 *Allegretto con decisione corchea*= *tempo giusto*

Al igual que la sección 4, esta es principalmente de carácter rítmico y armónico. Desde mi perspectiva es de las secciones que menos libertad tiene, puesto que el tempo es constante y justo (Figura 20). Por ello lo tomo como una sección extensa, sin divisiones y la ejecuto sin realizar esperas ni rubatos, además para que el ritmo del bambuco se sienta siempre claro. Importante acá exagerar todas las articulaciones para dar un poco de variedad y las partes que son mezzo piano hacerlas casi que piano; esto hace que cuando se retomen las dinámicas fuertes, se sienta un aumento drástico en la energía, y ese es el efecto que quiero lograr antes de retomar la calma en el fragmento en *moderato* para pasar a un pianissimo que abre la siguiente sección.



Figura 20: Inicio de la sección 6. Transcripción del manuscrito por Rodrigo Henao.

Sección 7 *Poco più mosso allegretto corchea =168 circa, sempre in tempo*

Comienza en *pianissimo* pero desde mi punto de vista debe ser muy enérgico (Figura 21), pues ya es la sección final, y la tensión se debe acumular para finalmente explotar. A pesar de que aparecen *ff* y *fff*, considero que el sonido debe ser redondo y no golpeado, y para ello hago el ataque desde cerquita de la tecla, sin perder el contacto. Es la sección más rápida, pero como en las anteriores, no se debe perder la claridad, y cada articulación enriquece el discurso sonoro, como es el caso de los sforzatos que aparecen y las ligaduras que unen dos notas. Sugiero igualmente en este final escuchar primero el tercer movimiento de la sonata 7 de Prokofiev, pues el final alude a ella.



Figura 21: Inicio de la sección 7. Transcripción del manuscrito por Rodrigo Henao.

Discusión y conclusiones

Los resultados obtenidos dan cuenta de que el análisis con la aplicación de la técnica de John Rink y la experiencia directa del intérprete con la obra, fueron satisfactorios para la construcción de la propuesta interpretativa. Se respondieron los cuestionamientos planteados sobre la construcción melódica y armónica de la obra en un aspecto general. Gracias a que la propuesta de John Rink permite que se pueda ver la obra desde una perspectiva amplia, sin entrar en detalles específicos. Con el análisis detallado que realicé, se complementó esta información con el fin de abarcar tanto el aspecto general como el específico. En consecuencia el análisis de John Rink por sí solo no es suficiente si se

quiere hacer un esclarecimiento profundo de todos los elementos que aparecen en la obra, por lo que sería necesario, en ese caso, emplear otras estrategias de análisis.

Con motivo de este análisis fue posible esclarecer la forma y la estructura de la obra, identificar algunos estilos presentes y diagnosticar las dificultades tanto técnicas como de lectura y comprensión. Razón por la cual, se presentaron soluciones que fueron útiles para mí específicamente. Sin embargo, considero que siempre se puede llegar a un nivel de detalle más riguroso, pero no fue el objetivo principal de este trabajo, sino utilizar herramientas que ayudaran a la interpretación para la realización de mi propuesta.

Estos resultados son útiles para el gremio pianístico, dado que no se había hablado nunca de *Estilos* ni de su construcción. En este caso, el presente trabajo sirve de apoyo para aquellos que, encuentran difícil la aproximación a la obra, desean un documento en el que puedan observar la experiencia de otro intérprete y en la que pueden encontrar estrategias para su memorización y su comprensión.

Siento que logré el objetivo propuesto, porque el análisis desarrollado me dio diferentes perspectivas para tener en cuenta a la hora de decidir y construir mi propia versión. Me aportó a mi formación profesional debido a que pude conocer otras formas de realizar análisis teóricos. Me ayudó a ver una misma obra desde varios enfoques. Me brindó herramientas para hacerlo con otras obras contemporáneas que quiera interpretar en el futuro. En suma, este artículo no pretende ser un manual o modelo a seguir para quienes se acerquen a la obra *Estilos*, sino una fuente de información que puede ser útil para su entendimiento.

Referencias

- Arroyo Valencia, E. J. (2018) *El concepto de paisaje sonoro de Murray Schaffer aplicado al análisis Goé Payari de Jesús Pinzón Urrea y primer Movimiento de la Sinfonía No. 40 de Wolfgang Amadeus Mozart* (Tesis de Maestría). Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, Colombia.
- Casallas Palomo, W. D.(2018) *Análisis interpretativo y pedagógico de los pasillos de gala de Jesús Pinzón Urrea* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.
- Danuser, H. (2016). Interpretación. *Revista de Musicología*, 39(1), 19-45. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/24878536?seq=1>
- Duque, E. A. (1986). Jesús Pinzón Urrea: Músico. *Revista Escala*. 12. 1-16. Recuperado de http://www.iie.unal.edu.co/coleccion_escala/pinzonurrea-musico1.pdf
- García Poveda, C. (2016). *El legado del maestro de la experimentación musical, Jesús Pinzón Urrea*. Mincultura. Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/jesuspinz%C3%B3nurrealegado.aspx>.
- LaRue, J. (1989). *Consideraciones analíticas básicas*. En *Análisis del estilo musical* (pp 1-16). Barcelona, España: Editorial Labor, S.A.
- Monsalve, J.A. (2016). En la memoria de Jesús Pinzón Urrea [en línea]. Recuperado de: <https://www.radionacional.co/noticia/cultura/en-la-memoria-de-jesus-pinzon-urrea>
- Pinzón Urrea, J. (1986). *ESTILOS- Partitura*. Bogotá, Colombia.
- Ratner, L. G. (1980) *Topics*. En *Classic Music: Expression, form and style* (pp 9- 30). Nueva York, Estados Unidos: Schimers Books.
- Rink, J. (2002). *Análisis y (¿o?) Interpretación*. En J. Rink (Ed). *La interpretación musical* (pp 55-80). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Wikipedia (2018) Estilo musical. *Wikipedia*. [en línea] Recuperado de https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Estilo_musical&oldid=110381055.
- Wikipedia (2018) Jesús Pinzón Urrea. *Wikipedia*. [en línea] Recuperado de https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Jes%C3%B3n_Pinz%C3%B3n_Urrea&oldid=106308746.