



Análisis técnico del preludio No. 2 Blues: *Adagio Molto Rubato e Espressivo* de Jaime León

Ferro

Autor:

Nilson Stiven Giraldo Quintero

Tesis de grado como pre-requisito para la obtención del título de:

Maestro en Música

Asesores

Mg. Andrea Trujillo

Lic. Rodrigo Flórez

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanas

Programa de Música Profesional

Barranquilla

2023

Análisis técnico del preludio No. 2 Blues: *Adagio Molto Rubato e Espressivo* de Jaime

León Ferro

Nilson Stiven Giraldo Quintero

Asesores

Mg. Andrea Trujillo

Lic. Rodrigo Flórez

Facultad de Ciencias Sociales, Artes y Humanas

Programa de Música Profesional

Barranquilla

2023

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción | 10 |
| Marco Teórico..... | 11 |
| Antecedentes | 11 |
| Jaime León Ferro..... | 12 |
| Preludio | 14 |
| Blues..... | 16 |
| Interpretación en el piano | 20 |
| Digitación | 22 |
| Pedal | 22 |
| Metodología | 23 |
| Discusión..... | 25 |
| Análisis Preludio N. 2 Blues: Adagio Molto Rubato e Espressivo | 26 |
| Propuesta interpretativa de digitación y uso del pedal | 42 |
| Uso del Pedal | 42 |
| Uso de la digitación | 52 |
| Anexos | 78 |
| Anexo 1: Partitura con digitaciones y pedal del preludio n. 2 Blues: Adagio molto rubato espressivo (Blues) | 78 |

Anexo 2: Transcripción de audio y conversación con Hernán Salazar**¡Error!**

Marcador no definido.

Anexo 3: Entrevista semi estructurada Luis Carlos Rodríguez..... 81

Anexo 4: Consentimiento firmado 90

LISTADO DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1 <i>Jaime León Ferro</i> | 14 |
| Figura 2 <i>Estructura del preludio</i> | 15 |
| Figura 3 <i>Willian Christopher Handy</i> | 18 |
| Figura 4 <i>Estructura básica del blues</i> | 19 |
| Figura 5 <i>Figura rítmica del blues 1</i> | 19 |
| Figura 6 <i>Figura rítmica del blues 2</i> | 20 |
| Figura 7 <i>Partitura hoja 1</i> | 27 |
| Figura 8 <i>Compases 1, 2 y 3</i> | 29 |
| Figura 9 <i>Compás 4</i> | 29 |
| Figura 10 <i>Compases 4-12</i> | 30 |
| Figura 11 <i>Compases 1, 2 y 3</i> | 32 |
| Figura 12 <i>Compases del 4 y 5</i> | 32 |
| Figura 13 <i>Compás 6</i> | 33 |
| Figura 14 <i>Compás 7</i> | 33 |
| Figura 15 <i>Compás 8 y 9</i> | 34 |
| Figura 16 <i>Compases 10, 11 y 12</i> | 35 |

| | |
|--|----|
| Figura 17 <i>Compás 13</i> | 35 |
| Figura 18 <i>Compases 14 y 15</i> | 36 |
| Figura 19 <i>Compases 16 y 17</i> | 37 |
| Figura 20 <i>Compás 18</i> | 37 |
| Figura 21 <i>Compás 19, 20 y 21</i> | 38 |
| Figura 22 <i>Compases 22, 23, 24 y 25</i> | 38 |
| Figura 23 <i>Compases 26, 27 y 28</i> | 39 |
| Figura 24 <i>Compás 29</i> | 39 |
| Figura 25 <i>Compás 30, 31 y 32</i> | 40 |
| Figura 26 <i>Compases 33, 34 y 35</i> | 41 |
| Figura 27 <i>Compás 36</i> | 41 |
| Figura 28 <i>Compases 37 y 38</i> | 42 |
| Figura 29 <i>Compases 39, 40 y 41</i> | 42 |
| Figura 30 <i>Sistema 1, compases 1, 2 y 3</i> | 42 |
| Figura 31 <i>Sistema 2, compases 4, 5 y 6</i> | 43 |
| Figura 32 <i>Sistema 3, compases 7, 8 y 9</i> | 44 |
| Figura 33 <i>Sistema 4, compases 10, 11 y 12</i> | 45 |
| Figura 34 <i>Sistema 5, compases 13, 14 y 15</i> | 45 |

| | |
|---|----|
| Figura 35 Sistema 6, compases 16, 17 y 18..... | 46 |
| Figura 36 Sistema 7, compases 19, 20 y 21..... | 47 |
| Figura 37 Sistema 8, compases 22, 23, 24 y 25 | 48 |
| Figura 38 Sistema 9, compases 26, 27, 28 y 29 | 48 |
| Figura 39 Sistema 10, compases 30, 31 y 32 | 49 |
| Figura 40 Sistema 11, compases 33, 34 y 35 | 50 |
| Figura 41 Sistema 12, compases 36, 37 y 38 | 50 |
| Figura 42 Sistema 13, compases 39, 40 y 41 | 51 |
| Figura 43 Sistema 1, compases 1,2 y 3 | 52 |
| Figura 44 Sistema 2, compases 4, 5 y 6 | 53 |
| Figura 45 Sistema 3, compases 7,8 y 9 | 55 |
| Figura 46 Sistema 4, compases 10, 11 y 12..... | 56 |
| Figura 47 Sistema 5, compases 13, 14 y 15..... | 58 |
| Figura 48 Sistema 6, compases 16, 17 y 18..... | 60 |
| Figura 49 Sistema 7, compases 19, 20 y 21..... | 61 |
| Figura 50 Sistema 8, compases 22, 23, 24 y 25 | 63 |
| Figura 51 Sistema 9, compases 26, 27, 28 y 29 | 64 |
| Figura 52 Sistema 10, compases 30, 31 y 32..... | 66 |

| | |
|---|--------------------------------------|
| Figura 53 <i>Sistema 11, compases 33, 34 y 35</i> | 66 |
| Figura 54 <i>Sistema 12, compases 36, 37 y 38</i> | 67 |
| Figura 55 <i>Sistema 13, compases 39, 40 y 41</i> | 68 |
| Figura 56 <i>Hoja 1: titula de la obra</i> | 78 |
| Figura 57 <i>Hoja 2: obra</i> | 79 |
| Figura 58 <i>Hoja 3: Obra</i> | 80 |
| Figura 59 <i>Hoja 4: Obra</i> | ¡Error! Marcador no definido. |
| Figura 60 <i>Hoja 1: Consentimiento firmado Luis Carlos Rodríguez</i> | 90 |
| Figura 61 <i>Hoja 2: Consentimiento firmado Luis Carlos Rodríguez</i> | 91 |

Resumen

En el siguiente trabajo de investigación se mostrará un análisis interpretativo del preludio n. 2 de Jaime León Ferro, pieza que hace parte de los cinco preludios para piano llamados *Made in USA* También se encontrarán datos interesantes de su vida musical, como sus estudios, sus reconocimientos y aportes a la música colombiana académica. El presente estudio es de tipo descriptivo y como resultado entrega un análisis armónico y melódico, junto con una propuesta de digitación y del uso del pedal para el preludio No. 2.

Palabras claves: Jaime León Ferro, piano, análisis interpretativo, digitación, pedal

Abstract

The following research paper will present an interpretative analysis of the Prelude No. 2 by Jaime León Ferro, a piece that is part of the five preludes for piano entitled "Made in USA". It will also show interesting facts about his musical life, such as his studies, his recognitions, and his contributions to Colombian academic music. The present study is a descriptive one. As a result, it provides a harmonic and melodic analysis, as well as a proposal of fingering and the use of the pedal for Prelude No. 2.

Keywords: Jaime León Ferro, piano, interpretive analysis, fingering, pedal.

Este trabajo investigativo contiene un análisis armónico y melódico de la pieza “Preludio No. 2 blues: Adagio Molto Rubato e Espressivo” de Jaime León Ferro, que hace parte de la obra “Cinco preludios para piano *Made in USA*”. De igual forma se realiza un análisis interpretativo de la pieza sugiriendo una digitación y uso del pedal, aspectos que no están incluidos en la partitura digitalizada.

Resulta inquietante el escaso material que se tiene a disposición alrededor de su obra, particularmente para la interpretación del piano, uno de los instrumentos que caracterizó la praxis musical del maestro cuando estaba con vida. Es por este motivo que el presente trabajo quiere dejar un aporte que ayude a la difusión e interpretación de las obras del maestro León. La presente investigación es importante debido a la relevancia del material creativo y compositivo producido por el maestro Jaime León en torno al desarrollo del estilo pianístico propio de la región y sus contribuciones a la interpretación del piano académico en Colombia. El fallecimiento del Maestro Jaime León Ferro (2015) y la situación anteriormente expuesta, coloca en riesgo de olvido su obra compositiva y los aportes que como intérprete de piano generó en su material compositivo.

En esta investigación, fue fundamental tratar temas como los aspectos técnicos e interpretativos del blues y la música clásica al igual que aspectos relevantes de la vida del autor de esta pieza. Todo esto con el objetivo de comprender a profundidad los diferentes aspectos técnicos e interpretativos de la obra analizada.

De igual manera se espera dejar un material que sirva de aporte a futuras investigaciones y que brinde una herramienta útil a los pianistas que se quieran acercar a la obra del maestro Jaime León Ferro.

Marco Teórico

Antecedentes

Existen trabajos alrededor de la vida de Jaime león Ferro, tales como el “Ciclo de canciones pequeña, pequeñita” que es básicamente un análisis del texto y la música desde el punto de vista del *Word Painting* que puede encontrarse en el Repositorio Institucional de la Universidad EAFIT. Por otro lado, resaltan las obras corales y vocales con acompañamiento de piano de Jaime León Ferro, entre las cuales están las recopilaciones realizadas por la cantante soprano y musicóloga Colombo-Española Patricia Caicedo, tituladas “La canción del Arte Colombiano: Jaime León, canciones completas para voz y piano Vol.1 y 2”. También se da cuenta de la interpretación de sus obras, cómo lo muestra el programa de mano del Concierto de Temporada III - 2015 de la Universidad EAFIT y según la reseña música del Banco de la Republica también se realizó un concierto de Christian Correa, tenor (colombiano) y Alejandro Roca, piano (colombiano) en la Serie de los Jóvenes Intérpretes, realizado en la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango el 15 de marzo de 2018 donde presentaron repertorio de Jaime León Ferro.

Para realizar este trabajo investigativo, se ha tomado como referencia el trabajo de grado de Jesús Andrés Iglesias Solano enfocado en un “Análisis estructural ser la introducción de la Sonata Grande Patetique de Ludwig van Beethoven”, el trabajo de Raymi Utria Bolívar (2017) “Sugerencia interpretativa del preludio para piano Luminosidad del Aguas del compositor

Adolfo Mejía” y también se toma como referencia el trabajo de grado de Natalia Torreglosa Tabares (2014), quien se enfoca en la obra musical y repertorio académico para piano del compositor Ángel María Camacho y Cano, quien adquiere su relevancia por los aportes brindados en muchas áreas del arte.

Jaime León Ferro

Jaime León Ferro quien nació en el año 1921 en la ciudad de Cartagena y falleció en el 2015, fue uno de los compositores más destacados, realizando innumerables aportes para Colombia durante la época del siglo XX como pianista, pedagogo, director de orquesta y compositor.

La música desde muy pequeño lo acompañó, gracias a sus padres, quienes le ayudaron a desarrollar el talento, para que más adelante emprendiera sus estudios. Después de haberse mudado a los tres años a los Estados Unidos, donde vivió en San Francisco (California) y después en Nueva York, por lo que sus primeras clases fueron con su padre, quien fue violinista de la Orquesta de la Antigua Academia Nacional de Música de Bogotá. Luego en 1929 inicia sus estudios, principalmente de piano, con el maestro Leo Holtz y con un maestro cubano de apellido Fuentes (HJCK, 2021).

En 1935 vuelve a Colombia, donde hasta 1937 continuó sus estudios con maestros privados de piano, entrando a la Universidad Nacional de Colombia para seguir su carrera de piano. En el año 1941 fue aceptado en Julliard School of Music, razón por la cual debió mudarse a Nueva York para hacer sus estudios superiores de piano, recibiendo su grado en el año 1945. (IBID, 2010). Luego de graduarse, obtiene una beca para seguir sus estudios de dirección de orquesta y composición en Julliard, bajo la tutela de los maestros Edgard Schekmann, Vittorio

Giagina y Bernard Wagenaar. Paralelo a su estudio, Jaime León emprende un viaje a su tierra natal, donde se presenta en varios recitales de piano, teniendo la aceptación del público y muy buenas críticas (Sarmiento P. 2022), Blog de música.

De acuerdo con el periódico “El Tiempo” lo nombraron director de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia en 1947, por lo que tuvo que suspender sus estudios en Julliard para volver a Colombia y ocupar un nuevo cargo, además de realizar conciertos como solista y pianista acompañante. En ese mismo año, conoce a la secretaria del Conservatorio Nacional de Música, Beatriz Mutis, con quien se casa dos años después en 1949 (El tiempo, 1976). En 1950, Jaime León vuelve a Nueva York, donde permaneció hasta 1972 y durante sus años allí, trabajó dirigiendo varias orquestas sinfónicas, acompañando cantantes y dando lecciones de piano (El tiempo, 1976).

