



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

**FACULTAD DE MÚSICA**

**La transformación de los preludios de  
los autores Johann Sebastian Bach,  
Frédéric François Chopin y Claude  
Debussy**

**TESIS**

Que para obtener el título de:  
**Licenciatura en Música- Piano**

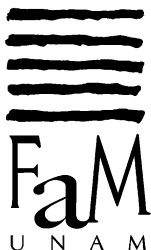
**P R E S E N T A**

Víctor David Domínguez Rojas

**ASESORES DE TESIS**

Dra. Guadalupe Caro Cocotle

Maestro Andrés Acosta Sánchez



**México 2023**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

## Agradecimientos

A mi asesora, la Dra. Berenice Guadalupe Caro Cocotle, por sus acertados comentarios y su apoyo para la elaboración de esta tesis.

A mi profesor de piano, Andrés Acosta Sánchez, por haberme guiado y convertido en el pianista que soy actualmente.

A mi madre, la Dra. Sara "Mumu" Rojas, por haberme apoyado a lo largo de este trabajo, por recordarme la importancia de no rendirse y de creer en uno mismo, por todos sus consejos y su cariño incondicional.

A mi padre, el Dr. Víctor Manuel "Gortot" Domínguez Hernández, por sus palabras de aliento, motivándome a seguir adelante, y por sus valiosos comentarios.

A mis hermanos, Marco y Daniel, por acompañarme y ayudarme durante el proceso.

A mi querido amigo, Hugo "El bicho" Flores Hernández, por su empatía y su gran sentido humano, por escucharme y ayudarme en mis momentos más oscuros.

A mis amigos Dylan "Dylhongo" Castillo Abello y Rafael "Rafiki" Duran Magaña, por sus buenos deseos y momentos que pasamos cursando juntos este camino musical.

A mis tíos, por su apoyo y su cariño que me brindaron.

A los del grupo 9:57, por todos los buenos momentos que pasamos.

A mis amigos de La Plata, que, aunque lejos, aún nos acordamos de los buenos momentos.

A la fortuna,

Que quita y otorga,

Fuerza ella dio

# Índice

<b>Capítulo I. Primeros preludios, Preludios de la Tablatura de Adam Ileborgh, Preludios del siglo XVI, Preludios del siglo XVII y Preludios de J. S. Bach.....</b>	<b>5</b>
1.1. Origen de los primeros preludios .....	6
1.2. Aproximaciones biográficas de J. S. Bach .....	10
1.3. Análisis de seis preludios de J. S. Bach.....	14
<b>Capítulo II. Análisis del <i>Preludio No. 1 en Do mayor, Preludio No. 10 en Sol mayor y Preludio No. 11 en Fa mayor</i> del compositor Johann Georg Albrechtsberger.....</b>	<b>38</b>
2.1. Aproximaciones biográficas de Johann Georg Albrechtsberger .....	39
2.2. Análisis de tres preludios de Johann Georg Albrechtsberger .....	41
<b>Capítulo III. Análisis del <i>Preludio No. 1 Agitato Do mayor, Preludio No. 6 Lento Assai Si menor y Preludio No. 15 Sostenuto Re bemol mayor</i> del compositor Fryderyk Franciszek Chopin .....</b>	<b>60</b>
3.1. Aproximaciones biográficas de Fryderyk Franciszek Chopin .....	61
3.2. Análisis de tres preludios de Fryderyk Franciszek Chopin de <i>los 24 preludios Op. 28</i> .....	64
<b>Capítulo IV. Análisis del <i>Preludio No. I Danseuses de Delphes, Preludio No. VI Des pas sur la neige y Preludio No. VIII La fille aux cheveux de lin</i> del compositor Claude Debussy .....</b>	<b>84</b>
4.1. Aproximaciones biográficas de Claude Debussy .....	85
4.2. Los preludios de Debussy.....	87
4.3. Análisis de tres preludios de C. Debussy, libro 1 .....	88
<b>Conclusiones.....</b>	<b>113</b>
<b>Referencias .....</b>	<b>119</b>

## Introducción

En el transcurso de mi carrera, los preludios siempre fueron parte del repertorio de los pianistas en formación, por lo que siempre fue una forma musical que estuvo en contacto conmigo. En la materia de teoría y análisis, cada semestre analizábamos al menos un preludio, esto hizo que mi curiosidad aumentara, había en aquella forma algo misterioso, no era casualidad que después de tantos años de diferencia entre un autor a otro se siguiera retomando la misma forma y, sobre todo, fuera una forma que cambiara tanto, como si cada autor la transformase en algo completamente diferente, dando preludios completamente diferentes unos de otros, esto fue lo que me motivó a realizar la presente tesis, para analizarlos y entenderlos de una mejor manera.

La importancia de este trabajo radica en que muestra la manera en la que el preludio fue transformado por los autores J. S. Bach, J.G. Albrechtsberger, F. Chopin y C. Debussy, que, si bien existen análisis de sus obras de manera individual, no se habían analizado estos cuatro autores de manera conjunta, específicamente, en el análisis de la transformación de sus preludios. Además, este trabajo muestra uno de los pocos análisis que se han hecho de la obra del compositor Johann Georg Albrechtsberger, que, a pesar de no ser un autor muy conocido, el análisis realizado muestra que su obra tiene un gran valor musical. También, explica que el preludio se transformó debido a que fue una forma que se utilizó en *El Clave Bien Temperado* de J. S. Bach, y gracias a esto, otros autores pudieron conocer la forma y transformarla. Los autores mencionados anteriormente, conocían la obra de J. S. Bach, por lo tanto, se puede observar en algunos de sus preludios, la influencia de este compositor.

El preludio se ha transformado a lo largo del tiempo, en el caso de estos autores, fue desde la aparición del ciclo de preludios *Los Cinco Praeambula Cortos* del autor Iteborgh en 1448, hasta el autor C. Debussy con su primer libro de preludios en el año de 1910. Los preludios se transforman debido a que cada autor utiliza su propio estilo musical y lo plasma en la forma, modificando la

armonía, la estructura, utilizando diferentes instrumentos de la época, además de que el preludio fue obteniendo cada vez mayor independencia y cambiando su fin pedagógico. La estructura del preludio en sus inicios era simple y monotemática, pasando por preludios con uno o dos motivos con estructura definida, hasta preludios con varios motivos que, a su vez, contienen varias secciones.

Los criterios de estructura, pedagogía, independencia, armonía e instrumentación, que se utilizaron para comparar los preludios de los distintos autores, fueron seleccionados debido a que fueron los elementos que sufrieron una transformación notable, es posible su comparación y son criterios importantes presentes en las obras musicales en general.

### **Hipótesis**

El preludio ha sufrido varias transformaciones a través del tiempo en la estructura, armonía, duración y agógica, debido al cambio en los estilos musicales de los autores J. S. Bach, J.G. Albrechtsberger, F. Chopin y C. Debussy.

### **Objetivos**

- Demostrar mediante los análisis de los diferentes preludios, que han sufrido transformaciones de acuerdo con el estilo musical y la armonía usada por los autores mencionados.
- Determinar que el cambio de instrumentación (clave a piano) ayudó a la transformación del preludio.
- Determinar que el preludio se convirtió en una obra independiente.

Para los propósitos de la presente tesis, todos los análisis fueron elaborados por el propio autor, así como las tablas, se utilizó el análisis funcional, así como un análisis armónico. Para el análisis armónico, se utilizó de modelo, el cifrado que propone el autor Arnold Schönberg en su tratado de armonía. Para ilustrar los ejemplos, se utilizaron extractos de partituras los cuales, aparecen en la sección de bibliografía citada- figuras.

**Capítulo I. Primeros preludios, Preludios de la Tablatura de Adam  
Ileborgh, Preludios del siglo XVI, Preludios del siglo XVII y  
Preludios de J. S. Bach**

## 1.1. Origen de los primeros preludios

En la entrada correspondiente a “Preludio” del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, el autor Ledbetter señala que el preludio es una forma musical que en sus inicios servía para preceder a otra obra. La tonalidad, modo o clave del preludio estaban diseñados para introducir una obra. Los primeros preludios escritos fueron para órgano y eran utilizados para preparar la música vocal en la iglesia.<sup>1</sup> Ledbetter revisa y retoma los orígenes del preludio. Los preludios escritos más antiguos que se conocen son *Los Cinco Praeambula Cortos* para órgano de la tablatura de Adam Ileborgh que datan del año de 1448.<sup>2</sup> El primer preludio de esta serie de cinco muestra que la mano derecha realiza una melodía por grados conjuntos (a excepción del primer compás que realiza un salto de tercera), sustentada por un bajo tocado con la mano izquierda formado por intervalos de 5ta o 3ra, que funcionan como notas pedales Fig. 1.

**The Five Preludes Cleverly Collected by Adam Ileborgh**  
from the Ileborgh Tablature

**Preambulum in C et potest variari in d f g a**  
Prelude No. 1

Organ

**Figura 1.** Preambulum in C et potest variari in d f g a.

<sup>1</sup> David, Ledbetter, and Howard Ferguson. “Prelude”. *Grove Music Online*. Oxford University Press. Fecha de consulta: 12 de marzo del 2022.

<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043302>>

<sup>2</sup> Ibid.



Durante el siglo XVI, los preludios escritos empezaron a tener una forma más organizada y a finales del siglo XVI, el preludio y sus cognados dejaron de ser comunes en el sur de Alemania, Italia y España, además, en estos lugares el preludio generalmente portaba otros nombres como el *de intonaciones, intrada, ricercare o toccata*.<sup>3</sup> Después, el preludio se desarrolló al norte y centro de Alemania bajo el título de *praeludium*, el autor Sweelink lo utilizó bajo el título de *Praeludium toccata*.<sup>4</sup> La cúspide de este desarrollo fue alcanzada por Buxtehude, compositor y organista de origen alemán o danés, fue uno de los mejores compositores de su tiempo antes de J. S. Bach, sus obras más importantes que se conocen son sus obras litúrgicas vocales y sus composiciones de música de cámara.<sup>5</sup> Buxtehude desarrolló el preludio con varias secciones, donde contrastaban florituras virtuosas con secciones de fugas muy elaboradas, además, diferenciaba la retórica tradicional con el estilo italiano, y en ocasiones, las secciones se conectaban con sutiles ideas motívicas.<sup>6</sup>

En 1706, F. E. Niedt proporciona algunas recomendaciones para la improvisación del preludio mediante el libro *Musicalische Handleitung* o *La Guía Musical*, por lo que es importante profundizar sobre la vida del autor de *La Guía Musical*. Niedt nació en Jena en 1674, empezó a estudiar leyes en la universidad de su ciudad natal a la edad de 20 años. Durante sus años de universidad, recibió clases del nieto de Bach, Johann Nikolaus Bach, quien fue organista oficial de la ciudad y de la universidad. Niedt empezó a trabajar como músico profesional hasta finales de la segunda década de su vida. En el tratado de *La Guía Musical*, se describe a sí mismo como un notario público de Jena alrededor de 1700, posteriormente se mudó a Copenhague, donde murió en 1708.<sup>7</sup> *La Guía Musical*, es uno de los primeros tratados alemanes que hablan acerca del bajo continuo,

---

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Kerala J., Snyder. "Buxtehude, Dieterich". *Grove Music Online*. Oxford University Press. Fecha de consulta: 25 de noviembre del 2022.

<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004477>>

<sup>6</sup> Ledbetter, David, and Howard Ferguson. Op. Cit.

<sup>7</sup> Ibid.

además, fue utilizado por la mayoría de los compositores de la época. Alma Espinosa señala que J. S. Bach además de tomar algunos recursos de *La Guía Musical*, también se utilizó para preparar a sus estudiantes en el bajo continuo.<sup>8</sup> Este libro fue muy importante debido a que J. S. Bach consideraba el bajo continuo como la base fundamental de su música, también, es posible observar la influencia del manual en sus composiciones, en especial en su obra *El Clave Bien Temperado*.

De los trabajos que se conocen de Niedt, *La Guía Musical* es la obra más importante, la cual consta de tres volúmenes. Niedt pudo darse cuenta de que faltaba un método práctico para enseñar a los músicos la esencia de la profesión organista. La guía provee un resumen bien organizado acerca de la práctica del bajo continuo alemán del siglo XVIII.<sup>9</sup> El primer volumen es una introducción del bajo continuo, el segundo volumen se dirige hacia los organistas más avanzados y el tercer volumen quedó inconcluso, y fue hasta en 1717 que Johann Mattheson la terminó, usando los manuscritos que había dejado Niedt.<sup>10</sup> La primera parte consta de doce capítulos cortos en donde define el bajo continuo y los aspectos básicos de su realización. Aborda los significados de las figuras en un bajo continuo, el tratamiento de las disonancias, la conducción de las voces y los elementos fundamentales de la improvisación sobre un bajo continuo dado, J. S. Bach incorpora siete de estos capítulos en sus reglas e instrucciones.<sup>11</sup> En el capítulo VIII de *La Guía Musical* del primer volumen, J. S. Bach utiliza el principio del capítulo, donde muestra cómo distribuir las tres voces superior a partir de una triada en posición cerrada. El segundo volumen refleja que los conceptos como son interpretar, improvisar y componer estaban profundamente conectados en esa época. En los primeros ocho capítulos habla acerca de la ornamentación de notas individuales y de todos los intervalos de la escala diatónica tanto ascendentes

---

<sup>8</sup> Alma, Espinosa. "More on the Figured-Bass Accompaniment in Bach's Time: Friedrich Erhard Niedt and 'The Musical Guide'". Bach, vol. 12. no. 1. 1981. *JSTOR*. Fecha de consulta: 25 de septiembre del 2020. <[www.jstor.org/stable/41640120](http://www.jstor.org/stable/41640120)>

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Ibid.

como descendentes, hasta la ornamentación de frases completas.<sup>12</sup> En este volumen, en el capítulo 11, Niedt menciona que la elaboración de un bajo continuo puede proveer las estructuras en las que un preludio se puede desarrollar a través de la improvisación, a este proceso Niedt lo llamó invención.<sup>13</sup> Se pueden elaborar variaciones en un plan armónico, utilizando una serie de técnicas como son decorar el bajo, realizar variaciones de acordes rotos en la mano derecha o desarrollar un motivo.<sup>14</sup> El volumen final estuvo a cargo de Johann Mattheson que lo publicó nueve años después de la muerte de Niedt. Este volumen se centra en la descripción de ciertas formas musicales como el canon, los motetes y corales. Además, habla de que la influencia de las formas francesas e italianas estaban ganando popularidad entre los compositores y estaban desplazando a las formas y maneras de composición alemanas.<sup>15</sup>

Ledbetter menciona que, en el siglo XVII, el preludio se desarrolló en Francia, en especial, los preludios asociados con el laúd.<sup>16</sup> La mayoría de los preludios al inicio de este siglo eran polifónicos. Sin embargo, cerca del año de 1620, ejemplos de los autores Lespine y Lord Herbert en sus manuscritos, muestran una pérdida de signatura de compás, lo que sugiere que los preludios semi- medidos y no medidos para laúd, viola y clavicordios solos, se desarrollaron de esta forma como parte de una rutina para que el intérprete pudiera afinar. Además, en Francia, el preludio polifónico continuó con el órgano. Era frecuente romper la textura imitativa, usando segmentos con escalas que se tocaban lentamente, además de disonancias sonoras como séptimas, novenas mayores y quintas aumentadas, para evitar las cadencias y no establecer un centro tonal. Esto sugiere que era la manera más usual que los intérpretes utilizaban para improvisar.<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> David, Ledbetter. *Bach's Well-Tempered Clavier: The 48 Preludes and Fugues*. Yale University Press, 2002. *JSTOR*. Fecha de consulta: 22 de mayo del 2022. < <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1npnnf>>

<sup>15</sup> Alma, Espinosa. Op. Cit.

