



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

“Notas al Programa con obras de Bach, Mozart, Chopin, Debussy y Ponce”

Que para obtener el título de:  
Licenciado en Piano

Presenta:  
Raziel Pineda Alcántar

México, D.F. 2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE GENERAL

Introducción.....	2
Preludio y fuga no. 6 para teclado en Re menor BWV 851 (Clave Bien Temperado, libro I) de Johann Sebastian Bach (1685-1750).....	3
Concierto para piano y orquesta no. 20 en Re menor K. 466 De Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).....	13
Balada para piano no. 1 en Sol menor Op. 23 de Frédéric Chopin (1810-1849).....	28
La Catedral sumergida (Preludios, libro I) de Claude Debussy (1862-1918).....	38
Balada mexicana para piano en La mayor de Manuel M. Ponce (1882-1948).....	49
Bibliografía.....	54

## INTRODUCCIÓN

Las obras seleccionadas para mi examen profesional abarcan cronológicamente del período Barroco hasta el siglo XX y representan un fuerte impulso en mi desarrollo como músico debido a las exigencias técnicas e interpretativas que dichas obras demandan. A temprana edad conocí de manera formal a grandes compositores y de ahí mi interés por sus obras, que me han cautivado desde mis primeros contactos y no dejan de sorprenderme. Las obras son: el Preludio y Fuga no. 6 en Re menor, BWV 851, de Johann Sebastian Bach con su brillante y virtuosa polifonía, el Concierto para piano y orquesta no. 20 en Re menor K.466 de Wolfgang Amadeus Mozart con sus marcados contrastes y diálogos entre el piano y la orquesta, la Balada no. 1 en Sol menor op. 23 de Frédéric Chopin con su hálito suave y melancólico o a veces apasionado y romántico, la evocadora *Catedral Sumergida* de Claude Debussy del primer libro de preludios con su lenguaje descriptivo y, por último, la *Balada Mexicana* de Manuel M. Ponce en La mayor que incluye románticos temas nacionalistas.

Al estudiar estas obras, tan variadas y tan cercanas unas de otras en un mismo programa, salen a la luz ideas musicales y técnicas que permiten dar un estilo, un toque refinado y la emotividad especial a cada una: como el destacar un buen fraseo melódico entre un complejo tejido musical en Bach o lograr un toque especial en un *cantabile* o uno ligero y virtuoso en Mozart, alcanzar un equilibrio musical, emocional y técnico en el piano con la tranquilidad y fuerza de Chopin en esta obra, el convertir ideas intangibles en sonidos y poder transmitirlos como en Debussy o cantar nuestra música tradicional entre pasajes Lisztianos y románticos.

Esta investigación significa para mí un deber como músico además de un placer, y me permite un mayor acercamiento al repertorio pianístico además de favorecer mi formación musical. En este trabajo se conocen muchas ideas que, técnica y musicalmente, es conveniente estudiar en el instrumento a fin de acercarse a una adecuada interpretación.

## **Preludio y Fuga en Re menor, BWV 851, Libro I del *Clave bien temperado* de Bach**

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685 y murió en Leipzig el 28 de julio de 1750. Fue un compositor y organista alemán con una creatividad fuerte y original, un dominio técnico y un control intelectual equilibrado. Fue también un virtuoso del teclado con una fama casi legendaria en vida que le ha dejado un lugar en la historia musical. (Wolff, Grove Music Online)

El Preludio y la Fuga seleccionados para este programa son parte del *Clave bien temperado*, una colección de 48 preludios y fugas de Johann Sebastian Bach. La recopilación está agrupada en 2 partes, BWV 846-69 Y 870-93 (compiladas en 1722 y 1738-42); cada una contiene 24 preludios y 24 fugas, una para cada tonalidad mayor y menor comenzando con Do mayor y ascendiendo cromáticamente. Las obras que integran la colección datan de diversos periodos de la vida de Bach y se valen de una gran variedad de estilos. (Wolff, Grove Music Online, *op. cit.*)

El preludio en la época de Bach se encuentra frecuentemente ligado a una fuga. En el caso del preludio para teclado, es una obra breve que surge de pequeños y constantes fragmentos melódicos o rítmicos. Tiene como características el virtuosismo musical, la libertad rítmica y una construcción temática alusiva a tocar de manera improvisada. La función esencial del preludio es atraer la atención del oyente y definir la tonalidad de la fuga. (Randel 2009: 905)

La fuga, por otro lado, significa literalmente huida, lo que sugiere la sensación de escape y persecución característica de todas las piezas en contrapunto imitativo; es un procedimiento que se consolida al final del siglo XVII, y en el que un solo tema principal se expone sucesivamente en todas las voces de la textura polifónica. Tiene forma tripartita: Exposición, Desarrollo y Reexposición (aunque se intercalan algunos episodios). Muchas fugas muestran estas características, sin embargo no existe un solo método que abarque provechosamente la diversidad de formas y procedimientos que se encuentran en las fugas. (Randel 2009: 516)

A finales del siglo XVII el concepto de basar toda una fuga en un solo tema o sujeto suplantó generalmente a la concepción politemática del Renacimiento. En la obra de Bach, las fugas del *Clave bien temperado* y el *Arte de la fuga* han pasado a considerarse como los ejemplos supremos de composición fugada. El estilo de Bach, con su equilibrio más o menos uniforme entre la armonía tonal y el contrapunto complejo, aportó las condiciones ideales para su pleno desarrollo. Para Bach la fuga constituía el mejor medio para la realización de fuertes ideas musicales; generalmente en su obra representa un clímax de intensidad musical. (Randel 2009: 518)

Los antecedentes de estas formas los podemos encontrar desde principios del siglo XVII en la música para teclado. En el Barroco el compositor italiano Girolamo Frescobaldi escribió un gran número de obras para órgano y clavicémbalo, incluyendo toccatas, *canzonas* y *ricercares*. Estos últimos son obras basadas en contrapunto imitativo, mientras que las toccatas mezclan secciones imitativas con partes más largas en estilo de improvisación. Más tarde, el alemán Johann Jakob Froberger, discípulo de Frescobaldi, cimentó su obra en composiciones para teclado, sobre todo con tocatas y suites, piezas de música descriptiva (de estilo francés) y piezas polifónicas (de estilo italiano). Este compositor es un puente entre Frescobaldi y los autores alemanes. Los preludios de órgano alemanes de finales del siglo XVII suelen comenzar en estilo libre y concluir con una breve sección fugada, lo cual anticipa la separación posterior entre preludio y fuga como parejas independientes, como sucede en bastantes obras del alemán Dietrich Buxtehude. Este compositor, que en algunas de sus obras como toccatas o canzonas remite a Frescobaldi y a Froberger, fue de inspiración para Bach en la complejidad de su arquitectura, la invención melódica-rítmica y la riqueza del contrapunto en sus composiciones, que alternan partes improvisadas con otras de contrapunto estricto. Resumiendo, en el siglo XVII las toccatas alternaron ambos estilos (improvisado y polifónico), pero al paso del tiempo los compositores alemanes, en especial Bach, tendieron a separarlos, utilizan primero una obra de estilo improvisado (toccatas, preludios) y después otra de estricto contrapunto (fugas). (Randel 2009: 905).

## Preludio y Fuga en Re menor BWV 851

### Preludio

Tiene una forma pequeña y equilibrada en estilo improvisado, con carácter semejante a la toccata, muy pareja en el sentido rítmico, sin embargo muy original en su armonía. En este preludio se realiza un canto en la mano izquierda de pequeñas frases que se van moviendo armónicamente con saltos hasta de octava, mientras la mano derecha realiza progresiones armónicas de cuatro notas. Esta última utiliza tres notas por cada octavo y se mueve rápidamente sobre el teclado valiéndose de notas comunes de los acordes, digitaciones y apoyos para ir de un lado a otro. (Gray 1979: 30, Ledbetter 2002: 170)

El intérprete debe dominar la música para jugar con ella, lucirse y tocar “espontáneamente”. También es importante estudiar despacio con los dedos muy activos para que suenen bien todas las notas y resaltar las líneas melódicas; en especial las de la mano izquierda que son las que realizan la conducción armónica de la obra.

Abre la obra inesperadamente debido a su bajo en octavos y los rápidos tresillos a manera de 6/8. El bajo es una nota pedal que además canta a lo largo de la obra. El primer periodo ampliamente desarrollado modula a Fa mayor (c.<sup>1</sup> 6). El segundo se dirige a La menor (c. 9), que servirá como dominante (V) para que el tercer periodo regrese a Re menor (c. 11) y realice una cadencia rota a Si bemol mayor (c.11-14). Después viene un pequeño puente (c. 15) donde el bajo se mantiene en Re mientras los tresillos de la mano derecha ascienden en arpeggios de Re menor con séptima y Sol menor hacia la Coda (c.16). La Coda comienza con una sección importante (c. 16-21) con un bajo a contratiempo en Re mientras la derecha mantiene una parte fija y las notas superiores suben y bajan en grados conjuntos (c. 16 y 17). El compositor juega con la armonía que se mueve rápidamente todo el tiempo sin quedar fija en algún acorde; para esto utiliza notas comunes y arpeggios que suben y bajan en distintos tonos (c. 18 y 19) y culmina esta sección (c.19 -21) combinando el pasar rápidamente de un tono a otro a la manera de una gran improvisación con el bajo en Re y destacando líneas melódicas en ambas manos. Finalmente aparece el V grado recordando el compás 15, con el bajo mantenido en La y los tresillos ascendiendo en

---

<sup>1</sup> En adelante la palabra compás se abreviará c.

arpeggios formando la armonía de V-I (c.23), conduciendo a una progresión cromática descendente de tríadas disminuidas al estilo brillante de la cadencia del primer movimiento del quinto concierto de Brandemburgo. Este pasaje virtuoso produce una sensación de caída y resuelve a una cadencia perfecta IV-I-V-I. Los choques armónicos son una característica importante de esta obra donde la mayoría de los compases tienen disonancias. Resulta una obra muy idiomática, eficaz y expresiva en los instrumentos de teclado. (Gray 1979: 31, Ledbetter 2002: 171)

Al estudiar es conveniente pensar en la música como sucesiones de acordes más que como notas separadas, esto da una idea más clara de la forma y facilita la memorización. En la música existe la jerarquía de sonidos donde unos son más importantes que otros; por lo tanto el músico debe analizar cuáles sonidos destacar y cuáles no dependiendo de su importancia armónica o de fraseo. En este prelude se aplica a las líneas melódicas o en acordes como los de la cadencia final.

## Fuga

La fuga de Bach es una danza binaria y tiene forma tripartita (Exposición, Desarrollo y Reexposición, con episodios intercalados). El tema se apega a un tipo que es común en Bach; partiendo de un pasaje de escala, después un adorno en el centro y luego un salto hacia arriba. Este perfil hace que sea adecuado para la inversión y otras alteraciones y a la vez sea siempre reconocible por mantener su individualidad. El *sujeto* es una melodía muy expresiva en Re menor que comienza en tiempo débil a manera de anacrusa. Utiliza octavos ascendentes y dieciseisavos que simulan un grupeto y estos llevan a una nota más aguda (salto de 6ª) que es resuelta con un trino. Es aquí donde el *contrasujeto* hace su aparición en la primera voz mientras que la segunda entra con el sujeto; el contrasujeto también es anacrúsico, utiliza dieciseisavos descendentes y también un salto de 6ª. Termina nuevamente con dieciseisavos descendentes, dando lugar a un pequeño pasaje para que se incorpore la tercera voz. La obra se divide en tres líneas musicales que a veces parecen independientes y otras parecen ir juntas, mientras van cantando el tema en cada mano o incluso entre las dos. El contrasujeto desempeña una función casi tan importante como la del sujeto y aparece en casi todos los compases. Toda la obra se realiza con elementos como octavos, dieciseisavos, silencios, intervalos, saltos,

etc. provenientes del sujeto y el contrasujeto, y se utilizan cambios de tono, de registro inversiones, movimientos armónicos (paralelo, contrario, oblicuo y directo), y demás recursos musicales que van logrando un elaborado tejido musical. (Gray 1979: 31, Ledbetter 2002: 174)

La fuga está escrita a tres voces y durante la Exposición entra el sujeto y el contrapunto que lo acompaña es considerado el contrasujeto, aunque será utilizado con libertad a través de la fuga. Cuando entra la tercera voz este contrasujeto aparece dividido entre las voces de la soprano y del alto. Se identifican como *CS-a* y como *CS-b*. La exposición concluye en el compás 8 con la voz del bajo. El primer episodio comienza en el compás 8 y termina en el 12. Este primer episodio nos lleva a una serie de *stretti* (procedimiento imitativo del sujeto interrumpido por el mismo tema en varias voces) donde se usa la melodía tanto en su forma original (*S*) como invertida (*SI*) (c. 12 a 16) y a un segundo *stretto* (c.17 a 20) con la forma original del sujeto en las dos voces inferiores. En el compás 21 hay un triple *stretto* entre el bajo (forma original), soprano (forma invertida) y bajo (forma invertida), donde a las primeras dos entradas les falta la última nota. En el compás 25 y 26 un pequeño episodio usa las versiones invertidas del motivo *a*, mientras que vemos en la soprano las versiones invertidas del contrasujeto (*CS-a* y *CS-b*). Otro triple *stretto* comienza en el compás 27 (soprano invertido, alto original y bajo invertido), donde a los sujetos de la soprano y bajo les falta su última nota. Vemos en el pasaje el *CS-a* y *CS-b*.