De acuerdo con la entrevista que se le realizó en el marco de la siguiente investigación por medio de Whatsapp al musicólogo Luis Carlos Rodríguez, Jaime León fue:

El gran director de la ópera de Colombia, (...) la orquesta filarmónica de Bogotá hasta su llegada en el año de 1972 era para muchos simplemente una orquesta de aficionados o que pretendía ser profesional, pero solo hasta la llegada del maestro Jaime León que esta orquesta se profesionaliza y llega a ser hoy por hoy la más importante orquesta profesional del país y todos, aunque muchos lo nieguen, eso se hizo bajo la batuta del maestro Jaime León. (Rodríguez, comunicación personal, agosto 2018)

Durante sus años de vida Jaime León Ferro tuvo numerosos reconocimientos en su carrera artística. Algunos de ellos fueron la Orden Nacional al Mérito, en calidad de Oficial, otorgado por el presidente de la época Virgilio Barco (1988), Medalla al Mérito

Cultural, entregada por el Ministerio de Cultura (2001), la Orden “Edmundo Mosquera Troya” concedida por el Festival de Música Religiosa de Popayán (2003), entre muchos otros reconocimientos que tuvo en el transcurso de vida artística. (Ospino S., 2021) Blog de música

Figura 1

Jaime León Ferro



Nota Foto: Hernán Díaz. Créditos: Colombia, un documento de identidad – muestra fotográfica de Hernán Díaz

Preludio

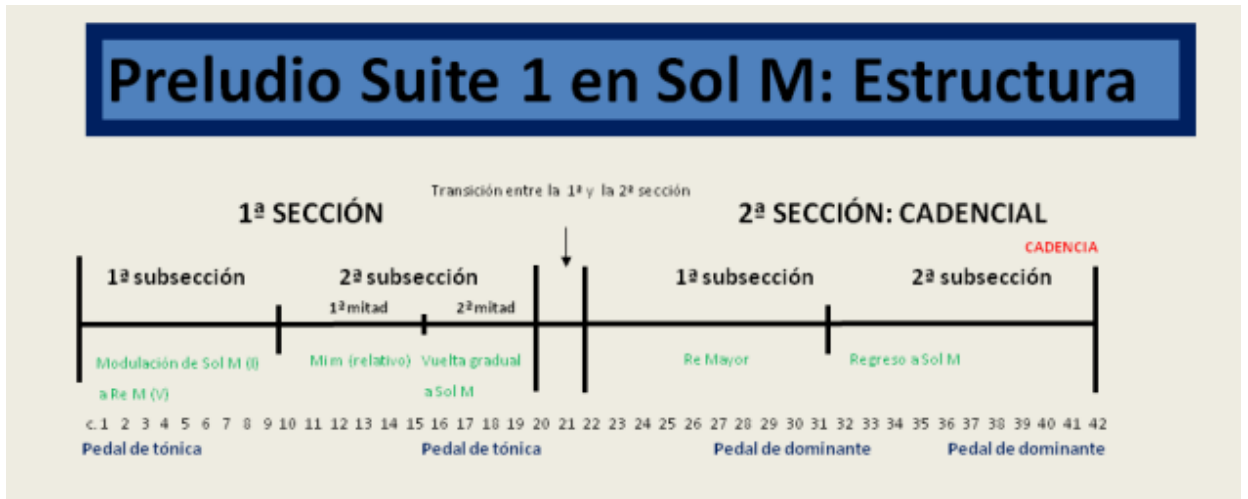
De acuerdo con Pérez y Gardey, el preludio, como su nombre lo indica, es un antecesor de otras piezas de mayor envergadura. El preludio ha sido utilizado como introducción de una pieza musical que se compone por dos o más partes, con el fin de atraer, contextualizar o exponer la temática musical de las obras. En sus inicios, los preludios eran de carácter improvisatorio, dicho estilo, era una de las maneras en las que se dio a conocer el preludio a través de la historia. (Pérez y Gardey, 2014).

Aunque en el siglo XVIII, el prelude de alguna manera se había dejado de tocar, desde comienzos del siglo XIX con la llegada del romanticismo se retomó, esta vez con cambios, pues ya se componían como piezas solas independientes, y ya no era una pieza, obligatoriamente, que antecedía a otra más grande, sino que se comenzó a tocar de manera individual. Cabe decir que, en el romanticismo, los preludios fueron bastante utilizados por los compositores de la época debido a su carencia de estructura definida, lo que les permitía emplear toda su imaginación sin límite alguno. Uno de los compositores que más preludios compuso para piano fue Chopin, con 24 preludios y que fueron bastante famosos en su época. Otros que compusieron preludios fueron Rachmaninov y Debussy (Montes, 2012).

Aunque desde sus inicios el prelude nació como una obra totalmente libre dejada a la imaginación del compositor para la introducción de una próxima pieza, en el Barroco, Bach comenzó a estructurar sus preludios con la siguiente forma: A-B-A'-C. usando un patrón en el ritmo casi constante. En la parte A hace el afianzamiento tonal, en los primeros compases muestra claramente la tonalidad del prelude por medio de una cadencia perfecta o un pedal en tónica. A continuación, se muestra un ejemplo de la estructura de un prelude (Tono menor, 2011).

Figura 2

Estructura del prelude



Nota. Tomada de: <https://musicnetmaterials.wordpress.com>

Blues

Según la Real Academia de la Lengua, blues se define como una “forma musical popular surgida entre la población afroamericana del sur de los Estados Unidos de América, que se caracteriza por su ritmo lento y su tono melancólico” (RAE, 2023). De forma más específica se puede decir que:

El blues, es un género musical vocal e instrumental basado en la utilización de notas de *blues* y de un patrón repetitivo, que suele seguir una estructura de doce compases. Originario de las comunidades afroamericanas del sur de los Estados Unidos a principios del siglo XX, en los años sesenta este género se convirtió en una de las influencias más importantes para el desarrollo de la música popular estadounidense y occidental. Se lo lee en géneros musicales como el ragtime, jazz, bluegrass, rhythm and blues, rock and roll, funk, heavy metal, hiphop, música country y pop. (Paul, 1989)

El blues fue influenciado por diversas músicas e instrumentos a lo largo de su evolución. Durante sus presentaciones en diferentes lugares como burdeles, circos, espacios deportivos, discotecas y clubes, el blues absorbió elementos de otros géneros y estilos musicales. Algunos de los movimientos o géneros que influyeron en el blues incluyen el ragtime, el góspel y otras canciones populares de la época. Estas influencias contribuyeron a la diversificación y expansión de blues, enriqueciendo su expresión y adaptándolo a las preferencias y gustos del público. (Herzhaft G. 2003)

El blues, se le podría decir que era un género melancólico, lento y hasta triste, ya que el contexto histórico se desarrolló en una época esclavista, rodeado de miseria, hambruna, enfermedades y demás, pero poco a poco gran parte de las piezas con las experimentaciones se comenzaron a tocar más rápido y con un sentido más alegre, acelerado y animado. El blues clásico asumió un cierto grado de profesionalismo. Ya no era estrictamente los cantos grupales para facilitar sus labores o la expresión casual de deliberaciones sobre el mundo. Se convirtió en una música que podía usarse para entretener otros formalmente. Apareció el artesano, el cantante profesional de blues; el bluesing ya no tenía que ser simplemente una afición apasionada, sino que podía (Jones L. - Baraka A. 2022 p. 86)

ahora se convierten en una forma de ganarse la vida. Handy no inventó el blues. Como estilo musical, tenía profundas raíces en la cultura afroamericana. Pero los Memphis Blues comenzaron la locura del blues comercial. En palabras de Handy, la canción introdujo "la forma de blues al público en general", y el público estadounidense la presentó al mundo. (Revista News de BBC 2012)

Nació en Alabama en 1873, antes de dedicarse a la música y a impartir clases de música tuvo algunos trabajos varios. Criado en una familia muy estricta, se le tenía prohibido tener instrumentos musicales ya que su padre creía: “que los instrumentos eran herramientas del diablo”, sin embargo, las ganas de aprender a tocar música lo llevaron en secreto a comprar una guitarra y una trompeta, lo cual lo llevaban a estudiar por horas en su primera banda (Revista News de BBC 2012)

Figura 3

Willian Christopher Handy



Nota: tomado de: WC Handy's Memphis Blues: The Song of 1912 - BBC News

Otros artistas no menos importantes para el Blues fueron: Mamie Smith (1883 - 1946), Robert Johnson (1911 – 1938), Bessie Smith (1894 – 1937), John Lee Curtis Williamson (1914 – 1948), Muddy Waters (1915 – 1983), John Lee Hooker (1917 – 2001), Ben Riley King (1925 - 2015).

Respecto a la estructura del blues, se compone de 12 compases (aunque esta forma básica podría sufrir cambios dependiendo el intérprete o compositor). El texto se compone por una frase

que es repetida y otra que hace de concluyente. El texto puede seguir igual cambiando en cada frase melódica o cada círculo, pero el acompañamiento generalmente permanece igual. La sencillez de la armonía se nota sobre los grados I, IV y V, siendo la cadencia del blues V-IV la que le da un toque de autenticidad a la armonía. Dicha cadencia se ubica en los compases 9 y 10 de la pieza. En el blues se usa principalmente acordes dominantes, es decir 3° mayor y una 7° menor: I7-IV7-V7

Figura 4

Estructura básica del blues



Nota: tomada de: [ESTRUCTURA BÁSICA DE BLUES | Guitarrista](#)

El ritmo está basado en tresillos e históricamente se la ha llamado *Shuffle*, es el ritmo más representativo en el blues, basado en dos figuras de corchea, en la cual la primera corchea dura más que la segunda. Otra representación podría ser la de una corchea con puntillo y una semicorchea.

Figura 5

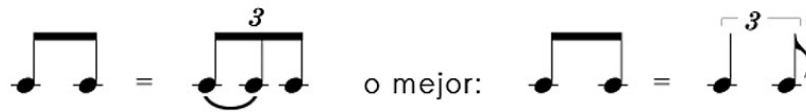
Figura rítmica del blues 1



Nota tomada de <https://sweepflipping.com/ritmica-iii-semicorcheas/>

Figura 6

Figura rítmica del blues 2



Nota Tomada de <http://sextacuerdaweb.blogspot.com>

Interpretación en el piano

La interpretación es tan antigua como la humanidad misma, y comenzó a existir desde que el ser humano empezó a utilizar palabras y a comunicarse con los demás y al mismo tiempo al intentar traducir lenguajes diferentes, al respecto el documento “La interpretación. Anales de Filología Francesa, vol. 7” dice que, “La interpretación sería una sucesión de operaciones mecánicas de codificación y descodificaciones, y que el intérprete se limitaría a sustituir los signos lingüísticos de la lengua original o L.O. por los de la lengua terminal L.T.” (Valdivia. 1995, p.1).

Esto en el caso de la música sería muy parecido, la diferencia es que, en vez de interpretar signos lingüísticos, se decodifican signos musicales, figuras, entre otros elementos de la música, incluyendo lo que el compositor quiso expresar en su obra. En cuanto al término interpretar, la Real Academia de la Lengua Española la define como “ejecutar una pieza musical mediante canto o instrumento” (RAE, 2023)

La interpretación de un instrumento musical es un tema sobre el que se han realizado muchas discusiones y especulaciones, ya que la cantidad de teóricos e intérpretes es bastante amplia debido a muchos elementos que están cercanamente ligados, como el contexto histórico de la pieza, la tecnología sobre la cual se dispone, y de las tendencias que en su momento hacían único a cada compositor por su estilo.

Según el Juliette Epele, se ha encontrado que la calidad del movimiento gestual, más que los movimientos específicos en sí, guía la detección de los diferentes modos intencionales expresivos en la interpretación musical. Además, él menciona que los movimientos corporales oscilatorios son parte integral de la biomecánica y de la morfología de la dinámica corporal utilizados para dar cuenta de los aspectos temporales y dinámicos de la ejecución musical expresiva. En resumen, el movimiento corporal puede ser una herramienta importante para expresar la intención musical y enriquecer la experiencia auditiva. Juliette Epele (2016)

A continuación, se hablará un poco sobre los elementos interpretativos que son abordados en los resultados de este trabajo, la digitación y el uso del pedal.

Digitación

En cuanto a la digitación mucho se debate, debido a que con el tiempo cada compositor o interprete usa de formas distintas la manera en que digita las teclas del piano, ya sea por su comodidad o por lo que la anatomía de dedos y manos se lo permiten; razón por la que en el libro “El arte del piano” se afirma que, “La mejor digitación es la que permite interpretar lo más exactamente posible una obra dada y la que corresponde más exactamente a su sentido” (Neuhaus 2004, pp. 135-136)

Durante el estudio de las obras musicales, a menudo se presentan pasajes difíciles de abordar, y que son comunes en muchas otras obras. Por esta razón se debe recurrir a algunos tipos de entrenamientos en los dedos para lograr ejecutar dichos pasajes. Con respecto a lo mencionado anteriormente se afirma que:

Debemos realizar una rutina como si fuese “pan de cada día” ejercicios tales como: Arpeggios, saltos, dobles notas (segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas, octavas, etc.) pues esta miscelánea de diseños se encuentra a lo largo de la literatura pianística y son de vital importancia para la ejecución de las obras; y así tener una ejecución asertiva hablando técnica e interpretativa. (Lara citado por Rachat y Oñoro, 2016, p. 34)

Pedal

El pedal de resonancia es uno de los pedales presentes en un piano y tiene un papel primordial en la producción de un sonido bello y resonante. Su función principal es levantar todos los apagadores del piano, permitiendo que las cuerdas vibren libremente incluso después de soltar las teclas. Esto crea una mayor resonancia y prolonga el sonido.

Existen varias técnicas relacionadas con el pedal de resonancia que se pueden utilizar para obtener efectos y expresiones musicales. A continuación, se muestran algunas de las características del pedal de acuerdo a varios autores (Banowetz, 2015, Litterst, 2011; Cooke, 2015, Fink, 2017)

1. **Pedal sostenuto:** Esta técnica permite sostener selectivamente ciertas notas mientras se suelta el resto, lo que crea una textura de notas sostenidas mientras se tocan otras notas sin resonancia. Se activa presionando el pedal de resonancia y luego sosteniendo una tecla antes de soltar las demás.
2. **Medio pedaleo:** Consiste en presionar parcialmente el pedal de resonancia para tener un control más preciso sobre la cantidad de resonancia y sostenimiento. El medio pedaleo permite crear efectos sutiles de matiz y expresión al ajustar la cantidad de resonancia.
3. **Pedaleo Legato:** Esta técnica se utiliza para conectar notas y acordes de manera suave y fluida, creando una transición continua y un sonido ligado. El pedal se presiona poco antes de tocar las teclas y se suelta poco después de soltarlas, manteniendo una resonancia constante entre los acordes y las notas.
4. **Pedaleo sincopado:** Se trata de soltar y volver a presionar rápidamente el pedal en momentos específicos para resaltar ciertas notas o efectos musicales. Esta técnica crea una interrupción momentánea en la resonancia y enfatiza las notas seleccionadas.