<sup>16</sup> Ledbetter, David, and Howard Ferguson. Op. Cit.

<sup>17</sup> Ibid.

## 1.2. Aproximaciones biográficas de J. S. Bach

La influencia francesa promovió en Italia, en la década de 1680, la asociación del preludio con una suite, con características de sonata en la sonata de cámara. Esta asociación continuó con las suites para violín, cello y clavicordio solos de J. S. Bach. Con J. S. Bach, el preludio alcanzó un desarrollo muy elevado, tanto en su calidad compositiva, como en su rango de estilos, maneras y formas.<sup>18</sup>

J. S. Bach nació el 21 de marzo de 1685, en Eisenach, y murió el 28 de julio de 1750, en Leipzig. Compositor, organista y clavecinista, el más importante miembro de su familia, cuya interpretación, creatividad, maestría técnica e intelectual estaban perfectamente balanceados.<sup>19</sup> La madre de J. S. Bach falleció cuando él tenía nueve años, por lo que su padre, Johann Ambrosius Bach, que era el trompetista de la corte de Eisenach, se volvió a casar. Al poco tiempo de haber contraído segundas nupcias, Johann Ambrosius falleció en 1694, y su madrastra le pidió a su hermano mayor, Johann Christoph, que se hiciera cargo de los dos hermanos menores: Johann Sebastian y Johann Jacob.<sup>20</sup> Fue junto a su hermano mayor, que era el organista de Ohrdruf, con quién continuó formándose como músico. Vivió en varios lugares de Alemania a lo largo de su vida. Su lenguaje musical fue distintivo y variado, cuya obra está compuesta en la parte vocal: por cantatas litúrgicas y profanas, motetes, pasión y oratorios, corales y arias; mientras que en la parte instrumental compuso: varias obras para órgano, clavecín, laúd, violoncello, entre otros.<sup>21</sup> J. S. Bach exploraba y asimilaba rápidamente formas, técnicas y estilos compositivos, debido a esta capacidad, J. S. Bach les dio estos elementos a sus preludios.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Alberto, López. "Johann Sebastian Bach, el compositor que cautivó al mundo". *El País*. 22 Mar. 2019: s.p. Web. 01 Abril del 2020.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> David, Ledbetter, and Ferguson, Howard. Op. Cit.

Una de las obras más destacadas de J. S. Bach son sus dos volúmenes de preludios y fugas para clavecín, titulado *El Clave Bien Temperado (CBT)*.<sup>23</sup> J. S. Bach terminó de componer el primer libro en 1722 aproximadamente, y el segundo libro lo publicó en 1740.<sup>24</sup> El propósito del *CBT* era la de poder utilizar todas las tonalidades de los instrumentos de tecla, utilizando una afinación parecida al temperamento igual.<sup>25</sup> El *CBT* contiene piezas que aparecen en el libro de *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*. Este libro, contiene piezas con diversas formas musicales (preludios, fantasías, invenciones, danzas entre otras formas) y una gran variedad de tonalidades, con el propósito de enseñar al hijo mayor de Bach, Wilhelm Friedemann Bach, a tocar cualquier instrumento de tecla de la época, y a la vez, tenía la función de ser un manual de composición,<sup>26</sup> este libro es muy importante, pues varios de sus preludios fueron recopilados en el *CBT*, por lo que se puede decir que el *CBT* tiene una función pedagógica. Joh, señala que los preludios al igual que las invenciones, sinfonías y el *CBT*, fueron escritos con el propósito de enseñar a los hijos de J. S. Bach a tocar los principales instrumentos de tecla de la época, es decir, el órgano, el clavecín y el clavicordio,<sup>27</sup> eso incluye los preludios independientes que tienen por número de catálogo BWV 933 al 943, algunos de estos preludios aparecen en el libro de *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*, lo que demuestra su propósito pedagógico.<sup>28</sup> Además, de acuerdo con la autora Larissa Paggioli de Carvalho, los preludios del *CBT* ofrecen oportunidades para refinar las habilidades esenciales en los intérpretes, como el fraseo, la conducción de las voces, la elección de la articulación, el tempo, entre otras características que se encuentran en el estilo

---

<sup>23</sup> A partir de esta parte, se referirá a la obra *El Clave Bien Temperado* como *CBT*

<sup>24</sup> Christoph, Wolff and Emery, Walter. "Bach, Johann Sebastian". *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Fecha de consulta: 31 de marzo del 2020, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278195>>

<sup>25</sup> David, Schulenberg and Mark Lindley. "Bach's Temperament. *Early Music*, vol. 40, no. 1". 2012. pp. 166–67. *JSTOR*. Fecha de consulta: 29 de mayo del 2022, <<http://www.jstor.org/stable/41502381>>

<sup>26</sup> Christoph, Wolff and Peter Wollny. Op. Cit.

<sup>27</sup> Esther M., Joh. *Bach and Schumann as Keyboard Pedagogues: A Comparative and Critical Overview of the "Notebook of Anna Magdalena," and the "Album for the Young"*. Tesis doctoral. University of Washington. 2013. pp. 2- 7.

<sup>28</sup> Christoph, Wolff and Peter Wollny. Op. Cit.

Barroco, pero especialmente, desarrolla la toma de decisión en el alumno, debido a que existen pocas indicaciones en la partitura lo que crea la necesidad de tomar decisiones por ellos mismos.<sup>29</sup> En estos dos volúmenes del *CBT*, el preludeo tiene la función de preámbulo, es decir, sirve como una pieza que precede a otra llamando la atención del público para la introducción de un tema, además, servía como calentamiento al interprete y le ayudaba a revisar la afinación del instrumento.<sup>30</sup>

Al revisar la definición de preludeo en el *diccionario de la Real Academia Española (RAE)* de la lengua, preludeo viene del latín medieval. *praeludium*, derivado del latín *praeludere* 'preludiar' que significa: "Aquello que precede y sirve de entrada, preparación o principio a algo".<sup>31</sup> Sin embargo, al realizar una revisión en diferentes textos que hablan del tema, se encontraron varias interpretaciones diferentes más allá de la etimología, por ejemplo, el autor Zamacois dice: "parece que en su origen los improvisaba el ejecutante con el único fin de solicitar la atención y el silencio de los oyentes"<sup>32</sup>, mientras que lo referido por Dionisio de Pedro señala que el preludeo es: "Forma instrumental de dimensión variable que va desde piezas breves y de carácter improvisatorio (...)",<sup>33</sup> en cambio, el autor Ramón Roldán Samiñán afirma, que el preludeo en su origen tenía poca importancia y se limitaba a realizar pequeñas improvisaciones en el instrumento,<sup>34</sup> finalmente, Ledbetter señala que los preludeos y fugas son muy diversos en cuanto estilos y formas para el siglo XVIII, durante este periodo, el preludeo alcanzó distintas formas compositivas, desde la improvisación libre, elementos de la danza de la época, hasta el uso del contrapunto. Después de esta breve revisión, se puede concluir que el preludeo es

---

<sup>29</sup> Larissa, Paggioli de Carvalho. "Bach's Well-Tempered Clavier: Pedagogical Approaches and the Different Styles of Preludes". *Per musi*. 2016. Fecha de consulta: 1 de diciembre del 2022, <<https://www.scielo.br/j/pm/a/B9dNrWWp6Jqyj8sBBPPYB9B/?lang=en>>

<sup>30</sup> David, Ledbetter, and Ferguson, Howard. Op. Cit.

<sup>31</sup> Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es/preludeo>> [Fecha de consulta: 11/07/2022]

<sup>32</sup> Joaquín, Zamacois. *Curso de Formas Musicales*. Madrid: Mundimúsica ediciones, S. L. 2007. p. 214.

<sup>33</sup> Dionisio, De Pedro Cursá. *Manual de Formas Musicales (Curso analítico)*. Madrid: Real Musical. 1993. p. 67.

<sup>34</sup> Ramón, Roldán Samiñán. *Análisis de las formas musicales*. Madrid: Ediciones si bemol. 1998. pp. 28- 29.

una forma compositiva que no es fija, y que ha sufrido transformaciones a lo largo de la historia. El preludio cambió de ser una pieza improvisada y sin mucha importancia, a ser una pieza escrita que precede a otra.

### 1.3. Análisis de seis preludios de J. S. Bach

#### **Clave Bien Temperado Libro 1**

#### **Preludio I Do mayor BWV 846**

En el *preludio I Do mayor BWV 846*, se puede observar la influencia de *La Guía Musical* de Niedt, en la forma en la que se elaboró esta pieza. Este preludio, como se puede apreciar en la figura 2, está elaborado en su mayoría con acordes rotos.

Preludio I.

Allegro. (♩ = 112.) J. S. BACH.

The musical score for Preludio I in C major, BWV 846, is presented in four systems. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 112 beats per minute. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and a *legato* instruction. The first system shows the initial eighth-note pattern in the right hand and the bass line. The second system introduces a *cresc.* (crescendo) marking. The third system features a *p* (piano) dynamic. The fourth system starts with a *pp* (pianissimo) dynamic and includes a *cresc.* marking. The score is filled with eighth-note patterns, slurs, and various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks.

**Figura 2.** Preludio I Do mayor BWV 846, del primer compás al compás 11. <sup>35</sup>

<sup>35</sup> Las referencias de las partituras que fueron utilizadas a lo largo de este trabajo de tesis, se encuentran en el apartado de bibliografía citada- figuras.



Este preludio está construido principalmente con una de las variaciones que describe Niedt que es el uso de acordes rotos en la mano derecha. Esta pieza tiene un bajo con duración de una blanca y la variación ocurre con la mano derecha a través de acordes rotos, la obra se desarrolla en casi su totalidad de esta manera. La obra no posee prácticamente ningún cambio de ritmo, con excepción en los últimos tres compases, como se aprecia en la Figura 3, en estos últimos compases se lleva a cabo una variación en el bajo al estar ligado en el tercer tiempo con una blanca, además, cambia ligeramente el patrón de la mano derecha.



**Figura 3.** Preludio I Do mayor BWV 846, últimos dos compases.

El preludio es de carácter armónico, un cambio que contrasta con su origen, pues los 5 preludios de la tablatura de Illeborgh,<sup>36</sup> eran completamente melódicos, la armonía que utilizaban era sencilla y el bajo solo realizaba dos intervalos a lo largo de toda la obra. La armonización utilizada en este preludio utiliza cadencias, dominantes auxiliares y acordes de séptima, por ejemplo, en la figura 4, se muestra una cadencia que aparece al inicio de la obra, del compás 1 al compás 4, las séptimas presentes en esta cadencia inicial (marcadas en círculos verdes) están preparadas y son resueltas por grado conjunto descendente.

<sup>36</sup> Preludios que se abordaron al principio del capítulo.

# ERSTER TEIL

## Praeludium I

Johann Sebastian Bach  
(1685 - 1750)

I ii<sub>2</sub>

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

Figura 4. Preludio I Do mayor BWV 846, compás 1 al compás 4.

Se puede apreciar en la figura 5, el uso de una dominante auxiliar en el compás 6 y se resuelve en el siguiente compás, la séptima es resuelta por grado conjunto en el siguiente compás también.

II<sub>2</sub> V/V V

Figura 5. Preludio I Do mayor BWV 846, compás 6 al compás 7.

Estos elementos muestran un desarrollo de la armonía de los preludios. En términos de duración, es una composición que tiene una mayor extensión que los primeros preludios escritos, además, la mayoría de los preludios del *CBT* son de mayor duración que la fuga que preceden a pesar de ser piezas introductorias, aunque en la mayoría de los casos, la fuga es más compleja técnica e interpretativamente que el preludio.

### **Preludio VIII Mi bemol menor BWV 853**

La principal característica de este preludio es que la armonía está constituida principalmente de acordes de duración de una blanca que se tocan en la mayoría de las ocasiones de manera arpegiada a lo largo de toda la obra, la melodía por otro lado es muy variable a lo largo del preludio, va cambiando de dirección, de ritmo y algunas veces va a pasar a ser tocada por la mano izquierda, como se muestra en la figura 6.

38

### Praeludium VIII

Melodía original

1<sup>º</sup> variación

2<sup>º</sup> variación

3<sup>º</sup> variación  
Melodía en la mano izquierda

4<sup>º</sup> variación

5<sup>º</sup> variación

**Figura 6.** Preludio VIII Mi bemol menor BWV 853, del primer compás al compás 11.

Existen dos secciones ubicadas en los compases del 17 al 23 y de los compases 32 al 34 respectivamente, en donde la melodía se invierte y va a pasar al bajo durante más de un compás, como se ve en la Figura 7.

15

Cambio de la melodía

18

21

32

Melodía en el bajo

Compás 32 al compás 34

**Figura 7.** Preludio VIII Mi bemol menor BWV 853, compás 15 al compás 24 y del compás 32 al compás 34.

También existen otros elementos melódicos como los trinos que están presentes a lo largo de toda la obra, recurso muy común del estilo barroco. Otro momento donde da la sensación al intérprete de improvisación, es en el compás

35, en el segundo tiempo como se ve en la figura 8, al realizar la escala y después ascender en forma de arpeggio en el tercer tiempo, esto debido a que la melodía no cambia de grado y únicamente ocurre un movimiento melódico.