Hacia el final de la pieza, un nuevo episodio comienza en el compás 31 y nos lleva a la presentación del sujeto variado en el compás 34. Un último episodio comienza en el compás 36. Bajo y alto usan el motivo *a* invertido mientras vemos en la soprano el *CS-a*. Este episodio nos lleva a la presentación final del sujeto, una vez más en *stretto* acompañado del *CS-b*. En los últimos compases se presenta el motivo *a* en forma original e invertida y doblado por terceras. El interés principal de la fuga es la combinación de sujeto y contrasujeto en las tres voces, los cambios armónicos, melódicos y los *stretti*. (Ejemplo no. 1) (Gray 1979: 32; Rodríguez, Análisis de la fuga BWV 851, *op. cit.*)

Es importante el estudio de las entradas del sujeto porque al interpretar la fuga debemos resaltar esas líneas melódicas más que las del contrasujeto u otros elementos del contrapunto, en especial cuando existen los *stretti*. Se debe tocar con un buen fraseo, que se logra estudiando la jerarquía de sonidos.

Ejemplo.- Fuga a 3 voces (Rodríguez: 2011 *op. cit*)

Bach - Fuga BWV 851 en re menor

Exposición (1 - 8)

The first system of the musical score for the Exposition (measures 1-8) is shown. It features three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a lower bass clef staff at the bottom. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The treble staff contains the main melodic line with various ornaments and trills. Above the treble staff, there are labels 'S', 'CS a', and 'CS b' with brackets indicating their respective spans. Below the treble staff, there are labels 'a', 'b1', 'b2', and 'A' with dotted lines indicating specific notes or intervals. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with a trill 'tr' in the final measure. The lower bass staff is mostly empty.

The second system of the musical score (measures 5-8) continues the exposition. It features the same three-staff layout. The treble staff shows the continuation of the melodic line with trills and ornaments. Labels 'CS a', 'CS b', and 'S' are placed above the staff with brackets. The bass staff continues with its rhythmic accompaniment, including a trill 'tr' in the final measure. The lower bass staff remains empty.

Bach - Fuga BWV 851 en re menor

Primer episodio (8 - 12)

The first episode of the musical score (measures 9-12) is shown. It features the same three-staff layout. The treble staff contains a melodic line with trills and ornaments. Labels 'b1', 'b', and 'S I' are placed below the staff with dotted lines. The bass staff continues with its rhythmic accompaniment, including a trill 'tr' in the final measure. The lower bass staff remains empty.

Bach - Fuga BWV 851 en re menor

Primer stretto

Measures 13-15 of the first stretto. The score is in D minor (one flat) and 3/4 time. Measure 13 features a slur 'S' over the first two notes of the treble staff and a trill 'tr' on the second note of the bass staff. Measure 14 has a slur 'S' over the first two notes of the treble staff and a trill 'tr' on the second note of the bass staff. Measure 15 has a slur 'CS a' over the first two notes of the treble staff and a trill 'tr' on the second note of the bass staff. A dotted line with 'a' below it spans from the end of measure 15 to the start of measure 16.

Measures 16-18 of the first stretto. Measure 16 has a slur 'CS a' over the first two notes of the treble staff and a trill 'tr' on the second note of the bass staff. Measure 17 has a slur 'CS b' over the first two notes of the treble staff and a trill 'tr' on the second note of the bass staff. Measure 18 has a slur 'CS b' over the first two notes of the treble staff and a trill 'tr' on the second note of the bass staff. A dotted line with 'b1' below it spans from the end of measure 18 to the start of measure 19.

Bach - Fuga BWV 851 en re menor

Segundo stretto

Measures 19-21 of the second stretto. Measure 19 has a slur 'CS a' over the first two notes of the treble staff and a trill 'tr' on the second note of the bass staff. Measure 20 has a slur 'CS a' over the first two notes of the treble staff and a trill 'tr' on the second note of the bass staff. Measure 21 has a slur 'CS b' over the first two notes of the treble staff and a trill 'tr' on the second note of the bass staff. A dotted line with 'S' below it spans from the end of measure 21 to the start of measure 22.

Bach - Fuga BWV 851 en re menor

Primer triple stretto

Musical score for the first triple stretto (measures 23-26). The score is in D minor and 3/4 time. It features three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The Treble staff has a measure rest at the beginning, followed by a series of sixteenth-note patterns. The Bass staff has a measure rest, followed by a series of eighth-note patterns. The lower Bass staff has a measure rest, followed by a series of eighth-note patterns. The score includes various annotations: 'CS b' above measures 24-25, 'CS a' above measure 25, and 'CS b' above measure 26. There are also 'tr' (trills) and 'a' (accents) markings.

Bach - Fuga BWV 851 en re menor

Segundo triple stretto

Musical score for the second triple stretto (measures 27-30). The score is in D minor and 3/4 time. It features three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The Treble staff has a series of eighth-note patterns. The Bass staff has a series of eighth-note patterns. The lower Bass staff has a series of eighth-note patterns. The score includes various annotations: 'S1' above measure 27, 'S' above measure 28, 'CS b' above measure 29, and 'CS a' above measure 30. There are also 'tr' (trills) and 'a' (accents) markings.

Bach - Fuga BWV 851 en re menor

Episodio

Musical score for the episode (measures 31-34). The score is in D minor and 3/4 time. It features three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The Treble staff has a series of eighth-note patterns. The Bass staff has a series of eighth-note patterns. The lower Bass staff has a series of eighth-note patterns. The score includes various annotations: 'CS a' above measure 31, 'tr' above measure 32, 'b2' above measure 33, and 'S' above measure 34. There are also 'b' and 'a' (accents) markings.

Bach - Fuga BWV 851 en re menor

Sujeto variado en bajo

Musical score for the first system (measures 35-38) of the Fugue BWV 851. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features three staves: a treble staff and two bass staves. The treble staff contains the main subject, with three instances of the subject marked 'CS a' (Cromatic Subject a) above the staff. The two bass staves provide accompaniment, with the lower bass staff featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The first measure (35) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second measure (36) has a bass clef. The third measure (37) has a treble clef. The fourth measure (38) has a bass clef. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Bach - Fuga BWV 851 en re menor

Sujetos finales en stretto

Musical score for the second system (measures 39-41) of the Fugue BWV 851. The score is in G minor and 3/4 time. It features three staves: a treble staff and two bass staves. The treble staff contains the main subject, with three instances of the subject marked 'CS b' (Cromatic Subject b) above the staff. The two bass staves provide accompaniment, with the lower bass staff featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The first measure (39) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second measure (40) has a bass clef. The third measure (41) has a treble clef. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Musical score for the third system (measures 42-44) of the Fugue BWV 851. The score is in G minor and 3/4 time. It features three staves: a treble staff and two bass staves. The treble staff contains the main subject, with three instances of the subject marked 'CS b' (Cromatic Subject b) above the staff. The two bass staves provide accompaniment, with the lower bass staff featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The first measure (42) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second measure (43) has a bass clef. The third measure (44) has a treble clef. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Me parece muy importante para un alumno de piano el estudio de la música de Johann Sebastián Bach a lo largo de su desarrollo; desde las piezas de los cuadernos de Ana Magdalena Bach, pequeños preludios, pasando por las invenciones y sinfonías, hasta las partitas, suites, toccatas, fugas, etc. Este preludio y fuga cumple con una función didáctica, reforzando el desarrollo de habilidades físicas y musicales en el alumno. Esta pieza propicia el pensamiento armónico, es decir, que el alumno tenga una claridad de la armonía tanto en la partitura como en el teclado, esta última apoyada por digitaciones adecuadas de la mano y que el alumno desarrolle una percepción de sensaciones mediante los diferentes acordes y sus relaciones armónicas, y aprenda a expresarlas. Este preludio y fuga también fomenta habilidades técnicas como agilidad y precisión de manera relajada y la independencia de manos. Esto último es muy importante debido a la jerarquía de sonidos, además de favorecer la independencia de los hemisferios cerebrales; el izquierdo está orientado a la razón y el derecho a la emoción, obteniendo así un equilibrio musical. Por último, fomenta un oído musical más afinado, atento a cambios muy sutiles. El estudio e interpretación de esta obra, además de los beneficios ya mencionadas para el ser humano, representa una fuerte experiencia emocional y de pensamiento musical para el intérprete y para quien escucha.

## Concierto no. 20 para piano y orquesta en Re menor, K.466 de Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart nació en Salzburgo el 27 de enero de 1756 y murió el 5 de diciembre de 1791 en Viena. Fue un compositor austriaco cuyo estilo sintetizó muchos elementos musicales, en especial a partir de 1781 en Viena, resultando un idioma convertido en cumbre del clasicismo vienés. La madurez de su música se distingue por su belleza melódica, elegancia formal y la riqueza de la armonía y la textura, además está sumamente influenciada por la ópera italiana y las raíces de las tradiciones de Austria y del sur de Alemania. A diferencia de Haydn y Beethoven, junto con quienes conforma los tres principales pilares del clasicismo, Mozart destacó en todas las corrientes y formas musicales de su tiempo, pudiendo considerarse el compositor más universal de la historia de la música occidental (Eisen, Grove Music Online, *op. cit.*).

El término *concierto* tiene un gran número de significados en la música y uno de ellos hace referencia a una interpretación musical ofrecida a una audiencia quienes se han reunido con la intención de escuchar a un grupo músicos (en el caso de que se tratara de un sólo músico se le nombra *recital*). Por otro lado, y siendo de mayor interés para este trabajo, desde finales del siglo XVII hasta la actualidad, la palabra *concierto* también se refiere a una forma musical generalmente escrita en varios movimientos o secciones donde por lo regular es un solista el que se opone a la orquesta, es decir, el individuo contra la masa, el *solo* contra el *tutti*. Esta alternancia y contraste de sonoridades es la esencia del concierto. (Hurd-Griffiths, *The Oxford Companion to Music*, *op. cit.*; Randel 1998: 331; Rosen 2006: 217; Rosen 1998: 83, 92)

El concierto en Re menor de Mozart fue terminado en Viena el 10 de febrero de 1785. La orquestación del concierto incluye cuerdas, una flauta, dos oboes, dos fagotes, dos cornos franceses, dos trompetas y dos timbales. En él nos adentramos a un mundo que integra la sinfonía (por su tratamiento orquestal), la ópera (relación con el drama y el canto de sus temas, en especial la *romanza*) y el concierto (por su forma y estilo). Pertenece a una serie de obras maduras que hicieron de Mozart un compositor muy importante para la mayoría de los músicos de la época que lo consideraron el más grande de los compositores “románticos” de la época del *Clasicismo* gracias al carácter de éste concierto y algunas

obras más. Fue un concierto que Beethoven admiró y para el cual compuso dos *cadenzas*. (Hsu, *Mozart's piano concerto in d minor, op. cit*)

Este concierto explota el contraste y la lucha entre el solista y la orquesta. Las frases más características son intercambiadas entre el solista y la orquesta; por ejemplo, el piano no interpreta el inicio sincopado ni mantiene el fuerte carácter con el que entra la orquesta, sino que lo define rítmicamente y el carácter lo transforma. Por otro lado, la orquesta en ningún momento interpreta la frase a manera de recitativo con la que entra el piano, por el contrario, la deja como material solista en toda la sección del desarrollo. No obstante este hecho, ambos elementos musicales se mezclan brillantemente en todo el concierto. También es digno de mención el caso de las terceras paralelas que dominan la sonoridad del concierto y con las que los movimientos inicial y final se relacionan sorprendentemente. La unidad que logra Mozart entre los movimientos con recursos como el de las terceras se debe a la necesidad de mantener la unidad en el estilo trágico. Sin este dramatismo resultaría inexplicable la sección central del segundo movimiento.

Una característica importante del concierto es la manera que logra incrementar el movimiento rítmico, melódico y armónico; con ello, crea poco a poco la emoción en la obra: una emoción “romántica” que se refleja inclusive en el timbre orquestal. (Hsu, *Mozart's piano concerto in d minor, op. cit*; Rosen 2006: 264-271)

Como intérprete es indispensable estar atento a los diálogos entre el solista y la orquesta durante todo el concierto, es como mantener una buena conversación con alguien donde uno escucha con mucha atención y ofrece una respuesta acertada.