Metodología

Diseño

El presente trabajo se suscribe al paradigma cualitativo con un enfoque descriptivo - explicativo porque los datos con los que se han trabajado son meramente subjetivos y descriptivos, porque se están describiendo los elementos que influyen en la interpretación en general y principalmente en el blues, y además explica el proceso creativo utilizado en la interpretación del preludio n° 2 *Adagio Molto Rubato* del compositor Jaime León Ferro.

Una de las técnicas básicas en la que se basó este trabajo fue la de la entrevista, a personas conocedoras y expertos en el tema, usada para recolectar información acerca del compositor Jaime León Ferro y su música, principalmente la de piano.

Adicionalmente esta tesis se enmarca en el modelo de auto etnografía, al respecto se puede decir que una parte importante de este trabajo” se centra no en un individuo, comunidad o práctica de la cual queremos aprender algo, sino en lo realizado, planificado, observado y sentido por el propio investigador. Éste se convierte en informante o sujeto investigado sin abandonar su lugar de conductor de la propia investigación” (Cano y San Cristobal, 2014, p.138)

Procedimiento

Análisis documental

Esta técnica consiste “en el estudio interdisciplinar de un documento controvertido o cuestionado por su composición, contenido o autoría, entendiendo como documento cualquier soporte físico o virtual que contenga escritura” Hernández (2023). En este caso se estudiaron y compararon diferentes documentos relacionados con el objetivo de la investigación para tener las herramientas necesarias que permitieron realizar la presente propuesta interpretativa.

Entrevista semiestructurada

En la entrevista semiestructurada también se decide qué tipo de información se requiere y con base a esa información se establece un guion de preguntas. Sin embargo, las preguntas se elaboran de forma abierta lo que permite recoger información más amplia y con más diferencias que en la entrevista estructurada Folgueira (s.f). Para este este trabajo investigativo se entrevistó de manera semiestructurada al maestro musicólogo Luis Carlos Rodríguez, quien fue de gran

ayuda, ya que es una persona muy conocedora sobre la vida y obra de muchos compositores colombianos, llevando años investigando sobre ellos.

Triangulación de la información

Lo consultado en todas las revistas, documentos, tesis, artículos de revista etc, se hizo por medio de análisis de distintas fuentes que se compararon entre si para obtener los datos con mayor precisión, validez y confiabilidad en los resultados.

Discusión

En la presente sección se encuentran dos apartados significativos para este trabajo. El primero consiste en un análisis armónico y melódico del Preludio No. 2 de Jaime León precedido por una descripción de la obra. Seguidamente se presenta un apartado en el que se realiza una propuesta interpretativa a partir de la sugerencia de un modelo de digitación y del uso del pedal. Al respecto es importante mencionar que:

Reconstruir la memoria personal en un proyecto de investigación artística en música puede ser útil para tomar conciencia del propio recorrido artístico del autor, de los cambios que han tenido sus intereses, poéticas y modos de hacer, o bien para comprender el momento creativo o intelectual por el que se atraviesa en determinado momento.

(Cano, 2014, p.146)

De acuerdo a la experiencia del autor de esta tesis, el proceso en este caso fue lo de la elección de la digitación, el proceso meticuloso de descubrir una faceta como pianista interprete, ya que en muchos casos la música escrita no se ajustaba al tamaño de la mano debido a los extensos acordes que se presentaban en la obra, lo que llevaba a redefinir la manera de tocar

algunos acordes, como ejemplo en vez de tocar el acorde de manera simultánea se debía tocarlo en arpeggio, o difícil las notas entre las dos manos para facilitar el tocar, al respecto vale la pena recordar las palabras de López Cano cuando describe estos procesos de detallado trabajo mencionando que se “Registra minuciosamente acontecimientos presentes desarrollados durante el proceso mismo de la investigación-creación”. (2014, p. 142)

Análisis Preludio N. 2 Blues: Adagio Molto Rubato e Espressivo

Se comenzará este apartado con las notas que han sido redactadas por la Universidad EAFIT para la obra *Made in USA (Cinco preludios para piano)* del maestro Jaime León Ferro

A pesar de recibir formación como pianista y de ejercer una muy destacada carrera como intérprete profesional, la obra original para este instrumento, en el catálogo general del maestro Jaime León, no es muy abundante. Uno de los trabajos más interesantes, pero menos conocido, de este apartado como compositor lo constituyen los *Cinco preludios para pianos* sugestivamente denominados *Made in USA*. Escritos en junio de 1979, y revisados por el compositor 20 años después, en junio de 1999. Fueron dedicados a la pianista antioqueña Teresita Gómez, quien los estrenó el 19 de abril de 2005, en el marco de la *Tercera Semana Colombo Catalana de Música Contemporánea, Homenaje al Maestro Jaime León*, celebrado en la Universidad EAFIT de Medellín. (Banco de la República de Colombia, Página web, 2022)

La partitura está integrada, como bien lo dice su nombre, por cinco piezas con rítmica, ambiente e intención muy diferentes, pero que tienen en común una muy personal recreación de la rica tradición musical norteamericana, que tanto influyó en la vida del compositor. Así, el primero, titulado sencillamente *Allegretto* e integrado por dos secciones contrastantes que se

repite, sirve como deliciosa introducción a la obra. El segundo movimiento, llamado *Blues* y con un tempo *Adagio molto rubato e espressivo*, da el carácter melancólico y triste del alma esclava de los negros afrodescendientes del sur de los Estados Unidos.

Hay evidencia escrita de que el compositor inició la orquestación de esta pieza. El tercer preludio, denominado *Swing* enfatiza la fuerza rítmica del instrumento, por medio de frases repetitivas y contundentes. El cuarto trozo, *Lento come passacaglia*, describe un par de secciones con movimiento solemne y expresivo. La obra concluye con un preludio denominado *Bailable*, de indiscutible ambiente festivo, vinculado con expresiones hispanas y de sabor caribeño. (Luis Carlos Rodríguez Álvarez, -comunicación personal, 2018)

El siguiente análisis del preludio No. 2 de Jaime León, se basa en dos pilares básicos de la música, la armonía y la melodía. A modo de introducción se comenzará diciendo que el sonido de la obra se basa principalmente en el uso de la tétrada y de las resoluciones blues. Este fenómeno se presente durante los primeros 12 compases que siguen las bases de la forma blues y que podrían verse como la exposición de la obra, como se puede ver en la Figura 7

Figura 7

Partitura hoja 1



Como se puede observar la obra se encuentra en la tonalidad de La menor en un compás de 4/4, a medida que la obra avanza, se presenta una expansión en términos de sonoridades al alterar y cambiar los acordes correspondientes a la forma blues menor, mediante el uso de las tensiones y las alteraciones disponibles para el acorde correspondiente tales como las que se aprecian en los compases del 13 al 40, siendo esta la parte correspondiente al desarrollo y final de la obra.

1. Armonía

La armonía de la obra se encuentra principalmente en la forma blues menor, la cual se basa en 12 compases, en esta ocasión están ordenados de la siguiente manera:

En el primer compás se interpreta un I grado, hasta el segundo compás y luego el tercer compás se interpreta mediante lo que se conoce como un "Quick change"¹, un IV grado, (D mayor), para luego previamente transicionar y llegar al cuarto compás tocando nuevamente un I grado.

Figura 8

Compases 1, 2 y 3



Figura 9

Compás 4



El quinto compás se desarrolla completamente en Am7 con la nota blues (Mib) por medio de notas arpegiadas en corcheas. El sexto compás corresponde al IV7 (Dmaj7) de la tonalidad

¹Quick Change es una variación del formato blues que consta en añadir un IV grado en el primer sistema, cuya función es evitar la monotonía de tener 4 veces el mismo acorde (Martínez M. 2023).

correspondiente. En el séptimo compás se comienza con un sexto grado menor (f#m) para seguir con un tercer grado aumentado con bajo en la quinta (c Aug).

Después en el octavo compás los dos primeros tiempos van en i (A menor7), el tercer y cuarto tiempo se desarrollan en un bii7 (Bb menor7) y en el noveno compás, al igual que en el octavo, los dos primeros tiempos se desarrolla en i (A menor7) y pasan a un II7 (B7) en el tercer y cuarto tiempo. En el décimo compás interpretar el i grado (am7).

En el compás 11 a pesar de que se inicia con un III (CM), este solo dura el primer tiempo y pasa a la tonalidad principal (am), seguidamente se encuentra un D7 que resuelve nuevamente la menor.

Figura 10

Compases 4-12

The image shows a musical score for measures 4 through 12. It consists of three systems of piano and bass staves. The first system (measures 4-6) includes the instruction '(Poco accel.)' and a dynamic marking of 'mf'. The second system (measures 7-9) continues the piece. The third system (measures 10-12) concludes the section. The score features various chords, including triads and dyads, and includes articulation marks like slurs and accents. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is common time (C).

En el desarrollo del tema, los dos primeros compases se mantienen fieles a la forma, siendo estos un primer grado menor $i7$ ($Am7$), y un cuarto grado mayor con séptima $IV7$ ($D7$), respectivamente hasta que en el tercer compás empieza a alterarse la forma mediante la implementación del $V7$ ($E7$), el cual resuelve mediante una cadencia autentica a un i (Am). En el cuarto compás para así realizar el segundo cambio a la forma tocando i (Am) en lugar del $IV7$ ($D7$) que corresponde a este compás.

En el sexto compás va un $IV7$ ($D7$) para alterar nuevamente la forma, interpretando en el séptimo y octavo compás tocando i (A menor) y un $IV7$ ($D7$) en lugar de los correspondientes acordes de $bii7$ (Bb menor 7) y i (A menor). A partir de este punto se altera totalmente la forma cambiando los acordes correspondientes a estos 4 compases por 3 acordes de IV ($D7$) y un $iii7$ ($Cm7$) para luego modular de Am a la tonalidad paralela (Cm) de su relativo mayor.

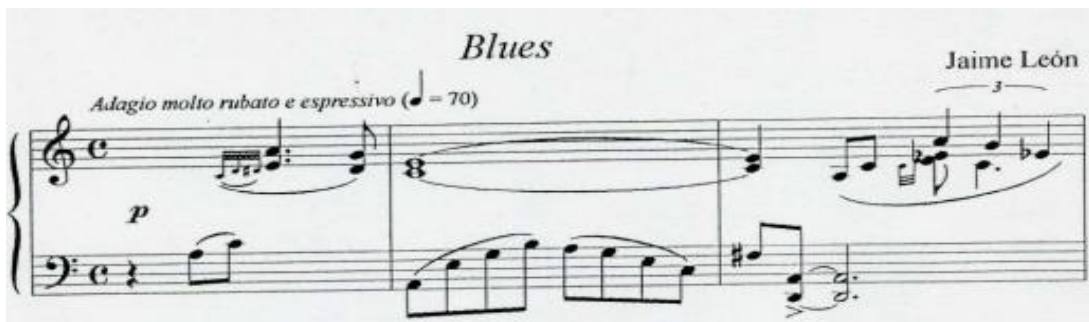
Durante el sexto compás presenta un acorde ($b IV$ maj 7) que da paso en el séptimo compás al acorde correspondiente al tritono de la dominante ($Bb7$), resolviendo mediante cadencia autentica un $i7$ ($Am7$) el cual dura tres tiempos seguido de un V/IV , en el cuarto tiempo del compás resolviendo mediante cadencia autentica a un $IV7$ ($D7$), el cual se prolonga durante el 9 y 10 compás para luego en el 11 y 12 compás realizar un *turn around* con los acordes de iii (Cm) en el 11 compás y IV (D) en compás 12, dirigiéndose así mediante una cadencia plagal (IV que va al i (A menor) dando así fin a la armonía de la obra

2. Melodía

La melodía de la obra inicia mediante una anacrusa la cual se mueve de manera diatónica desde la tónica y la quinta del acorde de Am hasta llegar a la tercera y la tónica de esta en el primer compás en el cual el movimiento melódico se encuentra basado principalmente en la tetrada del acorde D7 a excepción de las tensiones de IX (E) y bIX (Eb) y una nota de paso utilizada para conectar. (Fig. Del 1 al 3 compás)

Figura 11

Compases 1, 2 y 3



Nuevamente se interpreta la tercera y la quinta del acorde correspondiente (Am7) prolongándose hasta el quinto compás en el cual la melodía se encuentra basada en la tetrada del acorde a excepción de la nota blues³ correspondiente a la escala de Am (fig. 4 al 5 compás)

Figura 12

Compases del 4 y 5

³ Una **nota de blues** o **de blues**¹ (del inglés, *blue note*) es una nota musical utilizada para aportar la expresividad característica del blues. «Diccionario panhispánico de dudas». Consultado el 7 de diciembre de 2022.



En el sexto compás se forma un acorde de D7 a manera *shell voicing*⁴ en el cual la melodía avanza de grave a agudo mediante las notas del arpeggio y la tensión de 11va (G) para luego en el compás 7 repartir la melodía la cual se encuentra basada sobre tensiones y notas cordales en graves, que realizan un motivo y agudos, que complementan los motivos anteriores mencionados. (Fig. compás 6 y 7)

Figura 13

Compás 6



Figura 14

Compás 7

⁴ “Un shell voicing es un acorde conformado de dos a tres notas, se puede traducir Shell Voicing en español a Acordes en caparazón, con la idea de que son acordes compactos. Mayormente consiste en tónica, tercera y séptima del acorde, pero también puede ser con otras alteraciones como novena, novena bemol, etc”.



