



ESCUELA DE MÚSICA



Un viaje por el pasado. Análisis interpretativo de los estilos musicales de cuatro obras académicas para piano, pertenecientes a distintos compositores y períodos musicales, aplicado a un recital final.



AUTOR

Ana Carolina Millán Collazos

AÑO

2021



ESCUELA DE MÚSICA

Un viaje por el pasado. Análisis interpretativo de los estilos musicales de cuatro obras académicas para piano, pertenecientes a distintos compositores y períodos musicales, aplicado a un recital final.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciada en Música con especialización en performance.

Profesor guía  
María Terteryan

Autor  
Ana Carolina Millán Collazos

Año  
2021

## DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, **(Un viaje por el pasado. Análisis interpretativo de los estilos musicales de cuatro obras académicas para piano, pertenecientes a distintos compositores y períodos musicales, aplicado a un recital final)**, a través de reuniones periódicas con el estudiante **(Ana Carolina Millán Collazos)**, en el semestre 2021-10, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



---

María Terteryan  
C.I.:1752106482

## DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, (**Un viaje por el pasado. Análisis interpretativo de los estilos musicales de cuatro obras académicas para piano, pertenecientes a distintos compositores y períodos musicales, aplicado a un recital final**), del (**Ana Carolina Millán Collazos**), en el semestre 2021-10, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

A handwritten signature in blue ink that reads "Raimon Rovira". The signature is written in a cursive style and is underlined with a thin blue line.

---

Raimon Rovira  
C.I.:1706558705

## DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro (amos) que este trabajo es original, de mi (nuestra) autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Ana Carolina Millán Collazos', written over a horizontal line.

---

Ana Carolina Millán Collazos

C.C.:1725764102

## **AGRADECIMIENTOS**

Le doy gracias a Dios, sin el cual no estaría aquí; a mi familia que siempre me apoya en todo; a mis amigos por su cariño y ayuda; y a todos los profesores, en especial a María Terteryan, por siempre impulsarme a dar lo mejor, y por creer en mí.

**DEDICATORIA**

Para Dios, mi Padre, Amigo, mi todo

## **RESUMEN**

Este proyecto busca encontrar las características estilísticas importantes de cuatro obras académicas para piano, por medio de un análisis de los parámetros que mejor determinan cada estilo. El propósito es lograr la correcta interpretación de las piezas, mostrando las características encontradas, las cuales denotan el estilo específico de cada compositor. Cada obra pertenece a un período histórico de la música diferente: Barroco, Clasicismo, Romanticismo y Postromanticismo (Música del siglo XX).



## **ABSTRACT**

This project seeks to find the important stylistic characteristics of four academic works for piano, through an analysis of some parameters that best determine each style. The purpose is to achieve the correct interpretation of the pieces, showing the characteristics that were found, which shows the specific style of each composer. Each work belongs to a different historical period of music: Baroque, Classicism, Romanticism and Postromanticism (Music of the twentieth century).

## INDICE

Introducción .....	1
1 Metodología .....	3
1.1 Objetivos.....	3
1.1.1 Objetivo general.....	3
1.1.2 Objetivos específicos .....	3
1.2 Enfoque .....	3
1.3 Metodología.....	4
1.4 Estrategias metodológicas .....	5
1.4.1 Metodología de análisis .....	5
1.4.2 Sonido.....	7
1.4.2.1 Pedal .....	7
1.4.3 Armonía .....	8
1.4.4 Melodía .....	9
1.4.5 Ritmo.....	9
1.5 Plan de trabajo .....	10
2 Preludio y Fuga No. 6 en d-Moll, BWV 851 .....	11
2.1 Contexto .....	11
2.2 Johann Sebastian Bach.....	12
2.2.1 El Clave Bien Temperado .....	13
2.3 Análisis .....	14
2.3.1 Sonido.....	14

2.3.1.1	Dinámicas.....	14
2.3.1.2	Textura y trama .....	15
2.3.1.3	Pedal .....	16
2.3.2	Armonía .....	17
2.3.3	Melodía .....	19
2.3.4	Ritmo.....	20
3	Sonata para Piano en F-Dur, K. 280.....	22
3.1	Contexto .....	22
3.2	Wolfgang Amadeus Mozart .....	22
3.3	Análisis .....	24
3.3.1	Sonido.....	24
3.3.1.1	Dinámicas.....	24
3.3.1.2	Textura y trama .....	25
3.3.1.3	Pedal .....	28
3.3.2	Armonía .....	29
3.3.3	Melodía .....	31
3.3.4	Ritmo.....	33
4	Estudio en c-Moll, Op. 10. No. 12 .....	35
4.1	Contexto .....	35
4.2	Frédéric Chopin .....	35
4.3	Análisis .....	37
4.3.1	Sonido.....	38

4.3.1.1	Dinámicas.....	38
4.3.1.2	Textura y trama .....	39
4.3.1.3	Pedal .....	40
4.3.2	Armonía .....	42
4.3.3	Melodía .....	43
4.3.4	Ritmo.....	45
5	Preludio en cis-Moll, Op. 3 No. 2. ....	47
5.1	Contexto .....	47
5.2	Sergéi Rachmaninov .....	47
5.3	Análisis .....	48
5.3.1	Sonido.....	48
5.3.1.1	Dinámicas.....	48
5.3.1.2	Textura y trama .....	50
5.3.1.3	Pedal .....	53
5.3.2	Armonía .....	54
5.3.3	Melodía .....	55
5.3.4	Ritmo.....	56
6	Conclusiones y Recomendaciones.....	58
6.1	Conclusiones .....	58
6.2	Recomendaciones.....	59
	Referencias .....	61
	ANEXOS .....	63

## **Introducción**

El estudio de los estilos musicales es una forma de aproximarse al desarrollo que tuvo la música en cada período de la historia, y al estilo único del trabajo de cada compositor. A lo largo de la historia, muchos músicos y musicólogos se han dedicado al estudio de esta área, ya que tiene gran importancia en cuanto a la interpretación de las obras de los distintos autores. Para tocar correctamente cada pieza creada, es necesario conocer su trasfondo, su razón de ser y sus características específicas. No hay un solo compositor cuyas obras se interpreten igual a las de otro. Hay características parecidas y reglas generales (dependiendo del período en el que fueron escritas), pero la diferencia entre cada compositor se vuelve evidente cuando se indaga en todos los factores que hacen parte del estilo específico de cada uno de ellos. Por esto, el intérprete tiene la responsabilidad de estudiar todas las características de las obras que conforman su repertorio, y por esto, tantos músicos han optado por estudiar cada estilo en específico. De esta forma se mantiene y respeta la esencia de las obras de cada compositor.

El aprendizaje de la música clásica, y en el caso específico de este escrito, del piano clásico, se da por medio de cada uno de estos estilos. El alumno aprende las formas de cada compositor, y estas se convierten en las bases para el desarrollo de su propio lenguaje musical. Por esta razón, en esta tesis se abarca una obra por cada período de la historia de la música: Barroco, Clasicismo, Romanticismo y Música del Siglo XX. Las obras elegidas pertenecen a algunos de los compositores más importantes y representativos de cada época, y fueron escogidas por la gran variedad que tienen en cuanto a todos los parámetros que se van a estudiar. Son las siguientes: Preludio y Fuga No. 6 en d-Moll, BWV 851 de Johan Sebastian Bach, Sonata para piano en F-Dur, K.280 de Wolfgang Amadeus Mozart, Estudio en c-Moll, Op. 10 No. 12 de Frédéric Chopin y el Preludio en cis-Moll, Op. 3 No. 2 de Sergéi Rachmaninov. De esta forma, todos los elementos encontrados por medio del estudio y análisis de cada una de las

obras serán las herramientas que quedan a la disposición del intérprete para su propio desarrollo musical.

## 1 Metodología

### 1.1 Objetivos

#### 1.1.1 Objetivo general

Analizar los estilos musicales de las cuatro obras estudiadas y aplicarlos a un recital final.

#### 1.1.2 Objetivos específicos

- **Primer objetivo específico:** Establecer los parámetros para el análisis estilístico de las cuatro obras.
- **Segundo objetivo específico:** Analizar los estilos musicales de las cuatro obras seleccionadas.
- **Tercer objetivo específico:** Demostrar los elementos encontrados en un recital que consta de las cuatro piezas estudiadas.

### 1.2 Enfoque

De acuerdo con las definiciones sobre enfoques metodológicos que se pueden encontrar en el libro “Investigación Artística en la Música”, escrito por el musicólogo Rubén López Cano, esta tesis tiene dos enfoques: documental y cualitativo.

El Doctor en filosofía de la Universidad Libre de Berlín Constantino Tancara, en su texto “La Investigación Documental”, define a la misma de la siguiente forma:

“Podemos intentar una nueva definición de investigación documental, como una serie de métodos y técnicas de búsqueda, procesamiento y almacenamiento de la información contenida en los documentos, en primera instancia, y la presentación sistemática, coherente y suficientemente argumentada de nueva información en un documento científico, en segunda instancia.” (Tancara, 1993)

Este tipo de enfoque lo tiene cualquier investigación que emplea o parte de una bibliografía especializada que incluye al menos libros o artículos de revistas. Esta tesis cumple con esas características, porque para su desarrollo es necesario encontrar y reunir material en fuentes fidedignas. Así se obtendrá la información necesaria sobre la historia y características de los períodos de la música y sobre los compositores que se van a estudiar.

El enfoque cualitativo, entre otras cosas, busca comprender la forma en la que un individuo realiza cierta actividad que se está estudiando. En el caso de esta investigación, se busca comprender el estilo musical de cada compositor en su respectiva época, es decir, las características específicas de las obras que se plantea estudiar. Por eso un enfoque cualitativo brinda la metodología perfecta para el desarrollo de esta tesis. (López-Cano & San Cristobal, 2014)

### **1.3 Metodología**

La metodología derivada del enfoque documental que tiene esta tesis es la investigación artística que parte de artículos y libros de musicología. Los textos encontrados son la base de esta tesis, y entre ellos hay libros sobre la vida de cada compositor, libros sobre la historia de cada período musical, textos de análisis de distintos estilos musicales, entre otros. Según Rubén López Cano, en su libro “Investigación Artística en la Música”, esta es una de las formas de fundamentar a nivel académico algunos aspectos de la investigación artística; y en el caso de esta tesis, estos textos fundamentan toda la información recopilada que hace parte del marco teórico.

La metodología derivada del enfoque cualitativo que tiene este texto es la observación externa. Rubén López Cano define a este tipo de investigación de la siguiente forma:

“La observación se define como la percepción no mediada por instrumentos (como la encuesta o los experimentos) donde destaca la relación directa entre el investigador y el fenómeno estudiado. La observación es un



recurso muy frecuentado por la investigación artística cuando se quieren aprender, por ejemplo, los modos de tocar de músicos de otras culturas...” (López-Cano & San Cristobal, 2014)

Gracias a esta definición de Cano, se vuelve muy claro lo pertinente que es el uso de esta metodología para el desarrollo de esta tesis. Además, Cano también dice que la observación externa a menudo se ve como una contemplación analítica sobre cómo tocan o componen otros músicos, y esto es exactamente lo que se plantea hacer en esta investigación: un análisis de cada una de las obras para conocer el estilo de cada uno de los compositores estudiados (Johan Sebastián Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Frederic Chopin y Sergéi Rachmaninov).

#### **1.4 Estrategias metodológicas**

La estrategia metodológica que se va a utilizar para desarrollar esta tesis es un análisis estilístico de cada obra. Esta estrategia deriva de los procesos de la observación externa, ya que está fue la metodología de investigación escogida para la realización de este trabajo de grado.

Para hacer un análisis estilístico, es necesario entender todo lo que conlleva ese estudio, así como también es necesario escoger una metodología de análisis que defina los parámetros específicos que son pertinentes para la investigación, y que se van a estudiar en cada una de las obras.

##### **1.4.1 Metodología de análisis**

El análisis musical implica un sin número de elementos, uno de los cuales son los estilos. Estos se han desarrollado a través de la historia como un resultado del estudio de las tendencias musicales de cada período y de los compositores que llevaron a cabo su trabajo dentro de su respectiva época.

El reconocido músico catedrático norteamericano Roy Bennett, que ha publicado varios textos con fines educativos en conjunto con *Cambridge University Press*,

expone en su libro *“Investigando los estilos musicales”* lo siguiente: “Utilizamos la palabra estilo principalmente para descubrir las maneras características en las que los compositores de diversas épocas y diferentes lugares del mundo combinan y presentan estos ingredientes básicos en su música.” (Bennet, 1998)

Para analizar los estilos de las obras escogidas en este escrito, se usarán algunas de las categorías descritas por el reconocido doctor, musicólogo y profesor del departamento de música de la Universidad de Nueva York, Jan LaRue, en su libro *“Análisis del Estilo Musical”*. (LaRue, 1989)

LaRue propone que, para un análisis estilístico, primero que nada, se deben estudiar los antecedentes (entorno histórico) de cada obra. Estos datos nos brindan un marco adecuado de referencia histórica, y una idea de los procedimientos convencionales que se encuentran en piezas similares a las analizadas. Eso le dará consistencia al análisis. Después de estudiar los antecedentes, se procede a la observación de cada obra. Para esto, es pertinente citar a LaRue para enfocar correctamente el análisis que se va a realizar: “Un análisis acertado en esta primera fase debe combinar la disección con la selección, la profundización con la visión general. Si hacemos que los detalles observados proliferen despreocupadamente nunca podremos conseguir una comprensión sintética y coherente.” (LaRue, 1989)

Es necesario escoger las partes de las obras a analizar, para no quedar atrapados en un sin número de detalles que pueden no ser relevantes para el estudio que se desea realizar.

Dentro de la observación hay cinco categorías relevantes que definen el estilo de las obras: sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento. De estas, se tomarán las primeras cuatro para el análisis de las obras escogidas. A continuación se describe cada una.

### 1.4.2 Sonido

Dentro del sonido se analizarán los siguientes aspectos:

- **Dinámicas:** la intensidad del sonido indicada por los matices a través de símbolos. Dentro de este aspecto se analizarán: los tipos de dinámicas, refiriéndose al espectro de todas las dinámicas escritas, y la indicación de los niveles dinámicos más frecuentes y característicos. El grado de contraste, refiriéndose a las diferencias de contraste dinámico que marca el estilo de cada época. Por último, la frecuencia de contraste, refiriéndose al intervalo de tiempo transcurrido entre los diferentes niveles dinámicos.
- **Textura y trama:** combinaciones particulares y momentáneas de los sonidos. En este aspecto tenemos cuatro clasificaciones que engloban los posibles resultados del análisis:
  1. Homofónico, homorítmico en acordes: acontecimientos texturales que tiene lugar más o menos simultáneamente.
  2. Polifónico, contrapuntístico, fugado: textura de independencia rítmica y melódica que resultan en una trama por capas.
  3. Polaridad melodía-bajo: melodía que se mueve sobre un bajo continuo, propia de la música del primer barroco.
  4. Melodía más acompañamiento: trama temática orientada por acordes. Usual en la música clásica y romántica.

#### 1.4.2.1 Pedal

Esta categoría no se menciona dentro del análisis propuesto por LaRue, pero es imperativa para el análisis que se va a realizar en este escrito, ya que el uso del pedal es un elemento muy importante para el análisis de los estilos.

El reconocido pianista Arthur Schnabel dijo que el alma del piano es el pedal; y el pianista Heinrich Neuhaus (uno de los pedagogos más reconocidos y profesor en el Conservatorio de Moscú) dijo en su libro *“The art of piano playing”*

(considerado como uno de los tratados más importantes y respetados en el tema), que es imperdonable escribir sobre la interpretación pianística, y no mencionar el pedal.

Neuhaus escribió que solo las formas más primitivas de usar el pedal pueden ser consideradas y definidas sin relacionarlas directamente con el tono. Estas formas son: el pedal simultáneo (cuando es quitado exactamente junto con la nota) y el pedal retardado (cuando es quitado inmediatamente después de que el siguiente acorde ha sido tocado, y es sostenido con un nuevo pedal). Estas formas son la base sobre la cual se construye el lenguaje completo del pedal artístico. Y las cuestiones sobre este lenguaje son inseparables de las cuestiones del tono.

Neuhaus también afirma que no hay una forma correcta de usar el pedal “en general”. En la música no hay nada que sea correcto “en general”, pues lo que es correcto para un compositor, es completamente incorrecto para otro. Por esta razón, el análisis de esta categoría se apegará a los modelos más clásicos, en cuanto a la interpretación de cada uno de los compositores estudiados. (Neuhaus, 1973)

### **1.4.3 Armonía**

La armonía vista como elemento analítico del estilo incluye todas las combinaciones verticales sucesivas incluyendo el contrapunto, otras formas de polifonía, y los conjuntos disonantes que no se acoplan al modelo de los acordes. Dentro de esta categoría se analizarán las siguientes subcategorías:

- Color: refiriéndose a las tonalidades de las obras y a la calidad y disposición de los acordes.
- Tensión: refiriéndose a los puntos de tensión y resolución de las composiciones.

#### 1.4.4 Melodía

Dentro del análisis del estilo, la melodía se refiere al perfil formado por cualquier conjunto de sonidos. Esta categoría se analizará con las siguientes subcategorías que sirven para expresar y definir mejor un estilo determinado:

- Recurrencia: incluye tanto la repetición inmediata (a, a) y también el retorno después de un cambio (a, b, a).
- Desarrollo: incluye todos los cambios que derivan claramente del material precedente.
- Respuesta: incluye continuaciones que ejercen un efecto de antecedente-consecuente, aun cuando no se deriven del material anterior.
- Contraste: cuando hay un cambio completo seguido (a, b), en cuanto al conjunto de notas como también en articulación, cadencias y silencios.