El análisis musical del concierto está basado en el trabajo de Mei-na Hsu (citado en la bibliografía) donde ella aborda la música del compositor, los conciertos para piano, el análisis de este concierto y sus ediciones, cadenzas, grabaciones, referencias, etc. Por otro lado los párrafos que correspondientes a sugerencias técnicas e interpretativas son míos.

El concierto tiene la forma usual en el Clasicismo de tres movimientos, el primero y el tercero son rápidos, separados por un segundo movimiento lento. El primer movimiento, *Allegro* está escrito en forma sonata, un diseño habitual en los primeros movimientos de los conciertos de la época y de los conciertos posteriores como los de Chopin, Tchaikovsky, Schumann, Rachmaninoff, etc. Contrasta el material del piano con los temas orquestales en forma alternada, de manera similar a un pequeño modelo de la forma de *concierto barroco*.

En general los papeles de solista y orquesta son contrastantes y antagónicos en varios niveles. Mei-na Hsu la orquesta representa ansiedad, amenaza, lucha, batalla y el piano la calma, la sublimación, la intimidad y la paz. Como ya se mencionó, la orquesta nunca toca el primer tema que tiene el piano y viceversa. El segundo movimiento, *Romanze*, contrasta con el anterior por su carácter introspectivo y narrativo; el primer tema deja inmediatamente atrás el conflicto del primer movimiento. El tercer movimiento, *Rondó*, está escrito en forma de sonata-rondó; la diferencia con la forma sonata convencional es que generalmente en la sonata-rondó el estribillo, siempre en el tono fundamental, comienza con el instrumento solista y no con la orquesta. (Hsu, *Mozart's piano concerto in d minor, op. cit*)

El estudio de la forma musical le sirve al intérprete para conocer la estructura de la composición y así poder dar a cada elemento el lugar que le corresponde, un orden a todas las ideas musicales. Si el intérprete tiene claro donde entra el tema principal, donde entra él, donde la orquesta o donde son las distintas secciones de la obra, y al momento de tocar las hace notar, entonces el público también comprenderá muy bien la obra.

El primer movimiento posee un carácter trágico, como sucede con algunas de las obras de Mozart como Don Giovanni y el Réquiem escritos también en la tonalidad en Re menor. Tiene cinco secciones: Exposición I, Exposición II, Desarrollo, Reexposición y Coda.

La Exposición I es como una *obertura* que contiene todos temas relacionados con el movimiento e incluso con los demás movimientos. El primer tema tiene una apertura intensa con síncopas encima de una figura dominante en el bajo que usa el *Schleifer*<sup>2</sup>. Se basa en notas repetidas y dinámicas suaves para poco a poco ir creando más movimiento, más tensión (Ej. 1). El segundo tema está en el relativo mayor y se basa en un diálogo entre la flauta y el oboe en un contraste de ritmos y un ascenso en los grados de la escala (Ej. 2).<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Ornamento musical que consiste en tomar dos o tres notas por debajo de la nota principal y realizar un “deslizamiento” hacia arriba, es decir diatónicamente de la nota inicial a la final.

<sup>3</sup> La forma de la Exposición I se puede detallar de la siguiente manera: (c. 1-77) en Re menor: Tema 1 (c. 1-15) en Re menor, Transición 1(c. 16-32) en Re menor, Tema 2 (c. 33-38) en Fa mayor, Transición 2 (c. 44-70) en Re menor, Cierre del tema (c. 71-77) en Re menor.

Ejemplo.- Movimiento I – Primer tema c. 1-8.

Allegro

Str. *p*

Hra.

Ejemplo.- Movimiento I – Segundo tema c. 33-38.

Ob.

Fl.

Ob.

Fl.

Ob.

Fl.

*p*

Fr.

Fr.

Fr.

Fr.

Fr.

Fr.

En la Exposición II sorprende el primer solo de piano que dura once compases además de que aparecerá nuevamente en el Desarrollo y no en la Reexposición. En el segundo Tema interactúan ahora el oboe y el piano en pregunta y respuesta. El segundo Tema del piano toma la rítmica de los compases 64 y 69 llegando al clímax con la combinación de arpeggios, escalas, octavas rotas y trinos.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Exposición II (c. 77-192) de Re menor a Fa mayor: Tema de piano 1 (c. 77-88) en Re menor, Tema 1 (c. 91-105) en Re menor, Tema 2 (c. 115-120) en Fa mayor, Tema de piano 2 (127-135) en Fa mayor, Clímax de piano (153-174) en Fa mayor, Transición 1a (c. 174-185) en Fa mayor y Cierre del tema (c. 186-192) en Fa mayor.

Ejemplo.- Movimiento I – Primer sujeto del piano c. 77-87.



Ejemplo.- Movimiento I – Segundo sujeto del piano c. 127-135.



El Desarrollo comienza con una sección muy contrastante entre el piano y la orquesta, con un conflicto entre la melodía lírica del piano y el ansioso motivo orquestal del principio; más tarde se muestra una serie de arpeggios en Mi bemol mayor, Fa menor y Sol menor que utilizan nuevamente el motivo Schleifer como base.<sup>5</sup>

Es interesante que la Reexposición no utilice el primer tema del piano y el pasaje del compás 254 al 298 es una repetición del material presentado del compás 1 al 43, con la única variante de que el piano se integra y el ritmo se extiende siete compases. La segunda mitad de la Reexposición es similar a la de la Exposición II, sin embargo la tónica de Re es

---

<sup>5</sup> Desarrollo (c. 192-254) de Fa mayor a Sol menor, después Mi bemol mayor y Re menor: Sección 1 (c. 192-229): Tema de piano 1a (c. 192-199) en Fa mayor, Tema de piano 1b (c. 206-213) en Sol menor, Tema de piano 1c (c. 220-227) en Mi bemol mayor y Sección 2 (c. 230-254) de Mi bemol mayor a Re menor.

utilizada en gran medida para lograr el clímax del piano a través de los trinos que ahora son más largos. La transición que va a la cadencia se deriva de los compases 16 al 23 en la Exposición I, que por cierto también aparece al final de la Exposición II (c. 174-181) y en la recapitulación (c. 269-276).<sup>6</sup>

No se conocen Cadenzas que Mozart haya escrito para este concierto, por lo tanto, elegí las que escribió Beethoven porque me atrae mucho la forma en que toma las melodías de Mozart y las replantea con sus ideas musicales y la retórica de su discurso. La Cadenza del primer movimiento abre dramáticamente con trinos en la mano derecha que se alternan con el motivo *Schleifer* en la izquierda. Desde el c. 4 de la cadencia se observa un acorde de sexta napolitana que luego modula a Si mayor en el c. 15 al 18. El segundo tema de piano entra en el c. 18 a manera de canon y continúa hasta una cadencia suspendida que nos recuerda la del c. 67-68 de la Exposición I. Después de un silencio comienza el desarrollo con el segundo tema de piano en Si menor, que es acompañado de tresillos en la mano izquierda desde el c. 27. Se desarrolla la mitad del sujeto para unir la sección con el primer tema en Sol menor en el c. 36. El segundo tema del piano entra en el c. 43 en Re menor, acompañado de tresillos. Luego de siete compases utiliza las últimas notas para crear un pasaje de escalas diatónicas y una parte cromáticas a partir del c. 50 que van subiendo hasta el registro agudo. Aparece un acorde de sexta napolitana en el c. 57-59 en el registro grave, medio y agudo del que se desprende sorpresivamente una escala descendente de Re menor armónica. Ésta luego sube como cromática y culmina con un largo trino, con la figura de *Schleifer* en el bajo construido en la dominante de Re menor, para así concluir en la tónica.

La Coda es muy semejante a la segunda mitad de la Exposición I (c. 44-77), excepto por la omisión de frases repetidas (c. 53-57 y 61-64) y un añadido al final (c. 390-397) donde el ornamento de la mano izquierda aparece para evocar esa pasión del principio aunque ahora más lánguida sugiriendo tal vez que la lucha aún continúa.<sup>7</sup>

Técnicamente éste primer movimiento requiere maestría para tocar octavas y arpeggios; es necesario, principalmente, aprenderse la música para así poder concentrarse en

---

<sup>6</sup> Reexposición (c. 254-365) en Re menor: Tema 1 (c. 254-268) en Re menor, Transición 1 (c. 269-287) en Re menor, Tema 2 (c. 288-293) en Fa mayor, Tema de piano 2 (c. 302-310) en Re menor, Climax de piano (c. 330-356) en Re menor y Transición 1a (c. 356-365) en Re menor.

<sup>7</sup> Coda (c. 366-397) en Re menor: Transición 2 (c. 366-384), Cierre del tema (c. 384-390) y Codetta (c. 390-397).

otras cuestiones como la posición del cuerpo, el movimiento de los dedos y el de la mano en el fraseo. Las octavas pueden estudiarse con un movimiento natural de los dedos donde éstos tienden a encontrarse al cerrar la mano. Como son octavas “rotas” este movimiento es muy activo y se une con otro que utiliza un movimiento de rotación de la mano donde el bajo va guiando las frases. Los arpeggios se practican despacio con los dedos activos y dirigidos a las notas que van guiando la frase.

El segundo movimiento comienza con una gran tranquilidad y en la sección central retoma el conflicto del primer movimiento y concluye apaciblemente. En este concierto Mozart incluyó fuertes contrastes entre los movimientos así como dentro de cada uno lo cual resulta muy claro en este movimiento. No hay una forma estándar para movimientos lentos en tiempo binario y aquí Mozart utilizó la forma de Rondó: A-B-A<sub>2</sub>-C-A<sub>3</sub>-Coda. No hay una indicación de tiempo, sin embargo de acuerdo con el título “Romanze” el pulso debe ser andante.

La sección A comienza en Si bemol mayor, que es el quinto grado de Fa mayor, y ésta a su vez es el acorde más relacionado con Re menor. El solo nuevo de piano abre el movimiento presentando el tema lírico del rondó y después la orquesta repite, luego un nuevo tema es presentado por el piano y termina con la segunda mitad del rondó que nos conduce a la codetta.<sup>8</sup>

Ejemplo.- Movimiento II – Tema rondó c. 1-8.

<sup>8</sup> Sección A ó Estribillo (c. 1-39) en Si bemol mayor: a [solo] (c. 1-8), a [tutti] (c. 9-16), b [solo] (c. 17-24), b [tutti] (c. 25-31), codetta [tutti] (c. 32-39).

En la siguiente sección (B) el piano tiene un papel principal tanto como una soprano podría tenerlo en un Aria. La orquesta decora el acompañamiento mientras el piano toca todas las líneas melódicas de manera muy lírica y expresiva. No hay repetición de frases en este episodio sino que cada frase es diferente. Hay una modulación temporal a Fa menor en el c. 56-59 antes de regresar a Si bemol mayor.<sup>9</sup>

En la Sección A<sub>2</sub> el tema rondó es un poco más corto que en la sección A y sólo lo presenta en dos ocasiones por el piano y la orquesta.<sup>10</sup>

En la sección C el contraste se hace notar en una agitada sección en Sol menor que nos hace recordar el primer movimiento tormentoso; esta vez se observan múltiples cambios de humor, de tono, dinámica y variaciones rítmicas en tanto que la mano izquierda canta la melodía y la derecha acompaña con seisillos hasta el c. 113. Todo se va calmando, el ritmo cambia a dieciseisavos, luego a tresillos y conduce con octavos en un *poco ritardando* al rondó. A lo largo de esta sección el piano se combina con un importante acompañamiento de los instrumentos de aliento-madera mientras realiza cruces de la mano izquierda sobre el teclado. El primer tema de esta sección comienza con un arpeggio ascendente, que se asemeja al tema del rondó que vendrá en el tercer movimiento, y luego una escala descendente derivada del c. 28 del primer movimiento. El segundo tema devuelve la armonía a Si bemol mayor con un arpeggio descendente a la manera del primer tema c. 84. Regresa el primer tema y aparece un acorde de sexta aumentada<sup>11</sup> alemana al final del c.104-105. La transición utiliza la figura del primer tema tres veces para crear el

---

<sup>9</sup> Sección B ó Episodio 1 (c. 40-67) de Si bemol mayor a Fa menor y después a Fa mayor: c [solo con acompañamiento de cuerdas] (c. 40-63) y codetta (c. 64-67).

<sup>10</sup> Sección A<sub>2</sub> (c. 68-83) en Si bemol mayor: a [solo] (c. 68-75) y a [tutti] (c. 76-83).