En el compás 8, la melodía se encuentra en la parte grave, que interpreta de manera ascendente las notas de los acordes de este compás (Am7 y Bbm7). Este comportamiento se repite en el compás 9, de manera que la melodía se encuentra en la parte grave y la parte aguda complementa interpretando acordes basados en las notas del arpeggio, tensiones de 9 (Bb),13 (F) y la nota blues (D#) (fig. 8 y 9 compás)

Figura 15

Compás 8 y 9



En el compás 10, en el primero, segundo y tercer tiempo, la melodía ubica al oyente en el acordes de Am7, mediante la interpretación de la tetrada de este, haciendo en la mano izquierda su arpeggio, para luego en el cuarto tiempo del compás, tensionarlo mediante el uso de la nota blues (D#) la tensión de 9 (B) para dar paso al compás 11 el cual inicia con un acorde "rootless" de la Am7 y luego realiza un cambio de altura en la melodía, basada en corcheas para

interpretar la primera y quinta del acorde seguido de un acorde formal por las tensiones de 11 y 13, dando paso a dos corcheas correspondientes a la 11ava y a la b13, que resuelve mediante una aproximación cromática a la quinta del acorde Am7 y luego cambiar nuevamente de altura, tocándose en corcheas de manera ascendente la primera y tercera del acorde, para dar paso a un tresillo de negra en el cual el primer grupo de notas de tresillos, correspondiente al acorde de Am acompañado de una nota blues, el segundo grupo corresponde al acorde de Dm Maj7 y el tercer grupo al acorde Cm maj 7 para luego en el compás 13, descansar en la nota del acorde Am para luego tocar la quinta y la tercera que se dirigen a la tónica del V7/V y luego repetir este motivo semitono por debajo sobre el acorde del tritono de la dominante (Bb), finalizando así, la primera vuelta de la forma (fig. compás 10 a 13)

Figura 16

Compases 10, 11 y 12

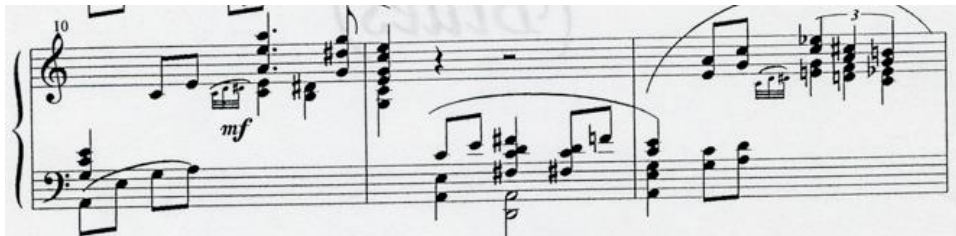


Figura 17

Compás 13



En el compás 14 se unirá un nuevo ciclo de la forma, realizando en el primer pulso un acorde de Am y luego del segundo al cuarto pulso en corcheas las distintas notas de la triada y las tensiones de este acorde, hasta que en el compás 15, la parte aguda de la melodía descansa en la 7ma y la 9na del acorde, mientras que la parte grave realiza el arpeggio de manera ascendente hasta realizar la resolución blues de la #11 que resuelve a la tercera y descansa en la séptima del acorde correspondiente (D7) (fig. compás 14 y 15)

Figura 18

Compases 14 y 15



En el compás 16, aparece solo la primera y la tercera del acorde, ubicando así al oyente tal y como es la costumbre para luego en el resto del compás, tocar en corcheas las tensiones y notas del arpeggio correspondiente al acorde (E7), mientras que en la parte grave solo aparece la escala pentatónica acompañada de la nota blues correspondiente a E, dando así de manera cromática al compás 17 en el cual se mantienen estos mismos patrones con notas que dan una clara sonoridad eólica, tales como las notas del acorde menor y la característica sexta menor (fig. compás 16 y 17)

Figura 19

Compases 16 y 17



En el compás 18 la melodía se encuentra a manera de acorde, en la cual, la voz líder de esta crea una melodía basada en las tensiones y notas del acorde de la Am7 para realizar en el compás 19 este mismo proceso, pero en la parte grave y sobre el acorde de D7, realiza en el cuarto tiempo una bordadura doble, la cual resuelve a la quinta del acorde correspondiente al compás 20 (Am). En este momento la melodía vuelve a aparecer en la parte aguda, moviéndose a través de la tónica, a la 9na y la 11ava del acorde, hasta llegar a descansar en el compás 21 a la nota A, correspondiente a la quinta del acorde de D7, mientras que en la parte grave, se acompaña con acordes a este descanso. (figs.18 a la 21)

Figura 20

Compás 18



Figura 21

Compás 19, 20 y 21



En el compás 22, la melodía por la parte aguda realiza desde el segundo tiempo del compás, corcheas que corresponden a tensiones y notas del acorde para luego descansar durante cinco pulsos en la nota A, la cual corresponde en la quinta del acorde y volver a tocar un grupo de corcheas, correspondientes a las tensiones de 9na y 11ava y la primera y quinta del acorde, y de esta manera, realizar en el compás 25, acordes de con una clara sonoridad eólica, que indica una expansión a nivel armónico y melódico (fig. 22 a la 25)

Figura 22

Compases 22, 23, 24 y 25



En el compás 26 se da inicio a un puente en el cual se modula a la tonalidad de Do menor. Este se hace notar por medio de acordes en los que se realiza una suspensión de 9na que resuelve a tónica (fig. Compás 26 a al 28)

Figura 23

Compases 26, 27 y 28



En el compás 29, inicia la tercera vuelta de la forma con la melodía, basada en intervalos que acompañada de la parte grave de esta misma crean distintas formas del acorde de A menor, hasta que en el compás 30, la parte aguda descansa en la 9na y la 9ma del acorde de D7, mientras que la parte grave se dedica a acompañar por el resto de este compás y la mitad del siguiente, donde en el tercer tiempo se toca un corto motivo, basado en una negra ligada a la corchea de una tresillo, seguida de las dos corcheas restantes las cuales interpretan la séptima del acorde y la nota blues, para luego en el compás 32, resolver la nota blues de manera tanto ascendente como descendente, creando un intervalo de segunda mayor, correspondiente a las notas D (7) y E7, estas notas se prolongan dando un claro descanso al oyente (fig. 29 al 32)

Figura 24

Compás 29



Figura 25

Compás 30, 31 y 32



En el compás 33 la densidad en términos rítmicos de la melodía crece nuevamente mediante la aparición de seis corcheas que van desde el segundo al cuarto pulso del compás, realizando la nota blues y la alteración de bVI de dominante ($E7$), para luego, mediante un cambio de altura, llevar la melodía a la parte grave y moverla a manera de *walking Bass*, ascendente mediante las notas del acorde para luego tocar en el compás 35 un simple motivo correspondiente a una negra y dos corcheas, descansa hasta el segundo tiempo del compás 36, y posteriormente en el segundo tiempo, da una sonoridad dórica al acorde de la A_m , seguido de un acorde tocado en corcheas con una clara sonoridad eólica y luego por otro grupo de corcheas, las cuales forman un acorde basado en la sonoridad frigia, pasando por tres distintos

modos disponibles para este acorde y luego terminar el compás con dos grupos de corcheas correspondientes al acorde de Am7 (fig.33 al 36)

Figura 26

Compases 33, 34 y 35



Figura 27

Compás 36



En el compás 37, el acorde de dominante mencionado en el compás anterior, resuelve mediante una cadencia absoluta, realizando un acorde de D7 para luego crear del segundo al cuarto tiempo, mediante cuatro corcheas y una negra un motivo que se repite en el segundo compás, basándose en las notas y tensiones del acorde correspondiente a estos dos compases D7, y posteriormente en el compás 39 aparecen seis corcheas que van del segundo al cuarto tiempo realizando la primera y tercera del acorde de D7, seguido en el compás 41 por un acorde, basado en la triada de Am, dando así fin a la obra.

Figura 28

Compases 37 y 38



Figura 29

Compases 39, 40 y 41



Propuesta interpretativa de digitación y uso del pedal

A continuación, se presenta la propuesta interpretativa para el uso del pedal en el Preludio No 2 Blues, *Adagio Molto Rubato* de Jaime León Ferro. Para este fin se hará una explicación en cada uno de los sistemas de la obra.

Uso del Pedal

Figura 30

Sistema 1, compases 1, 2 y 3.

Blues

Jaime León

Adagio molto rubato e espressivo (♩ = 70)

4

Sistema 1 y 2: se sugiere no utilizar pedal en el primer y segundo compas, ya que las distancias en las notas al tocar la melodía en la mano derecha y acompañamiento en la mano izquierda son cortas, y eso permite que la mano pueda extenderse fácilmente y mantener las ligaduras de expresión y ligarlas sin pedal.

Compás 3: A partir del tercer compás se encuentra en el acompañamiento un salto bastante grande, que dificulta la extensión de una mano pequeña, esta distancia va de un Fa# 4 a un Re 5 y La 5, para solucionar este problema se propone usar el pedal desde el Fa# para mantener la sonoridad hasta llegar al siguiente acorde.

Figura 31

Sistema 2, compases 4, 5 y 6.

7

Compás 4: no requiere de pedal

Compás 5: se sugiere utilizar el pedal de resonancia desde la última corchea de la M.I. (Mano Izquierda) que es un La. Quedando atentos al nuevo pedal que viene en el siguiente compás.

Compás 6: En este compás tocar el pedal de resonancia manteniéndolo durante todo el compás es la mejor opción, ya que aparecen 2 redondas que deben mantener su sonido al mismo tiempo que el arpeggio de D mayor en corcheas.

Figura 32

Sistema 3, compases 7, 8 y 9

The image shows a musical score for three measures (7, 8, and 9) of a system. The score is written for piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 7: The right hand plays a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5). The left hand plays a quarter note (G2). Measure 8: The right hand plays a half note (G4). The left hand plays a quarter note (G2). Measure 9: The right hand plays a half note (G4). The left hand plays a quarter note (G2). Pedal markings are indicated below the bass staff for measures 7, 8, and 9.

Compás 7: En este compás se inicia el pedal a partir del tercer tiempo, esto con el fin de que la blanca en sol siga sonando y lo levantamos al momento de tocar la última corchea en Do de la mano derecha

Compás 8: se usará el pedal separado por tiempos, es decir primer tiempo ponemos pedal, levantamos, nuevamente en el segundo tiempo ponemos pedal, levantamos y volver a ponerlo para utilizarlo completamente entre el tercer y cuarto tiempo, esto con el fin de que al haber

saltos bastantes extensos en la mano derecha con respecto a los acordes, se pueda llegar a tiempo sin interrumpir la música.

Compás 9: En este compás se hará exactamente lo mismo que en el compás anterior.

Figura 33

Sistema 4, compases 10, 11 y 12

Compás 10: Usaremos el pedal seccionado por tiempos, primer tiempo y segundo tiempo.

Tercer tiempo no usamos pedal y en el cuarto tiempo solo lo usaremos en el último acorde en corchea para facilitar la llegada al acorde del siguiente compás.

Compás 11: En este acorde de C mayor del primer tiempo se usa pedal y se sueltan las teclas para poder dar el salto a los demás acordes venideros. Seccionamos pedal en el segundo y tercer tiempo, en el cuarto tiempo solo usaremos el final para el Fa de la corchea final.

Compás 12: En este compás la dinámica del pedal es igual a la del compás 10.

Figura 34

Sistema 5, compases 13, 14 y 15

Análisis interpretativo del preludio No. 2 Blues de Jaime León Ferro

Compás 13: Seleccionamos el pedal en el primer y segundo tiempo, para el tercer y cuarto tiempo no se necesita pedal, que con la digitación se debería poder tocar sin dificultad ligada las notas hasta el final del compás.

Compás 14: Se liga sin pedal en el primer tiempo, pero a partir del segundo tiempo se comienza a ligar seccionando por tiempos para evitar que las armonías que hacen las corcheas en bloques de sextas se crucen y hagan una disonancia innecesaria.

Compás 15: En este compás necesita que las redondas mantengan su sonido, y al mismo tiempo nos encontramos con arpeggios cuyas notas están bastantes separadas de otras, por lo tanto, usaremos un pedal hasta completar el compás.

Figura 35

Sistema 6, compases 16, 17 y 18

Compás 16: En este compás se secciona el pedal por tiempos, y en el cuarto tiempo solo ponemos pedal en el Sol# para prepararnos para el salto.

Compás 17: en este compás solo se utilizará pedal en el primer tiempo y en la última nota (La) del cuarto tiempo.

Compás 18: Aquí se secciona el pedal por tiempos y acordes.

Figura 36

Sistema 7, compases 19, 20 y 21

Compás 19: En este compás seccionaremos por tiempos ya que hay diferentes armonías y no es necesario mezclarlas.

Compás 20: Usar pedal solo en el acorde A menor del primer tiempo, Soltarlo en el acorde de Do mayor del segundo tiempo, y volver a usarlo desde la nota Re, hasta el final del compás.

Compás 21: Se inicia con pedal desde el primer tiempo, ya que se aproxima dos saltos bastantes extenso y nuevamente desde el segundo tiempo el pedal se mantiene hasta desde las blancas hasta el acorde del primer tiempo del siguiente compás.

Figura 37

Sistema 8, compases 22, 23, 24 y 25

Compás 22: Se mantiene el pedal en el primer tiempo que viene del anterior compás y soltamos, el resto del compás no necesita pedal.

Compás 23: Pedal seccionado, primer tiempo, segundo y tercer, y cuarto tiempo.

Compás 24: Pedal en la última corchea La, preparando el salto del acorde siguiente.

Compás 25: Pedal importante en el primer tiempo para tocar el arpeggio por la distancia de decima entre las notas de los extremos y se prepara para el salto al acorde de E bemol en el segundo y tercer tiempo y nuevamente en el cuarto tiempo

Figura 38

Sistema 9, compases 26, 27, 28 y 29

Compás 26: En este compás no se requiere de más aplicación de pedal excepto el que ya viene con las ligaduras del compás anterior

Compás 27: Nuevamente se encuentra un acorde que tiene extensión de décima, de la misma manera se debe utilizar pedal en este primer tiempo, seguido de un salto bastante grande de un acorde a otro., en el segundo tiempo aplicamos nuevamente el pedal durante dos tiempos y nuevamente en el cuarto tiempo.