Figura 8. Preludio VIII Mi bemol menor BWV 853, compás 35.

Durante la pieza, se puede observar más elementos melódicos y un mayor desarrollo rítmico que en el preludio I del *CBT*. En las Figuras 9 y 10, vemos que en el compás 12, se realiza una modulación a la tonalidad de Si bemol menor y en el compás 18, en el tercer tiempo, se produce otra modulación a La bemol menor.



Figura 9. Preludio VIII Mi bemol menor BWV 853, del compás 9 al compás 14.

**Figura 10.** Preludio VIII Mi bemol menor BWV 853, del compás 15 al compás 18.

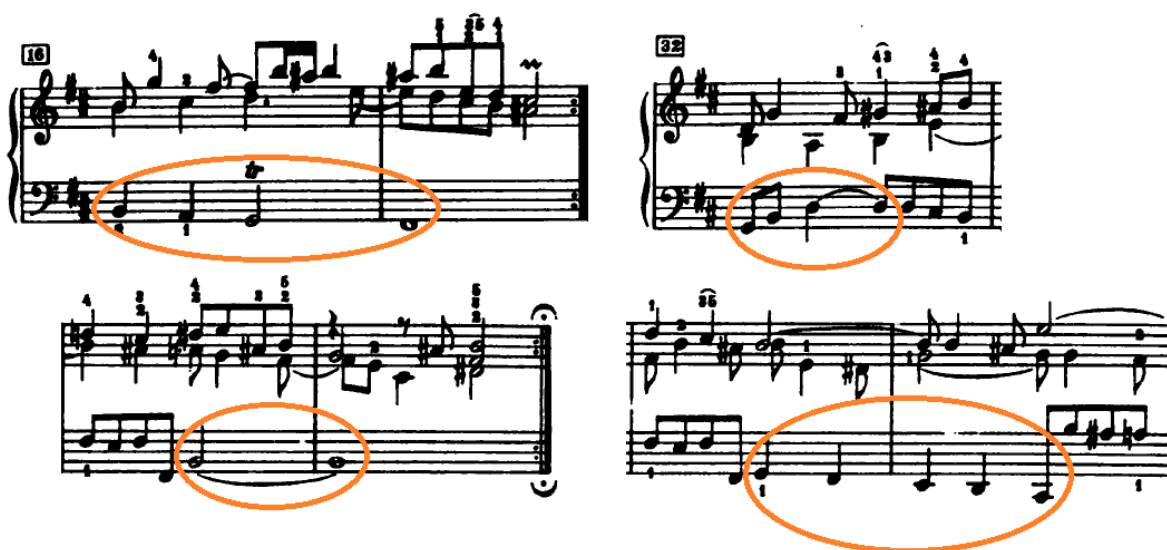
Este preludio al desplazarse hacia los tonos vecinos de mi bemol menor posee mayor movimiento armónico que el preludio en Do mayor. A causa de las variaciones en la melodía, provoca una sensación de improvisar al intérprete debido a que no existe una estructura o motivos definidos, esta sensación de improvisación está presente en los preludios de Ilseborg, sin embargo, en este preludio existe un mayor desarrollo armónico, pues en este preludio aparecen modulaciones y dominantes secundarias a diferencia de la armonía simple presente en los preludios de Ilseborg.

### ***Preludio XXIV Si menor BWV 869***

El primer libro del *CBT*, el preludio XXIV es último preludio de este libro, este preludio es el único de este libro que posee barras de repetición y la indicación de tempo “andante”. Está conformado por dos secciones, la primera sección empieza en el compás 1 y acaba en el compás 17. La segunda sección empieza en el compás 18 y termina en el compás 47, ambas secciones están delimitadas por las barras de repetición. El bajo está en constante movimiento, en el, se producen muchas notas de adorno como bordados, notas de paso, además de escalas,

saltos de octava, tercera y cuarta, asimismo, se generan varios acordes a lo largo de la obra con diferentes funciones como dominantes secundarias, modulación al relativo mayor en la primera sección y modulaciones a las tonalidades vecinas en la segunda sección, cadencias de engaño, entre otros elementos armónicos que le dan a la obra una gran riqueza.

En la primera sección podemos observar que la obra está escrita a tres voces, el bajo tiene un ritmo constante de figuras de corchea durante prácticamente toda la obra, a excepción de los últimos dos compases de cada sección (compases 16 y 17 en la primera sección y compases 46 y 47 en la segunda), en el compás 32 y en los compases 42 y 43, donde realiza ligeras variaciones rítmicas (figura 11).



**Figura 11.** Preludio XXIV Si menor BWV 869, compases 16, 17, 32, 42, 43, 46 y 47.

Como se puede observar en la figura 12, la voz intermedia en la primera sección realiza una síncopa de negra, blanca y negra, que aparece varias veces a lo largo de toda la primera sección. Al paso de la primera negra a la blanca, realiza un salto de cuarta y compensa ese salto con la siguiente negra, que desciende por grado conjunto. La voz alta tiene más variantes rítmicas que la voz intermedia y no posee una variante rítmica constante, está en constante cambio rítmico.



Figura 12. Preludio XXIV Si menor BWV 869, compás 1.

Durante la primera sección como se indica en la figura 13, solo realiza una modulación al relativo mayor de los compases 1 al 7, es decir, del tono de si menor con el que comienza la obra, modula al tono de Re mayor, en los últimos dos compases de la esta sección (compases 16 y 17) regresa al tono original de si menor.

**Praeludium XXIV**

Andante

i v ii V<sub>6</sub><sup>5</sup> i VI iv<sub>7</sub> ii iv V IV<sub>6</sub> VII

4

i i<sub>6</sub> v VI<sub>6</sub><sup>5</sup> ii VII I vi iv<sub>7</sub> ii<sub>7</sub> V<sub>7</sub> vi ii<sub>7</sub> V I

(iii) iv VII V<sub>7</sub> Cadencia rota Cadencia auténtica

(Visto como re mayor) Nota: p= nota de paso

Figura 13. Preludio XXIV Si menor BWV 869, del compás 1 al compás 7.



En la segunda sección ( del compás 18 al compás 47) de la obra, es más extensa que la primera sección, hay más variaciones rítmicas en la voz alta e intermedia, no tiene una variante constante rítmica ninguna de las dos voces. En esta sección ocurre un efecto rítmico de síncopa en el compás 32 y a lo largo de los compases 43 a 48 (figura 14).

The image displays three systems of musical notation for the Prelude XXIV in D minor, BWV 869. The first system shows measure 32, with an orange circle highlighting a syncopated rhythm in the treble staff. The second system shows measures 40 through 47, with orange circles highlighting various rhythmic patterns and syncopations in both the treble and bass staves. The third system shows measures 44 through 47, continuing the complex rhythmic patterns. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#).

**Figura 14.** Preludio XXIV Si menor BWV 869, compás 32 y del compás 40 al compás 47.

En la segunda sección de esta obra, es en donde ocurren la mayoría de las modulaciones de la obra, la tonalidad es transportada a los tonos vecinos de Fa sostenido menor, Mi menor y Re mayor, entre los compases comprendidos del 24 al 31 como se muestra en la figura 15.

Nota: p= nota de paso  
B=bordado

**Figura 15.** Preludio XXIV Si menor BWV 869, del compás 24 al compás 28.

La segunda sección, es un desarrollo de la primera sección debido a las variaciones rítmicas y al incremento de modulaciones. Esta obra es posible interpretarla sin mucha dificultad técnica, debido a la velocidad moderada, la disposición de las voces es cerrada la mayor parte del tiempo y la digitación resulta cómoda casi siempre. Aunque una dificultad importante de esta obra es la escritura a tres voces que demanda al intérprete diferenciar y conducir cada una.

En este preludio, es posible observar un gran cambio con respecto a los primeros preludios del *CBT* y con los preludios de Illeborgh, pues este posee una gran variedad de recursos compositivos e interpretativos que son comunes en la obra de J. S. Bach, por ejemplo: efectos rítmicos, estructura binaria, modulaciones, movimiento armónico, polifonía, entre otros elementos lo que los convierte en preludios muy innovadores con respecto a los preludios de Illeborgh, por lo que se puede observar una transformación muy marcada en la estructura del preludio, que difieren en gran parte con lo que ocurría con los preludios de Illeborgh.

## Clave Bien Temperado Libro 2

### Preludio XII Fa menor BWV 881

Este preludio está dividido en dos secciones, la primera sección empieza desde el compás No. 1 hasta el compás No.28. El preludio tiene un comienzo anacrúsico, lo cual es una excepción del *CBT*. La primera sección como lo muestra la figura 16, está conformada por motivos de cuatro compases, con excepción del motivo No. 3 que está conformado por un motivo de ocho compases, cada motivo tiene un inicio anacrúsico que estará presente a lo largo de toda la obra, no posee muchos cambios de ritmo en esta sección. En esta sección realiza una sola modulación hacia el tono de La bemol mayor, es decir, el relativo mayor de Fa menor. La modulación se produce en el compás 12, en el motivo No. 3, realiza un quinto grado un compás antes y en el siguiente compás realiza un primer grado, quizás sea esta la razón por la cual este motivo sea más extenso que los demás, se confirma la modulación en el compás No. 18 en el segundo tiempo, motivo cuatro, porque realiza un quinto grado y en el siguiente compás realiza un primer grado.

Praeludium XII

1º Motivo 2º Motivo

3º Motivo

V I (La bemol mayor)

4º Motivo

V    I

5º Motivo

6º Motivo

**Figura 16.** Preludio XII Fa menor BWV 881, del compás 1 al compás 28.

La segunda sección comienza en el compás 29 y termina en el compás 70, como se puede ver en la figura 17. Los motivos de esta sección al igual que en la primera sección, están conformados por cuatro compases, con excepción del motivo No. 6 que está conformado por seis compases, esta sección posee una mayor dificultad técnica a comparación de la primera sección, debido a que posee un mayor número de modulaciones, progresiones y mayor número de motivos (mayor extensión). La pieza empieza en La bemol mayor, y en el compás 32 realiza un acorde de séptima disminuida con la cual va a modular a Si bemol menor en el siguiente compás, regresa al La bemol mayor en el compás 41 y modula al Fa menor en el compás 56, por lo que vemos que modula una tonalidad más a comparación de la sección anterior. Realiza una progresión por cuartas justas en el compás 62, empezando por Fa menor, después avanza con Si bemol menor, Mi bemol menor, La bemol mayor, Re bemol mayor y rompe la progresión por cuartas justas y avanza con una cuarta aumentada en el compás 65 al realizar

un Sol menor, después avanza a un acorde de Do mayor y finalmente terminar en Fa menor.

1º Motivo b 2º Motivo

Vii° → I

3º Motivo 4º Motivo

5º Motivo

6º Motivo 7º Motivo

8º Motivo

Regreso al tono original

9º Motivo

10º Motivo      Progresión por cuartas

Nota: Los círculos naranjas son retardos

**Figura 17.** Preludio XII Fa menor BWV 881, del compás 29 al compás 70.

Este preludio tiene una estructura constituida por motivos, lo cual, es diferente a los otros preludios analizados del primer libro del *CBT* que no presentaron este tipo de ordenamiento, debido a esto, esta obra no tiene una sensación de improvisación, lo que marca una diferencia con respecto a los preludios de Iteborgh.

## ***Preludio XVI Sol menor BWV 885***

Este preludio posee dos secciones, la primera sección comprende del primer compás al compás siete, y la segunda sección empieza en el último tiempo del compás siete cuando modula a Re menor, y termina en el compás 21. La primera sección (figura 18) está dividida en dos partes, la primera parte empieza en el primer compás y termina en el compás tres en el primer tiempo, la segunda parte comienza en el compás tres segundo tiempo, cuando la pieza modula a Do menor y termina en el compás siete tercer tiempo. Esta sección posee una constante rítmica (cuarto tiempo del 1° compás), esta constante rítmica junto a sus variaciones, serán las figuras rítmicas más importantes de todo el preludio, esta riqueza rítmica se debe al uso de las notas de las notas de adorno que aparecen con mucha frecuencia en este preludio, sobre todo las notas de paso y los trinos, lo que hace que la melodía sea un elemento muy importante de este preludio, además de que las notas pedales ayudan a este propósito, además, es posible que esta riqueza rítmica fuera diseñada para quienes estudiaran el *CBT* pudieran aprender cómo se pueden realizar variaciones rítmicas.

En la segunda sección empieza en el último tiempo del compás siete, y termina en el compás 21, se mantiene en re menor hasta el compás 11 donde regresa a sol menor, sin embargo, en el tercer tiempo de ese compás modula a La bemol mayor y es a partir de ese momento donde la pieza posee mucho movimiento armónico y realiza varias modulaciones (figura 19). Las modulaciones son: La bemol mayor, Mi bemol mayor, Do menor, Sol menor, Si bemol mayor, Fa mayor, Do menor y finalmente Sol menor. Ocurren en esta sección otras notas de adorno como anticipos, escapes y cambiatas (varias de estas cambiatas forman séptimas) que no se habían presentado en la primera sección. En esta sección las notas pedales son de menor duración con respecto a la primera sección.

# Praeludium XVI

**Largo**

Constante rit.

Chord progressions:  $i$ ,  $ii$ ,  $V_{6/5}$ ,  $i$ ,  $ii_2$ ,  $i$ ,  $vi$ ,  $Vii/V$ ,  $V$ ,  $i_6$ ,  $V_7$ ,  $I_2$ ,  $IV(i)$ ,  $ii$ ,  $V$ ,  $i$ ,  $ii$ ,  $V_{6/5}$ ,  $i$ ,  $V_7$ ,  $i$ ,  $II_{6/5}$ ,  $V/V$ ,  $i$ ,  $II_2$ ,  $V/V$ ,  $i$ .

2º sección

- Notas de adorno:
- r = retardo
  - p = nota de paso
  - b = bordado
  - 7 = cambiata (séptima del acorde)
  - o = nota pedal

Figura 18. Preludio XVI Sol menor BWV 85, del compás 1 al compás 8.