<sup>11</sup> “Un acorde construido normalmente a partir del sexto grado descendido, añadiendo sobre él una sexta aumentada: en Do mayor es La bemol y Fa sostenido. La resolución más frecuente, desde un punto de vista interválico es en la octava; por tanto un acorde de sexta aumentada resolverá, como norma general, en el acorde de dominante en una cuarta y sexta cadencial. La tipología del acorde de sexta aumentada viene determinada por las otras notas que se añaden a las dos anteriores. El más básico, comúnmente aunque arbitrariamente denominado acorde de sexta italiana, tiene una tercera mayor sobre el sexto grado descendido y resuelve fácilmente sobre la dominante. El llamado acorde de sexta francesa añade una tercera mayor y una cuarta aumentada, y por consiguiente también resuelve en una acorde de dominante con facilidad; tiene cierto “sabor” a escala hexátona. El llamado acorde de sexta alemana tiene una tercera mayor y una cuarta doblemente aumentada o quinta justa, tendiendo a resolver de forma natural en un acorde de cuarta y sexta o en un quinto grado, en función de cómo se escriba este acorde. La primera solución origina dos quintas consecutivas (o paralelas), que se denominan “Quintas de Mozart” ” (Drabkin, Music Online)

climax y regresar de nuevo a Si bemol mayor en el c. 119. Esta sección central cubre un amplio registro en el teclado.<sup>12</sup>

Ejemplo no. 7.- Movimiento II – Sección C c. 84-87.



En la Sección A<sub>3</sub> el solo de piano parece más largo que en la sección A debido a la omisión orquestal del primer tema. En la codetta esta vez el piano decora la orquesta.<sup>13</sup>

La Coda se compone de un amplio motivo, primero entra la orquesta, donde se produce una sexta aumentada en el tercer tiempo del c. 148, y después el piano. El ritmo del c. 154-157 está relacionado con el c. 39-43 del primer movimiento.<sup>14</sup> El segundo movimiento concluye serenamente. Cabe mencionar que en este movimiento el ritmo sincopado en el c. 87 nos recuerda que el estado de ánimo del primer movimiento no está del todo extinto. Otro detalle es que las cuerdas tocan con mayor frecuencia que los alientos, sin embargo éstos son muy importantes en la sección media: el fagot duplica al piano en los agudos en el c. 93 y el oboe duplica los graves en el c. 94. La combinación del piano con los solos de los alientos-madera es característica única de Mozart.

<sup>12</sup>Sección C ó Episodio 2 (c. 84-118) de Sol menor a Si bemol mayor y nuevamente a Sol menor: d [sujeto 1] (c. 84-91) en Sol menor, e [sujeto 2] (c. 92-99) en Si bemol mayor, d [sujeto 1] (c. 100-107) en Sol menor y transición (c. 108-118) en Sol menor.

<sup>13</sup> Sección A<sub>3</sub> (c. 119-145) en Si bemol mayor: a [solo] (c. 119-126), b [solo] (c. 127-134), b [tutti] (c. 135-141) y codetta (c. 142-145).

<sup>14</sup> Coda (c. 146-162) en Si bemol mayor: Tutti (c. 146-149), Solo, con acompañamiento (c. 150-157) y codetta (c. 158-162).

En el segundo movimiento el intérprete tiene un *cantabile* muy importante donde la mano derecha debe cantar un discurso que se asemeja al de una soprano interpretando un *Aria*, así que deberá destacar con su mejor toque la melodía y dirigir bien las frases hacia puntos culminantes y regresar de ellos. Se estudia despacio con los dedos activos, la muñeca y el antebrazo libre además de concentrar la mente y el cuerpo hacia la melodía.

La sección central puede estudiarse staccato, después normal y despacio con los dedos muy activos destacando la mano izquierda que es quien lleva las líneas principales.

El tercer movimiento se distingue de los demás por su ímpetu e intensidad en la expresión, y con ello, es de gran exigencia técnica y musical para el intérprete desde el inicio del movimiento hasta su apasionado final. Tiene la forma: A-B-A<sub>2</sub>-C-B<sub>2</sub>-A<sub>3</sub>-Coda. El concierto inicia en Re menor y concluye en Re mayor. De esta manera, se resuelve el conflicto presentado desde el primer movimiento y con ello da una sensación de alivio a la música y a los oyentes terminando en un mejor estado emocional.

Este último movimiento del concierto es quizá el más exigente técnicamente porque toca casi todo el tiempo y sus partes son difíciles, por lo tanto, el intérprete debe prepararse bien estudiando muy despacio y con los dedos activos, ya después probará un poco a un tempo más rápido. El pianista debe tener una libertad corporal que le permita relajarse mientras está tocando para evitar cualquier tensión.

La sección A o Exposición abre con un solo de piano con un tema sorprendente y agresivo que expresa pasión y drama. Este inicio se asemeja a la apertura del último movimiento de la sinfonía en Sol menor K.550 de Mozart o el principio de la Sonata en Fa menor op. 2 no.1 de Beethoven por el despliegue de sus arpeggios ascendentes. Continúa una sección orquestal basada en el rondó y después, en el c. 30, un pasaje que nos sugiere el comienzo del primer movimiento utilizando notas repetidas y cromáticas además de sextas paralelas que nos llevan hacia la transición que va a la sección B. Dos momentos que incrementan la tensión armónica son el primer acorde de sexta aumentada italiana que aparece en el c. 3 y un acorde de sexta aumentada francesa en el último tiempo de los compases 27-28.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Sección A ó Exposición (c. 1-62) en Re menor: a [solo] Tema Rondó (c. 1-13), a<sub>1</sub> [tutti] Tema Rondó (c. 13-29), b [tutti] (c. 30-50) y c [tutti] Transición (c. 51-62).

Ejemplo.- Movimiento III – Tema Rondó c. 1-12.



En la Sección B encontramos tres temas importantes y regresa el solo de piano con el sujeto 1 en su primer parte (c. 63) que se asemeja mucho al primer tema del primer movimiento y en la segunda mitad (c. 73) al tema 1 del tercer movimiento. La modulación del tono mayor al relativo menor (c. 92) predice el final en Re mayor y utiliza un ritmo particular de negra con corchea derivada del c. 25-26 del primer movimiento, que también aparecerá más tarde en el sujeto 3 (c.140-141). Encontramos acordes de sexta italiana en c.102, 104 y 106 que alargan la resolución de la tónica cuando Fa menor regresa al relativo mayor (Fa mayor) c. 108-160 y en esta sección escalas descendentes por terceras en c. 111-118 y 123-129 nos remiten al patrón opuesto en el c. 144 del primer movimiento. Un acorde de sexta alemana se produce en el último tiempo del c. 119. En el c. 160 aparecen tres arpeggios y un calderón que nos preparan para escuchar el regreso del rondó.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Sección B (c. 63-166) de Re menor a Fa mayor, después Fa menor y Fa mayor: d [solo] Sujeto 1 (c. 63-73) en Re menor, a Tema Rondó (c. 73-91) de Re menor a Fa mayor, e [solo] Sujeto 2 (c. 92-97) en Fa menor, e [sujeto y tutti] Sujeto 2 (c. 98-110) de Fa menor a Fa mayor, f (c. 11-138) en Fa mayor, g [tutti] Sujeto 3 (c. 139-146) en Fa mayor, g [sujeto en el piano] Sujeto 3 (c. 147-160) en Fa mayor y codetta [solo] (c. 161-166) en Fa mayor.

Ejemplo no. 9.- Movimiento III – Sujeto 1 c. 63-73.

Musical score for Example 9, Movimiento III – Sujeto 1, measures 63-73. The score is written for piano in a single system with two staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The music features intricate melodic lines with many slurs and ornaments, and a complex harmonic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure numbers 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, and 73 are visible at the bottom of the staves.

Ejemplo no. 10.- Movimiento III – Sujeto 2 c. 92-97.

Musical score for Example 10, Movimiento III – Sujeto 2, measures 92-97. The score is written for piano in a single system with two staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The music features a more rhythmic and chordal texture than Example 9, with many slurs and ornaments. Measure numbers 92, 93, 94, 95, 96, and 97 are visible at the bottom of the staves.

Ejemplo no. 11.- Movimiento III – Sujeto 3 c. 139-146)

Musical score for Example 11, Movimiento III – Sujeto 3, measures 139-146. The score is written for piano in a single system with two staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The music features a complex melodic line with many slurs and ornaments, and a complex harmonic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure numbers 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, and 146 are visible at the bottom of the staves.

En la sección A<sub>2</sub> aparece el rondó y sigue la orquesta que se basa en una variación del primer tema del movimiento, aunque más corta que A<sub>1</sub>. Modula de Re menor a La menor con un acorde de *sexta napolitana*<sup>17</sup> que tiene su punto clave en el c. 186 y se acompaña con las síncopas del primer movimiento desde el c.182.<sup>18</sup>

La Sección C o Desarrollo está formada principalmente por el tema 1 de la sección B<sub>1</sub> que se presenta en el solo de piano modulando a La menor. Regresan los primeros tres compases del rondó y se desarrollan como un tratamiento contrapuntístico en la orquesta, como en el c. 19-26, mientras el piano alterna arpeggios disminuidos ascendentes y descendentes (c. 212-229). Un acorde de sexta alemana en el c. 222-223 prepara la modulación de Sol menor en el c. 230. El ritmo del piano del c. 224-228 nos remite a la marcha del c. 108 del primer movimiento. Continúa el piano con el tema 1 con una variación al final y termina la orquesta con el mismo tema en Re menor con un diálogo a manera de canon entre los instrumentos de viento (flauta, oboe, fagot) y el piano en el c. 240-262. La transición es similar a la sección B<sub>1</sub> (c. 83-91) y se presenta de nuevo el sujeto 2.<sup>19</sup>

De la sección C o Desarrollo a la Sección B<sub>2</sub> o Reexposición se omite el estribillo y toda la recapitulación se basa en la tónica, Re menor. En la Reexposición no hay sujeto 1, probablemente porque el tema tuvo un tratamiento en la sección B y su desarrollo en la Sección C. La presentación del sujeto 2 (c. 271) es similar al anterior en la Sección B, sólo que está en Re menor y omite la sección ampliada (c. 123-138) que cambia su aspecto más adelante en el c. 318. La escala descendente de terceras paralelas (c. 291-293) es más variada que la de la sección B. El sujeto 3, el mismo que en la sección B (c. 139) se presenta dos veces: en la orquesta y en el piano en Re menor. Continúa la frase en el c. 318 de la Sección B antes mencionada y de ahí el trino en el piano conecta con la transición que hace la orquesta, derivada de la transición de la Sección A (c. 51-59) que conduce a la cadencia. El Fa sostenido del primer tiempo de los compases 304 y 312, además de las

---

<sup>17</sup> La sexta napolitana se forma en el IIº generalmente en primera inversión. La nota fundamental se altera descendentemente para formar un intervalo de sexta menor con el bajo. (<http://www.teoria.com/referencia/num/6n.php>)

<sup>18</sup> Sección A<sub>2</sub> (c. 167-195) en Re menor: a [solo] Tema Rondó (c. 167-180) y a<sub>1</sub> [tutti] Tema Rondó (c. 180-195).

<sup>19</sup> Sección C ó Desarrollo (c. 196-270) de La menor a Sol menor y Re menor: d [solo] Sujeto 1 (c. 196-206) en La menor, a Tema Rondó (c. 206-229) de La menor a Sol menor, d [solo] Sujeto 1 (c. 230-240) en Sol menor, d Sujeto 1 (c. 240-270) en Re menor.

sextas alemanas de las cuerdas en los compases 307 y 315, hacen alusión al Re mayor que aparecerá después en la Coda.<sup>20</sup>

La Cadenza de Beethoven se incluye después del acorde final de la Reexposición y abre con los primeros dos compases del rondó a manera de canon hasta el c. 10 donde el c. 4 tiene una figura libre que alude a un recurso que destacará en el período romántico: el *rubato*. El tema nunca aparece completo. Sólo los primeros 5 compases del rondó son utilizados, como el c. 10-14 basado en el c. 3-5 del rondó, que se repiten en el c. 14 con una variación de valores rítmicos. Hay una cadencia prolongada del c. 17-24 de tres acordes repetidos cuatro veces en distintos registros. Las secciones del c. 24 y 27 están tomadas de la Sección B (c. 63) y ascienden sorprendentemente con arpeggios en Re menor y Sol menor respectivamente. Una pequeña cadencia nos lleva a la dominante La mayor con séptima y unos trinos virtuosos nos llevan por los últimos catorce compases al final de la Cadenza. La Sección A<sub>3</sub> es un estribillo variado donde el tema rondó es interpretado por el piano.<sup>21</sup>

La Coda completa está en Re mayor y en el sujeto 3. Este último aparece dos veces al principio, primero en la orquesta y luego en el piano. El c. 370-376 recuerda el c. 30-50 del primer tutti del tercer movimiento, utilizando una armonía sencilla. Después, en el c. 376-381 tocan sólo los alientos y el piano los adorna. Regresa el tutti al c. 382-386 y los alientos hacen variaciones con el principio del sujeto 3 (c. 395) mientras el piano adorna. Un nuevo material con notas repetidas es incluido por las trompetas y cornos en los compases 401 y 409. Las últimas partes del piano no son exuberantes, parecen terminar en el aire con un acorde sin resolución que la orquesta retoma y cierra el concierto.<sup>22</sup>

Al tocar, el intérprete debe reconocer cómo se forman los acordes de mayor tensión y como se resuelven. Este conocimiento armónico le servirá para destacar más los acordes tensos que los apacibles. La jerarquía de sonidos debe respetarse todo el tiempo y así interpretaremos la música de una manera adecuada y organizada. De esta manera se convertirá en un agradable discurso y un buen diálogo con la orquesta.