#### 1.4.5 Ritmo

El ritmo surge de los cambios que se producen en el sonido, armonía y melodía, relacionándose íntimamente con la función del movimiento en el crecimiento. Para el análisis del ritmo, es necesario establecer un espectro de intensidad rítmica, desde una actividad relativamente baja a una actividad comparativamente alta. El espectro respectivo será diferente para cada estilo y cada compositor. Como hipótesis general, se pueden distinguir tres estados del ritmo dentro de cualquier espectro, los cuales serán el centro del análisis de esta categoría:

- Tensión: refiriéndose a los momentos en las obras con niveles elevados de actividad.
- Calma: refiriéndose los momentos en las obras que tienen un estado de relativa estabilidad o pausa, que surgen de los niveles más bajos de actividad rítmica.
- Transición: refiriéndose a los estados de transición, que suelen ser preparaciones hacia un nivel más alto o bajo de actividad rítmica.

### **1.5 Plan de trabajo**

Para el primer objetivo, lo primero que se hizo fue buscar textos que describieran una metodología de análisis con las categorías relevantes para la investigación. Una vez encontrados estos textos, de todos los parámetros que sus autores proponen, se eligieron los que mejor representan los aspectos estilísticos importantes para la interpretación en el piano de las obras estudiadas. Así se obtuvo una metodología de análisis sustentada en textos académicos, y conformada por las categorías necesarias para el desarrollo de la tesis.

Una vez elegidos los parámetros para el análisis de cada obra, se redactó una pequeña descripción de cada uno para facilitar el proceso de observación.

Para el segundo objetivo, lo primero que se hizo fue buscar la bibliografía necesaria para cubrir el contexto histórico de cada época de la música, y de cada compositor estudiado. Una vez elegidos los libros con la información pertinente, se redactaron tres partes principales para cada obra: el contexto histórico que incluye las tendencias sociales, culturales y artísticas; una pequeña introducción sobre cada compositor en la que constan datos biográficos relevantes y características estilísticas generales; y, por último, datos específicos sobre las fechas y contextos en los que fueron escritas las cuatro obras.

Una vez redactado ese marco teórico, se procedió a realizar el análisis de las obras. Por medio de la observación de las partituras, y de la práctica guiada por la docente, guía de esta investigación, se encontraron las características específicas de cada obra.

Finalmente, para el tercer objetivo, se redactaron los resultados de los análisis, incluyendo la forma correcta de interpretar cada obra, ya que esto es el resultado de la unión de la investigación e interpretación de todos los parámetros estudiados durante este tiempo.

## 2 Preludio y Fuga No. 6 en d-Moll, BWV 851

### 2.1 Contexto

El Barroco fue el período en la historia que siguió al Renacimiento, en el cual todas las artes y disciplinas sufrieron cambios muy significativos. Todos esos cambios en conjunto hoy forman las características propias del estilo Barroco.

El musicólogo y humanista alemán-estadounidense Manfred Bukofzer dijo en su libro “La música en la época barroca, de Monteverdi a Bach”, lo siguiente:

“Se reconoce que el barroco es un período con pleno derecho, con desarrollo intrínseco propio y normas estéticas propias. El período abarca más o menos el siglo XVII y la primera mitad del XVIII. Los indicios del cambio estilístico se hacen presentes a finales del siglo XVI y durante cierto tiempo los rasgos renacentistas y barrocos coexisten.” (Bukofzer, 1986)

En cuanto a las características musicales a rasgos generales, y algunos de los compositores más influyentes de la época, Anna Cazorra (compositora, musicóloga y profesora de música en diversas universidades y conservatorios) expone en su texto “El arte musical del Barroco” estas palabras:

“El Barroco es una etapa de grandes innovaciones. Si en el terreno de la música vocal nace la melodía acompañada y el bajo continuo, que contribuyen a desarrollar el género operístico, en el campo de la música instrumental nacen nuevos géneros y se consolidan diferentes estilos adecuados y perfectamente diferenciados para la música de cámara y para la música sinfónica. La plenitud del Barroco llega con las producciones de Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel. A Vivaldi le debemos la consolidación del concierto para solista y orquesta. Bach, por su parte, consiguió en su obra una enriquecedora fusión de los estilos alemán, francés e italiano y llevó algunos géneros vocales e instrumentales de la época a la perfección formal y conceptual. Händel optó por

compaginar los diferentes estilos del Barroco y llegó a ser uno de los compositores más influyentes de su tiempo.” (Cazurra, 2018)

## 2.2 Johann Sebastian Bach

J. S. Bach es el compositor del prelude y fuga próximos a analizar.

El dramaturgo alemán y jefe del departamento de teatro de la editorial de música en Berlín Oriental Klaus Eidam, dice en su libro “La verdadera vida de Johan Sebastian Bach” que el compositor fue un multi instrumentista y maestro de capilla del período Barroco, que nació en la ciudad de Eisenach en 1685. A lo largo de su vida, gracias a su bien conocido virtuosismo en el órgano, trabajó en la corte como músico y compositor. (Eidam, 1999)

En cuanto al estilo de Johan Sebastian, el musicólogo de la Universidad de Guleph en Canadá Cory McKay, en su artículo “*The Bach Reception in the 18th and 19th Centuries*”, expone que Bach escribió en un período de racionalismo creciente. La música era simple y emocionalmente espontánea, pues eso era lo que el público buscaba. Pero las composiciones de Bach, muy contrarias a su época, iban muy lejos de lo superficial. Sus pensamientos e ideas del arte eran muy profundas, lo cual se vio reflejado en las complejas polifonías usadas en sus composiciones. Muchos de sus contemporáneos fueron incapaces de comprender y apreciar su complejo trabajo, y esto hizo que sus obras fueran subestimadas en esa época. (McKay, 1999)

El resurgimiento de la música de Bach se dio 100 años después. Zanya Escolar García, pianista del Conservatorio Superior de música de Jaén, en su artículo “El contrapunto para tecla de J. S. Bach a lo largo de la historia: influencia en la literatura posterior y corrientes interpretativas” afirma que el repertorio de teclado de Bach se afianzó en el concierto público y se volvió indispensable para la pedagogía pianística y compositiva, a partir de la edición del “Clave bien temperado” publicado por Carl Czerny en 1837. (Escolar, 2017)



Teniendo un enfoque más técnico, David Schulenberg, historiador e intérprete de instrumentos de teclado históricos, y profesor del Wagner College en Nueva York, en su libro *"The Keyboard Music of J. S. Bach"* dice que, a diferencia de sus contemporáneos, Bach evolucionó el vocabulario expresivo de la fuga, al incorporar figuración propia del violín, motivos declamatorios, y muchos otros tipos de escritura. Además, las líneas individuales se mueven con libertad melódica no-paralélala e independencia rítmica, contrastando con la textura de muchas obras del siglo XVII. Con los compositores anteriores, el bajo normalmente es estático y los cromatismos se reservan para obras en las que se desea poner un efecto expresivo especial. En cambio, Bach dispuso en su trabajo que cualquier parte se puede mover por intervalos melódicos disonantes (cromáticos, tritonos, séptimas disminuidas). (Schulenberg, 2006)

### **2.2.1 El Clave Bien Temperado**

Según el catálogo hecho por el musicólogo alemán Wolfgang Schmieder, creador del sistema BWV, Bach compuso 1128 obras de las cuales, para teclado son estas: 15 invenciones a dos voces, 15 invenciones a 3 voces que son llamadas sinfonías, 6 suites inglesas, 6 suites francesas, 6 partitas, 48 preludios y fugas que son parte del "Clave Bien Temperado" (del cual hace parte la obra próxima a analizar en este escrito), y muchas composiciones más.

Wilfrid Mellers, crítico musical, musicólogo y compositor inglés, dijo en su libro *"Bach and the Dance of God"* que en un principio, el "Clave Bien Temperado" salió como una serie de once preludios que Bach compuso para Wilhelm Friedemann en el *Clavierbüchlein*. Los amplió y añadió otros más tarde presentándolos en 1722 como una colección descrita así : "Preludios y Fugas en todos los tonos y semitonos. Para el uso y provecho de los jóvenes músicos, deseosos de aprender, así como la diversión de aquéllos que son ya expertos". Las piezas son demostración de las leyes del contrapunto heredadas por Bach de la época , y constituyen ejercicios para el teclado que exploran varios tipos de figuración sin referencia a ningún instrumento específico de teclado; son, a su vez, una investigación de las posibilidades del "temperar", el sistema de afinación

que hace posible la más lejana modulación y la posición de la tonalidad sobre cada uno de los grados de la escala cromática. (Mellers, 1980)

La obra que se va a analizar hace parte del primer volumen del “Clave Bien Temperado” y corresponde al sexto preludio y fuga de 24. Se denomina, según el sistema creado por Wolfgang Schmieder “Preludio y Fuga No. 6 en d-Moll BWV 851”.

## 2.3 Análisis

La partitura que se va a analizar hace parte de una edición del “Clave Bien Temperado” que fue publicada en 1863 por la *publisher house* C.F. Peters, en la ciudad de Leipzig, y fue editada por Carl Czerny. El nombre original de la publicación es “*Das wohltemperierte Klavier I, BWV 846-869*”.

### 2.3.1 Sonido

#### 2.3.1.1 Dinámicas

Es muy importante aclarar que las obras originales para clavecín (como es el caso de este preludio y fuga), no tenían dinámicas ya que este instrumento no permitía cambios de volumen. Las dinámicas estudiadas en este análisis fueron añadidas posteriormente por el editor Carl Czerny, para la interpretación en el piano.

Dentro del estilo de Bach, las dinámicas radican en la estructura de la obra y están íntimamente relacionadas con la construcción y el desarrollo de la obra. Las únicas dos dinámicas presentes son *p* y *f*, que más allá de denotar volumen, indican cuál debe ser la entonación de las frases.



Figura 1. Bach, Preludio. Dinámicas contrastantes

También se puede observar un contraste, pero eso no significa que entre cada frase hay una diferencia dinámica abismal (como si fuera una obra del Romanticismo), pero sí debe mostrarse la diferencia de volumen.

En la obra también hay reguladores, *crescendos* y *diminuendos*, que muestran claramente el desarrollo que deben tener las líneas melódicas.



Figura 2. Bach, Preludio. Reguladores

### 2.3.1.2 Textura y trama

Esta obra tiene una textura claramente polifónica. El preludio empieza con dos líneas melódicas, una en cada mano, y se mantiene así a lo largo de todo el preludio, exceptuando la última parte.



Figura 3. Bach, Preludio. Textura polifónica de dos voces

Llegando al final aparece una tercera línea que está escrita para la mano izquierda. Luego se queda una sola de las tres melodías, y finalmente se acaba la obra con cuatro acordes, lo cual es una textura homo rítmica en acordes.



Figura 4. Bach, Preludio. Textura polifónica de tres voces

La fuga tiene una textura polifónica fugada, como bien lo dice su nombre, y tiene 3 voces que una vez expuestas, se mantienen a lo largo de toda la obra.

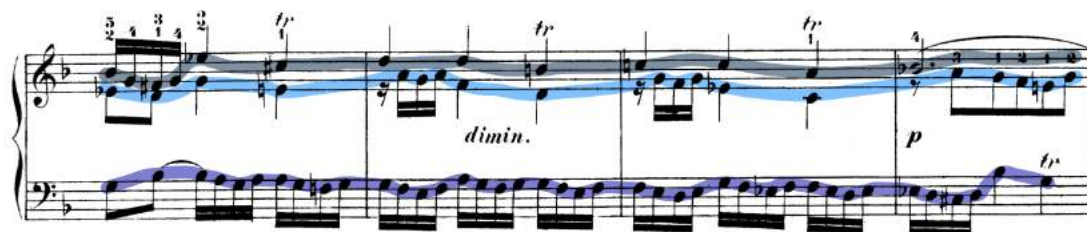


Figura 5. Bach, Fuga. Textura polifónica a tres voces

En cuanto a la interpretación, en toda obra con texturas polifónicas, lo más importante es mostrar claramente todas las voces, con la direccionalidad que tiene cada una. Son tres melodías diferentes que forman capas, así que la forma correcta de interpretarla es mostrando y escuchando esas capas.

### 2.3.1.3 Pedal

El uso de pedal al interpretar la música de Bach es un tema muy controversial, puesto que el clavecín (para el cual fueron compuestas estas obras, y no para piano) no tiene pedal.



Figura 6. Clavecín. Tomado de (Rodríguez, 2013)

Muchos piensan que no es correcto usarlo, sin embargo, hay otros que tienen una postura completamente diferente, como Heinrich Neuhaus. Él dice en su libro *“The art of Piano Playing”* que sí se debe usar pedal cuando se interpretan las obras de Bach, pero debe hacerse de una forma inteligente y cuidadosa. Hay multitudes de casos en los que no se debe usar en absoluto, pero en otros casos es necesario porque, aunque no exista pedal en el clavecín, este instrumento tiene un sonido brillante y rústico. Esto es posible porque no tiene apagadores como el piano, así que sus cuerdas vibran un tiempo considerablemente más largo. Por eso, con el propósito de imitar ese sonido, Neuhaus acepta la interpretación de Bach con pedal. (Neuhaus, 1973)

A final de cuentas, el uso del pedal para interpretar la música de Bach queda a disposición y gusto del intérprete. Cualquier posición sería una conjetura, ya que nadie sabe cómo hubiera interpretado Bach sus obras, de haber tenido un piano como los que existen hoy en día.

### 2.3.2 Armonía

La armonía del preludio es bastante cambiante y colorida. Como lo dice su título, empieza en d-Moll, pero tiene algunas modulaciones a sitios comunes: de d-Mol modula a g-Mol, después modula a a-Moll, vuelve a d-Mol, luego a g-Moll y finalmente modula otra vez a d-Moll y se queda ahí hasta el final. Esos cambios armónicos ocurren por medio de dominantes secundarios y acordes comunes entre las dos tonalidades en cuestión.

The image shows a musical score for a piano prelude in D minor. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. Above the treble staff, several chords are marked with Roman numerals: III<sup>s</sup>, VI<sup>s</sup>, VII<sup>↓</sup>, III<sup>+</sup>, III<sup>+</sup>, I<sup>+</sup>, V<sup>↓</sup>, I<sup>s</sup>, IV<sup>+</sup>, IV<sup>+</sup>, IV<sup>+</sup>, V<sup>↓</sup>, I<sup>s</sup>, II<sup>+</sup>, and V<sup>+</sup>. A red oval labeled 'g-Moll' is positioned above the middle of the score. Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, and *dimin.*. The piece concludes with a fermata.

Figura 7. Bach. Preludio. Modulaci3n arm3nica

En cuanto a los acordes y sus calidades, se mantienen bastante apegados a la tonalidad correspondiente, pero también es muy evidente el uso de dominantes secundarios, que resuelven a los diferentes acordes de las tonalidades usadas.

Figura 8. Bach, Preludio. Dominantes secundarios

También se usan muchos acordes disminuidos, sobre todo al final del preludio. Una cadena de estos acordes baja por medios tonos, y crea mucha tensión armónica para acabar con una tercera de picardía (uso de un acorde mayor de tónica al final de una sección que está en una tonalidad menor), como es típico del estilo de Bach.

Figura 9. Bach, Preludio. Acordes disminuidos

La fuga tiene unos pocos acordes que no están dentro de la tonalidad, pero aparte de eso, se mantiene en d-Moll. Al igual que el preludio, tiene muchos dominantes, sobre todo el del V grado. Eso muestra el uso de la escala menor armónica. Además, esta segunda parte también termina con un acorde mayor. Esta fuga es una muestra de la profundidad de las obras de Bach, y de su búsqueda filosófica reflejada en la complejidad de cada una de sus partes.

Figura 10. Bach, Fuga. Dominante del quinto grado

En cuanto a la interpretación, es muy importante mostrar los momentos de tensión y las resoluciones. La armonía funciona en conjunto con todo lo demás, y escuchar esa sensación y forma circular que es creada por la unión de todos los elementos, es el primer paso para interpretar esta obra.

### 2.3.3 Melodía

El preludio tiene dos líneas melódicas por su naturaleza polifónica. La que va en la mano derecha es una línea continua que delinea la armonía con arpeggios y que tiene el mismo patrón que se repite una y otra vez. La mano izquierda en cambio lleva una melodía rítmicamente menos llena, que proporciona una base para el preludio.

Empieza con diferentes combinaciones de las notas que conforman cada acorde, y se repite el patrón rítmico. También tiene frases específicas que se repiten manteniendo su estructura general de acuerdo con la escala que se está usando, y se ajustan al nuevo acorde que se describe en la armonía. También hay frases mucho más largas que se repiten exactamente igual cuando la obra modula, pero ajustándose a la nueva modulación.

The image shows two systems of musical notation for a piano prelude. The top system is in G minor (g-Moll) and the bottom system is in A minor (a-Moll). Both systems feature a right-hand part with arpeggiated chords and a left-hand part with a melodic line. The score includes dynamic markings (p, cresc., f, dimin.), articulation (accents), and fingerings. Handwritten annotations in orange highlight specific phrases and their repetition across the modulation. Chord symbols are written above the staff in red and purple.

Figura 11. Bach, Preludio. Repetición de frases al cambiar la tonalidad

En las fugas, como bien se sabe, lo interesante de la parte melódica es la presentación del tema principal en las diferentes voces y el desarrollo que este

tiene después de cada presentación. La primera vez que aparece el tema, se presenta en la tónica. Cuando se suma la segunda voz, el tema es presentado una quinta arriba, y para la tercera voz, el tema vuelve a presentarse en la tónica. Esta regla se cumple en todas las fugas.