11 g A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>  
 $i$   $VI^b$   $I_6$   $II_6$   $I$   $II_6$   $III_6$   
 $V/II^b$   $(vi_7)_6$   $5$   $V/V$   $V/V$   $V/V$

12 c g B<sup>b</sup>  
 $i$   $vi$   $II_2$   $i_6$   $ii_4$   $VII_2$   $I$   $IV$   
 $V/V$   $V/V$   $3$   $V/III$

13 f c  
 $vi$   $II_4$   $i$   $vi$   $II_2$   $i$   $vi$   $Vii/V$   
 $V/V$   $V/V$

14 g Esc.  
 $i_6$   $(V) i_7$   $IV$   $V_2$   $i_6$   
 $(iii)$

Notas de adorno:  
 r = retardo  
 p = nota de paso  
 b = bordado  
 7 = cambiata (séptima del acorde)  
 0 = anticipo  
 Esc. = escape

Figura 19. Preludio XVI Sol menor BWV 85, del compás 11 al compás 18.

Este preludeo es polifónico, comienza con tres voces, pero en el c. 3 en la segunda corchea del 2º tiempo aparece una cuarta voz, preludios de cuatro voces solo aparecen en el libro 2 del *CBT*. El preludeo tiene una indicación de tempo de “Largo”, este junto al preludeo XXIV son los únicos preludios del libro 2 del *CBT* que tienen una indicación de tempo, y debido a esta indicación de tempo pausada, da la oportunidad al intérprete de buscar una mayor expresividad en cada motivo. La figura rítmica de dieciseisavo con puntillo seguido de un treintaidosavo es el ritmo fundamental que va a estar presente en toda la obra, gracias a esta constante rítmica y a las constantes modulaciones de la sección 2, da al intérprete la sensación de estar improvisando.

### ***Preludeo XV Sol Mayor BWV 884***

Este preludeo está dividido en dos secciones, las cuales se les denominará sección A y sección B, la sección A comienza en el compás 1 y termina en el compás 16, mientras que la sección B comienza en el compás 17 y termina en el compás 48, ambas secciones están delimitadas por una barra de repetición. El preludeo inicia en la tonalidad de Sol mayor escrito a tres voces. Una característica que ocurre a lo largo de la mayor parte del preludeo es que al menos una de las voces tiene la función de ser una nota pedal, este efecto lo consigue mediante dos formas; la primera, mediante la figura rítmica de blanca con puntillo, o bien, mantiene el segundo y el cuarto tiempo de una serie de dieciseisavos la nota pedal, como se ve en la figura 20, en donde están marcadas con círculos azules las notas pedales.

## Praeludium XV

Nota: Los círculos azules marcan las notas pedales

**Figura 20.** Preludio XV Sol mayor BWV 884, del compás 1 al compás 16

La sección A, comienza con un motivo de tres compases, después repite el mismo motivo, en el tono vecino de re mayor, la voz alta realiza el ritmo del bajo y la voz del bajo realiza el ritmo de la voz alta, la voz intermedia mantiene el mismo ritmo en ambos motivos. Después, en el compás siete, hace una pequeña inflexión al tono de la menor, luego, en el próximo compás realiza un puente y modula nuevamente a re mayor, en el puente se pierde la 3ª voz y se desarrolla esta 1ª sección con dos voces únicamente. Finalmente, en el compás 14, ocurre nuevamente una inflexión a la menor, que se resuelve en el compás 15 terminando en re mayor (Figura 21).

La sección B comienza en el compás 17 y termina en el compás 48 (figura 21 y 22), comienza con un motivo de tres compases, similar a la sección A, empieza en Re mayor, pero en el último tiempo del 1º compás modula al Sol mayor (tono de origen). Después realiza otro motivo de tres compases, a partir de este punto, el preludio pasa de estar escrito a tres voces a solo tener dos voces como pasó en la sección A. En el compás 22 modula a Do mayor. Seguido de un puente, que tiene la función de modular a mi menor (relativo menor de Sol mayor), va a estar en este tono durante cinco compases. Del compás 29 al compás 32 realiza una progresión por cuartas, empieza con el acorde de la mayor y sigue con los acordes de Re mayor, Sol mayor y Do mayor, para finalizar en Sol mayor en el compás 33. En la parte comprendida del compás 33 al compás 36 no existe nota pedal, esta vuelve en el compás 37. Del compás 37 al compás 42 ocurren una serie de dominantes secundarias y acordes de séptima disminuida en donde el tono de Sol mayor va a modular a Re mayor, después a mi menor y terminar en Do mayor, después realiza una cadencia de I, II, V, I, para establecer sol mayor en el compás 42. Luego, en el compás 42, 3º tiempo, modula al Do mayor, y en el compás 44 realiza una dominante secundaria para modular a Sol mayor en el siguiente compás. Para finalizar, realiza una inflexión en el compás 46 al tono de Re menor y en el tercer tiempo realiza una dominante secundaria para volver al Sol mayor y finalizar la pieza.

17

D G

$V/V$  I

21

C Puente e

$I_7$  I V I

25

29

Puente D Puente → G C

$V/V_{ii}$  I  $I_{4/3}$  I  $I_2$  — I Fa# → Sol

V/IV V/IV

Figura 21. Preludio XV Sol mayor BWV 884, del compás 17 al compás 32.

$\text{II}_6$   $\text{iii}$   $\text{II}_6$   $\text{V}$   $\text{iii}_4$   $\text{VI}$  ———  $\text{ii}$   $\text{III}_4$   $\text{IV}$   $\text{I}_6$   $\text{ii}_7$   
 $\text{V/V}$   $\text{V/V}$   $\text{V/ii}$   $\text{V/VI}$  Cadencia

Figura 22. Preludio XV Sol mayor BWV 884, del compás 33 al compás 48.

En la sección B, desarrolla los motivos de la sección A y la armonía, volviéndose una sección más compleja para el intérprete, además, esta obra se interpreta con un tempo rápido, con el fin de que se identifique la nota pedal de la melodía, esto vuelve a la sección b más difícil por las constantes modulaciones, sin embargo, la mayoría de la obra está escrita a dos voces lo que ayuda al

intérprete. Un recurso constante que se utiliza en este preludio son las notas pedales, este elemento es muy importante pues le da una fuerte identidad a la pieza, además, es una forma de crear melodías con los otros dieciseisavos, por lo que es un elemento fundamental.

Los 6 preludios de J. S. Bach que se analizaron en esta sección, sufrieron cambios importantes en comparación de los preludios de Illeborgh que son preludios casi improvisados, debido a que solo cuentan con una melodía simple y un acompañamiento que consiste en un intervalo de quinta y de tercera, con poca extensión y con una base armónica sencilla, con J. S. Bach se transformaron en preludios con ideas motívicas, desarrollo armónico complejo, es decir, con varias modulaciones a lo largo de la obra y progresiones, asimismo, de un aumento en su duración (varios de estos preludios poseen mayor duración que la fuga que los preceden) con diversos efectos melódicos por las notas de adorno, por ejemplo notas de paso, bordados, retardos, anticipos, cambiatas y escapes. Además, el enfoque de los preludios de Illeborgh era únicamente la de preparar al intérprete de interpretar otra obra más compleja, en cambio, los preludios del *CBT* tienen una carga pedagógica, debido a que tenían la función de enseñar procesos compositivos. Debido a todas estas características, se puede concluir que hay una clara transformación importante en el preludio. El preludio no es y no fue una forma estandarizada, en el capítulo dos se hablará del autor Johann Georg Albrechtsberger (maestro de piano de Beethoven) y de cómo el preludio se transformó en el estilo clásico.

**Capítulo II. Análisis del *Preludio No. 1 en Do mayor, Preludio No. 10 en Sol mayor y Preludio No. 11 en Fa mayor* del compositor Johann Georg Albrechtsberger**



## 2.1. Aproximaciones biográficas de Johann Georg Albrechtsberger

Johann Georg Albrechtsberger fue un compositor, teórico y organista austriaco que nació en Klosterneuburg, cerca de Vienna el 3 de febrero de 1736 y murió en Vienna el 7 de marzo de 1809, a los siete años aprendió a tocar el órgano y el bajo continuo con el decano Leopold Pittner.<sup>37</sup> Desde 1749 hasta 1754, estudió en la abadía de Melk, recibió una profunda formación en composición y órgano de *el regente chori* Marian Gurtler, y de el organista de la abadía Joseph Weiss. Albrechtsberger compuso a lo largo de su vida, 284 composiciones eclesiásticas, 278 obras para teclado y más de 193 obras para otros instrumentos. Fue hasta 1772, que empezó a componer un mayor número de fugas, más de 240 fugas para varios instrumentos, además de numerosos ejemplos de música sacra<sup>38</sup>. La obra de Albrechtsberger entró en contacto con Mozart, quién lo reconocía como uno de los mejores organistas, pues incluso afirmó en una de sus cartas con su esposa Constanza el 16 de abril de 1789, que la forma de tocar de Albrechtsberger era el estándar por el cual debían medirse los demás organistas, además, Joseph Haydn lo consideraba el mejor maestro de composición de su tiempo, por lo que envió a Beethoven para que fuera su alumno.<sup>39</sup> Albrechtsberger estudió a profundidad la escritura polifónica y recopiló varias obras del pasado, desde Palestrina hasta Mozart, además, copió la mayoría de las fugas de ambos libros del *CBT* de J. S. Bach. Contribuyó a que la polifonía barroca y la homofonía de mediados del siglo XVIII se fusionaron para formar el clasicismo maduro, sin embargo, su propia música no se vio afectada por esta síntesis estilista.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Robert N., Freeman. "Albrechtsberger, Johann Georg". *Grove Music Online*. Oxford University Press. Fecha de consulta: 18 de octubre de 2022 <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000478>>

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Ibid.

Para poder entender mejor la transformación que tuvo el preludio, se decidió analizar los preludios de Albrechtsberger por las siguientes razones: la primera razón es que es un compositor posterior a J. S. Bach, la segunda razón es que él conocía el trabajo de J. S. Bach al copiar la mayoría de las fugas del *CBT*<sup>41</sup>, la tercera razón es que en la revisión de otros compositores del estilo clásico como W. A. Mozart o J. Haydn no poseen una serie de preludios, en cambio, Albrechtsberger posee al menos una serie completa de preludios que se pudo analizar.

Se seleccionó la obra *XII Neue leichte Praeludien für die Orgel*, debido a que es una serie de preludios con una extensión similar a los preludios de J. S. Bach, además de que Albrechtsberger conocía el *CBT* de J. S. Bach como se mencionó anteriormente. Esta serie fue compuesta en 1804 y consiste en 12 preludios para órgano, todos los preludios de este ciclo están en tonos mayores, los cuales son: Do mayor, Re mayor, Mi bemol mayor, Fa mayor, Sol mayor y La mayor. Todos los preludios tienen una indicación de tempo, la mayoría de ellos tienen una velocidad moderada, debido a que la mayoría de ellos tienen una indicación de tempo andante o moderato, además, son independientes, no preceden a ninguna obra, con excepción del preludio No. 10 que tiene una indicación de preceder a la obra *Benedictus in B*. A continuación, se analizará algunos de los preludios de esta obra de Albrechtsberger.

---

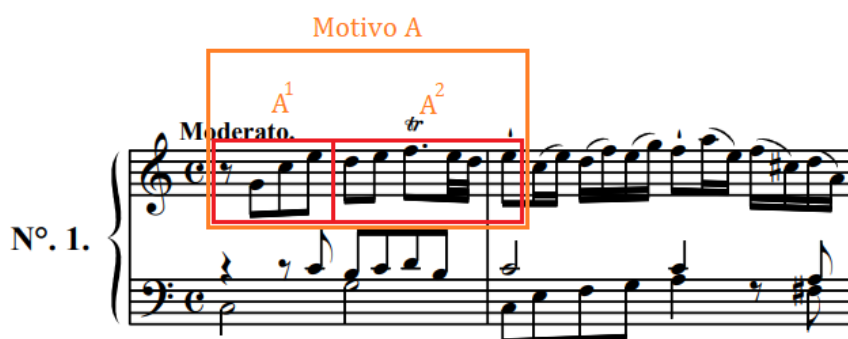
<sup>41</sup> Ibid.

## 2.2. Análisis de tres preludios de Johann Georg Albrechtsberger

### *XII Neue leichte Praeludien für die Orgel*

#### **Preludio No. 1 Do mayor**

La pieza está escrita a tres voces, posee dos motivos que son los elementos que van a constituir a la obra, el primer motivo al que se le llamará motivo A, figura 23, se ubica en el primer compás, este motivo a su vez está dividido en dos partes, las cuales se van a llamar A<sup>1</sup> y A<sup>2</sup> respectivamente, el motivo A<sup>1</sup> consta de un arpeggio ascendente y el motivo A<sup>2</sup> concluye el motivo por grados conjuntos y un trino.



**Figura 23.** Preludio No. 1 Do mayor, del compás 1 al compás 2.

El segundo motivo, al que se le va a nombrar como Motivo B, figura 24, se ubica en el segundo y tercer compás de la obra, está conformado por figuras de semicorchea y está dividido en dos partes como el motivo A, la primera parte, B<sup>1</sup>, asciende por saltos de terceras y termina con una corchea, la segunda parte, B<sup>2</sup>, desciende por cuartas y termina con una corchea, el movimiento melódico del motivo B al realizarse por saltos y con figuras de semicorchea contrasta con el movimiento melódico del motivo A, que realiza su movimiento por corcheas y en su mayoría por grados conjuntos.

**Figura 24.** Preludio No. 1 Do mayor, del compás 1 al compás 3.

El motivo A, establece la tonalidad en la que se encuentre la obra, debido a que realiza un movimiento de I- V<sub>7</sub>- I, mientras que el motivo B tiende a modular cuando realiza B<sup>2</sup>, debido a que realiza una dominante secundaria que modula al tono vecino, como se observa en la figura 25.

**Figura 25.** Preludio No. 1 Do mayor, del compás 1 al compás 3.

La obra está conformada por estos dos motivos y sus variaciones, por ejemplo, en el compás cuatro, el motivo B, presenta B<sup>1</sup> dos veces en lugar de presentar B<sup>1</sup> y B<sup>2</sup>. En el compás ocho, el motivo A y B se presentan en ambas manos, sin embargo, el motivo A en la voz intermedia realiza el arpeggio de manera

descendente, es decir, realiza A<sup>1</sup> de manera invertida, pero la parte A<sup>2</sup> se realiza de manera normal, figura 26.

The image shows a musical score for 'Preludio No. 1' in G major, measures 1 through 9. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-3) is marked 'Moderato.' and contains Motivo A (measures 1-2), Motivo B (measures 2-3), and Motivo A (measure 3). The second system (measures 4-6) contains B<sup>1</sup> (measures 4-5), Motivo A (measure 5), and Motivo B (measures 5-6). The third system (measures 7-9) contains a 'Puente' (measures 7-8) and Motivo A (measures 8-9). The score includes trills (tr) and various rhythmic patterns.