---

<sup>20</sup> Sección B<sub>2</sub> ó Reexposición (c. 271-345) en Re menor: e [solo] Sujeto 2 (c. 271-276), e [sujeto en tutti] Sujeto 2 (c. 277-289), f (c. 290-301), g [tutti] Sujeto 3 (c. 302-309), g [sujeto en el piano] Sujeto 3 (c. 310-317), f (c. 318-337) y c [tutti] Transición (c. 337-345).

<sup>21</sup> Sección A<sub>3</sub> (c. 346-353) en Re menor: a [solo] Tema Rondó (c. 346-353).

<sup>22</sup> Coda (c. 354-428) en Re mayor: a [tutti] Sujeto 3 (c. 354-362), g [sujeto en el piano] Sujeto 3 (c. 363-370), b<sub>1</sub> (c. 370-394), g<sub>1</sub> Sujeto 3 (c. 395-428).

En mi opinión Mozart es uno de los compositores más importantes para cualquier músico. Resulta especial su estudio e interpretación y es de vital importancia para conocer y entender distintos aspectos musicales, técnicos e interpretativos de la música en general. Buena parte de su vida Mozart la dedicó a las composiciones para piano; produjo veintisiete conciertos para piano además de sonatas y muchas otras obras que estudian cabalmente el reciente instrumento de su época, inventado por Bartolomeo Cristofori cerca de 1700 y teniendo como antecesores la cítara, el dulcemele, el monocordio, el clavicordio y el clavecín, entre otros. Si bien es complicado el correcto estudio de su música, los frutos obtenidos con ello resultan invaluable. Para muchas obras y en especial para este concierto es importante un estudio sistemático de la música en relación con la memoria, la técnica, el fraseo y demás elementos que permitan la comprensión de la obra y su interpretación. Técnicamente el concierto tiene muchas exigencias. Es importante estudiar con movimientos corporales lo más apegados al funcionamiento natural del organismo, estos movimientos tienen que ver con el funcionamiento del cuerpo como un todo, donde cada uno tiene una repercusión en todo el organismo y ese movimiento es generado por la predisposición de todos los elementos para un determinado fin, al mismo tiempo se evita una lesión. La escritura de Mozart es muy transparente, por lo cual es necesario buscar un toque con ligereza, igualdad, naturalidad y pureza del sonido que permita controlar la música y así expresarla de la mejor forma posible.

## **Balada no. 1 en Sol menor Op. 23 de Chopin**

Frédéric François Chopin nació en Zelzowa Wola el 1 de marzo de 1810 y murió el 17 de octubre de 1849 en París. Fue un compositor y pianista polaco que combinó sus dones melódicos y armónicos, su comprensión intuitiva y creativa de la forma, además de la técnica en el piano y con ello se convirtió en uno de los compositores más importantes del siglo XIX. Empezó su carrera como pianista sin embargo pronto abandonó el concertismo. Su música representa la quintaescencia de la tradición del piano romántico y encarna más que cualquier otro compositor las características expresivas y técnicas del instrumento. (Michałowski y Samson, Grove Music Online, *op. cit.*)

El título *Balada* es propio de algunas composiciones instrumentales del siglo XIX relacionadas con el género literario. Los compositores románticos unen el virtuosismo de la música pura con la expresividad. Destacan las cuatro *Ballades* de Chopin. Después vinieron las de Liszt, Brahms, Grieg, Fauré, etc. La novedad en el título para estas obras de Chopin es que cita un género (Balada) que no había sido elegido como modelo para la música instrumental. Algunos autores piensan que las baladas de Chopin están inspiradas en poemas de Adam Mickiewicz, ambos vivieron el mismo clima intelectual después de la Revolución de 1830 en París exiliados de Polonia por la invasión de Rusia. Chopin incorporaba a la música sus sentimientos nacionalistas y buscaba ganarse al público europeo, que estaba indiferente a la suerte de Polonia y a su cultura. La música de Chopin puede relacionarse con la obra del poeta por su hálito heroico, dramático y un carácter narrativo, sin embargo el esquema puramente musical resulta convincente y satisfactorio por sí mismo. La forma de las cuatro baladas es variada, sin embargo la forma sonata se acomoda a ellas de acuerdo a las necesidades y al carácter de los temas, proporcionando de esta manera la unidad necesaria en toda obra de arte. (Bal y Gay 1993: 235; Björling 2002: 8-9, 16, 18; Denizeau 2002: 204; Randel 2009: 177-178; Walker-Rawsthorne 1973: 49).

La *Balada no. 1* de Chopin se esbozó en Viena y se concluyó en París, lugar a donde llegó el compositor en septiembre de 1831. A pesar de que existe poca evidencia sobre esto, muchas autoridades musicales están de acuerdo. Existen opiniones distintas, como la de Jim Samson, que piensa que probablemente se haya escrito a lo más uno o dos años antes de su publicación en 1835. Llega a estas conclusiones con la observación del autógrafo, el papel y los periodos de gestación de las obras de Chopin, los cuales no eran tan largos.

Chopin se nutrió de las tradiciones clásicas y de las no clásicas, sin embargo, se mantuvo independiente de ambas al punto de crear nuevos géneros. Esto le dio una posición única en el mundo del pianismo a principios del siglo XIX al cual aportó un refinamiento del instrumento y un nuevo contenido musical. En la *Balada*, al tratarse de una forma alargada (tiene distintas secciones aunque está creada en un movimiento) se realiza una síntesis de la música de concierto, sobre todo en lo que respecta a la alternancia de la pasajes fantásticos y llenos de bravura con los cantos melódicos basados en géneros populares. La *Balada* está dedicada al Barón Nathaniel de Stockhausen, embajador del Reino de Hannover en Francia (los alemanes mostraron simpatía con los polacos) que fue alumno y después amigo de Chopin.

La *Balada no.1* se divide en tres partes (Exposición, Desarrollo y Reexposición), antecedidas por una introducción y seguidas de una coda. Adopta los grandes trazos de la forma sonata sin embargo utiliza una escritura más libre en donde cada suceso musical parece inevitable pero no predecible.

(Björling, 2002: p. 10-13; Denizeau, 2002: p. 204-206; Walker-Rawsthorne, 1973: p. 44 Pilsudskiego, Wojéwodzka Biblioteka Publiczna, *op. cit.*)

La Introducción *Lento*, en tonalidad de Sol menor (compás<sup>23</sup> 1 al 7), abre la obra con un acorde de sexta napolitana (II<sup>o</sup> en 1<sup>a</sup> inversión, con un descenso de la nota fundamental) formado por las notas Do, Mi bemol y La bemol con un Si bemol como nota de paso. El escucha asume que la obra abre en dicha tonalidad hasta escuchar la cadencia que nos lleva a Sol menor. (Björling, 2002: p. 22-24; Walker-Rawsthorne, 1973: p. 44)

El intérprete debe pensar los primeros cinco compases como una línea completa, la cumbre se encuentra en el tercer compás y va disminuyendo hasta la cadencia.

Compás 1-7

**Ballade.**

*A Mr le Baron de Stockhausen.* Fr. Chopin, Op. 23.

**Lento.**

The musical score consists of two systems of piano and bass staves. The first system covers measures 1 to 5, with dynamics *f pesante*, *dim.*, and *p*. The second system covers measures 6 and 7, with dynamics *p* and *espress.*. An *Ossia* section is shown at the bottom of the second system.

24

Exposición (c. 8-94).- En tonalidad de Sol menor y Mi bemol mayor.

Primer tema (c. 8-44) *Moderato*, en Sol menor en un compás compuesto de 6/4, utiliza una serie de cadencias; algunos de éstos acordes en forma de arpeggios. El tema tiene ritmo de vals lento con carácter melancólico, la respuesta perfecta a la cadencia de los últimos dos compases del ejemplo anterior. (Björling, 2002: p. 22-24; Walker-Rawsthorne, 1973: p. 46)

En el primer tema el intérprete debe poner atención para destacar la línea melódica; ya que de ésta surge el acompañamiento con ambas manos y es muy importante que suenen todas las notas que están completando la armonía.

<sup>23</sup> En adelante la palabra compás se abreviará c.

<sup>24</sup> Los ejemplos musicales están tomados de la partitura indicada en el anexo.



Segundo tema (c. 67-94) *Meno mosso; sotto voce*, en Mi bemol mayor, en los últimos cuatro compases modula a La menor. Un tema que contrasta con el primero por su sentimiento de esperanza. (Björling, 2002: p. 22-24)

El segundo tema tiene un *cantabile* en la mano derecha que se estudia de forma muy parecida al segundo movimiento del concierto de Mozart; se canta la melodía y la mano izquierda apoya muy bien los bajos. Aquí, la armonía fluye ascendentemente con el pedal a manera de melodía en la clave de Fa y dialoga con la melodía principal, como sucede también en la siguiente sección.

Compás 67-71

(c.82-94) Una especie de complemento de la Exposición; en Mi bemol mayor en contraste con el primer tema. (Björling, 2002: p. 22-24; Walker-Rawsthorne, 1973: p. 46)

Compás 82-86

Desarrollo (c. 94-166).- en tonalidad de La menor, La mayor y Mi bemol mayor.

Primer tema (94-105) *a tempo; meno mosso*, en La menor atado a un pedal de dominante (Mi). (Björling, 2002: p. 22-24; Walker-Rawsthorne, 1973: p. 48)

Compás 94-98

(*meno mosso*)  
*sotto voce* *sempre pp*  
Ped. 3/5 \* Ped. \* Ped. \*

Segundo tema (c. 106-124) en La mayor con acordes extendidos. (Björling, 2002: p. 22-24)

El intérprete debe mantener la línea del tema como en su forma original bien apoyada en el bajo y utilizar matices aunque la partitura marque fortissimo.

Compás 106-109

*ff*  
Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Puente (c. 124-138) en La bemol menor con sexta mayor (séptima de dominante de Mi bemol mayor) Al llegar al compás 124 la armonía estalla en un *fortissimo* y después de disminuir comienza un *crescendo* virtuoso que nos llevará a un tercer tema con forma de vals. (Björling, 2002: p. 22-24)

Compás 124-127

Un tercer tema (c. 138-166) *animato*, en Mi bemol mayor con ritmo de vals rápido. (Björling, 2002: p. 22-24)

Estudiar estos pasajes muy despacio, con los dedos activos en la mano derecha y los saltos en el bajo muy seguros porque de ahí surgen los demás acordes al ritmo de vals. Hay que “aventar” la mano izquierda, con seguridad y relajada, de un salto a otro sin titubear.

Compás 138-143

Reexposición (c. 166-207).- en tonalidad de Mi bemol mayor y Sol menor. (Björling, 2002: p. 22-24)

Segundo tema (c. 166-194) en Mi bemol mayor, en los últimos cuatro compases modula a Sol menor (tonos vecinos que comparten Si bemol y Mi bemol). (Björling, 2002: p. 22-24)

Nuevamente debemos cantar el segundo tema, ahora en acordes y destacando la nota superior de la mano derecha. El acompañamiento se apoya en el bajo y con movimientos circulares de la muñeca logra ese vaivén. Al principio se estudia el movimiento un tanto exagerado y al comprenderse poco a poco se va minimizando.

Compás 166-169

Musical score for measures 166-169. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a strong dynamic of *ff*. The right hand plays chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with fingerings 3, 2, 4, 3, 2, 4, 3, 2, 4, 3, 2, 4. The score includes fingerings (5, 2, 1, 5, 4) and dynamic markings like 'Led.' and '\*'.

Primer tema (c. 194-208) *Meno mosso; sotto voce*, en Sol menor con pedal de dominante (Re) (Björling, 2002: p. 22-24)

Compás 194-198

Musical score for measures 194-198. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a dynamic of *pp*. The right hand plays a melodic line with fingerings 5, 4, 5, 5. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with fingerings 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1. The score includes dynamic markings like *Meno mosso.*, *sotto voce*, and *sempre pp*, and 'Led.' markings.