Compás 28: se sigue el pedal en el segundo tiempo en un acorde de D bemol por dos tiempos y el mismo acorde en el cuarto tiempo.

Compás 29: En este compás solo se utilizará compás en el primer tiempo y cuarto tiempo

Figura 39

Sistema 10, compases 30, 31 y 32

Compás 30: En este compás se utilizará el pedal en la segunda corchea del segundo tiempo, en D mayor del tercer tiempo, y en el cuarto tiempo en la corchea Do para facilitar el salto al acorde del siguiente compás

Compás 31: Pedal en el primer tiempo, en el segundo tiempo se suelta y se vuelve a utilizar el pedal en la corchea Do ya que viene un amplio salto en mano izquierda, en este tercer tiempo es muy importante el pedal debido a la extensión de Decima que hay entre el Re y el Fa.

Compás 32: En este compás hay corcheas y adornos en cada tiempo, por tal motivo se utilizará pedal, aunque haya redondas a los extremos durante todo el compás, ya que con el pedal el adorno generaría una disonancia poco agradable

Figura 40

Sistema 11, compases 33, 34 y 35

Compás 33: Aquí se comenzará a usar pedal seccionado desde el segundo tiempo en la corchea Mi del (M.I), tercer tiempo completo, y del cuarto tiempo en la corchea Do (M.I), para facilitar el salto que avecina en el siguiente compás.

Compás 34: En este compás se sugiere usar el pedal durante los cuatro tiempos completos, ya que tenemos dos redondas Fay Do, mientras va sonando un arpeggio de Reb7, y además este pedal debe facilitar el cambio de mano.

Compás 35: Se entra sin pedal del primero a tercer tiempo, ya en el cuarto tiempo utilizamos pedal en la última corchea en Do para tomar impulso al siguiente compás.

Figura 41

Sistema 12, compases 36, 37 y 38

Análisis interpretativo del preludio No. 2 Blues de Jaime León Ferro

Compás 36: En este compás, de entrada, se tiene un acorde de A menor en redondas, por lo que se requiere aplicar el pedal al compás completo sin soltar, mientras van sonando los acordes de las corcheas que aparecen en clave de sol.

Compás 37: En este compás se aplicará el pedal si el acorde que aparece en el primer compás M.I (Mano Izquierda), se toque de manera arpegiada, debido a la amplia extensión (Fa-Do-La). En caso contrario, se evitará el uso del pedal y se tocará de manera simultánea el acorde.

Compás 38: No se hará uso del pedal.

Figura 42

Sistema 13, compases 39, 40 y 41

Compás 39: No se requiere pedal de resonancia.

Compás 40: En este compás se aplica pedal los dos tiempos de la blanca, se suelta y se aplica nuevamente el pedal.

Compás 41: No requiere pedal de resonancia.

Uso de la digitación

A continuación, presentará una propuesta de digitación para la obra estudiada la misma será presentada bajo el formato de bloques haciendo mención a cada acorde interpretado, de igual forma se utilizan las convenciones de M.I para la Mano Izquierda y M.D para la Mano Derecha. De igual forma se desglosa el análisis por sistemas, analizando cada uno de sus compases.

Figura 43

Sistema 1, compases 1,2 y 3

Jaime León

Adagio molto rubato e espressivo (♩ = 70)

The musical score for the first system (measures 1, 2, and 3) is presented in a grand staff. The tempo and mood are indicated as *Adagio molto rubato e espressivo* with a quarter note equal to 70 (♩ = 70). The dynamic is piano (*p*). The right hand (M.D.) begins with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) in measure 1, followed by a half note (B4) in measure 2 and a quarter note (C5) in measure 3. The left hand (M.I.) starts with a half note (F3) in measure 1, a half note (G3) in measure 2, and a quarter note (A3) in measure 3. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A triplet of eighth notes (F4, G4, A4) is marked in the right hand in measure 3.

Compas 1

- El adorno en mano derecha tocarlo con los dedos 1-2-3 (M.D)
- Bloque 1: Mi-Sol tocar con los dedos 1-5 (M.D)
- Bloque 2: Re-Sol tocar con los dedos 2-4 (M.D)

- Las corcheas La-do tocar con los dedos 3-1 (M.I)

Compas 2

- Bloque 1: redondas Do-Mi tocarlas con los dedos 1-3 (M.D) que va ligado hasta el primero tiempo de compás 3
- Grupo corcheas 1: La-Mi-Sol-Si, tocar con dedos 5-3-2-1 (M.I)
- Grupo corcheas 2: La-Sol-Mi-Do tocar con los dedos 2-1-2-3 (M.I)

Compás 3:

- Permanece la digitación del primer tiempo en mano derecha (La-Do), ya que viene de una ligadura de prolongación, por lo cual no hay cambios en la digitación. Las corcheas La-Do tocar con los dedos 1-2 (M.D), seguido del adorno de fusa Do-Re, tocar con los dedos 2-1 (M.D), para luego tocar conjuntamente el tresillo de negra La-Sol-Mib con los dedos 5-4-2 (M.D) y la sincopa, corcheas Re-Mib con dedos 1-2 (M.D) y negra con puntillo Do, con dedo 1 (M.D)
- Corcheas Fa# tocar con dedo 1 y Re-La tocar con dedos 5-1, que van ligadas a dos blancas con puntillo.

Figura 44

Sistema 2, compases 4, 5 y 6

Compas 4

- Bloque 1: Am, Do-Mi, ligado hasta el primer tiempo del siguiente compás, tocar con dedos 1-3 (M.D)
- Grupo de corcheas 1-4: Corcheas La-Do primer tiempo, tocar con dedos 5-2 (M.I), desde el segundo tiempo hasta el final, tocar los grupos de corcheas incluyendo el adorno Lab-Sol-Mi, tocar con dedos 1-2-3 (M.I)

Compás 5

- Grupos corcheas 1: Do-Mi, tocar con dedos 1-3 (M.D)
- Grupo corcheas 2: Mib-Do, tocar con dedos 2-1 (M.D)
- Grupo de corcheas 3: Do-Mi, tocar con dedos 1-3 (M.D)
- Grupos corcheas 1: La-Mi-Sol-La tocar con dedos 5-3-2-1 (M.I)
- Grupo corcheas 2: Sol-Mi-Sol-La, tocar con dedos 2-4-2-1 (M.I)

Compás 6

- Bloque 1: redondas Fa# y Do, tocar con dedos 1-5 (M.D)
- Grupo corcheas 1: Re-La, tocar con dedos 5-1 (M.I)

- Negra La tocar con dedo 1 (M.I)

Compás 9

- Negra La, tocar con dedo 1 (M.D)
- Bloque 1: Acorde A7, tocar con dedos 1-2-3-5 (M.D)
- Bloque 2: acorde B, tocar con dedos 1-2-4-5 (M.D)
- Los grupos de corcheas La-Mi-Sol-La y Lab-Sib-Reb, tocar con dedos 5-3-2-1 y 4-2 (M.I)
- Negra La tocar con dedo 1 (M.D)

Figura 46

Sistema 4, compases 10, 11 y 12

Compás 10

Para el compás 10, desde el tercer tiempo, hay dos posibles formas de digitación, una de las formas podría ser la más cómoda y lógica, la otra se podría utilizar con el objetivo de demostrar mayor virtuosismo en la interpretación.

La primera forma de tocar esta sección sería de la siguiente forma:

- El adorno de tresillo de semicorchea, tocar con dedos 4-3-2 (M.I)

- El acorde de Lam del tercer tiempo (plicas hacia arriba) se tocará con los dedos 1-3-5 (M.D) Bloque Do-Mi, tercer tiempo (plicas hacia abajo) con los dedos 3-1 (M.I)
- El acorde de paso del cuarto tiempo, (plicas hacia arriba) se tocará con los dedos 1-2-5 (M.D) y el bloque de plicas hacia arriba con los dedos 4-2 (M.I)

En relación con la segunda forma se puede realizar un cruce de manos, es decir, lo que la mano derecha tocaba pasa a ser tocar con la mano izquierda, y lo que la mano izquierda tocaba pasa a ser tocado con la mano derecha, como se detalla a continuación. El objetivo de esto es simplemente darle al interprete un poco de virtuosismo.

- Tocar el adorno de tresillo de semicorchea con los dedos 1-2-3 (M.D)
- En el acorde de Lam, el bloque Do-Mi, tercer tiempo, (plicas hacia abajo), con los dedos 1-5 M-D) y el bloque de La, Mi, La (plicas hacia arriba) con los dedos 5-2-1 (M.I)
- En el cuarto tiempo del acorde de paso tocar el bloque Si-Re#, (plicas hacia abajo), con los dedos 2-4 (M.D) y el boque Sol-Re-Sol (plicas hacia arriba) con los dedos 5-2-1 (M.I)

Compas 11

En relación con el compás 11 también se proponen dos formas de interpretación

La primera forma propuesta se explica a continuación:

- Para el acorde de Do en el primer tiempo, el bloque de Mi-Sol-Do-Mi (plicas hacia arriba) con los dedos 1-2-4-5 (M-D) y el bloque Sol-Do (plicas hacia abajo) con los dedos 5-3 (M.I)

Por su parte la segunda forma para el mismo acorde seria:

- Bloque Mi-Sol-Do-Mi, primer tiempo, (plicas hacia arriba) con los dedos 5-4-2-1 (M. D)
- D) y bloque Sol-Do (plicas hacia abajo) con los dedos 1-3 (M.D)

Compás 12

Donde comienza el tresillo de semicorchea Do-Re-Re# se sugiere tocarlo con los dedos 1-2-3. Para luego caer en el tercer tiempo donde comienzan los bloques de acordes en tresillos de negras, donde se propone hacer el cruce de manos, donde la mano izquierda va hacia la derecha y la mano derecha va hacia la izquierda. A continuación, la digitación:

- Bloque 1: Mi-Do (plicas hacia abajo) tocar con los dedos 5-1 (M.D)
- Bloque 2: Re-Fa (plicas hacia abajo) tocar con los dedos 2-4 (M.D)
- Bloque 3: Do-Mi bemol (plicas hacia abajo) tocar con los dedos 1-3 (M.D)
- Bloque 1: Do-Mi (plicas hacia arriba) tocar con los dedos 3-1 (M.I)
- Bloque 2: La-Do# (plicas hacia arriba) tocar con los dedos 4-2 (M.I)
- Bloque 3: Sol-Si (plicas hacia arriba) tocar con los dedos 5-3 (M.I)

Hay que recordar que, aunque en muchos casos podría haber varias maneras de tocar un acorde, arpeggio, etc. Lo ideal sería siempre usar la más cómoda y que facilite la ejecución de lo que sigue más adelante.

Figura 47

Sistema 5, compases 13, 14 y 15



Compas 13

- Bloque 1: Acorde Lam, La- Do-Mi, tocar con dedos 1-3-5 (M.D)
- Grupos corcheas (Re#-Si y Re-becadro-Sib) tocar con dedos 1-5-3 (M.D)
- Grupo corcheas (Fa# y Fa becuadro) tocar con dedos 1-5-3 (M.D)
- Arpeggio de Lam7, la-do-mi-sol-do, con los dedos 5-3-2-1 (M.I)

Compas 14

- Bloque 1: Lam, La-Do, tocar con dedos 2-4 (M.D)
- Grupo corcheas 1: Mi-Do y Sol-Do, tocar con dedos 1-4 y 2-5 (M.D)
- Grupo corcheas 2: Fa#-Re# y Mib-Do, tocar con de dos 1-5 y 1-4 (M.D)
- Grupo corcheas 3: Mib-Do y Fa#-Re#, tocar con dedos 1-4 y 2-5 (M.D)
- Grupo corcheas La-Mi-Sol-La, tocar con dedos 5-3-2-1 (M.I)
- Grupo corcheas La-Mi-Sol-La, tocar con dedos 5-4-2-1 (M.I)

Compás 15

- Redondas Mi-La, tocar con de dedos 1-4 (M.D)
- Grupo corcheas 1: Re-La-Fa#-La, tocar con dedos 5-1-5-4 (M.I)

- Grupo corcheas 2: Do-Mib-Mi-becadro-Do, tocar con dedos y 3-2-1-3 (M.I)

Figura 48

Sistema 6, compases 16, 17 y 18

The image shows a musical score for three measures (16, 17, and 18) in a system. The score is written for piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 16 begins with a treble clef and a bass clef. Measure 17 continues with a treble clef and a bass clef. Measure 18 ends with a treble clef and a bass clef. The score includes fingerings, slurs, and a dynamic marking of *mf*.