En esta fuga en específico, el tema es presentado once veces a lo largo de toda la obra, algunas veces con pequeñas variaciones que acomodan cada frase a la armonía correspondiente. Todo el material melódico restante es un evidente desarrollo del tema principal que va entretejido entre las tres voces.

The image shows the beginning of a fugue in three voices. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 66. The key signature has one flat (B-flat). The first system shows the first voice (Voz #1) starting with the main theme in the tonic. The second voice (Voz #2) enters with the theme a fifth higher. The third voice (Voz #3) enters in the tonic. The score includes dynamic markings like 'p legato' and 'cresc.', and articulation like 'tr' (trills). The piece is titled 'FUGA VI. a 3 Voces.'.

Figura 12. Bach, Fuga. Exposición del tema principal en las tres voces Poner tema 1, tema 2, etc

Para interpretar correctamente la parte melódica de esta obra, así como se explicaba en cuanto a las texturas, lo más importante es que cada voz se entienda perfectamente y que las capas creadas sean evidentes. Es muy importante que cada vez que se presenta el tema principal, este sobresalga (solo un poco) sobre las otras dos voces.

### 2.3.4 Ritmo

El preludio tiene una intensidad rítmica alta desde el principio y durante toda la obra, con tresillos de semicorcheas seguidas en la mano derecha y corcheas en la izquierda. El final es una cadencia que denota calma rítmica.



La fuga en cambio tiene un desarrollo rítmico circular. Cada una de las tres voces sigue un camino en el que tiene momentos de más calma o tensión rítmica y armónica, pero al sonar simultáneamente, se crea esa sensación circular y cíclica que permite el desarrollo de la fuga.

### 3 Sonata para Piano en F-Dur, K. 280

#### 3.1 Contexto

El Clasicismo fue un período que se dio entre la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, y surgió en un principio como una contraparte del Barroco. Roy Bennet, en el mismo libro citado anteriormente, en el cual habla sobre el Barroco, explica lo siguiente sobre la música clásica:

“La función social de la música comienza a cambiar: aunque la Iglesia y la nobleza seguirán siendo las grandes patrocinadoras de la música, aparecen ámbitos nuevos para la expresión musical. Uno de estos es el concierto público: las primeras sociedades de conciertos (como el Concert Spirituel de Francia) aparecen en esta época; aunque el precio de las entradas impedía el acceso a gran parte de la población, el hecho es que los músicos van a depender cada vez más del gusto de un público amplio y no de un mecenas individual. Otro ámbito de difusión musical lo define el amateurismo: la burguesía alta y media —y también la aristocracia— practica la interpretación musical (sobre todo instrumental) en el ámbito doméstico, requiriendo una gran cantidad de música que se difundirá a través de la imprenta” (Bennett, 1998)

#### 3.2 Wolfgang Amadeus Mozart

Mozart nació el 27 de enero de 1756 en Salzburgo, Austria. Su padre Leopold Mozart fue su maestro ya que Wolfgang demostró su aptitud para la música desde antes de cumplir los tres años. Un artículo publicado en el cuarto volumen de *“The Illustrated Magazine of Art”* en 1854 expone que Mozart fue un virtuoso intérprete del clavecín, violín, compositor innato; y es conocido como uno de los más grandes compositores de toda la historia . (McElrath, 1854)

En cuanto a su estilo, el musicólogo británico especialista en este compositor Stanley Sadie, menciona en su artículo *“Mozart, Bach and Counterpoint”*, que Mozart descubrió a Bach en el umbral de su madurez, y su estilo se vio

profundamente influenciado por su música a partir de ese momento. (Sadie, 1964)

Robert L. Marshall (musicólogo y profesor de música en la Universidad Brandeis) dice en su artículo "*Bach and Mozart: Styles of Musical Genius*" que la influencia del contrapunto y las fugas de Bach es el elemento más común que podemos encontrar en las composiciones de Mozart. Su primer encuentro con esta "nueva" técnica de composición fue en 1782 cuando el Barón van Swieten le encargó hacer algunos arreglos sobre conocidas obras de Bach. Mozart pronto tuvo preparados arreglos para trío y cuarteto de cuerdas de quizás una docena de fugas compuestas por Bach. Meses después, en el despertar de sus estudios y arreglos de las fugas, Mozart logró dominar el idioma de la polifonía de Bach, y así fue capaz de absorberlo en su propio estilo.

Algunos ejemplos de esto son: el final del cuarteto de cuerdas en G, K. 387 (compuesto en la forma híbrida de una sonata/fuga), el primer acto del final de la ópera "*Don Giovanni*", el final de la sinfonía "Júpiter" (saturado de contrapunto), etc. (Marshall, 1991)

El pianista y teórico musical estadounidense Charles Rosen, dice en su libro "*Freedom and the Arts*" que la estabilidad de Mozart en su tratamiento de las relaciones tonales contribuye paradójicamente a su grandeza como compositor dramático. Gracias a ella podía tratar la tonalidad como un conjunto capaz de comprender y resolver las fuerzas opuestas más contradictorias. También le permitía reducir la velocidad del esquema armónico de su música de modo que no se adelantase a la acción escénica (Rosen, 2012)

A lo largo de su vida, Mozart compuso un sin número de obras. El compositor austriaco Ludwig von Köchel se encargó de enumerarlas en el "Catálogo Köchel" en 1862, pero esta primera edición contiene obras de otros autores atribuidas a Mozart, y omite otras que no se habían descubierto en ese momento. De las revisiones que se hicieron del catálogo, destaca la del musicólogo alemán Alfred

Einstein en 1937, ya que reubicó una gran cantidad de obras que antes no constaban.

Entre todas las obras de Mozart, destacan las óperas, los conciertos para piano, las sinfonías, los cuartetos de cuerda y las sonatas para piano.

La sonata próxima a analizar (Sonata para Piano en F Dur, K. 280) fue escrita en 1774 en la ciudad de Salzburgo, junto con otras 4 sonatas (K.279, K.281, K.283 y K.283). El pianista y profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid Manuel Carra, dijo en una publicación titulada “Ciclo completo de sonatas para teclado de Mozart”, que estas sonatas fueron hechas desde la óptica de un compositor mucho más maduro, el cual integró en su lenguaje todas las influencias a las que fue expuesto. (Carra, 1982)

### **3.3 Análisis**

La partitura que se va a analizar está en el segundo volumen de la publicación que contiene las 19 sonatas de Mozart, editada por Carl Adolf Martienssen y Wilhelm Weismann (Edición Peters) en 1938.

#### **3.3.1 Sonido**

##### **3.3.1.1 Dinámicas**

Las únicas dinámicas escritas en toda la sonata son *f*, *p* y *fp*. El contraste que se marca es muy grande, pues de *forte* a *piano* hay una gran diferencia. La frecuencia de contraste varía mucho en toda la obra. Hay secciones en las que se pueden encontrar las dos dinámicas en un mismo compás, y otras en las que se mantiene el *forte* hasta por 17 compases (final del primer movimiento).



Figura 13. Mozart. Dinámicas contrastantes. Primer movimiento.

En cuanto a la interpretación de las dinámicas, es necesario tomar en cuenta que tanto el *forte* como el *piano* escritos, no denotan la dinámica más extrema posible, en cada uno de los casos. Cuando se interpreta a Mozart, se busca un contraste que define su carácter y marca el fraseo típico del estilo mozartiano. Este contraste *f-p* es muy común en la escritura de Mozart.

También es necesario hacer una diferencia entre los tres movimientos y lograr que las dinámicas usadas, vayan con el carácter de cada uno de ellos. El *forte* usado en el primer movimiento no puede ser el mismo usado en el segundo, el cual es mucho menos festivo y más profundo.

### 3.3.1.2 Textura y trama

En cuanto a las texturas y formas de disposición de los sonidos, la sonata tiene una gran variedad. Al ser una obra larga, con tres movimientos diferentes, es importante identificar todas estas texturas para la correcta interpretación de cada parte. Por supuesto hay algunas categorías que predominan y enmarcan el estilo de Mozart, y otras que son una muestra de las influencias que tuvo. A continuación, se detalla el análisis realizado:

Aunque el primer movimiento comienza con una textura homorítmica en acordes, dos compases después empieza la textura que predomina en toda la sonata: melodía más acompañamiento. Esta textura es muy propia del estilo clásico, y en esta obra se puede encontrar con un acompañamiento en bloques, o con los acordes arpegiados (tipo Alberti).

Assai Allegro

2

*f*

Homoritmico en acordes

Melodía

Acompañamiento en acordes

*p*

1

4

tr 1 2

Detailed description: This musical score is for the first movement of Mozart's Piano Concerto No. 23, marked 'Assai Allegro'. It shows a piano introduction. The right hand (treble clef) features a melody starting with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) section. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment in chords, labeled 'Homoritmico en acordes'. A blue circle highlights the initial chord in the right hand, and a blue box highlights the chordal accompaniment in the left hand. Fingerings and ornaments are indicated throughout the score.

Figura 14. Mozart. Textura melodía más acompañamiento (acordes en bloque)

Melodía

Acompañamiento

3 5

2 4

3

2 1

tr

Detailed description: This musical score continues from the previous figure, showing the first movement of Mozart's Piano Concerto No. 23. The right hand (treble clef) features a melody with various ornaments and fingerings (e.g., 2 4, 3, 2 1, 3 5). The left hand (bass clef) provides an arpeggiated accompaniment, labeled 'Acompañamiento'. The score includes dynamic markings and fingerings for both hands.

Figura 15. Mozart. Textura melodía más acompañamiento (acordes arpegiados). Primer movimiento.

También se pueden encontrar muchos lugares en los que la textura es homofónica, tanto como una sola melodía que se forma por frases que hacen ambas manos en conjunto, como melodías armonizadas.

Homofónico

Homofónico

4

tr

2 1

2 1

2 1

Detailed description: This musical score shows a homophonic texture in the first movement of Mozart's Piano Concerto No. 23. Both the right and left hands (treble and bass clefs) play a single melody together, labeled 'Homofónico'. The score includes dynamic markings, ornaments, and fingerings.

Figura 16. Mozart. Textura homofónica, una sola melodía en ambas manos. Primer movimiento.

Homofónico

3

*p*

*f*

*p*

*f*

Detailed description: This musical score shows a homophonic texture in the first movement of Mozart's Piano Concerto No. 23. The right hand (treble clef) plays a harmonized melody, labeled 'Homofónico', while the left hand (bass clef) provides a simple accompaniment. The score includes dynamic markings (*f*, *p*) and fingerings.

Figura 17. Mozart. Textura homofónica, melodía armonizada. Primer movimiento.

Hay otros lugares en los que también se puede observar una textura homorítmica en acordes, además del inicio del primer movimiento:

Figura18. Mozart. Textura homorítmica en acordes. Tercer movimiento.

Por último, en el inicio del segundo movimiento se puede observar una textura polifónica simple. Es evidente la repetición de ciertas melodías mientras otras comienzan a nacer. Sin embargo, es una polifonía simple, ya que estas secciones no tienen la calculada construcción que se pueden encontrar en las fugas de J. S. Bach. Estas melodías son muchísimo más cortas, pero el efecto polifónico es claro.

Figura 19. Mozart. Textura polifónica. Segundo movimiento.

La conciencia de las texturas es algo imperativo para la interpretación, ya que la función de cada acorde y melodía debe estar clara para que la obra fluya correctamente según lo pensó el compositor. En una sección con una textura de melodía con acompañamiento, esta nunca puede sonar por debajo del acompañamiento; y en una textura polifónica, todas las voces deben escucharse

claramente. Las texturas van de la mano con la creación de capas en el momento de interpretar. Si no se tiene en cuenta esto, se perderá la mayor parte del carácter y estilo de la obra en una interpretación incorrecta.

### 3.3.1.3 Pedal

El pedal en Mozart se usa en partes muy específicas. En el primer movimiento, el pedal usado es directo, para así dar carácter y fuerza en ciertas partes, como en el inicio de la sonata.



Figura 20. Mozart. Pedal directo. Primer movimiento.

También se usa medio pedal, específicamente en esta sección, para dar dirección al acompañamiento que va en la mano izquierda.



Figura 21. Mozart. Medio pedal. Primer movimiento.

En el segundo movimiento, se usa medio pedal, y en forma nota-pedal. Va a lo largo de todo el movimiento, principalmente con cada cambio armónico.



Figura 22. Mozart. Medio pedal/nota pedal. Segundo movimiento.

### 3.3.2 Armonía

El primero movimiento está escrito en Forma Sonata (A, A, B, A) . La exposición de la parte A ocurre en la tonalidad principal F-Dur. Cuando va a la parte B, modula C-Dur, el quinto grado. El desarrollo empieza en C-Dur y luego modula a d-Moll, el relativo menor de la tonalidad principal. En la reexposición se vuelve a presentar la parte A en F-Dur, y B nuevamente, pero esta vez también en F-Dur.

En el segundo movimiento la tonalidad cambia a f-Moll. Se mantiene así por 8 compases, y luego cambia a la nueva tonalidad principal, que es As-Dur (su relativo mayor). Por último, vuelve al relativo menor f-Moll, hasta el final del movimiento.

El tercer movimiento también se desarrolla en Forma Sonata. La parte A empieza nuevamente en F-Dur, y la parte B modula a C-Dur, el quinto grado. El desarrollo empieza en el segundo grado de la tonalidad g-Moll, y luego pasa a F-Dur. Para la reexposición, tanto la parte A como la B son presentadas en F-Dur.

En cuanto al tipo de acordes, la armonía de esta sonata es supremamente compleja. Combina la simplicidad de las terceras con acordes de séptima, apoyaturas y retardos que colorean con genialidad toda la obra. Además, los acordes están dispuestos en diversas inversiones y no solo en forma de bloque sino también arpegiados o escritos de una forma mucho más abierta.

Los acordes disminuidos (en algunos casos), son un recurso utilizado como pequeños momentos de tensión que resuelven rápidamente.

A continuación, se muestra en dos sistemas del primer movimiento, un pequeño ejemplo de todo lo antes mencionado.

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of chords with handwritten red symbols above them:  $I^5$ ,  $\nabla^5$ ,  $I^6_4$ ,  $\nabla^5$  (with 'simile' written below),  $I^5$ ,  $\nabla^5$ ,  $I^6_4$ ,  $\nabla^7$ ,  $I^5$ ,  $\nabla^5$ , and  $I^6_4$ . Fingerings (1-5) are indicated above the notes. The lower staff has a bass clef and contains a simple harmonic accompaniment. The second system also has two staves. The upper staff has a treble clef and contains chords with handwritten red symbols:  $\nabla^6$ ,  $\nabla^{b4}_2$ ,  $\nabla^6$ ,  $\nabla^6_4$ ,  $\nabla^6$ ,  $\nabla^4$ ,  $\nabla^6$ , and  $\nabla^6_4$ . Fingerings are indicated above the notes. The lower staff has a bass clef and contains a simple harmonic accompaniment.

Figura 23. Mozart. Acordes disminuidos. Primer movimiento.

Para las resoluciones en finales de frases o secciones, que son tan característicos del estilo de Mozart, se usan tres cadencias: acordes con su cuarta que resuelven a la tercera de la triada correspondiente, acordes disminuidos, o la tan usada resolución dominante-prima.

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of chords with handwritten purple symbols above them:  $II^6_4$ ,  $\nabla^6$ , and  $I^5$ . Fingerings (2, 1, 4, 3, 2, 1, 3, 1, 3, 5) are indicated above the notes. The lower staff has a bass clef and contains a simple harmonic accompaniment.

Figura 24. Mozart. Resolución cuarta a tercera del primer grado. Primer movimiento.

Figura 25. Mozart. Resolución acordes disminuidos. Segundo movimiento.

Figura 26. Mozart. Resolución dominante-prima. Primer movimiento.

Para la interpretación de estas resoluciones, es importante que el sonido también las refleje. El acorde o nota final de cada frase o sección, debe sonar más piano que el anterior, y es importante escuchar el armónico que sale de esa nota final. Esto es esencial para que el estilo de Mozart esté presente.

### 3.3.3 Melodía

Tanto en el primer como en el tercer movimiento, dentro de una visión general, la melodía está enmarcada dentro de la Forma Sonata: Partes A, B, desarrollo y reexposición. Pero si se observa más detenidamente, se pueden encontrar las siguientes peculiaridades:

Existen contrastes melódicos tanto en la parte A como en la B, es decir, melodías totalmente nuevas que no se relacionan con el material anterior. Por ejemplo, en el primer movimiento, en la parte A se puede ver claramente una primera frase que contiene silencios, así como melodías mayormente descendentes que tienen diferentes ritmos. Esto se contrasta con una segunda idea compuesta por

tresillos seguidos que ascienden y descienden delineando la armonía. Esto también se puede observar en los otros dos movimientos.

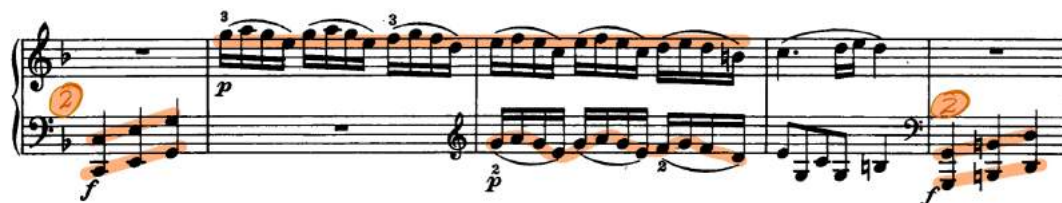
En la parte del desarrollo de la forma sonata del primer y tercer movimiento, es muy evidente cómo la parte melódica de los dos temas anteriores evolucionan y se crea un nuevo material basado en algo ya existente. A continuación, un ejemplo de esto:

Esta es una sección del desarrollo del primer movimiento:



*Figura 27. Mozart. Desarrollo melódico. Primer movimiento.*

Y esta es una sección de la parte B del primer movimiento:



*Figura 28. Mozart. Desarrollo melódico. Primer movimiento.*

En el segundo movimiento, aunque no está escrito en forma sonata, es muy clara la existencia de dos ideas principales, las cuales se desarrollan o repiten en la segunda parte del movimiento.