Coda (c. 208-264).- La coda, un rasgo característico de las formas de Chopin, concluye la obra utilizando el *Presto con fuoco*, en tonalidad de Sol menor. Utiliza saltos, acordes, escalas, etc., quizá el pasaje técnicamente más difícil de la obra. (Walker-Rawsthorne, 1973: p. 48) (Björling, 2002: p. 22-24)

Es verdad que es un pasaje muy difícil en esta obra sin embargo estudiando adecuadamente se puede lograr un buen resultado. Creo que es muy importante practicar muy despacio, con los dedos activos y dirigir bien las frases hacia puntos específicos; son apoyos técnicos y musicales que llevan la conducción melódica y armónica. Por ejemplo, en ésta frase el apoyo cae donde están escritos los acentos en la mano derecha, mientras que la izquierda lo hará con el bajo, los demás acordes solamente surgen a partir de los principales.

Compás 208-212

**Presto con fuoco.**

The musical score consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) contains a series of chords and melodic fragments, with fingerings 1, 2, 3, 4, and 5 indicated above notes. The left-hand staff (bass clef) contains a bass line with chords, marked with dynamics *sf* and *f*. There are asterisks and 'Ped.' markings under the left-hand staff, indicating pedaling. The tempo and mood are indicated as 'Presto con fuoco.' at the beginning of the passage.

La obra de Chopin me ha atraído desde la infancia y es uno de mis compositores favoritos; para mí es un compositor con el que me identifico profundamente. Ha sido, junto con otros compositores, fundamental para mi comprensión musical y técnica del piano. Al estudiar su obra resaltan ideas musicales al oído, al pensamiento, al sentimiento, a los movimientos corporales, etc. y por ello termina siendo interesantísimo y al mismo tiempo demandante en el sentido emocional, físico, intelectual y musical. Hay que poner atención al fraseo, un movimiento natural de la música. Escuchar el plano rítmico, el melódico, el armónico y el tímbrico; dar un sentido romántico que a veces melancólico, a veces con rabia, a veces con energía, a veces con esperanza, a veces con felicidad. Chopin es un maestro del piano, en ello se le fue la vida, en sus composiciones las manos se acomodan de manera natural, es idiomático y los movimientos corporales realizados en la ejecución demuestran una destreza superior que ayudan a comprender mucho mejor la música, sin embargo, también se requiere un pensamiento que integre las ideas mencionadas y bastante esfuerzo para ejecutar la música adecuadamente. En la Balada no. 1 op. 23 encontramos todos estos elementos y es indispensable estudiar cada uno; de manera aislada e integral. De tal modo que al final no tengamos que pensar en cada uno, sino que estos elementos formen un todo, una obra romántica ejecutada de la mejor forma posible. En la interpretación es muy importante resaltar la melodía, la música de Chopin es muy *cantabile* y el acompañamiento debe brindar estabilidad y apoyo a la melodía y si ésta hace un *rubato* hay que mantener el pulso musical.

## ***La Catedral sumergida, preludio número 10 del Libro I de Debussy***

Claude Achille Debussy nació en Saint-Germain-en-Laye el 22 de agosto de 1862 y murió en París el 25 de marzo de 1918. Fue un compositor y pianista francés de los más importantes de su tiempo; sus innovaciones armónicas tuvieron una fuerte influencia en generaciones de compositores. Dio un salto importante con su única ópera completa *Pelléas et Mélisande* y en sus obras para piano y para orquesta creó nuevos géneros, revelando timbres y colores que indicaban una estética muy original. (Lesure, Grove Music Online, *op. cit.*)

El término *impresionismo* fue acuñado en 1874 por el crítico Louis Lenroy para referirse a las pinturas creadas por un grupo de franceses del siglo XIX. Estas obras utilizan la difusión de la luz y el color, crean atmósferas brumosas donde no es posible ver con nitidez los trazos y las imágenes. Son creadas para dar una “impresión” completa en lugar de su equivalente visual. La expresión fue inspirada en una obra de Claude Monet *Impression: soleil levant* (Impresión: amanecer). Con el tiempo se usó, entre otras acepciones, para referirse a la música compuesta por Debussy en la última década del siglo XIX y la primera del XX, que, sin embargo, tiene sus antecedentes en la música de compositores anteriores como Chopin y Liszt, y en la de Chabrier y Chausson con sus delicadas coloraciones armónicas.

El impresionismo en música, se distingue por el uso de timbre instrumentales graduados (colores), melodías estáticas (sin periodos culminantes y con giros alrededor de una nota); la armonía es concebida como un elemento colorista, dentro de las cuales se crean texturas complejas y superficies elaboradas que tienen la habilidad de difuminar las melodías y estructuras en constante evolución sin una gran división de secciones. En Debussy el término es aplicable desde *Prélude à L'après-midi d'un faune* (Preludio a la siesta de un fauno, 1894) hasta los *Préludes pour piano* (Preludios para piano, 1910-13) pasando por la ópera ya mencionada compuesta entre 1893 y 1902. A Debussy no le gustaba el término porque era usado de manera despectiva; no obstante, era un gran admirador de la pintura, por ejemplo de Joseph Mallord William Turner. (Randel, 2009: p. 588)

*La Catedral sumergida* pertenece a los *Preludios*, una colección de 24 obras de Claude Debussy. La compilación está agrupada en dos partes, cada una con 12 piezas: Libro I (1910) y Libro II (1912-13). La obra completa nos remite a colecciones como los 24 preludios op. 28 (1835-39) de Chopin, donde cada uno es una pieza libre e independiente al igual que en Debussy, y los 48 preludios y fugas de Bach (1722 y 1738-42), donde cada prelude antecede a la fuga. En Debussy los *preludios* tienen un carácter de improvisación y títulos evocadores. Era usual que los primeros intérpretes eligieran uno o varios para la ejecución en concierto dependiendo de su estado de ánimo y el del público, interpretándose en pequeños salas o en privado con un grupo pequeño y selecto en la audiencia. A finales de la década de 1920 ya se presentaba la obra completa en salas de concierto a fin de mostrar la fuerza, lógica formal y coherencia de cada libro. El propio Debussy hizo difusión de su música tocando en París y Londres. Su obra fue propagada, además, por otros músicos entusiastas en diferentes países, como Ponce en México. En los *preludios* Debussy experimentó con las sutilezas de la resonancia del piano (toque, pedales, escalas, texturas, etc.) y a pesar de su carácter programático, donde se contemplan variadas sensaciones de la naturaleza, resulta una sugerencia ilustrativa más que una descripción franca. (Cortot, *Preludios de Debussy*, *op. cit.*; Ferchault, 1955: p. 97; Ferguson, 1947: p. 336 y 337; Kennedy, *Oxford Music Online*, *op. cit.*; Roberts, 1996: p. 239, 240, 259; Thompson, 1967: p. 263, 264)

*La Catedral sumergida* es un *preludio* basado en la antigua leyenda celta de Ys, una bella ciudad engullida por las gélidas aguas del Mar del Norte. Debussy evoca la catedral sumergida de la ciudad de Ys con el sonido de sus cantos y sus campanas. Al utilizarse el *preludio* como una forma libre, Debussy representa de la nada el surgimiento de la catedral, creciendo gradualmente hacia su exposición monumental y de la misma manera vuelve a hundirse hasta desaparecer. En la obra el ritmo es riguroso porque va de acuerdo con el pulso musical y el carácter está indicado en las distintas secciones de la obra. Las melodías surgen poco a poco en la estructura musical, después las encontramos en todo su esplendor y más tarde se desvanecen como al principio. La armonía utiliza escalas modales tomadas de la música vocal, y enfatiza sobre todo los intervalos perfectos preferidos en la música medieval (cuartas y quintas). La obra utiliza la célula Do, Re y Sol y acordes extendidos en cinco octavas del teclado. (Amarre, 2006, *op. cit.*; Cortot, *Preludios de Debussy*, *op. cit.*;

Dawes 1971; p. 42; Ferchault, 1955: p. 99; Ferguson, 1947: p. 340 y 341; Kennedy, Oxford Music Online, *op. cit.*; Requejo, *Los Preludios de Debussy, op. Cit.*)<sup>25</sup>

La primera sección lleva la indicación *Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)* profundamente tranquilo, en medio de una bruma dulcemente sonora. Esta parte representa el agua tranquila. En el primer tema (compás 1-7) aparece la escala pentáfona, en este caso, formada por las notas Sol, La, Si, Re y Mi. La escala pentáfona tiene un carácter estático que sirve para crear la imagen del agua tranquila. Y la armonía basada en cuartas y quintas, que es muy importante a lo largo de la obra.

Para la interpretación es bueno usar el pedal izquierdo para que el timbre sea más delicado (se quitará poco a poco a partir del c. 16) y el pedal derecho para sostener la armonía. Se resalta el primer acorde y el toque de los demás es delicado pero firme, el impulso de uno te lleva al otro.

Compás 1



La siguiente *Doux et fluide*; dulce y fluido. Junto con el canto de las campanas en Mi, aparece el segundo tema (c. 7-13) está en modo Lidio, formado por las notas Mi, Sol sostenido, La sostenido, Si, Do sostenido y Re sostenido. No lleva el Fa sostenido de la escala.

Para interpretar bien este pasaje, es necesario mantener los Mi de ambas manos que simulan la sonoridad de las campanas y darle un color distinto a la melodía que lleva el tema. Se utiliza nuevamente la jerarquía de sonidos para conseguir un buen fraseo.

<sup>25</sup> A mi parecer la obra puede dividirse en cuatro grandes secciones: c. 1-15, 16-46, 47-71 y 72-89.

<sup>26</sup> Todos los ejemplos musicales de la catedral están tomadas de la partitura descargada de <http://tallerdecomposicionmusical.blogspot.mx/2011/05/debussy-la-catedral-sumergida.html>

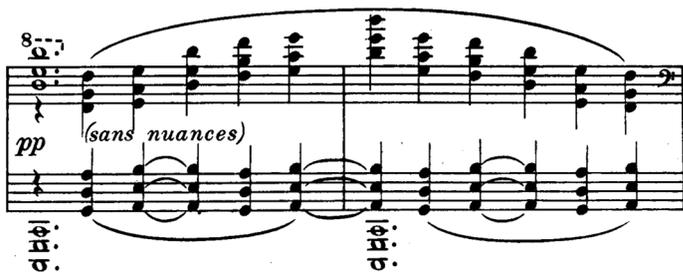
Compás 8-12



Sección *Sans nuances*; sin matices. Los acordes suben y bajan dibujando la marea o tal vez anunciando el surgimiento de la catedral. La variación del primer tema (c. 14-15) está en modo Jónico, formado por las notas Do, Re, Mi, Sol, La y Si excepto el Fa de la escala.

Aquí observamos nuevamente la armonía por cuartas y quintas (que se mantienen a lo largo de la obra). El tratamiento para la interpretación es el mismo que el del principio.

Compás 14-15



Sección *Peu à peu sortant de la brume*; poco a poco saliendo de la bruma. Ahora la música tiene mayor movimiento en ambas manos, la izquierda simulando el agua, la derecha dejando ver poco a poco la catedral. La sección (c. 16-18) utiliza la escala pentáfona, ahora formada por las notas Si, Do sostenido, Re sostenido, Fa sostenido y Sol sostenido.

La mano izquierda debe tocar muy ligera, firme y constante mientras la derecha toca los acordes que caen suavemente de uno a otro y resalta un poco las notas más agudas. El crescendo se forma al ir soltando el pedal izquierdo hasta desaparecer y el matiz va creciendo en ambas manos.

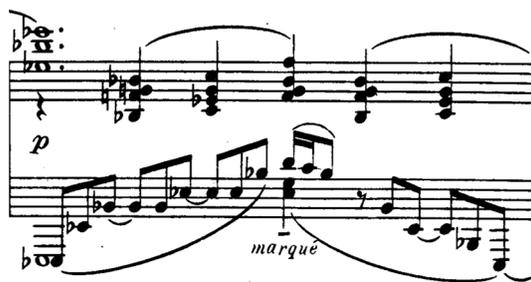
## Compás 16-17

Peu à peu sortant de la brume 39



La sección (c. 19-21) utiliza la escala pentáfona, ésta vez, formada por las notas Mi bemol, Fa, Sol, Si bemol y Do. El crescendo de la sección anterior continúa en esta nueva y sigue en la transición en el c. 22.

## Compás 19



Sección *Augmentez progressivement (sans presser)* Aumentar progresivamente sin apretar (c.20) va surgiendo la catedral para llegar a esta sección que dará origen al climax. El pasaje (c. 22-28) emplea la escala pentáfona (con resolución de Sol a Do) formada por las notas Do, Re, Sol y La (el Mi se utiliza como nota de paso). La armonía también es por cuartas y quintas.

Esta transición continúa el monumental crescendo iniciado en el c. 16 y se debe dirigir poco a poco con los antebrazos mientras el toque de las manos y el fraseo se vuelven más intensos hasta su culminación en c. 28.