**Figura 26.** Preludio No. 1 Do mayor, del compás 1 al compás 9.

Una vez que los motivos se presentaron en las tres voces, el autor realiza una progresión por cuartas del compás 11 al compás 14, termina la progresión presentando el motivo A en el tono de La menor. En el compás 15, presenta el motivo B<sup>2</sup> dos veces. Figura 27. La progresión abarca desde el tono de Re menor hasta el tono de La menor, en donde utiliza la parte de A<sup>1</sup> únicamente. A partir del compás siete, el autor utiliza solo una de las partes del motivo B y no vuelve aparecer el motivo completo.

7

10

13

I V Vi Vii

I VI Vii VI i V<sub>6</sub> Vi<sub>6</sub> V<sub>4/3</sub> i IV V/Vii I IV

b<sup>d</sup> E i B<sup>2</sup> B<sup>2</sup>

Vii III V/Vi i

Motivo A

**Figura 27.** Preludio No. 1 Do mayor, del compás 7 al compás 15.

A lo largo de la obra, aparecen varias progresiones, por ejemplo, del compás 15 al compás 17, realiza una progresión por cuartas desde la nota de La menor hasta Fa mayor, utiliza el motivo B<sup>2</sup> para realizarla, concluye realizando el motivo A dos veces, ambas partes que conforman este motivo están invertidos. Figura 28.

Notas de adorno:  
 p = nota de paso  
 c = cambiata

**Figura 28.** Preludio No. 1 Do mayor, del compás 13 al compás 19.

El motivo A aparece en el compás 27, luego realiza una progresión por cuartas, que termina en Do mayor, el tono de origen, después, en el compás 28 se presenta por última vez el motivo A, con la parte de A<sup>1</sup> invertida, después realiza el motivo B<sup>2</sup> dos veces y B<sup>1</sup> dos veces, concluye con una pequeña cadencia en el compás 32, tercer tiempo. Figura 29.

Notas de adorno:  
 p = nota de paso  
 c = cambiata

**Figura 29.** Preludio No. 1 Do mayor, del compás 25 al compás 33.

La pieza está conformada en su totalidad por los motivos A y B y sus respectivas variaciones, algo que contrasta con las obras de J. S. Bach, pues, a pesar de que algunos preludios de J. S. Bach tuvieran más de una sección o por ejemplo, el preludio XII en Fa menor del libro 2 del *CBT* está constituido por varios



motivos, no se dio el caso en el que un preludio solo tuviera uno o dos motivos que lo constituyeran. En cuanto a dificultad técnica, el preludio No. 1 en Do mayor de Albrechtsberger no posee pasajes que demanden al intérprete una gran capacidad técnica, no es una pieza rápida y a pesar de ser una obra para órgano, interpretarla en el piano es posible sin mucha dificultad, la dificultad interpretativa de este preludio se asemeja a la dificultad de las invenciones a tres voces de J. S. Bach. No es posible afirmar que esta sea una obra pedagógica debido a la falta de información, es decir, no es posible determinar si estas piezas fueron dedicadas a sus alumnos o si sus alumnos llegaron a analizar e interpretar alguno de estos preludios.

### ***Preludio No.10 Mi bemol Mayor***

Este preludio escrito a tres voces posee un motivo principal que se presenta en el primer compás, este motivo va a aparecer a lo largo de la obra y junto a sus variaciones van a conformar la obra. Este motivo al que se le va a llamar motivo A, está conformado por dos partes, la primera parte al que se le llamará A<sup>1</sup>, realiza un salto de octava ascendente y repite la nota a la que llegó cuatro veces, la segunda parte al que se le llamará A<sup>2</sup>, repite una vez más la nota del compás anterior y desciende por grado conjunto. Fig. 30. A lo largo de la obra, el salto inicial del motivo A varía y puede ser de séptima o cuarta, pero siempre va a realizarse de manera ascendente.

The image shows the first two measures of the Preludio No. 10 in B-flat major. The music is written for a single voice in 3/4 time. The first measure contains a melodic motif in the treble clef, which is divided into two parts: A<sup>1</sup> (highlighted in an orange box) and A<sup>2</sup> (highlighted in a green box). A red arrow points to the descending interval in A<sup>2</sup>. The tempo marking "Poco vivace." is written above the staff. The bass clef part is also visible, showing a simple accompaniment.

**Figura 30.** Preludio No. 10 Mi bemol mayor, del compás 1 al compás 2.

La obra comienza presentando varias veces el motivo A en las tres voces, el motivo A antes de finalizar aparece otro motivo A, pero en otra voz, sobreponiéndose al primero, como se puede observar en la fig. 31. El motivo aparece en dos voces al mismo tiempo en el compás seis y ocho. Una vez que el motivo se presentó en las tres voces, se realiza una modulación al tono de Do menor en el compás 11, a partir de este compás, el motivo sufre una pequeña variación, en lugar de repetir la nota del compás anterior pasa directamente al grado conjunto, finaliza la frase en el compás 16 al modular al tono de Si bemol mayor.

Motivo A

Nº. 10. Poco vivace.

V v<sup>d</sup> vi vi v<sub>6</sub> iv<sub>6</sub> III

IV VI i<sub>4</sub> IV VI  
V/VI i<sub>3</sub> V/VI  
ii/Vi

Notas de adorno:  
r = retardo  
p = nota de paso

**Figura 31.** Preludio No. 10 Mi bemol mayor, del compás 1 al compás 16.

Reaparece el motivo A en el compás 16 y modula al tono de Fa mayor, después avanza a do menor en el compás 19, en ese mismo compás realiza una progresión por cuartas cuando aparece un acorde de Sol mayor que modula al do menor en el compás 20, luego avanza a Fa mayor, Si bemol mayor, Mi bemol mayor, La bemol mayor, re menor, Sol mayor y termina la progresión al llegar al tono de Do menor en donde vuelve aparecer el motivo A con una ligera variación en A<sup>2</sup>, pues en lugar de terminar con dos figuras de negra, termina con figura de negra y corchea

i  
 IV<sub>6</sub> VII i  
 V/vii I V/IV I<sub>6</sub> IV ——— vii<sub>6</sub> III ———  
 V/vi

vi i i  
 i

Notas de adorno  
 □ = Doble bordado  
 B = Bordado  
 r = Retardo  
 p = Nota de paso

Figura 32. Preludio No. 10 Mi bemol mayor, del compás 15 al compás 25.

La pieza realiza varias progresiones por cuartas, por ejemplo, como se ve en la figura 33, del compás 37 al compás 41, empieza por el acorde de Re mayor, después avanza a Sol mayor, Do mayor, Fa mayor y termina en Si bemol mayor. Vuelve aparecer el motivo A.

The figure shows a musical score for measures 36 to 41. The top system covers measures 36-39, and the bottom system covers measures 40-41. The key signature is two flats (B-flat major). The score includes a treble and bass clef with various chords and melodic lines. Annotations include circled letters (g, D, G, C, E, B<sup>b</sup>) and red lines connecting notes across measures. A legend indicates 'r = retardo'.

Chord progressions shown below the staff:

- Measure 36: i
- Measure 37: vi
- Measure 38: iv, vii/V
- Measure 39: V<sub>7</sub>
- Measure 40: I<sub>7</sub>, V/IV
- Measure 41: IV<sub>7</sub>, V/IV

Chord progressions shown below the staff for measures 40-41:

- Measure 40: IV<sub>7</sub>, V/IV
- Measure 41: I

Notas de adorno:  
r = retardo

**Figura 33.** Preludio No. 10 Mi bemol mayor, del compás 36 al compás 40.

El final de este preludio no concluye en el tono original de Mi bemol mayor, sino que concluye en el tono dominante, es decir, en Si bemol mayor, además, al final de la partitura está escrita la leyenda “Seg. Benedictus in B” lo que se puede interpretar que este preludio antecede otra obra y por ende termina en el tono de la siguiente obra. Fig. 34

Notas de adorno:  
r = retardo

**Figura 34.** Preludio No. 10 Mi bemol mayor, del compás 48 al compás 51.

Este preludio posee varias características que hasta el momento no se habían observado, por ejemplo, en el motivo A aparece una misma nota varias veces de manera sucesiva y como el motivo A es el elemento principal de la obra, esta característica aparece varias veces a lo largo de la misma. Otra característica es que el motivo A se sobreponga, con el mismo motivo. También, en este preludio podemos observar el uso del doble bordado, nota de adorno que no aparece con frecuencia en los preludios de J. S. Bach. Además, este preludio utiliza varias veces progresiones por cuartas convirtiéndolo en un recurso común al igual que en el preludio No. 1 en Do mayor, al contrario de J. S. Bach, que era un recurso que no se utilizaba con mucha frecuencia, al menos en los preludios analizados, es posible que Albrechtsberger utilizó las progresiones debido a que era un recurso común del estilo clásico. Finalmente, este preludio termina en la tonalidad dominante con respecto a la tonalidad de origen para preceder a otra obra, una característica importante, debido a que J. S. Bach, si bien, todos los preludios del *CBT* anteceden a una fuga, no se dio el caso de que los preludios analizados de J. S. Bach terminen en otra tonalidad que no sea la de origen, pues la fuga permanece en la misma tonalidad que el preludio que lo antecede y por lo tanto no hubo necesidad de terminar en otro tono, sin embargo, los preludios de J. S. Bach si pueden terminar en la tónica mayor si el tono de origen es menor como

se vio en el preludio XXIV en si menor del primer libro del *CBT*, es decir, si el tono de origen del preludio es Si menor, es posible concluir el preludio en el tono de Si mayor.

### ***Preludio No. 11 Fa mayor***

Este preludio tiene un motivo principal que va a aparecer a lo largo de toda la obra al igual que los otros preludios antes analizados, este motivo principal como se ve en la figura 35, está compuesto de tres partes, la primera parte ( $A^1$ ) está compuesto por figuras de corchea que se mueven por grados conjuntos de manera ascendente, después realiza un salto de cuarta descendente y finaliza esta primera parte con un salto de cuarta ascendente. La segunda parte ( $A^2$ ), empieza en el segundo compás, en la segunda semicorchea del primer tiempo, esta parte empieza con un salto ascendente de cuarta y después desciende por grados conjuntos hasta llegar al tercer tiempo de este primer compás.  $A^1$  contrasta con  $A^2$  en la dirección de la melodía, la dirección de la melodía de  $A^1$  tiende a ascender, mientras que la dirección de la melodía de  $A^2$  tiende a descender, también contrasta el ritmo, la figura rítmica predominante de  $A^1$  es la corchea, mientras que la figura rítmica predominante de  $A^2$  es la semicorchea. Por último, tenemos una tercera y última parte ( $A^3$ ), realiza un tresillo descendente y finaliza con tres corcheas. La parte  $A^3$  posee una dirección melódica predominantemente descendente, por lo que es similar a  $A^2$  y su tresillo es su característica principal que no aparece en  $A^1$  ni  $A^2$  por lo que también es contrastante con respecto a las otras dos partes anteriores.

Nº. 11.

Andante.

$A^1$   $A^2$   $A^3$

$c$   $p$   $p$   $B$

I IV<sub>6</sub> Vii<sub>6</sub> I IV V I V<sub>6</sub> V(I)

Notas de adorno  
 c = Cambiata  
 p = Nota de paso  
 B = Bordado

**Figura 35.** Preludio No. 11 Fa mayor, del compás 1 al compás 3.

El motivo A (el conjunto de las tres partes antes expuestas se le va a llamar motivo A) como se ve en la figura 36, aparecerá varias veces a lo largo de la obra, la primera vez aparece en el tono original de la obra, Fa mayor, la segunda vez aparece en el tono de Do mayor, es decir, en el tono dominante y finalmente aparece nuevamente en el tono de Fa mayor, al finalizar el motivo la tercera vez, repite la parte de  $A^3$  y comienza una progresión por cuartas.

Nº. 11.

Andante.

Motivo A Motivo A Motivo A

$F$   $C$

$A^3$

**Figura 36.** Preludio No. 11 Fa mayor, del compás 1 al compás 9.

La progresión por cuartas como se puede observar en la figura 37, comienza cuando la obra realiza un acorde de Re mayor en el último tiempo del compás 7 y modula al Sol mayor, después avanza a Do mayor, Fa mayor y Si bemol mayor, La mayor, Re mayor (primero pasa por Re menor) Sol mayor (primero pasa por Sol menor) Do mayor y finaliza regresando al tono de origen Fa mayor. En el compás 12, vuelve a presentar el motivo A sin la parte A<sup>3</sup>.



I V ii<sub>6</sub> i<sup>d</sup><sub>6</sub> ii<sub>6</sub> II<sub>6</sub> V I V IV I IV vi<sub>6</sub>  
 III V/vi vi<sub>6</sub> I V/iv iv<sub>6</sub> I IV<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> I iii<sup>d</sup><sub>6</sub> IV ii<sub>6</sub>  
 V<sub>6</sub> I vi

Notas de adorno  
 p = Nota de paso  
 □ = Doble bordado

**Figura 37.** Preludio No. 11 Fa mayor, del compás 7 al compás 15.

Después la pieza avanza con otra progresión por cuartas (figura 38) , la progresión empieza cuando aparece un acorde de Sol mayor en el último tiempo del compás 13, y modula a Do mayor, después avanza hacia el tono de Fa mayor, Si menor, Mi mayor y finaliza cuando llega a La menor y realiza el motivo A, este motivo

tiene una variación en la parte A<sup>3</sup>, la cual el tresillo va a ser remplazado por figuras de semicorchea.

G C F b E → a A<sup>1</sup>  
 A<sup>2</sup>  
 V<sub>6</sub> I vi II V IV vii III vi IV V i  
 4 V/V I ii/vi V/vi i  
 A<sup>2</sup> Var A<sup>3</sup> C  
 B  
 IV ii V i IV VII III  
 V/iii I  
 Notas de adorno  
 p = Nota de paso  
 B = Bordado  
 □ = Doble bordado

**Figura 38.** Preludio No. 11 Fa mayor, del compás 13 al compás 17.

En el compás 25, figura 39, la obra va a regresar al tono de origen y a partir de ahí hasta el final la obra no va a cambiar de tono, en esta parte no se va a presentar el motivo A, sin embargo, utiliza algunas variaciones, por ejemplo, en el compás 29 aparece el tresillo de A<sup>3</sup> del motivo original, la obra finaliza con los con un retardo en el último compás para concluir la obra en el segundo tiempo y utiliza los grados I, IV, V<sub>7</sub>, I, esta sucesión de grados y el concluir la obra utilizando un retardo en el segundo tiempo era una forma habitual de los compositores del estilo clásico de finalizar una obra o un movimiento.