En cuanto a la interpretación de la parte melódica, es necesario identificar cada frase, su inicio y su final. Una vez definido esto, se debe crear una línea que fluya sin cortar la frase antes de que se acabe. Cada frase tiene una dirección

específica, la cual debe ser interpretada correctamente; y esto se logra escuchando la armonía, el ritmo y el desarrollo que tiene la melodía en cuestión.

### 3.3.4 Ritmo

Los tres movimientos, en general mantienen un nivel rítmico de tensión. Hay momentos en los que la intensidad rítmica cambia muy rápidamente; a veces incluso cambia de calma a tensión sin pasar por una transición (muy típico del estilo de Mozart). En cambio, hay otros momentos en los que se mantiene una intensidad alta por muchos compases.



Figura 29. Mozart. Contraste rítmico. Tercer movimiento.

También es importante diferenciar al segundo movimiento de los otros dos, ya que este es mucho más lento y calmado. Sin embargo, dentro de su propio tempo, también tiene diferentes intensidades rítmicas que aportan a su crecimiento y fluidez.

Figura 30. Mozart. Desarrollo rítmico. Segundo movimiento.

Las resoluciones armónicas siempre van de la mano con la calma rítmica. En cambio, las frases completas pueden variar mucho en este aspecto, y tener varias subidas o bajadas de intensidad rítmica. Lo importante es mostrar la dirección de esas frases, escuchando los cambios que se presentan por la armonía, las dinámicas, las texturas y por supuesto, el ritmo.

Esta obra, muy acorde con el estilo clásico, y con el estilo de Mozart, no tiene solo un clímax rítmico, armónico o melódico específico, sino que estos aspectos son usados para el desarrollo de cada uno de los temas expuestos a lo largo de la sonata. Son frases que suben y bajan soportadas por todas las categorías analizadas; y que conforman una obra llena de diferentes caracteres, capas, colores, melodías que se repiten y desarrollan. Estas frases se interpretan correctamente tomando en cuenta el conjunto de todas las características mencionadas anteriormente.

## 4 Estudio en c-Moll, Op. 10. No. 12

### 4.1 Contexto

A principios del siglo XIX, como contraparte al Clasicismo, surgió el Romanticismo. En este período, producto de muchos factores históricos, se levantó la bandera de los sentimientos, desafiando a la razón establecida en el período anterior. El crítico literario y escritor argentino Noé Jitrik, en su artículo “La estética de Romanticismo”, presenta a este período histórico como el producto de un cansancio cultural generalizado. El pensamiento de liberación del sujeto individual y de los derechos del hombre, dieron lugar a sucesos que marcaron la historia de la humanidad como la Revolución Francesa. Las injusticias y la fatiga social de la época fueron los factores más importantes para el desarrollo de este estilo. (Jitrik, 1997)

Roy Bennet, en su libro citado anteriormente, considera que las características estéticas del Romanticismo estuvieron enmarcadas por las ideologías que se desarrollaron como producto de las situaciones sociales antes mencionadas, las cuales son: el individualismo, el sentimentalismo, la exaltación de lo anómalo, y el nacionalismo. En el individualismo, el sujeto individual ocupaba el centro del pensamiento romántico, y el arte era una expresión de la personalidad del autor o del intérprete. Para el Sentimentalismo las emociones eran más importantes que las ideas, así que las expresiones artísticas se centraban en transmitir sentimientos. En cuanto a la Exaltación de lo anómalo, a diferencia de los artistas clásicos, los románticos preferían todo lo que no fuera normal: tormenta frente a la calma o lo irregular frente a lo regular. Y finalmente, en el Nacionalismo, como resultado de las revoluciones de la época y de la necesidad de diferenciar a su comunidad o nación de las demás, los artistas románticos desarrollaron sentimiento nacionalista que se vio reflejado en sus obras. (Bennet, 1998)

### 4.2 Frédéric Chopin

Frédéric Chopin nació en el año 1810, en Zelazowa-Wola, Gran Ducado de Varsovia. El reconocido pianista y compositor Franz Liszt, dijo en su libro “*Life of*

*Chopin*” que este autor incursionó en el mundo de la música a los nueve años con el maestro Wojciech Żywny (compositor polaco, especialista en piano, violín, armonía y contrapunto, y amante de la música de Johann Sebastian Bach), quien dirigió sus estudios durante muchos años de acuerdo con los modelos más clásicos. (Liszt, 1880)

En cuanto al estilo de Chopin, es importante mencionar su inclinación por las composiciones para piano solo. Mario Monreal, uno de los más importantes pianistas valencianos, dijo en una publicación titulada “Chopin: Integral de la obra para piano” lo siguiente:

“Chopin es, fundamentalmente, un compositor pianístico. Salvo un ramillete de 19 canciones, cinco obras camerísticas (entre ellas, el Trío Op. 8 y la Sonata para violonchelo y piano Op. 65) y media docena de obras concertantes (entre las cuales, sus dos conciertos pianísticos Op. 11 y 21), además de una obra para piano a cuatro manos y otra para dos pianos, todo el resto de su obra es para piano solo. En realidad, como se ha podido observar, incluso en las restantes composiciones también tiene el piano un lugar muy esencial.” (Monreal, 1994)

El musicólogo, escritor y crítico musical Vicente Salas Viu, en su ensayo “Chopin y las dos caras del Romanticismo” propone que en esta época hubo dos grupos muy marcados de compositores: en un lado estaban Moscheles, Czerny, Kalkbrenner, Liszt y muchos otros tan célebres como ellos en el alba romántica, que enriquecieron la técnica del piano con un concepto sinfónico. Del otro lado, con un estilo más profundo y menos pomposo, estaban compositores que preferían un espacio de cámara o de salón. Chopin se sitúa, sin lugar a dudas, en la segunda corriente, pues su obra fue más recatada, como una íntima poesía. (Salas, 1949)

Chopin desarrolló un lenguaje armónico que influyó en gran manera a los autores impresionistas que vinieron después de él: abundancia de acordes disonantes



de segunda mayor y menor, séptimas aumentadas y disminuidas, novenas empleadas como apoyaturas y no en su tiempo, el concreto uso de cuartas y quintas y los giros modales, entre otras características. Vicente Salas escribió lo siguiente en el ensayo antes mencionado:

“Chopin ofrece el catálogo completo de recursos cromáticos en la armonía, la melodía y los diseños melódicos acompañantes de sus obras. Chopin impregnó al mundo romántico de todas las sutilezas que se podían obtener de la escritura cromática y las incorporó al lenguaje habitual de la época subsiguiente.” (Salas, 1949)

El estudio próximo a analizar es el último del Op. 10, conformado por doce estudios que fueron compuestos en Chopin entre 1829 y 1831. De todos los estudios compuestos para piano en el siglo XIX, estas obras fueron las primeras en integrar la finalidad práctica técnica con un contenido de mucha relevancia musical y sonora.

El musicólogo y escritor alemán Frederick Niecks, dice en su libro “*Frederick Chopin, as a man and musician*” que el estudio N.12 del Op. 10 fue compuesto en Stuttgart, después de la caída de Varsovia. Este acontecimiento fue su fuente de inspiración, y la forma en la que Chopin expresó su dolor por las graves circunstancias que estaba atravesando su país. Por esta razón es conocido como el “Estudio Revolucionario”. (Niecks, 1890)

### **4.3 Análisis**

La edición de la partitura próxima a analizar fue publicada en 1880 en un libro llamado “*Oeuvres complètes de Frédéric Chopin, Band 2*”, por la editorial Bote & Bock en Berlín.

### 4.3.1 Sonido

#### 4.3.1.1 Dinámicas

Todo el espectro dinámico está conformado de la siguiente forma: las dinámicas escritas, que son *pp*, *p*, *f* y *ff*; y los reguladores (*crescendos* y *diminuendos*) que especifican los cambios de una dinámica a otra, de los que se pueden inferir volúmenes intermedios como *mf* o *mp* por los que necesariamente hay que pasar.



Figura 31. Chopin. Reguladores dinámicos

La mano derecha tiene un contraste dinámico de *forte* a *piano* evidente, pero no es como el que podemos encontrar en las composiciones de Mozart, sino uno que indica una entonación diferente para cada frase.



Figura 32. Chopin. Contraste dinámico, mano derecha

La Mano izquierda siempre mantiene un carácter fuerte, el cual está delineado por la dirección que debe tener cada frase. Esa entonación está claramente especificada por los reguladores escritos a lo largo de toda la mano izquierda.



Figura 33. Chopin. Especificación de fraseo por reguladores

Prácticamente todo el estudio se desarrolla desde el principio en *forte*, con pequeñas secciones en *piano* que son la excepción. No es sino hasta el final de la obra que la dinámica cambia a *piano*, y entra en una parte muy expresiva y *dolce*, que transmite un profundo dolor y pena.

The image shows a musical score for Chopin's Étude Op. 10, No. 5. It consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a *forte* (f) dynamic marking. The second system shows a section with a *pianissimo* (pp) dynamic marking, followed by a *dolce* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1-5). A yellow highlight is present under the *espress.* marking in the first system.

Figura 34. Chopin. Especificación de expresión

Finalmente, la obra pasa de *pianissimo* a *fortísimo* en un solo compás. En esa sección se tensiona el sonido por medio de ese contrastante cambio dinámico y por medio de un *ritardando* que da el tiempo suficiente para alcanzar la dinámica buscada para el *appassionato*, que marca un final más trágico.

The image shows a musical score for Chopin's Étude Op. 10, No. 5, focusing on the final section. It features a *poco rallent.* marking and a *pianissimo* (pp) dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1-5). A yellow highlight is present under the *pp* marking. The score ends with a *ff* *appassionato* marking.

Figura 35. Chopin. Contraste dinámico

#### 4.3.1.2 Textura y trama

Esta obra, en su mayoría, tiene dos texturas principales: la melodía, la cual casi siempre está octavada y a veces es parte de un acorde; y el bajo, que es una frase independiente que funciona como la columna vertebral de todo el estudio. No hay acompañamiento, sino que ambas partes funcionan en conjunto para servir al desarrollo de la obra.

This musical score shows a piano piece in B-flat major, 3/4 time. The left hand (bajo) plays a complex, flowing line with many sixteenth notes and fingerings (e.g., 8 1 2, 4 3 1, 2 4 3 1, 2 5 5, 1 4 4). The right hand (melodía) plays a more melodic line with some chords and a forte (f) dynamic. The piece is marked *legatissimo*.

Figura 36. Chopin. Texturas de bajo y melodía

En los lugares en los que la melodía es parte de un acorde, es importante que la nota más aguda siempre sobresalga, pues la frase principal está en esas notas. También hay secciones que son homofónicas. La mano derecha se junta con la frase que la izquierda ya llevaba desde antes y ambas hacen las mismas notas, con el mismo ritmo. Aquí, ambas deben sonar al mismo nivel.

This musical score shows a piano piece in B-flat major, 3/4 time. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The right hand joins in with a similar pattern, creating a homophonic texture. The piece is marked *con fuoco* and *f*. The texture is labeled as *Homofónico*. The score also includes markings for *cresc.* and *sempre f*.

Figura 37. Chopin. Textura homofónica

#### 4.3.1.3 Pedal

En este estudio se usa medio pedal, pedal directo y nota-pedal. Por la naturaleza de la frase que lleva la mano izquierda, la cual siempre es muy rápida, el medio pedal permite la entonación necesaria, sin que se ensucie la melodía. El cambio de pedal es bastante seguido, y depende del intérprete. Sin embargo, se sugiere hacerlo de la siguiente manera:

En el inicio de la obra, cambiar el pedal con cada acento que tiene la frase de la mano izquierda.

Figura 38. Chopin. Cambio de pedal

Cuando comienza el tema principal, cambiar el pedal después cada dos tiempos, es decir cuando cada frase de la mano izquierda se completa.

Figura 39. Chopin. Cambio de pedal

En las escalas cromáticas que hace la mano izquierda, se puede poner solo en la primera nota de cada compás para marcar la profundidad de la armonía.

Figura 40. Chopin. Cambio de pedal

Y finalmente, en los dos últimos acordes, usar pedal directo para darles más fuerza.



Figura 41. Chopin. Pedal directo

### 4.3.2 Armonía

Esta obra está en la tonalidad de c-Moll. La mayoría del tiempo se mantiene en ese centro tonal, excepto por dos lugares muy específicos:

La primera modulación es directa y lo hace a la tonalidad de gis-Mol, en la cual se mantiene por cuatro compases, y luego vuelve a c-Moll por medio de una serie de dominantes secundarios.

Figura 42. Chopin. Modulación armónica

La segunda modulación ocurre por medio de acordes disminuidos, y es una modulación doble, pues va de c-Moll a Ges-Dur pasando por el acorde de sol disminuido (quinta y séptima disminuidas), y luego modula nuevamente de Ges-Dur a Fes-Dur pasando por el acorde de mi disminuido.

Figura 43. Chopin. Modulación armónica por medio de acordes disminuidos

El final también es muy peculiar. Con una cadencia plagal, resuelve a la tónica, pero no al primer grado menor, sino mayor.

Figura 44. Chopin. Resolución final

En cuanto a la interpretación, es importante escuchar y mostrar todas las resoluciones que tiene la obra. Hay muchas cadencias dominante-tónica, así como resoluciones cromáticas de acordes disminuidos.

### 4.3.3 Melodía

La parte melódica de esta obra tiene un evidente desarrollo repetitivo. Partiendo de un solo motivo rítmico y melódico, el cual se repite varias veces a lo largo del estudio, se desarrollan nuevas frases que son variaciones.

Figura 45. Chopin. Repetición de frases, mano izquierda

The image shows two systems of musical notation for Chopin's 'Variación motivo principal'. The first system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Annotations in orange highlight a 'Motivo' (motif) in the treble staff, followed by a 'Desarrollo' (development) section, and then a 'Repetición' (repetition) of the motif. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The second system continues the piece, with a 'ten.' (ritardando) marking in the treble staff and a 'cresc.' (crescendo) marking in the bass staff. The 'Desarrollo' and 'Repetición' annotations continue across the system.

Figura 46. Chopin. Variación motivo principal

Las frases largas de la mano izquierda están formadas por la repetición de frases más pequeñas, que van bajando o subiendo de registro a lo largo de la escala principal.

En otros lugares, se repite la misma frase, pero lo hace paralelamente, según los nuevos cambios armónicos que se van dando.

The image displays three systems of musical notation for Chopin's 'Repetición paralela de frases, según la armonía va cambiando'. Each system consists of a treble and a bass clef staff. The first system shows a 'Frase' (phrase) in the bass staff and a 'Motivo' (motif) in the treble staff, followed by a 'Repetición' (repetition) of the phrase in the bass staff. The second system continues with 'Repetición' annotations in both staves and a 'cresc.' (crescendo) marking in the bass staff. The third system features a 'Repetición' in the bass staff and a 'ff' (fortissimo) dynamic marking in the treble staff.

Figura 47. Chopin. Repetición paralela de frases, según la armonía va cambiando

Para la interpretación de la parte melódica, es muy importante entender el carácter de la obra, y el contexto en el que fue escrita. Como ya se explicó



cuando se habló sobre las texturas, las melodías de ambas manos deben ir juntas y deben reflejar el carácter épico y trágico que el compositor quería transmitir. También es importante mostrar la dirección de cada frase, la cual, como ya se dijo, está especificada por los reguladores escritos bajo cada una de ellas.

#### 4.3.4 Ritmo

En cuanto al ritmo, hay que tomar en cuenta que esta obra es un estudio para la mano izquierda, la cual siempre mantiene una densidad rítmica muy alta (semicorcheas seguidas). Por esto, se podría decir que la obra siempre tiene un nivel rítmico de tensión. Sin embargo, la mano derecha también es muy importante, así que, en base a esto, se han establecido nuevos puntos de calma, tensión y transición en el ritmo.

Los momentos de calma casi siempre coinciden con lugares en los que la armonía resuelve al primer grado de la tonalidad. Es importante que en la interpretación estos lugares se muestre el descanso marcado por esas resoluciones, aunque la mano izquierda siga haciendo la línea en semicorcheas.

The image shows two systems of musical notation for Chopin's 'Desarrollo rítmico'. The first system is marked 'Tensión' and the second 'Calma'. The score features dense sixteenth-note patterns in the left hand and more melodic lines in the right hand. Dynamics like 'f' and 'ff' are indicated. A 'Transición' label is at the end of the second system.

Figura 48. Chopin. Desarrollo rítmico

Muy acorde con el estilo del Romanticismo, aunque en la obra hay un tempo específico general, este es maleable de acuerdo con la interpretación de la

melodía. Es importante no encasillar al estudio en un tempo como si se tratara de un ejercicio, pero sin ir al otro extremo de no ser rítmicamente claros. Siempre se debe tener un tempo como base, el cual se estira de acuerdo con la necesidad, pero después se recupera.

Todos los parámetros analizados van de la mano y trabajan en conjunto para desarrollar la obra y darle los momentos de tensión o de calma según sea el caso, y al final transmitir el mensaje que el compositor pensó en un principio.