Compás 22-28

The image shows a musical score for measures 22-28. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system (measures 22-28) features a melodic line in the right hand with a long slur and a dynamic marking of *piu f*. The left hand provides harmonic support with chords and a steady bass line. The second system (measures 29-30) shows a continuation of the melodic line in the right hand, marked *ff*, and a more active bass line with a dynamic marking of *8<sup>a</sup> b<sub>2</sub>*.

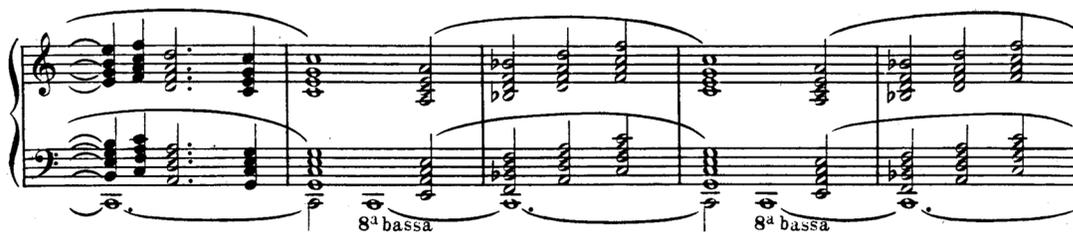
Sección *Sonore sans dureté*; Sonoro sin dureza. Esta sección tiene el clímax de la obra donde la expansión melódica del primer tema (c. 28-41) está en modo Jónico en Do, c. 33 y cambia a Mixolidio en Do.

El intérprete finalmente llega a los acordes que representan el surgimiento completo de la catedral y deben resaltarse bien, sin apresurarse, con un toque fuerte y firme pero sin golpear. El pianista puede utilizar el peso de su cuerpo o el movimiento de entrada por salida con los brazos para tocar los acordes. Lo importante es lograr la idea del surgimiento del templo mientras el bajo en Do es sostenido por el pedal de en medio a lo largo de varios compases y el pedal derecho limpia la armonía según los choques armónicos y el gusto del músico.

Compás 28-30

The image shows a musical score for measures 28-30, titled *Sonore sans dureté*. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system (measures 28-30) features a melodic line in the right hand with a long slur and a dynamic marking of *ff*. The left hand provides harmonic support with chords and a steady bass line. The second system (measures 31-32) shows a continuation of the melodic line in the right hand and a more active bass line with a dynamic marking of *8<sup>a</sup> bassa*.

### Compás 31-35



Después de mostrar estos acordes extendidos que moldean las proporciones de la catedral por completo, comienza a disminuir el matiz, la intensidad y la emoción. La transición al segundo tema (c. 42-46) utiliza la escala pentáfona y se generan apoyaturas en Si bemol, La bemol (que no resuelven) y Sol sostenido en el bajo.

La disminución se hace gradualmente controlando poco a poco los movimientos de ambas extremidades superiores hasta calmarse casi por completo.

### Compás 42-45



Sección *Un peu moins lent* (*Dans une expression allant grandissant*); Un poco menos lento, en una expresión que va aumentando. Crece el oleaje hasta un pequeño climax y disminuye. La ampliación del segundo tema (c.47-61) está en Do sostenido dórico (coincide con el Jónico de los compases 8-12) y en el c. 55 cambia a Do sostenido eólico.

En esta sección encontramos un *cantabile* en la mano derecha, es un tema importante que aparece solo y con una nota pedal. Es un *cantabile* introspectivo y reflexivo. El toque será muy delicado aunque con un buen fraseo. Es preferente cambiar el color utilizando nuevamente el pedal izquierdo y poco a poco quitarlo en el c. 55.

## Compás 47-55

Un peu moins lent (Dans une expression allant grandissant)

The image shows a musical score for measures 47-55. It consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The treble staff begins with the dynamic marking *pp* and the instruction *expressif et concentré*. The second system continues the piece, with the bass clef staff featuring several *pp* markings. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Un peu moins lent' and the expression is 'dans une expression allant grandissant'.

Con estos acordes todo se va calmando para ir hacia un pequeño puente que nos llevará al final. La sección (62-67) tiene una progresión al estilo de dominantes aunque su función es únicamente de paso.

Estos acordes forman una transición agradable donde el intérprete puede hacer resonar cada acorde con la riqueza armónica que Debussy escribió sin perder la progresión descendente. En general en la obra no es necesario estar resaltando las voces ya que el compositor pensó en esto y ellas sobresalen por sí mismas de acuerdo a las relaciones armónicas o al lugar que ocupan, sin embargo pienso que un poco de apego a esas líneas les haría bien.

## Compás 64-67

The image shows a musical score for measures 64-67. It consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The treble staff begins with the dynamic marking *p*. The second system continues the piece, with the bass clef staff featuring several *p* markings. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Un peu moins lent' and the expression is 'dans une expression allant grandissant'.

El puente (68-71) usa la escala hexáfona, en este caso, formada por las notas Fa sostenido, Sol sostenido, La sostenido, Do, Re y Mi (utiliza sólo 4).

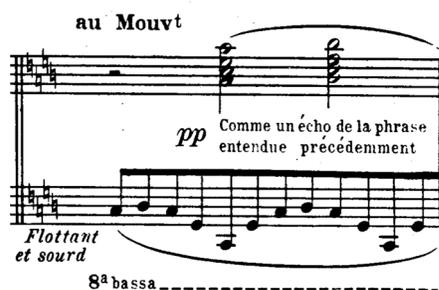
Compás 70-71



Sección *Flottant et sourd*. *Comme un écho de la phrase entendue précédemment*; Flotante y sordo. Como un eco de la frase entendida anteriormente. Entre el bullicio de las olas de la mano izquierda y la marea se escucha a lo lejos el primer tema (72-83) inicialmente en Do Jónico y después en Mixolidio en el c.77.

En esta sección el intérprete utiliza el pedal de la izquierda y el toque más delicado y ligero que pueda para dar la ilusión del oleaje distante y el tema de la catedral también lejos como si estuviéramos en un sueño.

Compás 72-75



### Compás 76-81

8ª bassa

8ª bassa

En la última sección (84-89) la obra en Do Jónico, regresa a una calma muy parecida al principio donde se pierde poco a poco hasta desaparecer. Continúan los intervallos de cuartas y quintas, amplios matices y registros en el teclado, el uso de pedales izquierdo y derecho y un toque delicado donde la melodía resalta por sí misma.

### Compás 84-89

Dans la sonorité du début

*pp*

8

8

8

Para mí esta obra resulta una buena pieza didáctica porque en ella, además de la técnica, se estudian y desarrollan múltiples elementos musicales de sonido, fraseo y ritmo que requieren un trato particular, como sucede con los distintos compositores donde cada uno tiene un toque especial de acuerdo a su época y estilo. Si bien los recursos musicales son los mismos que los utilizados por otros compositores, el enfoque es distinto ya que el compositor se detiene en explorar distintas sonoridades las cuales utiliza para crear paisajes, y, sobre todo, busca sumergirse con la música en la leyenda de Ys creando escenarios sonoros de la catedral sumergida usando armonía por cuartas y quintas, escalas hexáfonas, pentáfonas y escalas modales. Como se mencionó arriba, el toque es especialmente importante para lograr expresar con sonidos las imágenes deseadas. Se estudia el ataque (o movimiento) del dedo, que a veces es tranquilo y caminante, otras rápido, ligero (aterciopelado), o normal o profundo. Este último no es un ataque profundo que choca en el fondo sino más bien como amasando las teclas, explorando la intención y la imaginación. También hay que tener mucho control sobre el juego del peso que se utiliza en el brazo, ya sea para transmitirlo directo en los dedos para destacar líneas melódicas con moderación o utilizarlo en los acordes. Es necesario estudiar con cuidado los saltos de manera que se logre reposar relajadamente en un acorde y de allí dar el salto con completa seguridad al otro acorde en un movimiento rápido y pleno. Es de mucha importancia el uso correcto de los pedales; el resonador (derecho) que es utilizado en la mayor parte del tiempo para los cambios armónicos, el sostenuto (en medio) también resonador utilizado (c. 28-41) para mantener la nota pedal (Do) en el registro grave mientras cambian los acordes en el registro medio y por último la sordina (izquierda) o *una corda* para algunas secciones muy delicadas (ej. c.47-55) para cambiar principalmente el color y también el timbre. El compositor realiza enormes contrastes sin llegar a ser brusco, realiza *crescendos* y *diminuendos* rítmicos, melódicos y armónicos al mismo tiempo. El intérprete debe abrir los oídos para lograr una mejor comprensión del fraseo, la estructura y la emoción de la obra. El escritor Paul Roberts comenta que veamos la obra de Debussy como una pintura impresionista, es decir, a la distancia porque de cerca sólo se ven pinceladas o se escuchan notas. En ésta obra el intérprete fusiona la vista, el tacto, el sonido, la imaginación y el sentimiento.

## **Balada Mexicana de Ponce**

Manuel María Ponce Cuellar nació en Fresnillo, Zacatecas, el 8 de diciembre de 1882 y murió en la Ciudad de México el 24 de abril de 1948. Fue compositor, pianista, director de orquesta, pedagogo, musicólogo (investigador del folclore nacional), autor de incontables escritos, crítico musical y conferencista con gran influencia del romanticismo y de la música popular de México. Armonizó más de 200 canciones mexicanas y escribió muchas otras obras de inspiración propia con auténtica identidad nacional. En una segunda fase de su vida como compositor se familiarizó con la música cubana, el impresionismo francés, la politonalidad y el neoclasicismo. Compuso música sinfónica, de cámara y coral; también obras para uno y dos pianos (más de 180 obras para éste instrumento), guitarra (con una importante proyección mundial), órgano, violín, cello, clavecín, flauta y en especial para el canto. Adoptó muchas estructuras musicales: sonata, suite y variaciones; coral, motete, canon y fuga; lieder y danzas, poema sinfónico, preludio, estudio, formas libres; otras religiosas, descriptivas, incursionó en la música de escena, el ballet y la ópera. (Castellanos 1982: 13, 19, 21 y 22)

Ponce fue un niño prodigio. Desde joven recolectó melodías populares y compuso muchas obras para piano con influencia de la canción mexicana. La riqueza armónica y el correcto uso de las voces internas revelan que había analizado la escritura pianística de compositores anteriores a él, como la de Felipe Villanueva, además de compositores europeos. También es probable que después de su primer viaje a Europa (1904- 1905) Ponce haya concluido que el florecimiento musical de varios países europeos se debió al cultivo del folclore nacional, por esa razón, de regreso a México, estudió a fondo y de manera metódica la música popular. Ciertamente, antes de él, existieron algunos compositores interesados en el folclore en México, incluso antes de que lo hicieran varias naciones europeas, sin embargo fueron considerados solamente como brotes aislados. Además la música popular, como señaló Ponce en la *Revista Musical de México* el 15 de septiembre de 1919 “sufría el desdén de nuestros más prestigiados compositores y de una sociedad que sólo acogía en sus salones la música de procedencia extranjera o las composiciones mexicanas con títulos en francés”. Entonces el compositor se convirtió,

como dice Pablo Castellanos<sup>27</sup>, en “el iniciador de la investigación folclórica y fundador del nacionalismo consciente en el campo de la música mexicana” tomando una enorme ventaja a sus contemporáneos como Miguel Ríos Toledano, Julio Ituarte, Ricardo Castro, etc. (Béhague, Grove Music Online, *op. cit.*; Castellanos, 1982: p. 22, 25, 26, 28. Díaz, 2003: p. 136 y 137.)

Paolo Mello menciona (en su edición de la Balada Mexicana) que en el s. XVIII aparecen las *baladas para canto y piano* basadas en escritores importantes y a partir del s. XIX, con el Romanticismo, la balada instrumental es destinada preferentemente para el piano (Chopin, Liszt, Brahms) y en ocasiones inspirada en una obra poética. La *Balada mexicana* pertenece a éste último periodo. Es la obra distintiva del nacionalismo musical romántico de Ponce y el mismo la estrenó el 31 de octubre de 1914. (Díaz, 2003: 213-214; Mello 2000: 4)

La *Balada mexicana* está escrita en forma sonata. El compositor utilizó dos canciones como primer y segundo temas en la exposición adoptando tonalidades contrastantes. (Castellanos 1982: 32, 67 y 68)

#### Primer tema “El durazno”

Andantino placido

<sup>27</sup> Discípulo de Ponce, Alfred Cortot y Edwin Fischer

## Segundo tema “Acuérdate de mí”

Musical score for the second theme "Acuérdate de mí". The score is in 4/4 time and begins at measure 104. It is marked "Andante" and "p con grande espressione". The piece features a complex melodic line in the right hand with many ornaments and a more rhythmic bass line. Fingerings are indicated throughout, including a circled 19 at the start and a circled 21 at the end of the excerpt. The key signature has two flats.