I —  $iv_6^d$  V — I —  $(ii_6)$  V —  $(iv_6)$  vii I — vi IV<sub>6</sub>  $ii_6(vii_6)$  V —  $vii/V$

I  $ii_7$  I<sub>6</sub> IV V — I — IV vii I — IV V<sub>7</sub> I

Notas de adorno

p = Nota de paso

B = Bordado

r = Retardo

**Figura 39.** Preludio No. 11 Fa mayor, del compás 25 al compás 28.

En este preludio, tanto el motivo A como las progresiones por cuartas son los elementos más importantes que constituyen a la obra, una vez que el motivo A aparece, prosigue una progresión por cuartas, esta constante motivo A- progresión por cuartas, se cumple hasta el compás 25 en donde la obra se establece en el tono de origen. A pesar de que la obra esté escrita para órgano, la interpretación en el piano es posible y debido a la disposición de las voces y la velocidad de la obra, no es una obra complicada de interpretar y posee la misma dificultad técnica que los otros preludios antes analizados.

Los tres preludios de Albrechtsberger que se analizaron, tienen una estructura en común:

1. Se presentan los motivos de la obra varias veces

2. Realiza una progresión por cuartas o modula al relativo menor
3. Se vuelven a presentar los motivos
4. Aparece otra progresión por cuartas
5. Reaparecen los motivos con una ligera variación

Después, la forma se vuelve libre y ya no se observa un patrón, sin embargo, lo más habitual es que se realice una progresión por cuartas y después vuelva a presentar el motivo hasta llegar a la tonalidad de origen, en donde la obra ya no modula y concluya. Se puede concluir que este ciclo de preludios tiene esta estructura como un estándar, lo que difiere tanto de los preludios de J. S. Bach como de Leborgh que son libres y pueden o no presentar algún tipo de estructura. Un elemento recurrente que aparece en los tres preludios que se analizaron de Albrechtsberger, es la progresión por cuartas, si bien, el preludio XII en Fa menor de J. S. Bach del segundo libro del *CBT* posee una progresión por cuartas, no es un elemento común de los preludios de J. S. Bach, es posible que se deba a que era recurrente utilizar progresiones en el estilo clásico con mayor frecuencia que el Barroco. Con excepción del preludio No. 10 de Albrechtsberger, estos preludios no tienen la finalidad de preceder a otra obra, es decir, son preludios independientes. Con excepción del preludio No. 5 y 10 de Albrechtsberger, esta serie de preludios tienen una velocidad muy similar entre ellos, la cual es moderada y pueden interpretarse cómodamente, en cambio, los preludios de J. S. Bach, a pesar de no tener indicación de velocidad en la mayoría de ellos, al escuchar las grabaciones que se han hecho, por ejemplo de los pianista Andrés Schiff<sup>42</sup>, Glenn Gould<sup>43</sup> o Friedrich Gulda<sup>44</sup>, se puede observar una diferencia considerable en la velocidad de cada preludio, es decir, existen preludios que se tocan generalmente rápido a

---

<sup>42</sup>, Andrés, Schiff. *J.S. Bach: The Well-Tempered Clavier, Book 1, BWV 846-869 - Prelude and Fugue in C Minor, BWV 847*. Youtube. Andrés Schiff. 24 de noviembre del 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=eAAXAckjLko&list=PL3UOS8lpDeK59I6rTFA4IxcgNIBbreXtAg&index=3>

<sup>43</sup> Glenn, Gould. *Prelude & Fugue No. 2 in C Minor, BWV 847: Prelude*. Youtube. Glenn Gould. 18 de febrero del 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=L7AQtlNZOY&list=PLDrizYVKPiFbf6hWHW63v3TzyspILprU&index=4>

<sup>44</sup> Friedrich, Gulda. *J.S. Bach, The Well-Tempered Clavier, Book 1 / Friedrich Gulda ( 1972 )*. Youtube. Sofronichrist. 27 de septiembre del 2020. [https://www.youtube.com/watch?v=D8QMw6JJx\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=D8QMw6JJx_U)

preludios que se interpretan generalmente lento. En el capítulo tres, se hablará del autor F. Chopin y de cómo su influencia transformó al preludio.

**Capítulo III. Análisis del *Preludio No. 1 Agitato Do mayor*,  
*Preludio No. 6 Lento Assai Si menor* y *Preludio No. 15*  
*Sostenuto Re bemol mayor* del compositor Fryderyk  
Franciszek Chopin**

### 3.1. Aproximaciones biográficas de Fryderyk Franciszek Chopin

Fryderyk Franciszek Chopin fue un compositor polaco y pianista que nació en Żelazowa Wola, cerca de Varsovia el 1º de marzo de 1810 y murió en París, el 17 de octubre de 1849. Jim Samson en su artículo del Grove menciona que F. Chopin fue uno de los principales compositores del siglo XIX, cuya música representa la tradición pianística romántica y representa mejor que ningún otro compositor las características expresivas y técnicas del instrumento.<sup>45</sup> Chopin fue el segundo de los cuatro hijos de Mikołaj Chopin y Tekla Justyna Krzyżanowska, los cuatro hijos se beneficiaron de un entorno cultural muy vivo en el que se fomentaron los intereses literarios y musicales.<sup>46</sup> Uno de sus primeros maestros de piano de Chopin fue Wojciech (Adalbert) Żywny, quién le enseñó desde 1816 hasta 1821, y también le presentó a J. S. Bach y al clasicismo vienés.<sup>47</sup> En 1830, Chopin interpretó en Varsovia, el *concierto para piano y orquesta No. 2 en Fa menor, Op. 21* y el 11 de octubre del mismo año, interpretó *el concierto para piano No. 1 en Mi menor, op. 11*, sin embargo, debido a la publicidad desagradable para Chopin que rodeó estos conciertos, especialmente el primero, es posible que reforzara su creciente convicción de convertirse en solo compositor y no el camino convencional de pianista-compositor público.<sup>48</sup> En 1832, viajó a París, Plantinga señala que esta ciudad era el centro de moda de la música en ese momento, pues los estilos musicales parisinos eran estudiados e imitados en toda Europa, lo que garantizaba el éxito casi garantizado en todo el mundo.<sup>49</sup> En París, volvió a presentar el *concierto de Mi menor* a finales de ese año, al mismo tiempo que F. Chopin empezó a impartir clases, lo que constituyó su ingreso económico predominante, además, su reputación como profesor de calidad excepcional

---

<sup>45</sup>Jim, Samson. "Chopin, Fryderyk Franciszek". *Grove Music Online*. Oxford University Press. Fecha de consulta: 22 de noviembre del 2022

<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051099>>

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Leon, Plantinga. *La Música Romántica*. Madrid: Akal, Ediciones. 2015. p. 195

aumentaron durante los siguientes dos años.<sup>50</sup> Durante los años de 1832 al 1834, F. Chopin dejó de componer variaciones, rondós y piezas de concierto que habían ocupado gran parte de su tiempo en Varsovia, y en su lugar, empezó a componer mazurkas, nocturnos y estudios.<sup>51</sup> A finales de 1834, se había asentado en una rutina estable de enseñanza, composición y actuación en los salones, sin embargo, realizó algunas apariciones públicas durante la temporada de 1834-5, y de ellas las más importantes fueron dos conciertos en abril: una interpretación del *Concierto en Mi menor* en el *Théâtre Italien*, y una aparición en la *Société des Concerts du Conservatoire*, donde interpretó la *Grande polonaise brillante op. 22*, Jim Samson también señala que a pesar de que la recepción de estos conciertos no fue desfavorable, tras ello, F. Chopin rechazó varias invitaciones y dejó de presentarse ante el público durante varios años.<sup>52</sup> En 1836, F. Chopin fue invitado por Franz Liszt y Marie d'Agoult a una reunión de amigos en el Hôtel de France, lugar en donde conoció a la escritora Amantine Aurore Lucile Dupin mejor conocida por su pseudónimo de George Sand.<sup>53</sup> Durante 1838, F. Chopin junto a George Sand, viajaron a la isla de Mallorca para pasar el invierno, en enero durante ese mismo año, F. Chopin terminó la composición de la serie de preludios *op. 28*, posteriormente, el 1 de junio de 1839, F. Chopin se mudó a la casa de Georg Sand en la villa de Nohant, en donde se compuso varias obras emblemáticas del compositor polaco, por ejemplo: las *Mazurkas op. 41*, el segundo de los *dos Nocturnos op. 37*, el *Impromptu en Fa mayor op. 36* y los tres movimientos restantes de la *Sonata en Si menor op. 35*.<sup>54</sup> A partir de entonces, se desarrolló una nueva rutina para Chopin, en la que los veranos (a partir de 1840) los pasaba en Nohant y se dedicaba en gran medida a la composición, mientras que la temporada de invierno la pasaba en París, enseñando y tocando ocasionalmente.<sup>55</sup> En 1842 en Nohant compuso las *Mazurkas op. 50*, la *Balada en Fa menor op. 52* y la *Polonesa en La mayor op. 53* y el *Scherzo en Mi mayor op.*

---

<sup>50</sup> Jim, Samson. Op. cit.

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Ibid.



54. En mayo de 1844, muere el padre de Chopin, este acontecimiento debilitó su estado de salud, así como su producción musical. En 1848 Chopin viaja Londres donde dio varios conciertos, sin embargo, su salud seguía debilitándose rápidamente y ganaba muy poco dinero. F. Chopin regresó a París en 1849, donde finalmente fallece el 17 de octubre, en presencia de su alumno Adolphe Gutmann.<sup>56</sup>

Sus *24 Preludios op. 28* deben contarse como una de sus concepciones más radicales,<sup>57</sup> Plantinga señala, que esta colección presenta una gama excepcionalmente amplia de texturas de piano, progresiones armónicas y variaciones expresivas,<sup>58</sup> en donde piezas de inmenso virtuosismo se yuxtaponen con otras que exhiben el lirismo más ingenuo y la ambigüedad armónica (por ejemplo, el Preludio No. 2 en La menor) contrastadas con las escrituras diatónicas más puras (como en el Preludio No. 7 en La mayor),<sup>59</sup> además, en estas piezas tan breves, las estructuras episódicas ABA, ABACA, entre otras, que son predominantes en la música de F. Chopin, son en esta serie, de poca importancia<sup>60</sup>. Por otra parte, la mayoría de estos preludios son cortos, y algunos de ellos tan sólo ocupan una única página de música impresa.<sup>61</sup> Samson nos indica que, al igual que cada volumen del *CBT* de J. S. Bach (que Chopin llevó a Mallorca, donde completó los Preludios), las piezas de Chopin forman un ciclo completo de las tonalidades mayores y menores, aunque el emparejamiento es a través de relativos menores (Do mayor/La menor) en lugar de escalas paralelas como J. S. Bach (Do mayor/Do menor).<sup>62</sup> Son preludios que se presentan como una colección de piezas en el que cada una de ellas es independiente y no preceden a ninguna otra obra. Durante la época de F. Chopin, el piano-forte remplazo de manera paulatina al clavicordio, y debido a su amplio registro y adaptabilidad para cualquier tipo de textura musical, contrapuntísticas y

---

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Leon, Plantinga. Op. cit.

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Ibid.

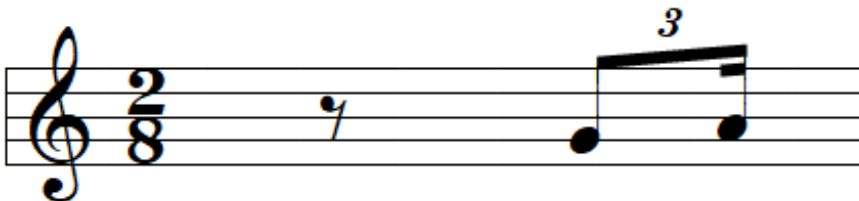
<sup>62</sup> Jim, Samson. Op. cit.

homofónicas, se convirtió en el instrumento predominante de la época. Su sonido percusivo y aterciopelado del piano- forte, característico de la sonoridad penetrante y la vitalidad de la música romántica, se alcanzó hasta el siglo XIX.<sup>63</sup>

### 3.2. Análisis de tres preludios de Fryderyk Franciszek Chopin de los 24 preludios Op. 28

#### *Preludio No.1 Agitato Do mayor*

Esta obra está construida por acordes rotos a cuatro voces. La voz soprano está conformada de una corchea de tresillo que se mueve por grado conjunto ascendente a una semicorchea de tresillo, (fig. 40).



**Figura 40.** Voz soprano, Preludio No.1 en Do mayor, Op. 28, 1º compás.

La voz alto está conformada por cinco notas de tresillos, generalmente el movimiento de esta voz es realizada por arpeggio, tal como se aprecia en la fig. 41.

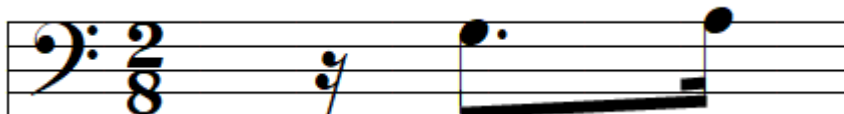


**Figura 41.** Voz alto, Preludio No.1 en Do mayor, Op. 28, 1º compás.

---

<sup>63</sup> Leon, Plantinga. Op. cit.

La voz tenor está constituida por una nota de corchea con puntillo que se mueve por grado conjunto a una semicorchea, está voz siempre duplica las notas de la voz soprano, (fig. 42).



**Figura 42.** Voz tenor, Preludio No.1 en Do mayor, Op. 28, 1º compás.

Por su parte, la voz del bajo está formado por un arpeggio de tres semicorcheas, es la única voz que empieza en el primer tiempo del compás, (fig. 43).