## 5 Preludio en cis-Moll, Op. 3 No. 2.

### 5.1 Contexto

Con el paso del siglo XIX al XX, surgió el último período de la música que se va a analizar en este escrito: el Postromanticismo. El historiador, compositor y musicólogo de la Universidad de Yale Robert P. Morgan, lo denomina simplemente “Música del siglo XX” en su libro que lleva el mismo nombre. Él explica que esta fue una etapa llena de muchas corrientes y estilos musicales diferentes, dado que surgió en medio de muchos eventos históricos y desarrollos culturales que influenciaron en gran manera a la música. (Morgan, 1994)

Roy Bennet expone en su libro “Investigando los estilos musicales” que en esta época hubo dos grupos de compositores. Los del primer grupo, cansados de los excesos del Romanticismo buscaron alejarse de todos los estilos previamente establecidos. Ellos acudieron a herramientas como el uso intenso de cromatismos y disonancias, la pérdida de la funcionalidad de los acordes y nuevos acordes y escalas para forjar un sonido nunca conocido. Los del segundo grupo, optaron por mantener una línea más próxima a la estética romántica, pero sin detener la evolución del estilo utilizando nuevos recursos como la tonalidad expandida, la atonalidad y la politonalidad. Rachmaninov pertenece a este segundo grupo. (Bennet, 1998)

### 5.2 Sergéi Rachmaninov

Rachmaninov nació el 1 de abril de 1873 en la ciudad de Novgorod-Rusia. A partir de 1885, estudió junto con Aleksandr Scriabin bajo la tutela de Nicolai Zverev, uno de los profesores de piano más reconocidos de la época. Rachmaninov vivía en la casa de su profesor, y fue su pupilo con el fin de prepararse para ingresar en el conservatorio de Moscú, al cual entró posteriormente, y donde estudió piano y composición. En el obituario publicado por su muerte en la revista “*The Musical Times*”, se lee que entre sus primeras composiciones está su primer Concerto para Piano y un conjunto de preludios que incluyen el famoso preludio en cis-Mol, obra que se va a analizar en este

escrito. A lo largo de su vida ganó reconocimiento mundial como uno de los mejores pianistas y compositores de su tiempo. (Anónimo, 1943)

El pianista y profesor en *Wellesley College* Charles Fisk, en su texto “*Nineteen-Century Music. The case of Rachmaninov*”, afirma que su estilo fue criticado por ser muy conservador. En el siglo XX, una época en la que movimientos como el Impresionismo estaban surgiendo, y época de evolución tecnológica y conceptual, Rachmaninov quedó “atrapado” en el Romanticismo tardío del siglo anterior. Su evolución no lo acercó a una estética modernista, pero esto no impidió que se convirtiera en uno de los compositores más reconocidos de la época. Nunca abandonó la tonalidad funcional como estructura fundamental, pero logró poner bajo su control una gama cada vez más amplia de progresiones armónicas y efectos tonales. Fue su habilidad para dibujar tantas configuraciones y texturas tonales nuevas en un marco tonal tradicional, la que hizo que su fama se mantuviera hasta la actualidad. (Fisk, 2008)

El preludio próximo por analizar fue escrito en otoño de 1892, cuando Rachmaninov tenía 19 años, y forma parte de un conjunto de cinco piezas tituladas “*Morceaux de Fantaisie*”, que son sus primeras composiciones publicadas.

### **5.3 Análisis**

La partitura que se va a analizar hace parte de una edición publicada por G. Schimer en 1913. El libro completo se llama “*Rachmaninoff Album. Eight favorite pieces for Pianoforte*” y hace parte de “*Schimer’s Library of Musical Classics, Vol.1128*”.

#### **5.3.1 Sonido**

##### **5.3.1.1 Dinámicas**

Las dinámicas utilizadas en esta obra hacen parte de un espectro muy amplio, como es propio del estilo de Rachmaninov. Son las siguientes: *ppp*, *mf*, *ff*, y *ffff*.

The image shows a musical score for a piano piece by Rachmaninov. It is marked 'Lento'. The score consists of two staves. The bass staff begins with a forte (*ff*) dynamic marking, while the treble staff begins with a pianissimo (*ppp*) dynamic marking. The piece features a contrast between the two lines, with the bass line imitating bells and the treble line being cantabile.

Figura 49. Rachmaninov. Contraste dinámico entre voces

En la primera sección, las dinámicas tienen un contraste entre la línea del bajo, que imita a las campanas, y debe sonar en *forte*; y la línea melódica, que va en forma cantabile (el famoso *Melos* de Rachmaninov), y debe sonar en *pianissimo*. En la segunda sección, hay un desarrollo dinámico muy marcado. Estas juegan un rol principal en el desarrollo dramático de la obra, empezando en *mf* y culminando en *fff*. Además, en esta sección encontramos marcados ciertos lugares con *crecendos* o *diminuendos*, que indican subidas o bajadas que van de la mano con un tempo *rubato*, y que aportan a ese desarrollo de la obra. El desarrollo dinámico de este prelude depende especialmente de la melodía, que imita al canto, y del bajo. Juntos llevan toda la entonación de la pieza y hacen que todo el volumen varíe, sirviendo al dramatismo que se desea transmitir.

The image shows a musical score for a piano piece by Rachmaninov, marked 'Agitato'. It consists of two staves. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *dim.* (diminuendo), and *cresc.* (crescendo). The piece features a marked dynamic development, starting in *mf* and culminating in *fff*. The score also includes *crecendos* or *diminuendos* markings, indicating volume changes that contribute to the dramatic development of the work.

Figura 50. Rachmaninov. Reguladores dinámicos

La sección mostrada a continuación es un muy buen ejemplo de los cambios dinámicos que tiene la obra. Ese *diminuendo* después de un *forte* con tanta energía, hace que el sonido se tense muchísimo. Así, el regulador de *crescendo* tiene un mejor efecto y el *súbito fortísimo* llega con mucha más fuerza.

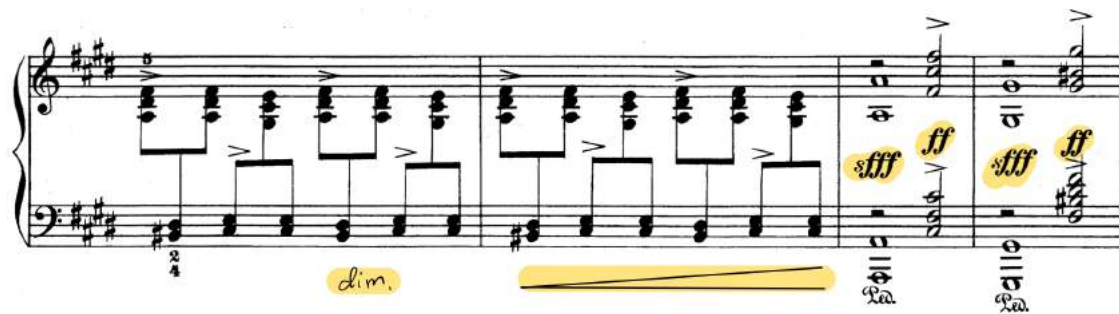


Figura 51. Rachmaninov. Reguladores dinámicos

### 5.3.1.2 Textura y trama

En cuanto a las texturas de esta obra, es muy evidente cómo la primera y última parte del preludio están construidas homorítmicamente en acordes, pero también hay un bajo que es el soporte de estas secciones.

Las capas son esenciales en esta obra. El tema, en la primera y tercera parte, está expuesto en forma de acordes. Eso significa que el intérprete debe cuidar que la nota más aguda de cada acorde (en ambas manos), sobresalga, ya que ahí está la melodía. Además, el bajo también tiene su lugar específico en la interpretación, como una respuesta a la melodía. Así, toda la obra puede fluir correctamente, con cada una de sus capas presentes y trabajando en conjunto para el desarrollo del preludio.

Figura 52. Rachmaninov. Texturas de bajo, melodía y homorítmica en acordes

Cuando comienza la segunda parte, se mantiene una melodía clara en la mano derecha, que suena armonizada con la mano izquierda. Las dos líneas lideran y llevan la entonación de toda esta sección, aunque es importante aclarar que la melodía en la mano derecha debe sobresalir sobre la que va en la izquierda. También hay un acompañamiento que está escrito para la mano derecha y además el bajo en la mano izquierda, que se mantiene con el pedal.

Figura 53. Rachmaninov. Textura de melodía con acompañamiento, y bajo.

La bajada escrita antes de que la obra llegue a su parte más fuerte es claramente una textura homorítmica en acordes. Todo debe sonar al mismo nivel y con mucha energía, direccionado al motivo base en el que la obra llega a su clímax.

Homorítmico en acordes

Figura 54. Rachmaninov. Textura homorítmica en acordes

Para la última sección, es importante señalar el crecimiento vertical que tiene el preludio. Es la misma melodía y armonía del principio de la obra, pero cada acorde está dispuesto de una forma mucho más abierta, tanto así, que fueron necesarios cuatro sistemas (dos para cada mano) para escribirla. Es esta textura homorítmica en acordes, con una disposición más abierta, lo que le da el cuerpo y la fuerza a esta sección.

Tempo I

*fff pesante* *ffff*

*fff pesante* *ffff*

Ra. Ra. \*

Figura 55. Rachmaninov. Crecimiento vertical de texturas



### 5.3.1.3 Pedal

En toda la obra, el pedal usado es nota-pedal. En la primera y tercera parte, es muy importante mantener el bajo con el pedal porque el rango que manejan ambas manos es muy amplio y el tema está construido en torno a esos bajos.

Figura 56. Rachmaninov. Nota-pedal

En la segunda parte, ya que el tempo va acelerando, y cada vez se tensiona más todo, el pedal tiene que cambiar muy frecuentemente. Así se limpia cada parte y no se vuelve todo una sola masa de sonidos que no se entiende. Neuhaus dijo en su libro *“The Art of Piano Playing”* que el intérprete no puede permitir que la melodía, (que es algo individual), se convierta en armonía (que es general). Si esto ocurre, en vez de obtener un tema, se consigue un fondo en el que el tema ya no aparece, porque fue absorbido por la armonía. La sección mostrada a continuación, es el ejemplo perfecto para indicar el cambio de pedal requerido.

Figura 57. Rachmaninov. Cambio de pedal

### 5.3.2 Armonía

Este preludio, como su nombre lo indica, está en cis-Moll. A lo largo de toda la obra se mantiene en esa tonalidad, pero también hay muchos acordes que no son parte de la escala que se usan como sustitutos. De ahí vienen esos colores especiales que se perciben en algunos momentos.

Armónicamente hablando, esta obra es supremamente compleja. Como ya se explicó anteriormente, la mayor parte está escrita con una textura homorítmica en acordes, y esto hace que cada nota de la melodía esté acompañada por un respectivo acorde. Además, es evidente que la escala base es menor-armónica porque el quinto grado es casi siempre mayor (Gis). A continuación, un ejemplo de la densidad armónica que tiene el preludio:

Figura 58. Rachmaninov. Densidad rítmica

Nunca modula a otra tonalidad, pero sí hace uso de dominantes secundarios y de notas que no están en la tonalidad que sobresalen porque son parte del motivo principal de la pieza.

Figura 59. Rachmaninov. Dominantes secundarios

También se pueden encontrar muchos acordes con quinta y séptima disminuidas, sobre todo en los momentos de más tensión de la obra.

Figura 60. Rachmaninov. Acordes disminuidos

### 5.3.3 Melodía

Al principio del preludio, la parte melódica es una evidente repetición de una misma frase que va mostrándose con distintas notas de la escala. A partir de esa frase, se desarrolla una nueva melodía que es más larga, pero no pierde la esencia del motivo original.

Figura 61. Rachmaninov. Desarrollo melódico

La segunda parte del preludio tiene un material melódico completamente nuevo. Es una melodía cromática, en negras y no muy elaborada, que se mantiene a lo largo de toda la sección y que también se va desarrollando en base a esa nueva melodía.

Figura 62. Rachmaninov. Nuevo material melódico

Finalmente se retoma el motivo inicial. La melodía es exactamente la misma, pero toda la construcción de acordes que tiene por debajo es lo que diferencia esta sección, de la parte inicial de la obra. Además, eso es lo que le da un carácter mucho más majestuoso y fuerte.

The image shows a musical score for Rachmaninov's Reexposition of the main motif. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef and a bass clef, with a melodic line in the treble and a piano accompaniment in the bass. The bottom system has a treble clef and a bass clef, with a melodic line in the treble and a piano accompaniment in the bass. The melodic line is highlighted with orange arrows and accents. The score includes dynamic markings such as 'sfff' and 'fff'.

Figura 63. Rachmaninov. Reexposición del motivo principal

En cuanto a la interpretación de la parte melódica, es muy importante tener presente que la melodía es *cantabile*, es decir, imita la entonación del canto. Por lo tanto, el intérprete debe mostrar esto entonando cada frase correctamente. Además, como ya se mencionó antes, al ser una obra compuesta con tal construcción de acordes, es necesario que la melodía esté por encima de todo lo demás.

#### 5.3.4 Ritmo

Toda la primera parte tiene un nivel bajo de actividad rítmica. En cambio, la segunda parte es una sección de transición y desarrollo rítmico. Va acelerando poco a poco hasta tener un nivel de actividad rítmica muy elevado. Ese desarrollo también se da gracias al tempo *rubato*, el cual también tensiona por medio de del *acelerando* y *ritardando* en algunas secciones.

Esta segunda parte termina en una bajada que tiene muchísima tensión rítmica, la cual concluye en el *fortísimo* cuando se retoma el tema principal.

Figura 64. Rachmaninov. Ritardando

La tercera parte, aunque no tiene tanta actividad rítmica como el final de la sección anterior, mantiene un nivel de tensión elevado por la dinámica, la armonía y todas las capas que están escritas. Para el final de la obra, el tempo va disminuyendo hasta llegar a una calma rítmica que concluye con la obra.

Figura 65. Rachmaninov. Desarrollo rítmico

## 6 Conclusiones y Recomendaciones

### 6.1 Conclusiones

El estilo de Johan Sebastián Bach en la obra estudiada está enmarcado por la profundidad de su pensamiento. Todos los parámetros estudiados están íntimamente relacionados con la construcción polifónica de la pieza.

Para la interpretación es muy importante mostrar las capas que se forman tanto en el Preludio como en la Fuga, mostrar y escuchar las diferentes voces, y recordar el carácter que tiene la obra, el cual tiene un sentido más arquitectónico y filosófico.

El estilo de Wolfgang Amadeus Mozart en la Sonata estudiada es muy evidente en la forma en la que están dispuestos todos los parámetros analizados. La obra mantiene la forma de composición establecida en la época (Forma Sonata), con dinámicas contrastantes, armonía muy rica y variada, y texturas de todo tipo en las que incluso se puede evidenciar la influencia de Bach.

Para la interpretación es muy importante que la melodía siempre esté por encima del acompañamiento, mostrar claramente las resoluciones armónicas, y tener en cuenta que la interpretación de Mozart debe ser precisa en todo sentido, pero sin dejar de mostrar el carácter brillante (en el caso del primer y tercer movimiento), y profundo y calmado (en el caso del segundo movimiento).

El estilo de Frédéric Chopin en la obra estudiada está evidente influenciado por el contexto del Romanticismo. La exaltación de los sentimientos y de la expresión individual es algo inherente a esta pieza. Cada uno de los parámetros que se analizaron contribuyen al desarrollo del carácter épico y trágico de la obra.

Para la interpretación es muy importante mostrar claramente las dinámicas, la dirección de las frases, las resoluciones armónicas, que ambas manos siempre estén juntas, cuidar la utilización del pedal para que la obra no se ensucie y mantener el carácter de la pieza.

El estilo de Sergei Rachmaninov en la obra estudiada es muy claro de acuerdo con los parámetros estudiados. Su inclinación a la estética del Romanticismo es evidente, así como el carácter trágico de la obra. Rachmaninov era un compositor muy emocional, y en este Preludio, por medio de la imitación de campanas para los bajos, y una melodía en la que se puede apreciar claramente el *melos*, al ser una imitación del canto, se puede apreciar todo lo que el compositor quería transmitir.

Para la interpretación es muy importante mostrar y escuchar todas las capas que tiene la obra, que la parte melódica este muy clara, con las frases correctamente entonadas (*cantabile*), manejar los cambios de tempo, y sobre todo sentir las emociones turbulentas que permiten transmitir el carácter trágico que tiene la obra.

## 6.2 Recomendaciones

- Se recomienda a todos los pianistas que buscan interpretar obras académicas de los distintos períodos de la música, que hagan un especial énfasis en estudiar el contexto histórico y cultural de cada obra. Más allá de las características técnicas, lo que se logra transmitir por medio de la interpretación es lo más importante; además de que eso es lo que define el estilo característico de las piezas.
- También se recomienda pasar el tiempo necesario estudiando los factores más técnicos como la articulación, la profundidad del pedal, digitación, entre otros, teniendo en cuenta que todos estos puntos de trabajo son solo un medio para llegar a la correcta interpretación de cada obra.
- Se aconseja abordar las piezas (desde el principio) con una idea clara de qué es lo que se busca en el momento de interpretarlas, y no solo aprender las notas y todos los elementos técnicos, para después poner el carácter y la interpretación que debería tener.

- Se recomienda escuchar las composiciones para orquesta de Mozart para entender correctamente la construcción de frases y la articulación propia de su estilo.
- Se aconseja hacer una investigación estilística para poder entender el sonido y articulación específicos de cada obra, ya que esto es completamente diferente dependiendo del compositor y de la época en la que fue escrita dicha obra.