Compás 16

- Negra Sol# tocar con dedo 1 (M.D)
- Grupo corcheas 1: Mi-Do y Sol#-Mi, tocar con dedos 1-4 y 2-5 (M.D)
- Grupo corcheas 2: F#-Re# y Re#-Si, tocar con dedos 1-5 y 1-4 (M.D)
- Grupo corcheas 3: Re#-Si y Fa-becadro-Re#, tocar con dedos 1-4 y 1-5 (M.D)
- Grupo corcheas 1: La-Re-Re-Si, tocar con dedos 5-1-1-2 (M.I)
- Grupo corcheas 2: Mi-Fa#-Sol-Sol#, tocar con dedos 5-4-3-2 (M.I)

Compás 17

- Grupo corcheas 1: Mi-La-Do y Do-Mi, tocar con dedos 1-3-5 y 3-5 (M.D)
- Grupo corcheas 2: Si-Re# y La-Do, tocar con dedos 2-4 y 1-3 (M.D)
- Grupo corcheas 3: La-Do y Si-Re#, tocar con dedos 1-3 y 2-4 (M.D)
- Bloque 1: La-Do, tocar con dedos 1-3 (M.D)

- Grupo corcheas 1: La-La y Sol, tocar con dedos 5-1 (M.I)
- Grupo corcheas 2: Fa-Mi, tocar con dedos 2-3 (M.I)
- Grupo corcheas 3: Mi-Fa, tocar con dedos 3-2 (M.I)
- Grupo corcheas 4: Mi-La, tocar con dedos 1-5 (M.I)

Compás 18

- Grupo corcheas 1: Si-Mi-Si y La-Mi-La, tocar con dedos 1-2-5 y 1-3-5 (M.D)
- Bloque 1: Mi-Si-Mi, tocar con dedos 1-3-5 (M.D)
- Bloque 2: Re-La-Re, tocar don dedos 1-2-5 (M.D)
- Bloque 1: La-La, tocar con dedos 5-1 (M.I)
- Bloque 2: Am, Mi-La-Do, tocar con dedos 5-4-2 (M.I)
- Bloque 3: C, Sol-Do-Mi, tocar con dedos 4-2-1 (M.I)
- Bloque 4: La-La, tocar con dedos 5-1 (M.I)

Figura 49

Sistema 7, compases 19, 20 y 21

Compás 19

- Bloque 1: Si-Re-Sol, tocar con dedos 1-3-5 (M.D)
- Grupo corcheas 1: Fa#-Do y Mi, tocar con dedos 1-3 y 5 (M.D)
- Grupo corcheas 2: Do#-Fa# tocar con dedos 3-5 (M.D)
- Grupo corcheas 3: Fa#-Mib, tocar con de dedos 5-4 (M.D)
- Bloque 1: Fa#-Do, tocar con dedos 5-2 (M.I)
- Bloque 2: Re-La tocar con dedos 5-1 (M.I)
- Bloque 3: Mib-Sib, tocar con dedos 5-1, hacer cambio del dedo1 al 2 (M.I)
- Nota Mib: tocar con dedo 1 y hacer cambio del dedo 1 al 2 (M.I)

Compás 20

- Bloque 1: Acorde Am, La-Do-Mi, plicas hacia arriba, tocar con dedos 1-3-5 (M.D)
- Grupo corcheas 1: Si-La, tocar con dedos 3-2 (M.D)
- Re, Negra con puntillo: tocar con dedo 5 (M.D)
- Si, Corchea: tocar con dedo 3 (M.D)
- Bloque 1: La-La tocar con de dedos 5-1 (M.I)
- Bloque 2: Acorde C, Sol-Do-Mi, tocar con dedos 5-2-1 (M.I)
- Bloque 3: Se repite. (M.I)

Compás 21

- Redonda en La, tocar con dedo 2 (M.D)
- Bloque 1: Fa#-La-Do, tocar con dedos 5-2-1 (M.I)
- Bloque 2: Re-La, tocar con dedos 5-2 (M.I)
- Bloque 3: Fa#-La-Do, tocar con dedos 5-2-1 (M.I)

Figura 50

Sistema 8, compases 22, 23, 24 y 25



Compás 22

- Negra en La, tocar con dedo 2 (M.D)
- Grupo corcheas 1: Mi-Si, tocar con dedos 1-3 (M.D)
- Grupo corcheas 2: La-Re, tocar con dedos 2-5 (M.D)
- Grupo corcheas 3: Re-Si, tocar con dedos 5-3 (M.D)
- Bloque 1: Fa#-La-Do, tocar con dedos 5-2-1 (M.I), y se repite en los siguientes dos bloques de acordes.

Compás 23

- Redonda en La, tocar con de dedo 2 (M.D)
- Bloque 1: Fa#-Si-Mi, tocar con dedos 5-3-1 (M.I)
- Bloque 2: Sol-Re, tocar con dedos 5-1 (M.I)
- Bloque 3: F#-Si-Mi, tocar con de >A2<ados 5-3-1 (M.I)

Compás 24

- Negra en La, tocar con dedo 2 (M.D)
- Grupo corcheas 1: Re-La, tocar con dedos 1-2 (M.D)
- Grupo corcheas 2: Sol-Mi, tocar con dedos 1-2 (M.D)
- Grupo corcheas 3: Re-La, tocar con dedos 1-2 (M.D)
- Bloque 1: F#-Si-Mi, tocar con dedos 5-3-1 (M.I), se repite la digitación en los siguientes dos bloques de acordes.

Compás 25

- Bloque 1: Mib-Sib-Re, tocar con dedos 1-3-5 (M.D)
- Bloque 2: Cm7, Do-Mib-Sol-Do, tocar don dedos 1-2-3-5 (M.D)
- Bloque 1: La-Sol-Mib, tocar con dedos 5-2-1 (M.I)
- Bloque 2: Eb, Sib-Mib-Sol, tocar don dedos 5-2-1(M.I)
- Bloque 3: Sib-Mib-Sol (M.I)

Figura 51

Sistema 9, compases 26, 27, 28 y 29

Compás 26

- Bloque 1: Sol-Re-Sol, tocar con dedos 1-3-5 (M.D)
- Bloque 1: Si-Mi-Sol, tocar con dedos –5-3-1 (M.I), se repite en los siguientes acordes de este compás.

Compás 27

- Bloque 1: Do-Fa-Lab-Do, tocar con dedos 1-2-3-5 (M.D)
- Bloque 2: Sib-Reb-Fa-Sib, tocar con dedos 1-2-3-5 (M.D)
- Bloque 1: Reb-Fa-Reb, tocar con dedos 5-2-1 (M.I)
- Bloque 2: Lab-Reb-Fa, tocar con dedos 5-3-1 (M.I)
- Bloque 3: Se repite

Compás 28

- Bloque 1: Sol-Do, tocar con dedos 2-5 (M.D)
- Bloque 2: Fa-Sib, tocar con dedos 1-4 (M.D)
- Bloque 1: Lab-Reb-Fa, tocar con dedos 5-3-1 (M.I), se repite en los siguientes dos acordes.

Compás 29

- Bloque 1 de acorde A menor, Mi-La, tocar con dedos 2-5 (M.D)
- Adorno con notas Do-Re-Re#, tocar con dedos 1-2-3 (M.D)
- Bloque 2 de acorde A menor⁷, tocar con dedos 1-5 (M.D)
- Bloque 3 de acorde G menor⁷ en corcheas, tocar con dedos 2-4 (M.D)
- Bloque 1 de acorde A menor, La-Do, tocar con dedos 2-4 (M.I)
- Corcheas La-Do, tocar con dedos 4-1 (M.I)

- Bloque 2 de acorde A menor7, Sol-Do, tocar con dedos 4-1 (M.I)
- Bloque 3 de acorde G menor7, Fa-Sib, tocar con dedos Fa-Sib (M.I)

Figura 52

Sistema 10, compases 30, 31 y 32



Compás 30

- Bloque 1 de acorde A menor7, tocar con de 3-5 (M.D)
- Bloque 1 de acorde A menor7, Mi-La, tocar con dedos 5-1 (M.I)
- Corcheas Sol-La y Do, tocar con dedos 3-2 y 1 (M.I)
- Bloque 2 de acorde D mayor, tocar con dedos 5-3-2 (M.I)
- Bloque 3 de acorde D menor7, tocar con dedos 5-3-2 y 1 (M.I)

Compás 31

- Bloque 1, Fa-Do-La tocar con dedos 4-1 (M.I) y La con dedo 2 (M.D)

Compás 32

Figura 53

Sistema 11, compases 33, 34 y 35

Compás 33

Compás 34

Compás 35

Figura 54

Sistema 12, compases 36, 37 y 38

Compas 36

- Acorde de A menor en redondas tocar con dedos 5-1 (M.I), dedos 1-2-4 (M.D)
- Corcheas plicas hacia abajo con dedos Fa-La 4-2, Si 1, Fa-La 4-2, Si 1, Mi-Sol 4-2, La 2 (M.I)

- Corcheas plicas hacia arriba, con dedos Fa#-Fa# 1-5, Re#-Si 1-4, Fa-Fa 1-5, Re-Sib 1-4, Mi-Do# 1-5, Do#-La 2-5 (M.D)

Compás 37

- Bloque 1: Re-Mib-La, tocar con dedos 1-2-5 (M.D)
- Grupo corcheas 1: La-Si, tocar con dedos 1-2 (M.D)
- Grupo corcheas 2: Do-Mib, tocar con dedos 1-2 (M.D)
- Negra La, tocar con dedo 5 (M.D)
- Bloque 1: Fa-Do-La, tocar con dedos 5-2-1 (M.I), se recomienda arpeggiar el acorde en caso de que la extensión de la mano no alcance.

Compás 38

- Bloque 1: Re-Mib-La, tocar con dedos 1-2-5 (M.D)
- Grupo corcheas 1: La-Si, tocar con dedos 1-2 (M.D)
- Grupo corcheas 2: Do-Re, tocar con dedos 3-4 (M.D)
- Negra Mib, tocar con dedo 5 (M.D)
- Bloque 1: Fa-Do-Mib, tocar con dedos 5-2-1 (M.I)

Figura 55

Sistema 13, compases 39, 40 y 41



Compás 39

- Grupo corcheas 1: Do-Mib, tocar con dedos 1-3 (M.D)
- Grupo corcheas 2: Mib-Do, tocar con dedos 3-1 (M.D)
- Grupo corcheas 3: Do-Mib, tocar con dedos 1-3(M.D)

Compás 40

- Blanca nota La, tocar con dedo 4
- Bloque 1: Re-Fa# tocar con dedos 4-2 (M-I) y Re-La con dedos 2-5 (M.D)

Compás 41

- Acorde Am en redondas tocar con los dedos 1-5 (M.D) y 5-1 (M.I).

Con este trabajo investigativo se pudo obtener muchos aprendizajes, uno de ellos fue conocer más acerca la vida musical del Maestro Jaime León, un compositor al que aún no se le ha dado la importancia que debería tener por todos los aportes que realizó a la música en Colombia. Este compositor me llevó a conocer más acerca del blues, aunque siendo él músico académico desde sus inicios, tuvo mucha influencia de las músicas afrodescendientes debida al largo periodo de vida que estuvo en Estados Unidos. Se comprendió la gran importancia de realizar este tipo de trabajos investigativos, donde prevalece el interés de promover la

conservación de la música de nuestros compositores colombianos, en especial Jaime león, y evitar que su obra se vaya al olvido.

Se recomienda que se sigan estudiando el resto de los preludios del maestro Jaime León Ferro, pues varias de sus obras musicales aún no han sido trabajadas por ningún estudiante de forma pública con relación al análisis exhaustivo y a profundidad de sus partituras para piano. También se recomienda a los pianistas que incluyan sus obras como parte de su repertorio, pues tanto como músicos académicos clásicos y populares pueden aprender su valiosa obra.

REFERENCIAS.

- Alarcón Rodríguez, E. H. (2016). *Directores de la Orquesta Filarmónica de Bogotá (Desde su inicio hasta 1979)*. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/57971>
- Alvarez, E. (2013). *Pride, place, and identity: Jaime León's transcontinental exploration of identity through art song* (Tesis doctoral, Boston University).
<https://open.bu.edu/handle/2144/10928>
- Arciniegas, G. (1991). *El piano*. Archivo. Rescatado del periódico EL TIEMPO
<https://m.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-160554>
- Barral, J. (2011). *Estructura básica de blues*. <https://guitarrista.com/tutoriales/estructura-b%C3%A1sica-de-blues>
- Banowetz, J. (2015). *The Pianist's Guide to Pedaling*. Alfred Music.
- BBC (2012). *WC Handy's Memphis Blues: La canción de 1912*.
<https://www.bbc.com/news/magazine-20769518>
- Botero, V. S. (2011). *The art songs of Jaime León: A textual and musical analysis*. University of Missouri-Kansas City.
<https://www.proquest.com/openview/8acb5be62167d04a090ab65c692090d4/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>
- Chiriboga Tamayo, L. A. (2015). *El blues, una aproximación a su estructura musical, composición y nuevas tendencias; aplicadas en la creación de la obra para orquesta*

- sinfónica caminante* [Tesis de pregrado, Universidad de Cuenca]
<http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/23236>
- Cohn, L. (1993). *Nothing But the Blues: la Música y los Músicos*.
- Cooke, J. (2015). *The Pianist's Guide to Pedal Technique*. Oxford University Press.
- Derbez, A. (2014). *El jazz en México: Datos para esta historia* (Vol. 603). Fondo de Cultura Económica.
- Descomplicandoamusic (2023). *Escala blues* <https://www.descomplicandoamusic.com/escala-blues-blue-note/>
- Dulzaides M., Molina. A. (2004). *Análisis documental y de información: dos componentes de un mismo proceso*.
- EAFIT. (2015) *Programa de mano del III concierto de temporada 2015 de la Universidad EAFIT*
http://www.eafit.edu.co/sinfonica/integrantes/banner_cultura/05_Arte_Programa_Mano_I_II_Concierto.pdf
- El Tiempo (1976). *Jaime León cambia después de 32 años, la batuta por el Colón*.
<https://news.google.com/newspapers?nid=1706&dat=19761223&id=CEkqAAAAIIBAJ&sjid=PVAEAAAIAIBAJ&pg=7136,1374099&hl=es>
- Figuroa, M. V. C. (2010). El piano de la música de salón. Un estudio de caso en Guadalajara de Buga, 1890-1930. *Historelo. Revista de historia regional y local*, 2(3), 94-124
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/article/view/12260>

Epele J. (2016). *Movimiento corporal expresivo en la ejecución solista del piano: Indicaciones de carácter e interpretación*

Fink, R. (2017). *Mastering Piano Technique: A Guide for Students, Teachers and Performers*. Amadeus Press.

Giménez Francisco (2005) – Historia y metodologías del análisis música.

Goialde, P. (2017). *Historia De La Música De Jazz*. Editorial Bubok Publishing.

Gutiérrez, José – Impresiones de un viaje de América (1870 – 1884)

<https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/episodios/view?id=36>

Harper, R. (2001). *Worksong: A musical play and contextual essay on the life and labor of African Americans during the period 1865–1925*. The Union Institute. [Worksong: A musical play and contextual essay on the life and labor of African Americans during the period 1865–1925 - ProQuest](#)

Hernández M. 2023. Análisis documental [¿Qué es el ANÁLISIS DOCUMENTAL? - Análisis Documental | Mireia Hernández \(analisisdocumental.com\)](#)

Herrera, E. (1990). *Teoría musical y armonía moderna: Vol. I. Antoni Bosch editor*.