A la exposición sucede un breve desarrollo y después la recapitulación donde se presentan ambos temas en la misma tonalidad. En esta última sección, la sentimental melodía “Acuérdate de mí” es llevada a un final virtuoso al estilo de Franz Liszt (Ponce recibió ésta herencia romántica en Italia a través de Luigi Torchi<sup>28</sup> y en Berlín con Martin Krause.<sup>29</sup> Por otro lado, ciertos pasajes de la obra se basan en la escala hexáfona (escala de seis tonos) que Claude Debussy utilizó mucho. Años atrás<sup>30</sup>, Ponce dio a conocer las obras del compositor francés, siendo el primero en ofrecer un recital completo con obras de Debussy en México con algunos alumnos (entre ellos, Carlos Chávez). (Castellanos 1982: 17, 21, 25, 32 y 68)

En el siguiente ejemplo, compás (c.<sup>31</sup>90-94), aparece la escala de seis sonidos; la forman las notas Do, Re, Mi, Fa sostenido, Sol sostenido y La sostenido (ó Si bemol).

### Andantino

Musical score for the "Andantino" section. It is in 4/4 time and features a six-note scale in the bass line: C, D, E, F#, G#, A#. The right hand has a chordal accompaniment. The piece is marked "dim." and ends with a circled 31 and the word "etc." below it. The key signature has three sharps.

<sup>28</sup> Alumno de Salomón Jadassohn, discípulo de Liszt.

<sup>29</sup> Discípulo de Liszt y más tarde maestro de Rosita Renard, Edwin Fischer y Claudio Arrau.

<sup>30</sup> En 1912 Ponce ya había utilizado esta escala en su *Scherzino* y cabe mencionar que también compuso *Scherzino a Debussy*.

<sup>31</sup> En adelante se utilizará la abreviatura c. para indicar “compás”.

La *Balada Mexicana* expone el primer tema “*El durazno*” a cuatro voces, en compás compuesto (c. 1 a 24); los primeros ocho compases en el registro de soprano en La mayor, los siguientes ocho justo una octava abajo y los últimos ocho regresa al primer registro sólo que ahora en Fa sostenido menor, es decir al relativo menor. Continúa un episodio con el mismo material temático (c. 25 a 35) el cual da paso a un fragmento muy expresivo, único en la obra, en fortísimo (c. 36 a 43). Ahora el tema es presentado a manera de progresiones variadas en distintos registros y tonalidades intercalando algunos pasajes virtuosos (c. 44 a 85), utiliza el primer inciso del tema tres veces (c. 86 a 91) y concluye el pasaje de manera descendente empleando la escala de seis tonos (c. 90 a 95). En la siguiente sección aparece un *Meno mosso*, un breve pasaje en la tonalidad de Re bemol, (c. 96 a 103) que dará lugar al segundo tema en compás binario “*Acuérdate de mí*” en la misma tonalidad (c. 104 a 126), las dos secciones de ocho compases cada una. En la primer sección, la armonía va primero de Re bemol mayor a Mi bemol menor, después a la séptima de dominante y regresa a la tónica Re bemol mayor. En la segunda sección, el Re bemol se queda como pedal y la armonía se alterna cada cuatro compases, entre dominante y tónica. Un último pasaje (c. 127 a 130) finaliza la tonalidad. (Mello 2000: 4 y 5)

De acuerdo con la jerarquía de sonidos mencionada, donde algunos sonidos son más importantes que otros, el intérprete debe resaltar la línea melódica de la soprano y apoyarse bien en la voz del bajo, las voces de en medio forman la riqueza armónica del coral. El pianista puede resaltar esa voz balanceando el peso de la mano y del antebrazo del lado de la melodía, además de activar más los dedos de ese lado. En el caso de la mano izquierda el dedo 5 apoyará bien el bajo. Cabe mencionar que la melodía después modulará y éste balance tiene que mantenerse.

El episodio central (131 a 156) surge sin armadura, sólo con alteraciones utilizando material del primer tema en Do sostenido menor en compás compuesto y después introduce una nueva melodía acompañada de arpeggios que llevan a la recapitulación (157 a 186) igual a la exposición y luego se va perdiendo (187 a 190). A continuación viene un *crescendo* (c. 191 a 208) con notas dobles en la mano derecha y octavas en la izquierda que sirve como puente para presentar brillantemente el segundo tema con un virtuosismo Lisztiano (c. 209 a 241). La obra culmina con una *coda* en octavas alternadas y una cadencia perfecta (c. 242 a 261).

Me parece de suma importancia para cualquier músico, conocer y estudiar las obras de compositores de su país, tanto como el repertorio tradicional. Así abarcamos distintos y variados tipos de música y nos acercamos más a nuestra identidad nacional que finalmente la llevamos en nuestras costumbres, historia, cultura y cosmovisión.

Ponce es una figura muy importante en la música mexicana y merece nuestro interés y estudio por ser un compatriota visionario, como muchos de los compositores más importantes de la historia. Un interés especial para los pianistas, ya que el piano fue su instrumento favorito y para el cual compuso muchas obras.

En cuanto a la interpretación de la *Balada Mexicana*, hay muchos elementos importantes que el estudio puede aportar al pianista; desde escuchar y analizar las canciones mexicanas que utiliza hasta poder apropiarse de ellas. Así, se podrá destacar de una manera sincera y dar el carácter adecuado a la melodía escrita entre el coral, o entre escalas que ascienden y descienden, o en el virtuosismo el estilo de Liszt donde el intérprete puede estudiar las octavas con el movimiento activo de los dedos al mismo tiempo que se hace un movimiento que se asemeja al que realiza la muñeca al hacer muchos puntitos con una pluma en un papel y simplemente destacar los temas entre acordes y arpeggios que los acompañan. Ubicarse en la estructura de la obra es vital (en cualquier composición que toquemos), así cada nota va en el lugar que le corresponde y nuestra concepción de la obra será completa. Si el intérprete le da el carácter adecuado a cada sección, la música fluirá de la mejor manera y así llegará al escucha.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAL Y GAY, Jesús; *Chopin* Breviarios Fondo de Cultura Económica, primera edición 1959, quinta reimpresión 1993.
- CASTELLANOS, Pablo; *Manuel M. Ponce* (ensayo). Textos de Humanidades/32, Difusión Cultural, UNAM. México, 1982.
- DAWES, Frank; *Debussy piano Music*. BBC Music Guides, University of Washington Press, 1971.
- DENIZEAU, Gérard; *Los géneros musicales. Una visión diferente de la historia de la música*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2002.
- DÍAZ Cervantes, Emilio y Dolly R. De Díaz; *PONCE Genio de México*, Ujed, México, segunda edición 2003.
- FERCHAULT, Guy; *Claudio Debussy*, (traducción, prólogo y notas de José Juan Pérez), Colección el Grifón, vol. XXI; Madrid 1955.
- FERGUSON, Donald N.; *Piano Music of Six Great Composers*, Prentice-Hall, Inc. University of Minnesota, New York, 1947.
- GRAY, Cecil; *The forty-eight preludes and fugues of J. S. Bach*; New York; Dacapo Press; 1979; 148 págs.
- LEDBETTER, David; *Bach's Well-tempered Clavier The 48 Preludes and fugues*; New Haven and London; Yale University Press; 2002.
- LESURE François; *Claude Debussy Biographie critique*, Fayard, Librairie Arthème Fayard, 2003.
- RANDEL, Don Michael; *Diccionario Harvard de Música*, Madrid, Alianza editorial, 2009.
- ROBERTS, Paul; *IMAGES The Piano Music of Claude Debussy*, Amadeus Press, Portland Oregon, 1996.
- ROSEN Charles; *El estilo clásico Haydn, Mozart, Beethoven*, Alianza Música, España, quinta reimpresión 2006.
- ROSEN Charles; *Formas de sonata*; Cooper City, Span Press, 1998.
- THOMPSON, Oscar; *Debussy Man and Artist*; Dover Publications, Inc. New York 1967. 393 p.
- WALKER Alan; *The Chopin Companion, Profiles of the man and the musician*, Alan Rawsthorne Article *The Ballades*, The Norton Library, New York, USA, 1973.

## BIBLIOGRAFÍA EN LINEA

- AMARRE baleares s.l. CIF B57383895 Inscrita en el registro mercantil de Palma de Mallorca –  
Tomo: 2177 Libro: 0 Folio: 170 Hoja: PM 52825 (consultado el 1 de mayo de 2013)  
<<http://www.amarre.com/html/historias/curiosidades/ys.php>>.
- BÉHAGUE, Gerard. "Castellanos, Pablo." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. (consultado el 23 de abril de 2013).  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05123>>.
- BJÖRLING David; *Chopin and the G minor Ballade*; Luleå Tekniska Universitet; D-UPPSATS; 2002:01 (consultado el 1 de junio de 2013).  
<<http://epubl.luth.se/1402-1552/2002/01/LTU-DUPP-0201-SE.pdf>>.
- CANTORION Sheet music; “*Páginas musicales, partituras y lista de conciertos*” (consultado el 15 de mayo de 2013).  
<[http://ia600406.us.archive.org/7/items/Cantorion\\_sheet\\_music\\_collection/67f27c57c4d97859b035d316e906e084.pdf#track\\_/download/598/67f27c57c4d97859b035d316e906e084/Piano%20Concerto%20No.%2020%20Full%20score%20-%20Piano%2C%20Orchestra.pdf](http://ia600406.us.archive.org/7/items/Cantorion_sheet_music_collection/67f27c57c4d97859b035d316e906e084.pdf#track_/download/598/67f27c57c4d97859b035d316e906e084/Piano%20Concerto%20No.%2020%20Full%20score%20-%20Piano%2C%20Orchestra.pdf)>.
- CORTOT Alfred. “Curso de interpretación”: *Preludios de Debussy*. Ricordi Americana, Buenos aires, 1934. Trad. Roberto J. Carman, original francés. (consultado el 28 de abril de 2013)  
<<http://presencias.net/indpdm.html?http://presencias.net/educar/ht1034.html>>.
- DRABKIN William. "Augmented sixth chord." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. (consultado el 9 de Agosto de 2013)
- EISEN Cliff, et al. "Mozart." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press (consultado el 3 de junio de 2013).  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40258pg3>>.
- HURD, Michael and Paul GRIFFITHS. "concert." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. (consultado el 7 de junio de 2013).  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1539>>.-
- HSU Mei-na; *Mozart's piano concerto in d minor, k466: Analysis and discussion of interpretation and performance*; Ohio State University; 1994 (consultado el 7 de junio de 2013).  
<<http://etd.ohiolink.edu/view.cgi/Hsu%20MeiNa.pdf?osu1180454448>>.

- KENNEDY Michael "Préludes." *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. (consultado el 28 de abril de 2013)  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e8119>>.
- LESURE François and Roy Howat. "Debussy, Claude." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. (consultado el 25 de abril de 2013)  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07353>>.
- MICHALOWSKI Kornel and SAMSON Jim. "Chopin, Fryderyk Franciszek." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press (consultado el 7 de mayo de 2013)  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51099>>.
- PILSUDSKIEGO W Lodzi Marszalka Jósefa; *Nathaniel Barón Stockhausen*; Wojéwodzka Biblioteka Publiczna (Biblioteca Pública Regional); 2013. (consultado el 2 de junio de 2013)  
<<http://www.wimbp.lodz.pl/wimbp/index.php/o-bibliotece/galeria-zdjec/1684-a-madame-la-comtesseczyli-dedykacje-chopina.html?start=14>>.
- REQUEJO, Ricardo y alumnos, F. Javier Escobar, Laura Garmendia, Kanako Haryu, Camino Martín, Eugenio Mateos, Isidro Rodríguez, Carmen Rovi, Néstor Silva *Los Preludios de Debussy*; (consultado el 1 de mayo de 2013)  
<<http://preludiosdebussy.wordpress.com/2007/10/19/10-la-cathedrale-engloutie/>>
- RODRIGUEZ Alvira José, (2011), *Análisis de la fuga BWV 851 en Re menor del primer libro del Clave bien temperado de Bach* (consultado el 12 de abril de 2013)  
< <http://www.teoria.com/articulos/analysis/BWV851/>>
- WOLFF Christoph, et al. "Bach." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. (consultado el 12 de abril de 2013)  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10>>.

## BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- BAILIE Eleanor; *The pianist's Repertoire CHOPIN A graded practical guide*, Kahn & Averill, London, 1998.
- CORTOT Alfred; *Aspectos de Chopin*, (París, 1949) Versión española de Ángeles Caso Machicado y revisión de Regina Leal, Alianza Editorial, Madrid, 1986.
- LISZT Franz; *CHOPIN*; (Weimar, 1850), Traducción de Blanca Chacel, Editorial Centauro, S. A., México, 1945.