## Referencias

- Báez, H. (2011). El Barroco. Fundamentos Estéticos. Su Manifestación en el Arte Europeo. El Barroco en España. Estudio de una Obra Representativa. *Temario de Oposiciones de Geografía e Historia*, 1-16.
- Bennet, R. (1998). *Investigando los Estilos Musicales*. Madrid: Akal.
- Bukofzer, M. (1986). *La música en la época barroca, de Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carra, M. (1982). *Ciclo completo de sonatas para teclado de Mozart*. Madrid: Fundación Juan March.
- Cazurra, A. (2018). *El Arte Musical del Barroco*. Barcelona: Oberta UOC Publishing, SL.
- Eidam, K. (1999). *La verdadera vida de Johan Sebastian Bach*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, sa.
- Escolar, Z. (2017). El contrapunto para tecla de J. S. Bach a lo largo de la historia: influencia en la literatura posterior y corrientes interpretativas. *AV Notas*, 62-76.
- Fisk, C. (2008). Nineteen-Century Music? The case of Rachmaninov. *19th-Century Music*, 245-265.
- Jitrik, N. (1997). La estética del Romanticismo. *Hispanamérica*, 37-47.
- Kubba, A. K., & Young, M. (1998). The Long Suffering of Frederick Chopin. *Special Report*, 210-216.
- LaRue, J. (1989). *Análisis del Estilo Musical*. Barcelona: Labor S.A.
- Liszt, F. (1880). *Life of Chopin*.
- López-Cano, R., & San Cristobal, Ú. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona: esmuc.
- Marek, G. R. (1978). *Chopin*. Nueva York: Harper and Row, Publishers.

- Marshall, R. L. (1991). Bach and Mozart: Styles of Musical Genius. *Bach*, 16-32.
- McElrath, T. L. (1854). Mozart. *The Illustrated Magazine of Art*, 331-334.
- McKay, C. (1999). *The Bach Reception in the 18th and 19th Centuries*. Ontario: University of Guelph.
- Mellers, W. (1980). *Harmony, Counterpoint and me Cross in the Well-Tempered Clavier*. Londres: Faber Music.
- Mongomery, A. (1854). Mozart. *The Illustrated Magazine of Art*, 331-334.
- Monreal, M. (1994). *Chopin: Integral de la obra para piano*. Madrid: Fundación Juan March.
- Morgan, R. P. (1994). *La Música del Siglo XX*. Madrid: Akal.
- Neuhaus, H. (1973). *The Art of Piano Playing*. New York: Praeger Publishers.
- Niecks, F. (1890). *Frederick Chopin, as a man and musician*. Londres & Nueva York: Novello Ewer & Co.
- Rodríguez, P. (2013). Clavicémbalo. *El clavicémbalo: la sutil diferencia entre punzar y aporrear*.
- Rosen, C. (2012). Mozart and Posterity. En C. Rosen, *Freedom and the Arts: Essays on Music and Literature* (págs. 114-120). Cambridge: Harvard University Press.
- Sadie, S. (Enero de 1964). Mozart, Bach and Counterpoint. *The Muscial Times*, 105(1451), 23-24.
- Salas, V. (1949). Chopin y las Dos Caras del Rmanticismo. *Revista Musical Chilena*, 4-68.
- Schulenberg, D. (2006). *The Keyboard Music od J. S. Bach*. Noeva York: Routledge.
- Tancara, C. (1993). La Investigación Documental. *Temas Sociales*(17), 91-106.

## **ANEXOS**

## Simbología de color para los análisis.

### 1. Sonido

- Dinámicas 
- Textura y Trama    
- Pedal  

### 2. Armonía

### 3. Melodía

### 4. Ritmo

d-Moll Allegro moderato.  $\text{♩} = 80.$

PRELUDIO VI.

*p* Polifónico

Frase Repetición

Tensión

*cresc.* Frase Repetición *f* *dimin.*

g-Moll

*p* *cresc.* *f* *dimin.*

Frase

a-Moll

*p* Repetición *cresc.* *f* *dimin.*

d-Moll g-Moll

*p* *f* *p* *f*

d-Moll

*p* *cresc.* *f*

Chord progression:  $+2$   $I^6$   $II^{16}$   $V^5$   $VI^c$   $I^6$   $II^5$   $VI^7$   $\text{III}$   $IV^6$

Annotations: *dimin.*, *p*, *crese.*, Repetición, Frase

Annotations: *f*, Frase, *dimin.*, *p*, Repetición

Chord progression:  $IV^6$   $VI^7$   $VI^7$   $VI^7$

Annotations: *crese.*, *f*

Chord progression:  $\text{III}$   $IV^6$   $\text{III}^6$   $I^6$

Annotations: *dimin.*

Chord progression:  $\text{II}^{14}$   $VI^7$   $I^6$

Annotations: *p*, *crese.*

Chord progression:  $I^6$   $VI^7$   $I^6$

Annotations: *f*, Frase, *dimin.*, Repetición, *crese.*, *f* *ritenuto*

Homoritmico  
en acordes  
Calma

**FUGA VI.**  
a 3 Voci.

*Andante.* ♩ = 66.

*p legato*  
**Fugado**

Voz #1 → Voz #2 →

*tr*

*cresc.*

Voz #3 →

*f*

*tr*

*dimin.*

*p*

*tr*

*cresc.*

*f*

*dimin.*

*p*

*tr*

*p*

IV<sup>s</sup> II<sup>7</sup> I<sup>s</sup> V<sup>7</sup> I<sup>s</sup> I<sup>7</sup>

Handwritten annotations: *crese.*, *tr*, *sf*, *fp*, *crese.*

System 1: Treble and bass staves with chords and melodic lines. Includes dynamic markings *crese.*, *tr*, *sf*, and *fp*.

V<sup>7</sup> I<sup>s</sup> IV<sup>s</sup> VII<sup>6</sup> I<sup>s</sup>

Handwritten annotations: *f*, *tr*

System 2: Treble and bass staves with chords and melodic lines. Includes dynamic marking *f* and *tr*.

IV<sup>s</sup> VII<sup>7</sup> III<sup>s</sup> VI<sup>s</sup> V<sup>7</sup> I<sup>s</sup> I<sup>s</sup> IV<sup>s</sup>

Handwritten annotations: *dimin.*, *p*, *tr*

System 3: Treble and bass staves with chords and melodic lines. Includes dynamic markings *dimin.*, *p*, and *tr*.

I<sup>7</sup> IV<sup>s</sup> II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I<sup>s</sup>

Handwritten annotations: *crese.*, *f*

System 4: Treble and bass staves with chords and melodic lines. Includes dynamic markings *crese.* and *f*.

I<sup>7</sup> IV<sup>s</sup> I<sup>s</sup> IV<sup>s</sup> V<sup>7</sup> I<sup>7</sup> I<sup>s</sup>

Handwritten annotations: *tr*, *tr*, *rallent.*, *sf dimin.*, *p*

System 5: Treble and bass staves with chords and melodic lines. Includes dynamic markings *tr*, *rallent.*, *sf dimin.*, and *p*.



# SONATE

W. A. Mozart  
Ködel Nr. 280

A->F-Dur

I<sup>5</sup> I<sup>6</sup> I<sup>6</sup> I<sup>5</sup>

I<sup>5</sup> I<sup>7</sup> I<sup>7</sup> IV<sup>6</sup>

Assai Allegro

Melodía

2

*f* Calma

Transición

Acompañamiento en acordes

*p*

Homoritmico en acordes

V<sup>6</sup>

*f* Tensión

*p* Calma

I<sup>5</sup> V<sup>6</sup> I<sup>6</sup> IV<sup>5</sup> II<sup>6</sup> V<sup>5</sup>

Homofónico

V<sup>6</sup>

I<sup>5</sup> V<sup>6</sup> I<sup>6</sup> IV<sup>5</sup> II<sup>6</sup> V<sup>5</sup> I<sup>5</sup> I<sup>4</sup> V<sup>7</sup>

*f* Tensión

*p*

Contraste ->

*f* Melodía Tensión

Acompañamiento en notas del acorde

I<sup>5</sup> V<sup>5</sup> I<sup>4</sup> V<sup>5</sup>

*simile*

I<sup>5</sup> V<sup>5</sup> I<sup>4</sup> V<sup>7</sup>

I<sup>5</sup> V<sup>5</sup> I<sup>6</sup>

V<sup>6</sup> V<sup>b5</sup>

IV<sup>6</sup> IV<sup>4</sup>

III<sup>6</sup> III<sup>4</sup>

II<sup>6</sup> IV<sup>4</sup>

I<sup>6</sup> II<sup>6</sup> II<sup>5</sup>

II<sup>6</sup> IV<sup>4</sup> I<sup>5</sup>

II<sup>6</sup> IV<sup>4</sup> I<sup>5</sup>

*p*

Contraste ->

*p*

Calma

Handwritten annotations:  $I^5$ ,  $I^6$ ,  $I^2$ ,  $IV^4$ ,  $V^5$

Dynamic markings:  $f$ ,  $p$

Text labels: Calma, Tensión, Transición, Homofónico

This system shows the first two staves of the piece. The right hand has a melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Handwritten purple notes above the staff indicate chord progressions:  $I^5$ ,  $I^6$ ,  $I^2$ ,  $IV^4$ , and  $V^5$ . Green boxes highlight sections labeled 'Calma' and 'Tensión'. A blue box highlights a section labeled 'Homofónico'. An orange arrow points to a 'Transición' section.

Handwritten annotations:  $IV^6$ ,  $V^6$ ,  $I^5$ ,  $I^7$ ,  $IV^7$

Dynamic markings:  $p$ ,  $f$

Text labels: Tensión, Transición, Contraste, Homofónico

This system continues the piece. The right hand features more complex rhythmic patterns. Handwritten purple notes indicate chord progressions:  $IV^6$ ,  $V^6$ ,  $I^5$ ,  $I^7$ , and  $IV^7$ . Green boxes highlight 'Tensión' sections. A blue box highlights a 'Homofónico' section. An orange arrow labeled 'Contraste' points to a transition between sections.

Handwritten annotations:  $III^6$ ,  $V^{\#7}$ ,  $V^5$

Dynamic markings:  $f$ ,  $p$

Text labels: Transición, Homofónico

This system shows the third system. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. Handwritten purple notes indicate chord progressions:  $III^6$ ,  $V^{\#7}$ , and  $V^5$ . Green boxes highlight 'Transición' sections. A blue box highlights a 'Homofónico' section.

Handwritten annotations:  $II^6$ ,  $IV^5$ ,  $I^6$ ,  $V^{\#4}$ ,  $I^5$ ,  $V^6$

Dynamic markings:  $f$ ,  $p$

Text labels: Homofónico, Tensión, Homofónico, Contraste

This system continues the piece. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. Handwritten purple notes indicate chord progressions:  $II^6$ ,  $IV^5$ ,  $I^6$ ,  $V^{\#4}$ ,  $I^5$ , and  $V^6$ . Green boxes highlight 'Tensión' sections. Blue boxes highlight 'Homofónico' sections. An orange arrow labeled 'Contraste' points to a transition.

Handwritten annotations:  $I^6$ ,  $II^4$ ,  $V^6$ ,  $I^5$

Dynamic markings:  $f$ ,  $p$

Text labels: Melodía, Acompañamiento

This system shows the fifth system. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. Handwritten purple notes indicate chord progressions:  $I^6$ ,  $II^4$ ,  $V^6$ , and  $I^5$ . A blue oval highlights the right hand part, labeled 'Melodía'. A blue box highlights the left hand part, labeled 'Acompañamiento'.

Handwritten annotations:  $V^5$ ,  $I^6$ ,  $II^6$ ,  $II^5$

Dynamic markings:  $f$ ,  $p$

Text labels: Melodía, Acompañamiento

This system continues the piece. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. Handwritten purple notes indicate chord progressions:  $V^5$ ,  $I^6$ ,  $II^6$ , and  $II^5$ . A blue oval highlights the right hand part, labeled 'Melodía'. A blue box highlights the left hand part, labeled 'Acompañamiento'.

Handwritten annotations:  $V^4$ ,  $V^5$ ,  $I^5$ ,  $V^6$ ,  $I^8$ ,  $V^5$ ,  $I^5$

Dynamic markings:  $f$ ,  $p$

Text labels: Melodía, Acompañamiento, Contraste, Calma

This system shows the final system. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. Handwritten purple notes indicate chord progressions:  $V^4$ ,  $V^5$ ,  $I^5$ ,  $V^6$ ,  $I^8$ ,  $V^5$ , and  $I^5$ . A blue oval highlights the right hand part, labeled 'Melodía'. A blue box highlights the left hand part, labeled 'Acompañamiento'. An orange arrow labeled 'Contraste' points to a transition. A green box highlights a section labeled 'Calma'.

**I<sup>5</sup>** **I<sup>5</sup>** **I<sup>6</sup>**

*p* Tensión *p* Calma Tensión Calma *f*

*p* Homofónico *f*

**II<sup>+4</sup>** **I<sup>6</sup>** **I<sup>6</sup>** **IV<sup>6</sup>** **d-Moll** **I<sup>5</sup>**

Melodía *p* *f*

Contraste ->

Acompañamiento *p* *f*

**I<sup>5</sup>** **IV<sup>5</sup>** **VII<sup>5</sup>**

*f* Tensión Calma Tensión Calma

Homofónico

**VII<sup>5</sup>** **III<sup>5</sup>** **VI<sup>b7</sup>** Homorítmico en acordes

Tensión Calma Tensión Calma *p*

**I<sup>6</sup>** **IV<sup>7</sup>** **I<sup>5</sup>**

Homorítmico en acordes *f* *p* *f* *p* *f* *p* Tensión *f* *p* *p*

Transición *p*

Homofónico *p*

**VI<sup>+6</sup>** (ritard.) **I<sup>5</sup>** (a tempo)

Contraste -> *f* Calma Transición *p*

*Px Px Px Px* *xP xP xP xP* *xP* *x*

System 1: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with notes and rests. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of chords. Dynamics: *f* (yellow circle) and *p* (yellow circle). Labels: "Tensión" (green) and "Calma" (green).

System 2: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with notes and rests. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of chords. Dynamics: *f* (yellow circle), *p* (yellow circle), *f* (yellow circle). Labels: "Tensión" (green), "Calma" (green), "Contraste" (orange arrow). A vertical orange line is present between the second and third measures.

System 3: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with notes and rests. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of chords. Dynamics: *f* (yellow circle), *p* (yellow circle). Labels: "Tensión" (green), "Calma" (green). Chords are labeled in red:  $I^5$ ,  $VI^5$ ,  $I^4$ ,  $\times$ ,  $VI^6$ ,  $VI^4$ . The word "(simile)" is written in the first measure.

System 4: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with notes and rests. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of chords. Dynamics: *f* (yellow circle), *p* (yellow circle). Labels: "Tensión" (green), "Calma" (green). Chords are labeled in red:  $III^{#4}$ ,  $VI^6$ ,  $VI^{#6}$ ,  $\times$ ,  $III^6$ ,  $III^4$ ,  $VI^7$ ,  $IV^6$ ,  $IV^4$ ,  $IV^6$ ,  $\times$ ,  $I^6$ . Fingerings are indicated with numbers 1-5.

System 5: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with notes and rests. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of chords. Dynamics: *p* (yellow circle), *f* (yellow circle). Labels: "Calma" (green), "Tensión" (green). Chords are labeled in red:  $II^6$ ,  $I^6$ ,  $VI^5$ ,  $I^5$ . A red box contains the text "B->F-Dur". A vertical orange line is present between the second and third measures.

System 6: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with notes and rests. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of chords. Dynamics: *p* (yellow circle), *f* (yellow circle). Labels: "Tensión" (green), "Transición" (green), "Calma" (green), "Tensión" (green). Chords are labeled in red:  $I^6$ ,  $I^5$ ,  $I^4$ ,  $VI^6$ ,  $VI^5$ ,  $VI^{+6}$ . Fingerings are indicated with numbers 1-5.

This page of musical notation consists of eight systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various chords and melodic lines, with several handwritten annotations in red and green ink. The annotations include Roman numerals (e.g.,  $\text{V}^+6$ ,  $\text{I}^5$ ,  $\text{IV}^6$ ,  $\text{VI}^5$ ,  $\text{I}^6$ ,  $\text{IV}^7$ ,  $\text{III}^6$ ,  $\text{V}^{\#7}$ ,  $\text{VI}^5$ ,  $\text{IV}^5$ ,  $\text{I}^6$ ,  $\text{IV}^4$ ,  $\text{I}^6$ ,  $\text{II}^6$ ,  $\text{I}^5$ ,  $\text{V}^+6$ ,  $\text{I}^6$ ,  $\text{II}^6$ ,  $\text{II}^6$ ,  $\text{V}^4$ ,  $\text{V}^5$ ,  $\text{I}^5$ ,  $\text{V}^5$ ,  $\text{I}^5$ ,  $\text{V}^5$ ,  $\text{I}^5$ ), dynamics (e.g.,  $p$ ,  $f$ ), and performance directions (e.g., "Transición", "Tensión", "Contraste", "Calma"). The page is numbered "20" in the top left corner.

$\text{V}^+6$

$\text{V}^+7$

$\text{I}^5$

$\text{I}^5$

$\text{IV}^6$

Transición

Tensión

$\text{VI}^5$

$\text{I}^4$

$\text{VI}^5$

Contraste →

$\text{I}^6$

$\text{IV}^7$

$\text{III}^6$

$\text{V}^{\#7}$

$\text{VI}^5$

$\text{IV}^5$

$\text{IV}^5$

$\text{I}^6$

$\text{V}^+7$

$\text{I}^5$

Transición

Contraste →

Tensión

$\text{V}^+4$

$\text{I}^6$

$\text{II}^6$

$\text{V}^6$

$\text{I}^5$

$\text{V}^+6$

$\text{I}^6$

$\text{II}^6$

$\text{II}^6$

$\text{V}^4$

$\text{V}^5$

$\text{I}^5$

$\text{V}^5$

$\text{I}^5$

$\text{V}^5$

$\text{I}^5$

Calma

f-Moll 1

Adagio I<sup>5</sup> IV<sup>7</sup> VI<sup>7</sup> VI<sup>5</sup> & VI<sup>5</sup> V<sup>7</sup>

System 1: Musical score for the first system. It features a treble and bass clef with a 6/8 time signature. The music includes a trill in the first measure, followed by various chords and melodic lines. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). A green box highlights the first measure with the label "Transición". A blue box at the bottom of the system is labeled "Contrapunto simple".