HJCK (2019). Entrevista [Jaime León, el compositor de los poetas - HJCK](#)

Herzhaft, G. (2003). *La gran enciclopedia del blues*. American Bar Association. [La gran enciclopedia del blues - Gérard Herzhaft - Google Libros](#)

Jones L; Baraka A. (2022). *Blue people: Negro music in White America*

Liebman, (s.f.). *Rhythm Jazz*. David Liebman official Website.

Litterst, G. (2011). *Piano Pedaling: A Comprehensive Guide*. Independent Publishers Group.

López Alzate, L. M. (2015). *El ciclo de canciones Pequeña, Pequeñita de Jaime León Ferro análisis del texto y la música desde el punto de vista del Word Painting* (Doctoral dissertation, Universidad EAFIT). [El ciclo de canciones Pequeña, Pequeñita de Jaime León Ferro análisis del texto y la música desde el punto de vista del Word Painting \(eafit.edu.co\)](http://eafit.edu.co)

López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México e la Escola Superior de Música de Catalunya.

Mazuela Anguita, M. R. (2012). La interpretación histórica de la música: diferentes aproximaciones. *Temas para la Educación*, 22(5), 1-8.
<https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd9767.pdf>

Mesa Fonseca, R. E. (2014). Análisis estructural e interpretativo del preludio a la siesta de un fauno de Claude Debussy. *Conservatorio de Música*.

Nagore, M. (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al sur*, 1.
[Rede Interdisciplinar de Semiótica da Música \(hugoribeiro.com.br\)](http://hugoribeiro.com.br)

Narejos, A. (2017). Teoría y práctica de la ejecución pianística. *Revista electrónica de LEEME*, (1), 25-32. [Teoría y práctica de la ejecución pianística | Narejos | Revista Electrónica de LEEME \(uv.es\)](http://uv.es)

Neuhaus, H. (2004). *El arte del piano: consideraciones de un profesor*. Real Musical.

- Ospina S. (2021). *Una vida para la música y la música de una vida: tras las huellas de Jaime León* <https://www.banrepcultural.org/noticias/una-vida-para-la-musica-y-la-musica-de-una-vida-tras-las-huellas-de-jaime-leon>
- Oliver, P. (1990). *Blues fell this morning: Meaning in the blues*. Cambridge University Press.
[Blues Fell This Morning: Meaning in the Blues - Paul Oliver - Google Libros](#)
- Oliver, Paul (1989). *Screening the blues: aspects of the blues tradition* (en inglés). New York: Da Capo Press.
- Peñalver Vilar, J. M. (2010). *La Big Band, la orquesta de jazz por excelencia: origen, instrumentación, interpretación y técnicas básicas de composición y arreglos*. [La Big Band, la orquesta de jazz por excelencia : origen, instrumentación, interpretación y técnicas básicas de composición y arreglos \(uji.es\)](#)
- Pérez, J; Gardey, A. (2012) *Definición de preludio* <https://definicion.de/preludio/>
- Piron, C., & Long, M. (1949). *L'Art du piano*. A. Fayard.
- Posada C., (2013) *Huellas de negritudes n la música y lo versos del Caribe Colombiano*
Precursores del Blues. <http://www.blues.com.es/precursores-blues.shtml>
- Quintero, C. R. (2007). La formación pianística en Bogotá: Hacia la creación de una " escuela" propia. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 3(1), 46-67. [Redalyc. La formación pianística en bogotá: hacia la creación de una "escuela" propia](#)
- Rachath I, Oñoro, 2016, p. 34, Análisis técnico interpretativo de seis obras del maestro Angel María Camacho y Cano

Real Academia Española (2023). *Diccionario de la Real Académica de la Lengua*

<http://dle.rae.es/?id=H0r0IKM>

Revista digital para profesionales de la enseñanza (Nº 2-noviembre 2012, federación de Enseñanza de CC.OO. de Andalucía, ISSN: 1989-4023. Dep. leg.:GR 2786-2008, LA

Rey Mariño, O. H. (2019). *Maestra Beatriz Acevedo Meza, Una historia de vida*. [Tesis de especialización, Universidad de Pamplona].

http://repositoriodspace.unipamplona.edu.co/jspui/bitstream/20.500.12744/2896/1/Rey_2019_TG.pdf

Rolf, J. (2008). *Blues, la Historia Completa*.

Schuller, G. (1968). *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*.

Sarmiento P (2022). Blog de música: Jaime León Ferro | La Red Cultural del Banco de la República (banrepcultural.org)

Semana (2015). *Se fue Jaime León, un grande de la música*. Artículo de la revista semana

Songstuff, (2014). *A Guide to Song Forms – AAB Song Form*. <http://www.songstuff.com/song-writing/article/aab-song-form/>

Rubinstein, A., & Carreño, T. (2013). *The art of piano pedaling: Two classic guides*. Courier Corporation.

- Txirula, (2015). El Blues, más allá de los 12 compases. Back To Music School, Artículo Musical. Tomado de <http://www.backtomusicschool.com/el-blues-mas-alla-de-los-12compases/>
- Valdivia Campos, C. (1995). La interpretación. *Anales de Filología Francesa*, vol. 7, 1995.
- Wolff, C. (2008). *Johann Sebastian Bach El Musico Sabio*. Ediciones Robinbook. [Johann Sebastian Bach El Musico Sabio - Christoph Wolff - Google Libros](#)

Anexos

Anexo 1: Partitura con digitaciones y pedal del preludio n. 2 Blues: Adagio molto rubato espressivo (Blues)

Figura 56

Hoja 1: titula de la obra

Blues

Jaime León

Adagio molto rubato e espressivo (♩ = 70)

The musical score is presented in a grand staff format, showing both the treble and bass clefs. It includes detailed fingerings for each note and a continuous pedal point indicated by 'Ped.' markings. The tempo is marked as 'Adagio molto rubato e espressivo' with a quarter note equal to 70 beats per minute. The score begins with a piano (*p*) dynamic and includes a 'Poco accel.' section. Performance instructions such as '(M.I.)' and '(M.D.)' are present. The piece ends with a copyright notice: 'Copyright © davidtorrijos'.

Análisis interpretativo del preludio No. 2 Blues de Jaime León Ferro

Figura 57

Hoja 2: obra

The musical score for the second page of the prelude, measures 16-30, is presented in five systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Pedal markings are shown as 'Ped.' with a bracket underneath the bass staff. Dynamics include *mf*, *dim.*, *rit.*, and *p*. A tempo change to 'Tempo 1' is marked at measure 26. Measure numbers 16, 19, 22, 26, and 30 are placed at the beginning of their respective systems. The score concludes with a final chord in measure 30.

Figura 58

Hoja 3: Obra

3

The musical score consists of three systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. Measure numbers 33, 36, and 39 are indicated at the start of each system. The first system (measures 33-35) features a 'molto rit.' marking. The second system (measures 36-38) includes 'pp', 'dim.', and 'poco rit.' markings. The third system (measures 39) is marked 'Lento' and 'pp'. Fingerings and articulation marks are present throughout the score.

Anexo 2: Entrevista semi estructurada Luis Carlos Rodríguez

Pregunta 1: Cuénteme un poco sobre usted, carrera musical, estudios.

Buenos días Nilson, entonces vamos a responder el cuestionario que usted me envió hace dos días eeh... la primera pregunta entonces sobre carrera musical, estudios míos, sobre mí, a mí no me gusta mucho hablar de esto, yo formalmente, soy médico, trabajo de tiempo completo con la institución metro salud , soy médico en un hospital, de una de las comunas, la comuna noroccidental, con una población, de lo que se llama pobre y vulnerable, allí trabajo como médico del tiempo completo, pero toda mi vida tuve vínculo con el ámbito cultural y musical, específicamente desde el colegio participé de grupos musicales, coros, una orquesta juvenil donde yo toqué la guitarra mucho tiempo y el bajo, después canté, todos pasamos por eso, canté en una taberna, acompañándome con la guitarra, canciones eeh... música social, lectura de poemas y cosas por el estilo hasta que concluí mi estudios médicos, allí tuve una especie como de intermezzo , durante el rural, volví a la música pero desde la historia, siempre había tenido la inquietud de ser músico, pero no como intérprete si no como estudioso, lector y como, historiador, específicamente en el campo de la música, mal llamada académica o música de arte de compositores colombianos, por eso mi vinculo pues al tema, eem... desde el año 89 vengo publicando artículos de revista, en periódicos, he publicado ya seis libros sobre el tema, dedicados cada uno a compositores colombianos, Gonzalo Vidal, Roberto pineda duque, Hans Federico Neuman, el maestro Daniel Salazar Velásquez , mi tesis de maestría en historia fue dedicada a la música antioqueña y específicamente Medellín en el siglo 19 y actualmente termino mis estudios de doctorado en artes en la universidad de Antioquia dedicado a la historia cultural de Medellín y 20 con énfasis en el personaje central de esa historia cultural que ha sido

el maestro Gonzalo Vidal, eeh... entre el año 2000 y 2017, fui profesor de la universidad nacional de Colombia sede Medellín y también fui fundador de grupo de investigación audiovisual Interdis con el cual hicimos más o menos unas diez películas, diez documentales sobre compositores colombianos a raíz, a partir de mis investigaciones precisamente películas que fueron dirigidas por Galina Lico Sova, y Hernán Humberto Restrepo con mi asesoría temática, ese material se encuentra disponible en YouTube en el canal del grupo Interdis, estuvieron dedicado en su orden a Hans Federico Neuman, a quien usted debe conocer obviamente, pues yo he trabajado con su hija Sara Cecilia , con la profesora Yamira Rodríguez eemm y con Miguel Iriarte en biblioteca piloto del Caribe, quienes son mis amigos, el segundo documental fue dedicado a Antonio María Valencia compositor y pianista caleño, se llama: Claro Oscuro, la tragedia de un gran músico, la de Hans se llama: es la música una claridad inefable , el tercer documental fue dedicado a Adolfo Mejía: viajero de mí mismo, el cuarto, los voy a decir en desorden, dedicado a Gonzalo Vidal, se llama: recuerdos de un músico ciego, un quintero está dedicado al Maestro Blas Emilio Teortua, se llama: Blas el hombre y su leyenda, el siguiente es (seis) el maestro Luis Carlos Figueroa, se llama: tres colores del tiempo, el siguiente (siete) estuvo dedicado a Rodrigo Valencia moreno, se llama: Rosa Ventorum, o sea, Rosa de los vientos , él fue compositor organista y director , el siguiente (ocho) fue dedicado al maestro Rodolfo Pérez Gonzales, directo de coros, investigador y compositor, se llama: vivir en la música, y el ultimo documental (nueve) fue dedicado al maestro Carlos Posada Amador, compositor colombiano, Antioqueño, radicado en México, se llama: Exilio Voluntario, repito, todos esos documentales se pueden mirar en YouTube y lo invito a que los evalúe, a que los mire. Esa era pues como una primera respuesta a la primera interrogante

2. ¿Conoce el trabajo pianístico de Jaime León Ferro?

A ver, obviamente, el maestro Jaime León a pesar de que, como lo comenté en las notas, era pianista profesional, él se dedicó a acompañar a muchos cantantes e instrumentistas durante su carrera música en los Estados Unidos a la que se dedicó básicamente su experiencia como director de orquesta, pero él tenía algunos espacios y acompañaba a cantantes, hay un disco precioso de el que se llama algo así como nostalgia latinoamericana, donde acompaña a la maestra Carmiña Gallo, fue el primer disco de una serie que publicó la OEA, si no estoy mal en el año 70, algo así, un disco que entre otras cosas el mismo me regaló manifestándome que su cantante favorita para sus canciones era la maestra Carmiña Gallo, el no gustó mucho de otras cantantes de otras versiones pero específicamente le gustaba mucho la voz de Carmiña, decía entonces que a pesar de que él era pianista profesional, no dedicó un extenso catálogo al instrumento, yo recuerdo así de paso las obras, tema y variaciones, la obra para piano a cuatro manos o para dos pianos mejor dicho, titulada remembranzas, hay una grabación de los hermanos Ingram, panameños, donde está esa obra, también se ha tocao aquí en Medellín por el maestro Harold Martina y Blanca Uribe, hay una obra que se llama: música para tres pianistas, que está dedicado al maestro Harold Martina, un pasillo, para la mano izquierda si no estoy mal, una cumbia para la maestra Elvia Mendoza, y no recuerdo el tercer...pero eso se puede organizar, eso se puede ver, y están los preludios Made in U S A, pues que es la que usted está mencionando, si encuentro algún otro material, te lo mando en torno pues a la música pianística de Jaime León.

3. ¿Cuáles cree que deberían ser las consideraciones para su interpretación y por qué?

A ver, Jaime León es un pianista, un creador pianista muy serio, muy exigente, la experiencia como pianista y su formación como pianista junto a Carl Fribber, () precisamente lo dice, él no es un tocador de teclas, es un analista del instrumento muy serio, muy sonoro, muy sensible, y en específico muy muy académico, las tres o cuatro obras que él tiene para piano son piezas técnicamente, pudiéramos decir de un nivel medio, moderado en cuanto a dificultad y esto lo digo porque, a ver, el tema y variaciones es una obra hecha cuando era estudiante aún, y se escribió seguramente para cumplir con alguna, algún requisito académico de sus profesores, o por el tiempo que el egresaba en Julliard de pianista mmm, tanto Made in USA, como Remembranzas, la remembranzas es porque, es una pieza dedicada a piezas colombianas, música colombiana tradicional de hecho, toma algunos elementos, algunas melodías de otros compositores colombianos y elabora con ella una especie de rapsodia pianística muy bella, en made in USA, como usted se puede dar cuenta, él toma y yo lo escribí ya en la notas, toma elementos rítmicos y aires típicamente o tradicionales de la música norteamericana, el blues, el swing, la música del caribe que influyó en los Estados Unidos y las herencias europeas en la Pasacaglia, en todas hay un conocer profundo del alma, del sentimiento que inspira la obra, para el caso de remembranzas, pues el espíritu colombiano, el espíritu de la música tradicional andina colombiana y para Made USA pues el espíritu de la música norteamericana con sus influencias negra, sobre todo en el swing y en el blues y Europeas en la Pasacaglia y obviamente en el bailable pues... la música del caribe o herencias hispánicas o de herencias hispano-caribeñas, de manera que para redondear la pregunta cuales serían las consideraciones de sus interpretación es seguir al pie de la letra las indicaciones que el compositor puso en las obras, los pedales, los tempos, las dinámicas, etc.