**Figura 43.** Voz del Bajo, Preludio No.1 en Do mayor, Op. 28, 1º compás.

El preludio consta de tres partes, la primera parte, abarca del primer compás al compás 16, en esta parte aparece el primer grado que define la tonalidad del preludio. Aquí, se genera con frecuencia, un acorde pasajero en la última nota de cada compás, como se ve en la fig. 44

**Agitato.** © F. Chopin.

1. *mf*

7 *mf* *cre*

14 *scen* *stretto* *do*

Notas de adorno  
r = retardo

**Figura 44.** Preludio No.1 en Do mayor, Op. 28, del compás 1 al compás 20.

La segunda parte comprende del compás 16 al compás 24, es la parte con mayor tensión del preludio, debido a los numerosos retardos utilizados y a la indicación de *stretto*, indicado en la partitura en el compás 17, el cual acelera el tempo de la obra. Los retardos son muy importantes, debido a que forman disonancias creando una sonoridad muy particular, que ninguno de los otros

autores anteriormente analizados había presentado. En el compás 21 ocurre el clímax de la obra debido a que las tres voces alcanzan su altura máxima y el crescendo que se originó en el compás 13, por lo que la obra alcanza su punto máximo de sonoridad en este compás, sin que se utilicen los acordes de paso de la primera parte, con excepción del compás 19. En esta parte la voz alto y tenor en los compases 18, 19, 20 y 23, sufren una variación y entran en el primer tiempo de cada compás. Ver fig. 45.

Parte 2

stretto

scen

do

Climax

Parte 3

ff

Notas de adorno  
r = retardo

**Figura 45.** Preludio No.1 en Do mayor, Op. 28, del compás 14 al compás 27.

La tercera parte comprende del compás 25 al fin de la obra, esta parte inicia con una dinámica de piano que se mantiene a lo largo de toda esta sección, en la que no aparecen dominantes auxiliares y se realiza un efecto de pedal armónico con la nota Do en el bajo, debido a estas características, esta parte tiene la función de finalizar el preludio. La voz soprano del compás 29 al compás 32 sufre una variación y se prolonga hasta el primer tiempo de cada compás, la variación

sirve para triplicar la fundamental del primer grado y quede establecido el primer grado de la tonalidad de Do mayor, es decir, también es un elemento que ayudó a terminar la obra. Fig. 46.

Parte 3

ff

p

pp

21

28

I V<sub>7</sub> I IV<sub>7</sub> I IV<sub>7</sub> I IV<sub>7</sub> I IV<sub>7</sub> I I

I (vi)<sub>7</sub> V<sub>7</sub> I (vi)<sub>7</sub>

Notas de adorno  
 r = retardo  
 a = anticipo  
 O = nota pedal

**Figura 46.** Preludio No.1 en Do mayor, Op. 28, del compás 21 al compás 34.

Este preludio es muy parecido al preludio No.1 en Do mayor del primer libro del *CBT* de J. S. Bach, pues ambos están contruidos casi en su totalidad por acordes rotos, además, Wojciech (Adalbert) Żywny, el maestro de F. Chopin, le presentó a J. S. Bach cuando lo instruyó, por lo que es posible que este preludio esté inspirado en J. S. Bach<sup>64</sup>. Las diferencias más notables son el manejo de la armonía y en la estructura, mientras que en J. S. Bach su preludio es de una sección con una pequeña coda, el preludio de F. Chopin consta de tres partes. El

<sup>64</sup> Jim, Samson. Op. cit.

preludio No. 1 de J. S. Bach posee una nota de paso a lo largo de todo el preludio, mientras que este preludio de F. Chopin utiliza principalmente los retardos, además, en varias ocasiones, se genera un acorde secundario al final de cada compás, característica que no se presenta en el primer preludio del *CBT* de J. S. Bach. Una similitud de ambos preludios es que utilizan de manera frecuente acordes con séptimas, sin embargo, en la época de J. S. Bach, la séptima tenía dos tratamientos, el primero consiste en que la nota de la séptima aparecía un acorde antes, después hacía su aparición en el acorde siguiente y se resolvía en el siguiente compás por grado conjunto descendente, mientras que el segundo tratamiento, la nota de séptima aparece por grado conjunto y se resuelve por grado conjunto descendente, sin embargo, varias de las séptimas de este preludio de F. Chopin, no presentan este tratamiento. El preludio No. 1 de J. S. Bach utiliza la progresión de grados I, IV, V y I y sus variantes en el preludio No. 1 en Do mayor, mientras que F. Chopin usa progresiones más cortas como I, V, I o I, IV, I. Los retardos y notas de paso, los acordes de paso, el no realizar el tratamiento de séptimas y la realización de progresiones más cortas, logran conformar una sonoridad diferente al preludio No. 1 de J. S. Bach.

### ***Preludio No. 6 Lento Assai Si menor***

Este preludio está dividido en dos secciones, conformado por seis ideas motílicas de cuatro compases cada una. La primera sección empieza en el primer compás y termina en el compás 12, en donde se presentan los primeros tres motivos de la obra. Se observa durante toda la obra que está presente algún tipo de nota pedal con excepción del compás 8. La melodía es tocada con la mano izquierda en la mayor parte de esta obra. La primera idea motílica realiza un primer grado, la cual define la tonalidad de Si menor del preludio. (fig. 47).

Motivo 1  
Assai lento.  
sotto voce

Motivo 2

Motivo 3

©

Puente

Motivo 4  
*p*  
*sostenuto*

Motivo 5  
*sostenuto*

Motivo 6  
*pp*  
*ppp*

Figura 47. Preludio No.6 en Si menor, Op. 28, del compás 1 al compás 26.



El segundo motivo que va del compás 5 al compás 8, utiliza el VI mayor, sin embargo, a pesar de que este acorde comúnmente se utilice para modular, la armonía regresa al primer grado de Si menor y no al segundo grado. En este mismo motivo, en el segundo tiempo del compás seis, aparece de nuevo otra dominante secundaria, pero en lugar de avanzar al V grado, el autor usa un VII grado, que a pesar de que tiene cierta similitud con el V grado, no es común observar esta resolución. Durante este segundo motivo, del compás 7 al compás 8, la melodía pasa momentáneamente a ser interpretada por la mano derecha. El segundo motivo posee la mayor riqueza armónica del preludio debido a que aparecen diferentes grados de la tonalidad, esto se debe al movimiento del bajo que transita por grados conjuntos y a veces de manera cromática. Después, en el tercer motivo que abarca el último tiempo del compás 8 al compás 12, es muy parecido al primero, con la variación de que modula a la tonalidad de Do mayor en el compás 12. También aparece un puente en el compás 13, que va a conectar con el cuarto motivo, el cual comienza en el último tiempo del compás 14 y termina en el compás 18, regresando a la tonalidad de origen de Si menor en el compás 15, a partir de este momento, la obra ya no cambia de tonalidad. Este puente aparece en la mitad de la obra y tiene la función de unir las dos secciones de la obra, lo que lo convierte en un elemento de transición importante. Después, del compás 15 al final de la obra, empieza la segunda sección del preludio, la cual abarca los motivos del 4 al 6. En el motivo 4 y 5, la melodía de la mano izquierda pasa a tener un mayor movimiento, generalmente por grados conjuntos, lo que contrasta con la primera sección. Finalmente, la obra termina cuando aparece el sexto motivo en el compás 23 y termina en el compás 26, todo este motivo permanece en el primer grado de Si menor, como se aprecia en la fig. 48.

Motivo 2

Motivo 3

5

9

Puente

Motivo 4

14

VI  $i_4^6$   $Vi_2$   $II_5^6$   $vii_5^6$   $i_6$   $vii_5^6$   $iv_2^6$   $vii_5^6$   $V_6$   $i$   $vii_4^6$   $iv_7^6$   $i_6$   $V$

$i$   $VI$   $iv_7^6$   $VI_2$   $II_6^6$   $I$

$vii/vii$   $V/vii$   $i_6$

Notas de adorno  
 p = nota de paso  
 r = retardo  
 a = anticipo

**Figura 48.** Preludio No.6 en Si menor, Op. 28, del compás 5 al compás 17.

Una de las principales características de este preludio son sus dominantes secundarias que no resuelven al quinto grado, lo cual es la resolución más común, sino que avanzan al VII grado o I grado como se puede observar en el primer tiempo al segundo tiempo del compás 5, y del segundo tiempo al tercer tiempo del compás 6, figura 48, por lo que vemos un uso de la armonía diferente en comparación de J. S. Bach y Albrechtsberger. Los elementos característicos de este preludio son: la melodía que se interpreta con la mano izquierda, la nota pedal presente la mayor parte del preludio y las resoluciones atípicas de la dominante secundaria. El segundo motivo es el más importante de la obra, pues

es la parte en donde aparece una gran cantidad de grados con funciones diferentes de la escala, la melodía pasa a la mano derecha momentáneamente y aparecen las mencionadas dominantes secundarias que tienen una resolución diferente a la norma. En cuanto a la dinámica, el preludio está en sotto voce en todo momento, y solo en los motivos 1, 2, 3 y 6 empiezan con un pequeño crescendo que termina en un decrescendo en el siguiente compás, este tipo de dinámica solo pudo ser obtenida mediante el cambio de instrumento del clavicordio al piano- forte.

### ***Preludio No. 15 Sostenuto Re bemol mayor***

Este preludio está constituido de una melodía con acompañamiento y está dividido en tres secciones, la primera sección abarca del primer compás al compás 27. Esta primera sección se divide en dos motivos. El primer motivo aparece en los primeros cuatro compases de la obra y está dividido en tres partes. La primera parte, A<sup>1</sup>, empieza con un arpeggio descendente, después realiza dos notas por grados conjuntos ascendente. La parte A<sup>2</sup>, empieza en el cuarto tiempo del segundo compás, se mueve por grados conjuntos y concluye en el tercer tiempo del cuarto compás. La última parte, A<sup>3</sup>, es una figura rítmica de septillo que concluye el motivo y conecta con el siguiente. Este motivo armónicamente únicamente utiliza los grados I y V. El bajo del motivo A consta de un acompañamiento de corcheas, en donde se utiliza la nota La bemol como pedal. (fig. 49).

Motivo A

I ————— V<sub>7</sub> ————— I<sub>6</sub> V<sub>7</sub> ————— I V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub> —————

Notas de adorno

- p = nota de paso
- b = bordado
- a = anticipo
- r = retardo
- = nota pedal

**Figura 49.** Preludio No.15 en Re bemol mayor, Op. 28, del compás 1 al compás 4.

El motivo B, aparece en el último tiempo del compás ocho y termina en el primer tiempo del compás 13, consiste en tres partes: La primera parte, B<sup>1</sup>, la melodía realiza un movimiento ascendente por grados conjuntos mediante dos figuras de corchea hasta llegar a una figura de negra, después repite la misma nota con una blanca y finaliza por medio de un grado conjunto ascendente de negra. En la parte B<sup>2</sup>, la melodía desciende por grados conjuntos por cuatro corcheas y después realiza un salto de tercera ascendente con una blanca. La parte B<sup>3</sup>, la melodía desciende por grados conjuntos utilizando cuatro notas de corchea y después asciende por grado conjunto con una negra, posteriormente, realiza un adorno de tresillo para llegar a una corchea con puntillo y finaliza con una negra en el compás 13. La segunda vez que se presenta B<sup>1</sup>, tiene una variación en su inicio, en lugar de comenzar con dos notas de corchea, utiliza tres negras, esta variación es la que aparece con mayor frecuencia y no en la forma original, tal como se aprecia en la fig. 50.

The image shows a musical score for the first system (measures 5-9) and the second system (measures 10-14) of the Prelude No. 15 in D-flat major, Op. 28. The score is in 4/4 time. The right hand has a melodic line with various ornaments and dynamics. The bass line is marked with 'Ped.' and asterisks, indicating pedal points. The score is annotated with 'Motivo B' and its variations B1, B2, B3, and B1 Var. The bass line is marked with 'Ped.' and asterisks, indicating pedal points. The right hand has markings for dynamics like 'P' and 'P.P.'

**Figura 50.** Preludio No.15 en Re bemol mayor, Op. 28, del compás 5 al compás 14.

El motivo B posee mayor riqueza armónica que el motivo A, debido a que en el motivo B aparecen varias dominantes secundarias, así como dos modulaciones. La primera modulación aparece en el compás 12, en donde modula a La bemol menor y la segunda aparece en el compás 16 en donde modula a Si bemol menor. El bajo del motivo B está conformado por figuras de corchea, al principio, entre el compás 9 y el compás 13, conserva la nota pedal de La bemol, y del compás 15 al 19 la nota pedal cambia a Fa. En el compás 19 realiza un puente para regresar al motivo A. (fig. 51). La sección finaliza cuando realiza un puente entre el compás 26 y 27 para transicionar a la segunda sección de la obra mediante un quinto grado, como se observa en la fig. 52.

5

Motivo B

$D^b$

$I$   $V$   $v$   $I_7$   $V/IV$

$B^1$  Var.  $B^2$

10

$a$   $b$

$IV$   $ii_4$   $I$   $v_6$   $II_7$   $v$   $ii_7$   $i$   $vi$   $vii/v$   $v$   $ii$

$B^3$  Inicio de  $B^1$  Var.  $B^3$  Inicio de  $B^1$  Var. Puente

15

$b$

$ii$   $VI_7$   $ii$   $V_7$  (IV)  $i$   $V_7$   $i$   $V_7$   $i$   $V_7$   $i$   $VII_7$   $V/iii$

Motivo A

20

$D^b$

$I$

Notas de adorno

$p$  = nota de paso

$b$  = bordado

$e$  = escape

$O$  = nota pedal

Figura 51. Preludio No.15 en Re bemol mayor, Op. 28, del compás 5 al compás 23.



**Figura 52.** Preludio No.15 en Re bemol mayor, Op. 28, compases 26 y 27.

La segunda sección comprende los compases del 28 al 59. En esta parte, cambia la tonalidad a Do sostenido menor, la melodía pasa a ser interpretada por el bajo, mientras que la voz soprano repite la nota de Sol sostenido a manera de pedal. Esta sección está constituida por tres motivos. El primer motivo, C, está dividido en dos partes, la parte C<sup>1</sup>, abarca del compás 28 al compás 31, armónicamente solo se utilizan los grados I y V. La parte C<sup>2</sup> comprende los compases del 32 al 35 y al igual que C<sup>1</sup> solo aparecen los grados I y V. El motivo C comienza con una dinámica PP (*sotto voce*) para aumentar de manera progresiva el volumen hasta llegar a la dinámica FF en el compás 40, donde aparece el motivo D, además de la dinámica, el volumen de la obra aumenta octavando el sonido del bajo en el compás 35. Posteriormente en el compás 36 duplica la nota superior de la melodía en el bajo. El motivo, es la parte más sonora de la sección y es la parte climática también, abarca del compás 40 al compás 43, utiliza el tercer grado mayor y el quinto grado menor, lo que contrasta con la armonía que utiliza el motivo C. De los compases 44 al 59 se realiza una repetición de la sección, como se puede ver en la fig. 53.