VI<sup>5</sup> & VI<sup>5</sup> V<sup>7</sup> & I<sup>5</sup> Ab-Dur 2 I<sup>4</sup> V<sup>5</sup>

System 2: Musical score for the second system. It continues the piece with various dynamics and a section marked "Contraste" in orange. A blue box highlights a melodic line with the label "Melodía". A green box highlights a piano section with the label "Tensión". A blue box at the bottom is labeled "Acompañamiento".

V<sup>5</sup> I<sup>4</sup> IV<sup>6</sup> I<sup>4</sup> II<sup>6</sup> I<sup>4</sup> V<sup>5</sup>

System 3: Musical score for the third system. It features a series of chords and melodic lines. Dynamics include *f* and *p*. Purple boxes labeled "XP" are placed under the bass line.

V<sup>7</sup> V<sup>5</sup>

System 4: Musical score for the fourth system. It includes a section with a *f* dynamic and a section with a *p* dynamic. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

V<sup>7</sup> I<sup>6</sup> IV<sup>5</sup> I<sup>4</sup> V<sup>7</sup> VI<sup>5</sup> IV<sup>5</sup>

System 5: Musical score for the fifth system. It features a piano section with a *p* dynamic and a section with a *f* dynamic. A "(cresc.)" marking is present. Fingerings are indicated with numbers 3, 4, 5, 3, 4, 5, 2, 3, 2, 1, 1.

I<sup>4</sup> V<sup>7</sup> I<sup>5</sup> VI<sup>5</sup> II<sup>6</sup> I<sup>4</sup> V<sup>5</sup> V<sup>7</sup> I<sup>5</sup> VI<sup>5</sup> II<sup>6</sup> I<sup>4</sup> V<sup>5</sup> V<sup>7</sup> I<sup>5</sup>

System 6: Musical score for the sixth system. It includes a section with a *p* dynamic and a section with a *f* dynamic. A green box highlights a section with the label "Transición". A blue box at the bottom is labeled "Homorítmico en acordes".

Desarrollo de 1

f-Moll

III<sup>s</sup> tr

IV<sup>6</sup> IV<sup>4</sup> IV<sup>s</sup> F<sup>6</sup> IV<sup>s</sup>

Transición

f

p

f

Tensión

p

Homorítmico en acordes

Homofónico melodías

4

II<sup>47</sup>

4

II<sup>47</sup>

Calma

Contraste →

f

1

V<sup>s</sup> (tr)

I<sup>s</sup>

II<sup>47</sup>

V<sup>+7</sup>

V<sup>+7</sup>

I<sup>s</sup>

Transición

f

p

f

IV<sup>7</sup>

V<sup>7</sup>

VI<sup>s</sup>

VI<sup>s</sup>

V<sup>7</sup>

I<sup>s</sup>

Contraste →

f

Calma

Desarrollo de 2

I<sup>s</sup>

IV<sup>6</sup> IV<sup>6</sup> I<sup>s</sup> II<sup>6</sup>

I<sup>s</sup> V<sup>7</sup>

Tensión

p

f

p

f

VI<sup>b7</sup>

V<sup>s</sup>

(simile)

p

f

p

*I*<sub>6</sub> *IV*<sub>6</sub> *I*<sub>4</sub> *I*<sub>6</sub> *IV*<sub>7</sub>

Handwritten musical score system 1. Treble and bass staves. Chords: *I*<sub>6</sub>, *IV*<sub>6</sub>, *I*<sub>4</sub>, *I*<sub>6</sub>, *IV*<sub>7</sub>. Dynamics: *f*. Fingerings: 5, 2, 3, 4, 5, 2, 1, 3, 1.

*I*<sub>4</sub> *IV*<sub>5</sub> *V*<sub>7</sub>

Handwritten musical score system 2. Treble and bass staves. Chords: *I*<sub>4</sub>, *IV*<sub>5</sub>, *V*<sub>7</sub>. Dynamics: *p*, *f*. Trills: *tr.*. Fingerings: 3, 2, 3, 5, 1, 5, 4, 3, 1, 2, 3, 5, 1, 4.

*I*<sub>5</sub> *IV*<sub>5</sub> *I*<sub>4</sub> *V*<sub>7</sub> *I*<sub>5</sub> *IV*<sub>5</sub> *I*<sub>4</sub> *V*<sub>7</sub> *V*<sub>4</sub> *I*<sub>5</sub>

Handwritten musical score system 3. Treble and bass staves. Chords: *I*<sub>5</sub>, *IV*<sub>5</sub>, *I*<sub>4</sub>, *V*<sub>7</sub>, *I*<sub>5</sub>, *IV*<sub>5</sub>, *I*<sub>4</sub>, *V*<sub>7</sub>, *V*<sub>4</sub>, *I*<sub>5</sub>. Dynamics: *p*, *f*. Labels: *Transición*, *Calma*.

A->F-Dur

*I*<sub>5</sub> *Presto* *I*<sub>5</sub> *V*<sub>4</sub> *I*<sub>5</sub> *V*<sub>4</sub> *I*<sub>6</sub> *IV*<sub>5</sub> *I*<sub>5</sub>

Handwritten musical score system 4. Treble and bass staves. Chords: *I*<sub>5</sub>, *I*<sub>5</sub>, *V*<sub>4</sub>, *I*<sub>5</sub>, *V*<sub>4</sub>, *I*<sub>6</sub>, *IV*<sub>5</sub>, *I*<sub>5</sub>. Dynamics: *f*, *p*. Labels: *Homofónico*, *Calma*, *Melodía*, *Tensión*, *Acompañamiento*, *Transición*, *Homorítmico en acordes*.

*V*<sub>5</sub> *I*<sub>5</sub> *V*<sub>4</sub> *I*<sub>5</sub> *V*<sub>4</sub> *I*<sub>6</sub> *I*<sub>5</sub>

Handwritten musical score system 5. Treble and bass staves. Chords: *V*<sub>5</sub>, *I*<sub>5</sub>, *V*<sub>4</sub>, *I*<sub>5</sub>, *V*<sub>4</sub>, *I*<sub>6</sub>, *I*<sub>5</sub>. Dynamics: *p*, *f*. Labels: *Transición*, *Calma*, *Tensión*.

*I*<sub>4</sub> *I*<sub>5</sub> *I*<sub>5</sub> *IV*<sub>4</sub> *I*<sub>5</sub> *II*<sub>2</sub> *I*<sub>5</sub> *II*<sub>2</sub> *V*<sub>5</sub> *I*<sub>5</sub> *IV*<sub>4</sub> *I*<sub>5</sub> *II*<sub>2</sub> *I*<sub>5</sub> *II*<sub>2</sub> *V*<sub>5</sub>

Handwritten musical score system 6. Treble and bass staves. Chords: *I*<sub>4</sub>, *I*<sub>5</sub>, *I*<sub>5</sub>, *IV*<sub>4</sub>, *I*<sub>5</sub>, *II*<sub>2</sub>, *I*<sub>5</sub>, *II*<sub>2</sub>, *V*<sub>5</sub>, *I*<sub>5</sub>, *IV*<sub>4</sub>, *I*<sub>5</sub>, *II*<sub>2</sub>, *I*<sub>5</sub>, *II*<sub>2</sub>, *V*<sub>5</sub>. Dynamics: *p*. Labels: *Transición*, *Contraste*, *Homorítmico en acordes*.

*I*<sub>5</sub> *IV*<sub>6</sub> *V*<sub>6</sub> *II*<sub>3</sub> *V*<sub>5</sub> *I*<sub>5</sub>

Handwritten musical score system 7. Treble and bass staves. Chords: *I*<sub>5</sub>, *IV*<sub>6</sub>, *V*<sub>6</sub>, *II*<sub>3</sub>, *V*<sub>5</sub>, *I*<sub>5</sub>. Dynamics: *f*. Labels: *Tensión*, *Homofónico*.



$\text{VI}_6^6 \text{IV}_5^5$

$\text{VI}_6^6 \text{IV}_5^5$

$\text{VI}_6^6 \text{IV}_5^5$

Calma *p* *f* *p* *f* *p* *f* Contraste →  
Homorítmico en acordes

B->C-Dur

*p* *f* *p*  
Transición Homofónico Tensión Acompañamiento Melodía

*f* *p* *f* *p* *f* *p*  
Transición Melodía Calma Homofónico melodías Acompañamiento

Tensión *f* *p* *f* *p* *f* *p*  
Acompañamiento Melodía

*f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

*f* *p* Calma Homofónico

Handwritten notes above staff:  $I^5$ ,  $V^7$ ,  $I$ ,  $V^5$ ,  $I^5$ ,  $I^5$

Annotations: **Tensión** (green), **Homofónico** (blue), **Melodía** (blue), **Contraste** (orange), **Acompañamiento** (blue), **Calma** (green)

Dynamic: **f**

Section: **Desarrollo -> g-Moll**

Handwritten notes above staff:  $IV^5$

Annotations: **Tensión** (green), **Homofónico** (blue), **Acompañamiento** (blue)

Dynamic: **p**

Section: **Desarrollo -> g-Moll**

Handwritten notes above staff:  $I^5$ ,  $V^7$ ,  $I^5$ ,  $IV^5$

Annotations: **Melodía** (blue), **Acompañamiento** (blue), **Tensión** (green)

Dynamic: **p**

Section: **F-Dur**

Handwritten notes above staff:  $V^+6$ ,  $I^5$ ,  $V^7$ ,  $I^5$ ,  $III^4_3$ ,  $VI^5$

Annotations: **Tensión** (green), **Acompañamiento** (blue)

Dynamic: **f**

Section: **F-Dur**

Handwritten notes above staff:  $III^7$ ,  $VI^5$ ,  $II^{\#5}$ ,  $VI^6$ ,  $III^4_3$

Annotations: **Acompañamiento** (blue)

Dynamic: **p**

Section: **F-Dur**

Handwritten notes above staff:  $VI^6$ ,  $IV^6_5$ ,  $III^4_3$ ,  $IV^6_5$ ,  $III^4_3$

Annotations: **Calma** (green)

Dynamic: **f**

Section: **F-Dur**

$I^5$   $V^+6$   $I^5$   $V^+4$   $I^6$   $IV^6$

*f* Transición *p* Calma *f* Tensión

$II^5$   $V^5$   $I^5$   $V^+6$   $I^5$   $V^+4$   $I^6$

Transición *p* Calma *f* Tensión

$I^6$   $V^5$   $I^5$   $IV^6$   $I^5$   $II^4$   $I^5$   $II^4$   $V^5$   $I^5$

Transición *p* *f* Tensión

$IV^6$   $I^5$   $II^4$   $I^5$   $II^4$   $V^5$   $I^5$   $VI^6$   $V^6$   $III^6$

*f* Tensión *f*

$II^6$   $I^6$   $II^5$   $I^5$   $II^5$

Calma *p* *f* *p* *f* *p* *f*

$III^6$   $V^5$   $III^6$   $V^5$   $III^6$   $V^5$

Calma *p* *f* *p* *f* *p* *f*

IV<sup>5</sup> ————— I<sup>5</sup> V<sup>6</sup> I<sup>5</sup>

*p* Transición Tensión *f* *p*

*p* *f* *p*

VI<sup>6</sup> I<sup>5</sup> IV<sup>6</sup> III<sup>6</sup> II<sup>6</sup> III<sup>6</sup> V<sup>5</sup> II<sup>5</sup> —————

*f* *p* *f* *p* *f* *p* *p* Transición Calma Transición

*f* *p*

I<sup>5</sup> V<sup>6</sup> I<sup>5</sup> V<sup>6</sup> I<sup>5</sup>

Tensión *f* *p* *f* *p* *f* *p*

*sf* *sf*

IV<sup>6</sup> III<sup>6</sup> II<sup>6</sup> I<sup>6</sup> II<sup>6</sup> V<sup>5</sup> I<sup>5</sup> IV<sup>6</sup> III<sup>6</sup> II<sup>6</sup> I<sup>6</sup>

*f* *p* *f* *p* *f* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

II<sup>6</sup> V<sup>5</sup> I<sup>5</sup> V<sup>4</sup> ————— V<sup>7</sup> ————— I<sup>5</sup>

*f* *p* *p* Calma Tensión *f*

V<sup>7</sup> I<sup>5</sup> V<sup>7</sup> I<sup>5</sup> I<sup>6</sup> I<sup>5</sup> I<sup>5</sup>

Transición Calma

c-Moll Allegro con fuoco. ♩ = 160.

12.

The musical score is annotated with several key elements:

- Chords:** Roman numerals in red ink indicate chord progressions:  $I^5$ ,  $IV^4_3$ ,  $V^6_5$ ,  $VI^6$ ,  $I^5$ ,  $IV^6_4$ ,  $IV^6$ ,  $I^5$ ,  $I^5$ ,  $I^4$ ,  $I^4_2$ ,  $I^5$ .
- Motifs:** Orange boxes highlight specific melodic phrases labeled "Motivo".
- Repetitions:** Orange boxes and arrows indicate repeated melodic material, labeled "Repetición".
- Dynamics:** Yellow circles highlight dynamic markings:  $f$  (forte),  $p$  (piano),  $fz$  (forzando), and  $sempre f$  (sempre forte).
- Performance Instructions:** Includes "legatissimo" (legato), "con fuoco" (with fire), "cresc." (crescendo), and "ten." (tension).
- Other Annotations:** "Desarrollo" (development) is written in orange, and "cresc." is written in black.

Chord progression:  $I^s$  —  $I^6$   $VII^6$   $I^s$

*p* *cresc.*

Chord progression:  $I^s$   $I^6$   $IV^4_3$   $VII^6$   $III^s$   $III^6_4$

*f* *f* *più cresc.*

Chord progression:  $I^6$   $I^{4/2}$   $VII^s$   $III^6$   $8$   $VII^4_3$   $IV^s$   $VII^s$

*stretto* *ff*

gis-Moll

Chord progression:  $I^s$   $IV^s$   $VII^4_3$

*f* *Motivo* *Repetición* *Repetición*

Chord progression:  $IV^s$   $c$ -Moll  $I^7$   $VII^7$

*Repetición* *Repetición* *Repetición* *cresc.* *Frase*

Chord progression:  $I^{4/2}$   $IV^s$   $IV^s$   $IV^s$

*Repetición* *Repetición* *ff*

Chord progression:  $VII^s$   $IV^6$   $IV^s$   $II^4_3$   $II^4_3$

*Repetición*

VI<sup>7</sup> ————— I<sup>5</sup> ————— IV<sup>4</sup><sub>3</sub> ————— VI<sup>6</sup><sub>5</sub> ————— IV<sup>4</sup><sub>3</sub>

ff f

1 5

Detailed description: This system shows the first two measures of a musical phrase. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamics are marked *ff* and *f*. Red lines above the staff indicate the harmonic structure with Roman numerals: VI<sup>7</sup>, I<sup>5</sup>, IV<sup>4</sup><sub>3</sub>, VI<sup>6</sup><sub>5</sub>, and IV<sup>4</sup><sub>3</sub>.

VI<sup>6</sup><sub>5</sub> ————— I<sup>5</sup> —————

f f

Detailed description: This system contains the next two measures. The right hand continues with chords, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. Dynamics are marked *f*. A red line above the staff indicates the harmonic structure: VI<sup>6</sup><sub>5</sub> and I<sup>5</sup>.

I<sup>5</sup> ————— Variación motivo principal

f f

Detailed description: This system shows the final two measures of the phrase. The right hand features a melodic variation of the main motif, highlighted with an orange box and labeled "Variación motivo principal". The left hand continues with the accompaniment. Dynamics are marked *f*. A red line above the staff indicates the harmonic structure: I<sup>5</sup>.

I<sup>6</sup> ————— VI<sup>6</sup> ————— I<sup>5</sup> ————— p

Variación

Detailed description: This system contains two measures. The right hand plays chords, and the left hand continues with the accompaniment. Dynamics are marked *p*. A red line above the staff indicates the harmonic structure: I<sup>6</sup>, VI<sup>6</sup>, I<sup>5</sup>, and p. An orange box highlights a variation in the right hand, labeled "Variación".

I<sup>6</sup> ————— VI<sup>6</sup> ————— IV<sup>6</sup><sub>5</sub> ————— IV<sup>6</sup><sub>5</sub> ————— cresc

f cresc

Detailed description: This system shows two measures. The right hand plays chords, and the left hand continues with the accompaniment. Dynamics are marked *f* and *cresc*. A red line above the staff indicates the harmonic structure: I<sup>6</sup>, VI<sup>6</sup>, IV<sup>6</sup><sub>5</sub>, and IV<sup>6</sup><sub>5</sub>. An orange line is drawn across the system.

I<sup>4</sup><sub>6</sub> ————— I<sup>6</sup> ————— I<sup>6</sup> ————— I<sup>5</sup> ————— Variación del desarrollo

f

Detailed description: This system contains the final two measures. The right hand plays chords, and the left hand continues with the accompaniment. Dynamics are marked *f*. A red line above the staff indicates the harmonic structure: I<sup>4</sup><sub>6</sub>, I<sup>6</sup>, I<sup>6</sup>, and I<sup>5</sup>. An orange box highlights a variation in the right hand, labeled "Variación del desarrollo".