4. Según su criterio ¿Cuál han sido la importancia de la obra del maestro Jaime León Ferro?

A ver, considerada en su totalidad, en su integralidad, el maestro Jaime León, pasa a la historia de la música colombiana más como director de orquesta, como gestor detrás de una batuta de infinidad de obras operísticas, él fue el gran director de la ópera de Colombia, él fue el gran animador del proceso de crecimiento sinfónico de la orquesta filarmónica de Bogotá, la orquesta filarmónica de Bogotá hasta su llegada en el año 72 era para muchos simplemente una orquesta de aficionados o que pretendía ser profesional, pero solo hasta la llegada del maestro Jaime León que esta orquesta se profesionaliza y llega a hacer hoy por hoy la más importante orquesta profesional del país y todos aunque muchos lo nieguen, eso se hizo bajo la batuta del maestro Jaime León, posteriormente vinieron otros directores que continuaron su labor y que han pasado quizás a la historia con más fortuna, desconozco las razones por las cuales por ejemplo, la participación del maestro Jaime León por tanto años no es considerada en la historia de la filarmónica, ahora, como compositor, como creador de música original, yo creo que quizás con Antonio María Valencia, con Adolfo Mejía y con Hans Neuman, no hay un compositor de música vocal, de canciones para voz y piano más importante en Colombia que el maestro Jaime León, a distancia, a distancia no solo en número compuso más de 50 obras, Jaime León, es el gran compositor de canciones cultas de canciones académicas, de canciones artísticas, de canciones de arte de país, quizás por su formación o su actividad como director de ópera, el mismo me lo decía, su afición, su gran amor, era hacia la música vocal, preferentemente escénica, ¿cierto?, zarzuela, opera, musicales, el trabajo en Broadway varios años con algunas compañías en Broadway, entonces eso lo vinculó muy cercanamente a la voz, al tratamiento de la voz, del cantante, de las cantantes, sobre todo él amaba el registro vocal de la soprano, tiene

algunas para tenor, algunas, hay una canción muy linda para la voz barítono-bajo, que es la canción del Bogo Ausente sobre el texto de **Candelario Obeso** pero el gran amor de la música vocal del maestro Jaime, era acompañando una voz de soprano y de hecho pues casi que, con nombre propio, primero a Carmiña Gallo, a quien la acompañó en el disco que le mencioné y en segundo lugar a la Maestra Beatriz Parra, una cantante soprano ecuatoriana muy cercana a su corazón, eeh de manera que eso, y el hecho de que haber compuesto canciones sobre textos de poetas Colombianos y algunos ecuatorianos, pero básicamente colombianos, a Julio Flórez, José Asunción Silva, Rafael Pombo, Eduardo Carranza, hizo que ese afecto nativo, ese afecto hacia la poesía Colombiana lo hiciera componer canciones mm... El mismo me llegó a comentar, que él no había considerado nunca ser compositor, pero alguna vez alguien le mandó un libro de poesía colombiana, no estoy seguro, pero creo que fue el maestro Luis Antonio Escobar por los años 50, le mandó un librito, una antología de poesía colombiana y entonces empezó a mirar los poemas y le gustaron mucho, recuerdo que me habló de **Isabel Lleras Restrepo** la hermana del expresidente **Carlos Lleras Restrepo** con una pieza llamada La campesina, entonces él se conmovió mucho y le empezó a poner música y posteriormente siguieron otros poemas, José asunción silva, Julio Flórez y ya no pudo parar, ya no podía dejar de mirar en cada verso, en cada frase poética del libro la posibilidad de llevarlas a melodía. Todo esto es muy bien analizado, no sé si se lo comenté, no, no se lo he comentado, en un libro, una tesis de maestría una cantante llamada Victoria Sofía Botero, que usted puede consultar en la internet, por cualquier buscador, Google, teclea.

AQUÍ COMIENZA EN OTRA FECHA LA CONTINUIDAD DE LA ENTREVISTA

Fecha: 8 de diciembre de 2018

5. ¿Considera que Jaime León Ferro ha tenido el reconocimiento pertinente por su obra, principalmente en la región Caribe?

Me pregunta usted en la quinta que si considera que Jaime león ferro ha tenido el reconocimiento pertinente por su obra principalmente en la región caribe, evidentemente no, el maestro Jaime león ferro ha sido más destacado ha sido más reconocido por su obra como director de orquesta y quizás como pianista acompañante que como compositor de obra original, por lo que explique en las respuestas anteriores el de hecho no consideraba que fuera un compositor de producción, el respetaba mucho la voz como tal hizo canciones artísticas siendo quizá e mas importante creador para la voz en Colombia junto a Neuman, Mejía, a Valencia Figueroa y otros y que como accidente llegó pues a la composición pero él no consideraba un compositor forma, eem, obviamente entonces en tal sentido su obra creativa apenas se empieza a conocer de hace unos 20 años para acá o 30 años precisamente por el disco que publico con Carmiña Gallo , el acompañando y después por los ciclos de recitales que realizó acompañando a la soprano ecuatoriana Beatriz Parra eeh con sus obras para voz y pianos, casi siempre como le dije en poemas de Eduardo Carranza , julio flores, de otros José asunción silva, Isabel Geras etc. Y por el trabajo de divulgación que hizo la profesora Patricia Caicedo con estos dos libros, son dos tomos de canciones de Jaime León, en un ámbito más académico, el trabajo de victoria sofia botero con esa tesis, entonces en ese ámbito la canción culta colombiana, la canción de arte o como se dice en inglés la Art Song, es lo que prácticamente ha divulgado el trabajo del maestro, el reconocimiento, pero su obra pianística evidentemente no y menos en el caribe colombiano, pues es muy poquito lo que se sabe de él al menos como creador como compositor, en Cartagena el profesor enrique Luis Muñoz Vélez ha procurado ha procurado divulgar el trabajo de él, de Jaime león lo mismo que Hernán Alberto Salazar y este servidor aquí en

Medellín pero es muy poco lo que ha divulgado eeh y como compositor de música para orquesta al menos todavía, no, entonces para definir, no ha sido lo suficientemente reconocido.

6. ¿Conoce el preludio n. 2 de Jaime León Ferro?

por último me pregunta usted conoce el preludio número 2 de Jaime león ferro, no haber, yo no sé de los preludios a menos que usted se esté refiriendo al preludio número de estos cinco preludios made in USA, hecho en estados unidos, el preludio numero dos correspondería al blues y que obviamente yo ya le he comentado hasta la saciedad de esta pieza, tiene acordes negros, acordes de música blues del sur de los estados unidos y obviamente también le comenté sobre una partitura que encontré en la universidad EAFIT, en donde entre otras cosas están sus manuscritos y donde usted puede escribir sala patrimonial de la universidad EAFIT, le puede escribir a la señora María Isabel duarte quien es la directora de esa sala que le pueden copiar de pronto un...le sacan una copia o un escáner de esta pieza, sin embargo yo conservo unas fotografías de este blues, un borrador que el maestro hizo para orquesta, es apenas un borrador, apenas tiene unos compases esbozados, ese es el preludio numero dos que yo conozco pero si se trata de otra pieza le agradecería que me la dijera para ayudársela a localizar o para que usted me entere de ella lógicamente, bueno espero haber satisfecho sus inquietudes y le ruego que por favor me escriba por este medio, por internet o por correo electrónico tenga feliz día y espero haberle ayudado en algo .

7. ¿Conoce detalles relevantes que influyan en la interpretación de su obra?

Eeh buenos días Nilson, hoy a esta hora intento ya concluir por fin la entrevista lamento mucho la demora, pero infortunadamente como se puede dar cuenta, me mantengo muy complicado con mi trabajo como médico y como docente además soy padre de familia, entonces

eso es una vaina muy complicada de manejar, bueno, le estoy mandando en este momento por correo electrónico unos documentos que pueden servirle para su trabajo, en primer lugar como para complementar un poquito lo de mi hoja de vida, le mando algunos detalles sobre unos libros míos y sobre algún trabajo que tengo en la universidad, eeh mi maestría se hizo en historia y la tesis fue sobre la música en Medellín y Antioquia en el siglo 19 y como le dije en la respuesta anterior, en la primera, mi trabajo de doctorado en artes es sobre Gonzalo Vidal, compositor caucano que vivió en Medellín, le mando ahí pues otros datos, también le envío la tesis de maestría en musicología de la cantante colombiana Victoria Sofía Botero para la universidad de Misuri que trata sobre las canciones artísticas del maestro Jaime León y le mando también otra reseña que escribió un profesor de la universidad de Boston sobre el libro que hizo la médica y cantante caleña Patricia Caicedo es un texto fundamental, está en la internet, incluso ella vive en Barcelona y lo vende, se llama música latinoamericana, canción culta latinoamericana Jaime León, son dos tomos cada uno con quince o 17 canciones y usted lo puede adquirir en línea o lo puede conseguir, creo incluso, el profesor Hernán Alberto Salazar Cabarcas de la UNIBAC quien fue mi estudiante de maestría en este semestre y en semestres anteriores, creo que tiene una copia que yo le facilité de canciones, solamente canciones, hacia donde va entonces mi comentario siguiente a que prácticamente la obra pianística del maestro Jaime León permanece inédita salvo la pieza tema y variaciones, esa apareció publicada en una antología entre otras cosas muy descuidada, muy mal editada de música pianística colombiana que editó, no sé si ya era ministerio de cultura o figuraban todavía como Colcultura, no recuerdo bien bueno vamos entonces por las preguntas.

Anexo 3: Consentimiento firmado

Figura 59

Hoja 1: Consentimiento firmado Luis Carlos Rodríguez

UR CORPORACIÓN UNIVERSITARIA
REFORMADA

FORMULARIO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Título del estudio:
Investigador Principal: Nilson Stiven Giraldo Quintero
Coinvestigadores: Andrea Trujillo.

Entidad donde se desarrolla la investigación o patrocinador.
Corporación Universitaria Reformada, programa de Música. Carrera 38 #74 – 149.

Naturaleza y Objetivo del estudio.
Crear un documento que dé cuenta del análisis interpretativo del preludio No. 2 Blues: Adagio molto rubato e espressivo para piano del compositor Jaime León Ferro.

Propósito
Este consentimiento tiene el propósito crear un documento que dé cuenta del análisis interpretativo del preludio No. 2 Blues: Adagio molto rubato e espressivo para piano del compositor Jaime León Ferro

Procedimiento
Si usted acepta participar se le solicitará responder a una entrevista cuya información es utilizar únicamente para este estudio. Se le solicitará que permita grabar sus respuestas, se le solicitará acudir nuevamente al lugar de investigación o ser contactado por el investigador una o dos veces.
Además, le pedimos permiso para tener acceso a su vida cotidiana: su trabajo o estudio, su labor como musicólogo, o su participación como asistente a eventos organizados en el marco de la interpretación del instrumento; de todo lo cual obtendremos información relevante para este proyecto.

Riesgos asociados a su participación en el estudio
Participar en estudio tiene para usted un riesgo mínimo ya que usted responderá algunas preguntas de una entrevista que no toca aspectos sensitivos de su conducta.

Beneficios de su participación en el estudio
Participar en el estudio no genera un beneficio directo para usted, pero los resultados obtenidos del estudio ayudarán a la divulgación del compendio de piezas MADE IN USA para piano, del maestro Jaime León Ferro, el cual contribuirá en su preservación.

Voluntariedad
Su participación es voluntaria. Si usted decide no participar ó retirarse del estudio en cualquier momento, aun cuando haya iniciado su participación del estudio puede hacerlo sin que esto ocasione una sanción o castigo para usted.

Confidencialidad
Si usted decide participar, garantizamos que toda la información suministrada será manejada con absoluta confidencialidad, sus datos personales no serán publicados ni revelados, el investigador principal se hace responsable de la custodia y privacidad de los mismos.

Figura 60

Hoja 2: Consentimiento firmado Luis Carlos Rodríguez

Compartir los resultados
Los resultados **Análisis interpretativo del preludio no. 2 blues: adagio molto rubato e espressivo de jaimé león ferro**, se compartirán en tiempos adecuados en la sustentación de grado en la Universidad Reformada de Baranquilla, pero la información personal permanecerá confidencial.

Conflicto de interés del investigador:
Los investigadores no tienen conflicto de interés con los participantes ni con los patrocinadores.

Contactos:
Si tiene dudas puede comunicarse con el investigador Andrea Trujillo al teléfono 3187491481, (dirección de Andrea) y correo electrónico atrujillo@unireformada.edu.co.

He entendido la información que se expone en este consentimiento y me han respondido las dudas e inquietudes surgidas.

Autorización
Estoy de acuerdo o acepto participar en el presente estudio.

Para constancia, firmo a los 20 días del mes de mayo del año 2023.



LUIS CARLOS RODRÍGUEZ ÁLVAREZ
c.c. 98.486169

Declaración del investigador

Yo certifico que le he explicado a esta persona la naturaleza y el objetivo de la investigación, y que esta persona entiende en qué consiste su participación, los posibles riesgos y beneficios implicados.
Todas las preguntas que esta persona ha hecho le han sido contestadas en forma adecuada. Así mismo, he leído y explicado adecuadamente las partes del consentimiento informado. Hago constar con mi firma.

Nombre del investigador Nilsen Giraldo Quintana

Firma Nilsen Giraldo Q.

Fecha (dd/mm/aaaa) 20-5-2023