*I*<sup>s</sup> *I*<sup>6</sup> *VI*<sup>6</sup> *I*<sup>s</sup> *I*<sup>6</sup>

*f* *sempre f*

Ges-Dur *I*<sup>6</sup> *III*<sup>6</sup> Fes-Dur *I*<sup>6</sup>

*f* *ff* **Motivo** *f*

*III*<sup>6</sup> *III*<sup>6</sup> *III*<sup>6</sup> *III*<sup>6</sup> *III*<sup>6</sup> *III*<sup>6</sup> *III*<sup>6</sup> *III*<sup>6</sup>

*f* *fp* *p* *espress.*

**Repetición**

*I*<sup>4</sup> *I*<sup>s</sup> *II*<sup>6</sup> *I*<sup>6</sup>

*p* *dolce*

*smorz.*

*smorz.* *p*

*I* *IV*<sup>s</sup> *I*

*sotto voce* *p* *pp*

*IV*<sup>s</sup> *I* *IV*<sup>s</sup> *IV*<sup>s</sup> *I*<sup>s</sup> *I*<sup>s</sup>

*poco rallent.* *pp* *ff* *passionato*



# Allegro con fuoco. ♩ = 160.

12.

Transición

Melodía

Bajo (frase)

*f*

*legatissimo*

*p* *XP* *XP* *XP* *XP* *XP*

8 1 2 4 3 1 2 4 3 1 2 4 3 1

2 5 5 1 4 4

Homofónico

*f*

*con fuoco*

Tensión

Calma

*cresc.*

*sempre f*

*p* *XP* *XP*

Transición

*f*

*p*

*f*

*p*

*p* *XP* *XP* *XP* *XP* *XP* *XP* *XP*

*ten.*

*f*

*f*

*cresc.*

*f*

*p*

*p* *XP*

*p* *XP*

Calma

Transición

First system of a piano score. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The left hand features a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a *cresc.* marking.

ten.

*f* *f* *più cresc.*

XP Tensión XP

Second system of the piano score. The right hand includes a *ten.* (tension) marking and a *f* dynamic. The left hand has a *f* dynamic and a *più cresc.* marking. A blue highlight covers the right-hand melody. Fingerings and articulation marks (XP) are present. A green label "Tensión" is placed between two XP marks.

*stretto* *ff*

XP XP XP XP XP XP XP XP

Third system of the piano score. The right hand is marked *stretto* and *ff*. The left hand is marked *ff*. A blue highlight covers the right-hand melody. A purple bar with multiple XP marks spans the bottom of the system.

Transición

Fourth system of the piano score. The right hand is marked *f*. A green label "Transición" is placed above the right-hand staff. The left hand has a *f* dynamic. Fingerings and articulation marks (XP) are present.

*cresc.*

XP XP XP XP

Fifth system of the piano score. The right hand is marked *cresc.*. The left hand has a *f* dynamic. A purple bar with four XP marks spans the bottom of the system.

*ff*

XP

Sixth system of the piano score. The right hand is marked *ff*. The left hand has a *ff* dynamic. A purple bar with one XP mark is at the bottom.

XP XP

Seventh system of the piano score. The right hand has a *f* dynamic. The left hand has a *f* dynamic. Two purple bars with XP marks are at the bottom.

Transición

ff: f

1 2

This system shows a piano introduction. The right hand has a melodic line with a fermata, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamic starts at fortissimo (ff) and transitions to forte (f).

Tensión

Homofónico

f

This system is enclosed in a blue box. It features a homophonic texture with a strong sense of tension. The dynamics are marked forte (f).

Calma

f

This system shows a calmer section. The dynamics are marked forte (f). The texture is more relaxed compared to the previous system.

p

This system features piano (p) dynamics. It includes various musical notations such as slurs and accents.

f

cresc.

Tensión

This system shows a return to forte (f) dynamics with a crescendo (cresc.) marking. A green label 'Tensión' is placed below the system.

Calma

This system shows a return to a calmer section. A green label 'Calma' is placed below the system.



Edited and fingered by  
Louis Oesterle

# Prélude

S. RACHMANINOFF. Op. 3, N<sup>o</sup>

Motivo principal

Piano

Handwritten annotations above the staff:  $\text{VI}^5 \text{V}^5$ ,  $\text{I}^5$ ,  $\text{I}^5 \text{III}^5 \text{II}^4$ ,  $\text{II}^4_{43}$ ,  $\text{V}^7$ ,  $\text{I}^5 \text{III}^5 \text{II}^4$ ,  $\text{II}^4_{43}$ ,  $\text{V}^7$

Dynamic markings: **ff**, **ppp**

Handwritten annotations above the staff:  $\text{I}^5$ ,  $\text{I}^5$ ,  $\text{IV}^4_3$ ,  $\text{IV}^4_3$ ,  $\text{III}^5$ ,  $\text{III}^7$ ,  $\text{VI}^4_6$ ,  $\text{V}^{\#4}_5$ ,  $\text{II}^7$ ,  $\text{V}^5$ ,  $\text{VI}^4_4$ ,  $\text{IV}^5$ ,  $\text{V}^5$ ,  $\text{III}^6$ ,  $\text{IV}^5$ ,  $\text{V}^7$

Dynamic marking: **mf**

Desarrollo del Motivo principal

Motivo principal

Handwritten annotations above the staff:  $\text{III}^6 - \text{IV}^6$ ,  $\text{III}^6$ ,  $\text{I}^6$ ,  $\text{V}^6$ ,  $\text{I}^6 - \text{I}^5$ ,  $\text{II}^6$ ,  $\text{II}^4_{43}$ ,  $\text{I}^5$ ,  $\text{I}^7$ ,  $\text{IV}^6_6$ ,  $\text{IV}^5_{43}$ ,  $\text{V}^7$

Dynamic marking: **ppp**

Handwritten annotations above the staff:  $\text{I}^5$ ,  $\text{II}^4_4$ ,  $\text{VII}^6$ ,  $\text{I}^5$ ,  $\text{VII}^6$ ,  $\text{V}^4_3$ ,  $\text{IV}^4$ ,  $\text{I}^5$ ,  $\text{III}^5$ ,  $\text{II}^4$ ,  $\text{II}^4_{43}$ ,  $\text{V}^7$ ,  $\text{I}^5$ ,  $\text{III}^5$ ,  $\text{II}^4$ ,  $\text{II}^4_{43}$ ,  $\text{V}^7$

Dynamic marking: **ppp**

$I^5$   $II^4_3$   $II^4_{b3}$   $I^6_4$   $I^7$   $II^4_3$   $II^4_{b3}$   $I^6_4$   $I^6$   $II^7_8$   $IV^5$   $I^6$

Material melódico nuevo

*mf* *cresc.*

$IV^6$   $II^7_8$   $V^7$   $I^5$  —  $II^4_3$   $II^4_{b3}$   $I^6_4$   $I^7$   $II^4_3$   $II^4_{b3}$   $I^6_4$

*dim.* *mf*

$IV^6$   $II^7_8$   $IV^5$   $I^6$   $VI^5$   $II^6_4$   $V$   $VI^6_4$   $\times$   $I^5$   $\times$   $IV^6$

*cresc.*

$\times$   $IV^6$   $\times$   $IV^5$   $\times$   $I^6$   $\times$   $I^5$   $IV^5$  —  $II^7$  —

*dim.* *cresc.*

24087

III<sup>6</sup>/<sub>5</sub> — V<sup>5</sup>/<sub>5</sub> I<sup>5</sup>/<sub>5</sub> I<sup>7</sup>/<sub>5</sub> II<sup>4</sup>/<sub>3</sub> II<sup>4</sup>/<sub>b3</sub> I<sup>6</sup>/<sub>4</sub> I<sup>7</sup>/<sub>5</sub> II<sup>4</sup>/<sub>3</sub> II<sup>4</sup>/<sub>b3</sub> I<sup>6</sup>/<sub>4</sub>

ff

I<sup>6</sup>/<sub>4</sub> II<sup>7</sup>/<sub>3</sub> IV<sup>5</sup>/<sub>5</sub> I<sup>6</sup>/<sub>4</sub> IV<sup>6</sup>/<sub>6</sub> II<sup>7</sup>/<sub>3</sub> V<sup>7</sup>/<sub>5</sub> I<sup>5</sup>/<sub>5</sub> I<sup>7</sup>/<sub>5</sub> II<sup>4</sup>/<sub>3</sub> II<sup>4</sup>/<sub>b3</sub> I<sup>6</sup>/<sub>4</sub>

dim.

I<sup>7</sup>/<sub>5</sub> II<sup>4</sup>/<sub>3</sub> II<sup>4</sup>/<sub>b3</sub> I<sup>6</sup>/<sub>4</sub> I<sup>6</sup>/<sub>4</sub> II<sup>7</sup>/<sub>3</sub> IV<sup>5</sup>/<sub>5</sub> I<sup>6</sup>/<sub>4</sub> V<sup>7</sup>/<sub>5</sub> IV<sup>5</sup>/<sub>5</sub> IV<sup>6</sup>/<sub>6</sub>

cresc.

I<sup>5</sup>/<sub>5</sub> I<sup>6</sup>/<sub>4</sub> I<sup>5</sup>/<sub>5</sub> IV<sup>6</sup>/<sub>6</sub> IV<sup>5</sup>/<sub>5</sub> I<sup>6</sup>/<sub>4</sub>

fff

Handwritten annotations:  $I^6$ ,  $IV^6$ ,  $IV^5$ ,  $I^6$ ,  $I^5$ ,  $I^6$

System 1: Treble and bass clefs. Treble clef has handwritten annotations  $I^6$ ,  $IV^6$ ,  $IV^5$ ,  $I^6$ ,  $I^5$ ,  $I^6$  above the staff. The music consists of chords and moving lines in both hands.

Handwritten annotations:  $I^5$ ,  $I^5$ ,  $I^5$ ,  $I^5$ ,  $IV^6$ ,  $V^7$

Dynamic markings: *dim.*, *fff*, *ff*, *ff*

Tempo markings: *allegro*

System 2: Treble and bass clefs. Treble clef has handwritten annotations  $I^5$ ,  $I^5$ ,  $I^5$ ,  $I^5$ ,  $IV^6$ ,  $V^7$ . Dynamic markings *dim.*, *fff*, *ff*, *ff* are present. Tempo markings *allegro* are written below the bass staff.

Handwritten annotations:  $I^5$ ,  $III^6$ ,  $II^4$ ,  $II^4_{43}$ ,  $V^7$ ,  $I^5$ ,  $III^6$ ,  $II^4$ ,  $II^4_{43}$ ,  $V^7$ ,  $I^5$ ,  $I^7$ ,  $IV^5$ ,  $IV^4$ ,  $III^7$

Motivo principal

Dynamic markings: *fff pesante*, *ffff*

System 3: Treble and bass clefs. Treble clef has handwritten annotations  $I^5$ ,  $III^6$ ,  $II^4$ ,  $II^4_{43}$ ,  $V^7$ ,  $I^5$ ,  $III^6$ ,  $II^4$ ,  $II^4_{43}$ ,  $V^7$ ,  $I^5$ ,  $I^7$ ,  $IV^5$ ,  $IV^4$ ,  $III^7$ . An orange line highlights the treble staff, labeled "Motivo principal". Dynamic markings *fff pesante* and *ffff* are present in both hands.



Handwritten musical score system 1. Includes treble and bass staves with complex chordal textures. Red annotations above the staff include:  $\text{III}^5$ ,  $\text{III}^7$ ,  $\text{VI}^6$ ,  $\text{VI}^{\sharp 5}$ ,  $\text{VI}^{\sharp 3}$ ,  $\text{II}^{\sharp 4}$ ,  $\text{V}^5$ ,  $\text{VI}^{\sharp 4}$ ,  $\text{VI}^5$ ,  $\text{III}^6$ ,  $\text{VI}^5$ ,  $\text{III}^5$ ,  $\text{V}^5$ ,  $\text{VI}^6$ ,  $\text{III}^6$ ,  $\text{III}^6$ ,  $\text{I}^6$ ,  $\text{I}^6$ ,  $\text{I}^6$ ,  $\text{I}^6$ . Dynamic markings *ffff* are present in yellow circles.

Handwritten musical score system 2. Includes treble and bass staves. Red annotations above the staff include:  $\text{I}^6$ ,  $\text{I}^{\sharp 3}$ ,  $\text{II}^6$ ,  $\text{II}^{\sharp 4}_{\text{53}}$ ,  $\text{VI}^{\sharp 4}$ ,  $\text{I}^5$ ,  $\text{I}^5$ ,  $\text{II}^6$ ,  $\text{IV}^{\sharp 4}$ ,  $\text{IV}^{\sharp 5}_{\text{53}}$ ,  $\text{V}^{\sharp 7}$ ,  $\text{I}^5$ ,  $\text{I}^5$ ,  $\text{II}^{\sharp 4}_{\text{52}}$ ,  $\text{VII}^6$ ,  $\text{I}^5$ ,  $\text{VI}^6$ ,  $\text{VII}^6$ ,  $\text{VI}^{\sharp 5}_{\text{53}}$ . Dynamic markings *dim.* are present in yellow circles.

Handwritten musical score system 3. Includes treble and bass staves. Red annotations above the staff include:  $\text{I}^6$ ,  $\text{I}^{\sharp 3}$ ,  $\text{II}^6$ ,  $\text{II}^{\sharp 4}_{\text{53}}$ ,  $\text{VI}^{\sharp 4}$ ,  $\text{VI}^6$ ,  $\text{VI}^{\sharp 6}_{\text{53}}$ ,  $\text{VI}^{\sharp 4}_{\text{53}}$ ,  $\text{IV}^{\sharp 6}_{\text{53}}$ ,  $\text{I}^5$ . Dynamic markings *dim.*, *mf*, and *ppp* are present in yellow circles. A vertical line with an arrowhead is drawn above the staff.

Edited and fingered by  
Louis Oesterle

# Prélude

S. RACHMANINOFF. Op. 3, N°

(Andante)

**Piano**

**Lento** **Calma** **ff** **ppp** **Rubato** **A tempo** **ppp**

**Melodía** **Bajo** **Homoritmico en acordes**

The score consists of four systems of music. The first system includes the tempo marking 'Lento' and dynamic markings 'Calma', 'ff', and 'ppp'. The second system continues the piece. The third system includes the tempo marking 'Rubato' and 'A tempo'. The fourth system concludes the piece with a 'ppp' dynamic marking. The score is annotated with blue arrows pointing to the melodic line ('Melodía') and the bass line ('Bajo'). Vertical blue bars highlight specific chordal textures, with the text 'Homoritmico en acordes' written vertically on the right side. Purple circles with the letter 'Re' are placed below the bass line notes. Fingerings (1-5) are indicated above many notes. The piece is in G major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature.

Agitato

Musical score system 1. Treble clef: Melodia (blue arrows), Acompañamiento (blue arrows), Crescendo (cresc.). Bass clef: Bajo (blue box), Transición (green box), Melodia (blue arrow), XP (purple circles).

Musical score system 2. Treble clef: Diminuendo (dim., green box), Ritardando (green box), Melodia (blue arrows), Crescendo (cresc.). Bass clef: Diminuendo (dim., green box), Ritardando (green box), Melodia (blue arrow), XP (purple circles).

Musical score system 3. Treble clef: Melodia (blue arrows), Crescendo (cresc.). Bass clef: Melodia (blue arrows), Crescendo (cresc.).

Musical score system 4. Treble clef: Melodia (blue arrows), Diminuendo (dim.), Crescendo (cresc.). Bass clef: Melodia (blue arrows), Diminuendo (dim.), Crescendo (cresc.), XP (purple circles).

System 1: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and accents. Bass clef contains a bass line with slurs and accents. A purple circle with 'XP' is under the first bass note. A green box labeled 'Tensión' is under the first bass note. A purple circle with 'XP' is under the second bass note. A purple circle with 'XP' is under the third bass note.

System 2: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and accents. Bass clef contains a bass line with slurs and accents. A green box labeled 'Tensión' is under the first bass note. A purple circle with 'XP' is under the first bass note. A purple circle with 'XP' is under the second bass note.

System 3: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and accents. Bass clef contains a bass line with slurs and accents. A green box labeled 'Tensión' is under the first bass note. A purple circle with 'XP' is under the first bass note. A purple circle with 'XP' is under the second bass note. A purple circle with 'XP' is under the third bass note.

System 4: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and accents. Bass clef contains a bass line with slurs and accents. A green box labeled 'Tensión' is under the first bass note. A purple circle with 'XP' is under the first bass note. A purple circle with 'XP' is under the second bass note. A purple circle with 'XP' is under the third bass note. A purple circle with 'XP' is under the fourth bass note. A purple circle with 'XP' is under the fifth bass note.

5

5

5

5

5

5

Homoritmico en acordes

fff

ff

fff

fff

Transición

Red.

Red.

Tempo I

tensión

fff pesante

fff

fff pesante

fff

Red.

Red.

Red.

\*

Musical score system 1, featuring piano and violin parts. The piano part includes dynamic markings *pppp* and *pppp*. The violin part includes dynamic markings *pppp* and *pppp*. Blue highlights are present in the violin part.

Musical score system 2, featuring piano and violin parts. The piano part includes dynamic markings *pppp* and *pppp*. The violin part includes dynamic markings *pppp* and *pppp*. Blue highlights are present in the violin part. The system concludes with a *dim.* marking.

Musical score system 3, featuring piano and violin parts. The piano part includes dynamic markings *dim.*, *mf*, and *ppp*. The violin part includes dynamic markings *dim.*, *mf*, and *ppp*. Blue highlights are present in the violin part. A green oval highlights the beginning of the system. A green box at the bottom contains the word "Calma" and a series of vertical lines. A purple circle with the word "Calm" is also present.

Transición

Calma

Calm