Motivo C

Motivo D

**Figura 53.** Preludio No.15 en Re bemol mayor, Op. 28, del compás 28 al compás 47.

La tercera sección, abarca del compás 60 al final de la obra. Esta sección presenta un nuevo motivo y retoma el motivo A de la primera sección. El motivo E,



está dividido en dos partes, la primera parte, E<sup>1</sup>, comprende del compás 60 al compás 63, la melodía es interpretada por la mano derecha del ejecutante y se mueve primordialmente por octavas, mismas que se complementan con una nota pedal de Sol sostenido. En cuanto a la armonía, se aprecia que utiliza los grados I y V y solo utiliza otros grados de la armonía en el compás 63, en tanto que en el compás 62 se realiza una cadencia de engaño que se resuelve al siguiente compás con un VI grado en lugar de un I grado. Esta parte empieza con una dinámica de piano y llega a su parte más sonora en el primer tiempo del compás 63. La parte E<sup>2</sup>, abarca los compases 64 a 71, en esta sección la melodía está conformada por acordes, en el último tiempo del compás 64, aparece un acorde disminuido con séptima menor (VII/V), el cual tiene la función de resolver al quinto grado. En general, ese tipo de acordes aparecen con la séptima disminuida, pero en este caso para mantener la nota pedal de Sol sostenido, se alteró la séptima menor. Del compás 72 al 75, aparece una variación de E<sup>2</sup> donde vuelve aparecer el acorde disminuido con la séptima mayor en donde se resuelve al quinto grado. Finalmente, este quinto grado se utiliza para modular al Re bemol mayor, el homónimo mayor de Do sostenido menor, tal como se ilustra en la fig.54. La obra concluye cuando aparece en el compás 84 la coda de la obra, en donde mantiene la nota pedal de La bemol hasta el final. (fig. 55).

Motivo E

E<sup>1</sup>

E<sup>2</sup>

E<sup>1</sup>      E<sup>2</sup> Var.

Puente      Motivo A

Notas de adorno  
r = retardo

Figura 54. Preludio No.15 en Re bemol mayor, Op. 28, del compás 58 al compás 77.

Puente    Coda

83

V<sub>7</sub>    I    V<sub>7</sub>    V<sub>7</sub>    I    I

Notas de adorno  
 r = retardo  
 b = bordado  
 9º = novena

**Figura 55.** Preludio No.15 en Re bemol mayor, Op. 28, del compás 83 al compás 89.

Este preludio cuenta con el mayor número de compases en comparación de los otros preludios analizados, por lo que lo convierte en el preludio con mayor extensión, además, este preludio posee el mayor número de secciones, así como de motivos definidos, llegando a tener cinco motivos diferentes, lo que le da una gran variedad de elementos. A pesar de todo lo mencionado, el preludio armónicamente es sencillo, si se le compara con los preludios de J. S. Bach y Albrechtsberger, pues utiliza los grados I y V, y no realiza muchas modulaciones o progresiones por cuartas. El que sea un preludio para piano, le da la posibilidad de crear momentos climáticos o de mayor tensión, a diferencia de los preludios analizados anteriormente de J. S. Bach o Albrechtsberger que se veían limitados debido al instrumento.

El elemento común que se pudo observar en los tres preludios analizados de F. Chopin es la utilización de notas pedales en cada uno de ellos, además, se pudo observar un tratamiento diferente de la armonía, mientras que J. S. Bach o de Albrechtsberger seguían el tratamiento de preparación, presentación y resolución por grado conjunto descendente para los acordes de séptima, en los preludios de F. Chopin que se analizaron, no presentaban este tratamiento en varias ocasiones. También se pudo observar en el preludio No. 6 *Lento assai*, que

algunas dominantes secundarias no se resolvieron de la manera habitual al quinto grado, sino que fueron resueltas al I o VII grado. Además, F. Chopin utiliza modulaciones para presentar contrastes en sus motivos y de esta manera explorar diferentes sonoridades, a diferencia de J. S. Bach, que realizaba varias modulaciones en el *CBT* de manera pedagógica y de esta manera, probar que funcionaba el sistema de afinación que desarrolló. Tampoco utiliza progresiones por cuartas como las que usa Albrechtsberger, posiblemente por el cambio de estilo barroco a romántico. F. Chopin utiliza ideas motívicas para la construcción de sus preludios, lo que refleja en ellos una estructura bien definida que difiere con su origen improvisatorio. También se puede observar que estos preludios son específicamente para ejecutarse en el piano, lo que les permite tener elementos para poder cambiar la dinámica de *p* a *ff*, y de esa manera poder marcar secciones climáticas o de mayor tensión. Este hecho contrasta con J. S. Bach o Albrechtsberger, quienes se veían limitados por el tipo de instrumento que utilizaban y no tenían la riqueza dinámica que el piano puede otorgar, además del registro y adaptabilidad para cualquier tipo de textura musical, contrapuntística y homofonías, como se mencionó anteriormente.

La tabla 1 muestra la transformación del prelude de los diferentes autores que se han analizado hasta ahora.

**Tabla 1. Transformación del preludio en distintos estilos musicales**

	<b>A. Ilesborgh</b>	<b>J. S. Bach</b>	<b>J.G. Albrechtsberger</b>	<b>F. Chopin</b>
Estructura	Preludios con estructura simple, monotemática.	Preludios con estructura, aunque a veces dan la sensación al intérprete de improvisar.	Preludios con uno o dos motivos, estructura definida.	Preludios con uno, dos o más motivos. Con una, dos y hasta tres secciones.
Pedagogía	Tienen la única función de preparar al intérprete.	Preludios con función pedagógica.	Preludios sin mucha complejidad técnica, que pudieron tener un fin pedagógico.	Preludios sin función pedagógica.
Independencia	Antecedan a obras con mayor dificultad.	Antecedan a una fuga.	La mayoría de los preludios son independientes.	Preludios completamente independientes.
Armonía	Armonía simple, utilización de dos intervalos para armonizar.	Armonía que busca modular a varias tonalidades, a veces se realizan progresiones por cuartas, tratamiento armónico estricto.	Armonía basada en progresiones por cuartas la mayor parte del tiempo.	Armonía con pocas modulaciones, utilización de notas de adorno como novenas y mayor flexibilidad en el uso de la armonía.
Instrumentación	Preludios para órgano.	Preludios para instrumentos de tecla (órgano, clavecín y clavicordio principalmente).	Preludios para órgano.	Preludios para piano, en donde el uso del pedal de resonancia es muy importante.

En el siguiente capítulo se centrará en como el autor Claude Debussy terminó por transformar el preludio.

**Capítulo IV. Análisis del *Preludio No. I Danseuses de Delphes*,  
*Preludio No. VI Des pas sur la neige* y *Preludio No. VIII La fille aux  
cheveux de lin* del compositor Claude Debussy**

## 4.1. Aproximaciones biográficas de Claude Debussy

Debussy nació en St Germain- en- Laye el 22 de agosto de 1862 y falleció en París el 25 de marzo de 1918, fue un compositor francés, uno de los más importantes de su tiempo, con grandes innovaciones en la armonía y su profunda influencia en toda una generación de compositores.<sup>65</sup> Lesure y Howat señalan que C. Debussy creó y redefinió nuevos géneros, en donde mostró un rango de timbres y colores originales, que marcaron una tendencia musical.<sup>66</sup>

En 1871, tras la derrota del imperio francés, el cual, pierde ante el reino de Prusia en la guerra Franco Prusiana (1870- 1871), se establecería en París una Société Nationale de Musique, cuyo objetivo sería la de la interpretación de música no- operística, conformado por autores franceses, cuyos fundadores, Romain Bussine (1830- 1899) y el compositor Camille Saint- Saens (1835- 1921), se convertirían en los pilares básicos de la nueva música francesa.<sup>67</sup> C. Debussy estudió piano con Antoinette Mauté, quien lo preparó para estudiar en el Conservatorio de París, en donde fue aceptado en 1872. Durante los siguientes ocho años, estudió piano con Arntoine Marmontel, teoría con Albert Lavignac y armonía con Emile Durand.<sup>68</sup> Entre 1875 y 1877 ganó algunos concursos menores de solfeo, y en el concurso de piano, no logró ganar el primer lugar, lo que hizo que C. Debussy abandonara la idea de convertirse en un pianista virtuoso.<sup>69</sup> Más tarde, el 24 de diciembre de 1880, se alistó a la clase de composición de Ernest Guiraud, al tiempo que se sostenía económicamente siendo acompañante en las clases de canto de Victorine Moreau-Sainti.<sup>70</sup> C. Debussy participó tres veces en el concurso de composición, *Prix de Rome* y finalmente, en 1884 obtuvo el primer

---

<sup>65</sup> François, Lesure y Howat, Roy. "Debussy, (Achille-) Claude". *Grove Music Online*. Oxford University Press. Fecha de consulta: 30 de diciembre del 2022.

<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007353>>

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> Leon, Plantinga. Op. cit.

<sup>68</sup> Daniel O., Weilbaeher. *Ernest Guiraud: A Biography and Catalogue of Works*. Tesis. LSU. 1990.

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> Ibid.

lugar al hacer su interpretación de la cantata *L'enfant prodigue*.<sup>71</sup> En 1893, C. Debussy hizo su primera aparición en el gran escenario de la sociedad artística parisina con la interpretación de *La damoiselle élue* y del *Cuarteto de cuerda* por el Cuarteto Ysaÿe. Poco tiempo después, en 1894 presenta una de sus obras más insignes, su preludio *L'après-midi d'un faune*.<sup>72</sup> Plantinga señala, que París a finales del siglo, la ópera destacaba por encima de otros géneros musicales en el gusto de los franceses,<sup>73</sup> por lo que poco tiempo después, en 1895, C. Debussy termina su ópera *Pelléas et Mélisande* y en 1901, el director de la Opéra-Comique, Albert Carré, le encargó por escrito la puesta en escena. Durante ese mismo año, Debussy se une a la fraternidad crítica, la *Revue Blanche*, en donde escribe bajo el seudónimo de "Monsieur Croche",<sup>74</sup> en donde en una ocasión, critica al compositor francés Camille Saint-Saëns por su inclinación hacia la tradición del clasicismo vienés.<sup>75</sup> De manera simultánea, inició la composición de un tríptico orquestal, *La mer* y la serie *Images* para piano. En el año de 1908, C. Debussy se casa con la cantante Emma Bardac, con quien procreó a su única hija, Claude-Emma. Poco después, en el año de 1910, compone su primer libro de preludios. Un par de años más adelante, se estrenó la obra *Jeux Un Poème dansé*. El segundo libro de preludios fue compuesto en 1913. En 1914, comenzó la Primera guerra mundial, lo que sumió a C. Debussy en un estado de esterilidad creativa. Un año más tarde, en 1915, compuso la *Sonata para violonchelo, En blanc et noir*, los Estudios y la *Sonata para flauta, viola y arpa*, pero a finales de año se sometió a una colostomía debilitante (por un cáncer rectal). Debido al dolor que sufría por su enfermedad, así como por las dificultades financieras, retomó uno de sus antiguos proyectos, *La Chute de la Maison Usher*. En marzo de 1917 terminó la Sonata para violín. Su última aparición en concierto fue para tocar la Sonata para violín con Gaston Poulet en St Jean-de-Luz, en septiembre de 1917.<sup>76</sup>

---

<sup>71</sup> Ibid.

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Leon, Plantinga. Op. Cit.

<sup>74</sup> François, Lesure y Howat, Roy. Op. Cit.

<sup>75</sup> Leon, Plantinga. Op. Cit.

<sup>76</sup> François, Lesure y Howat, Roy. Op. Cit.



## 4.2. Los preludios de Debussy

C. Debussy compuso un total de 24 preludios, los cuales están divididos en dos libros, cada libro comprende doce preludios, el primero libro fue publicado en 1910, y el segundo en 1913.<sup>77</sup> Estos preludios son considerados como las obras más importantes de C. Debussy, debido a que es en donde aparece su lenguaje armónico, en donde se libera de las restricciones de la armonía tradicional, especialmente de las quintas y octavas paralelas, además, se utilizan escalas pentatónicas, de tonos enteros y modos, en lugar del sistema tonal. Janet Duffel afirma que Debussy no fue el primer compositor en utilizar todos los recursos considerados parte de su estilo, sin embargo, hizo un buen uso de ellos hasta que se convirtieron en parte de su vocabulario.<sup>78</sup> En esta serie, cada preludio posee un título que aparece al final de la partitura. Este hecho es poco común, sin embargo, existen varias interpretaciones por las cuales C. Debussy colocó el título al final y no al principio en sus colecciones de preludios. Una hipótesis de Mary Nan dice que posiblemente C. Debussy quería que el intérprete creara una imagen mental propia del preludio que estuviera abordando, para que finalmente, el título tuviera la función de confirmar sus ideas.<sup>79</sup> Dichos títulos, proporcionan impresiones e ideas de la vida cotidiana, como visiones del campo, recuerdos de tierras lejanas, escenarios surrealistas, entre otras,<sup>80</sup> cabe señalar, que C. Debussy no fue el único en realizar este tipo de piezas de carácter evocativo. Estas composiciones no son extensas y evitan realizar repeticiones. En varias ocasiones, C. Debussy expresó el cariño que le tenía a la obra y al compositor de F. Chopin, durante sus estudios en el Conservatorio de París, C. Debussy interpretó varias obras de F. Chopin, por ejemplo, *el Concierto para piano n.º 2*

---

<sup>77</sup> Guido M., Gatti, et al. "The Piano Works of Claude Debussy". *The Musical Quarterly*. vol. 7, no. 3, 1921. JSTOR. Fecha de acceso: 24 de enero del 2023 <<http://www.jstor.org/stable/738116>>

<sup>78</sup> Janet, Duffel. *The Techniques of Impressionism in the Preludes of Claude Debussy*. 1974. Honors Theses. [https://scholarlycommons.obu.edu/honors\\_theses/618](https://scholarlycommons.obu.edu/honors_theses/618).

<sup>79</sup> Mary Nan, Hudgins. *A Descriptive Analysis of the Preludes (Book 1) of Claude Debussy*. 1956. Tesis. Denton. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699640>.

<sup>80</sup> Guido M., Gatti, et al. Op. Cit.

*Op. 21, el Rondó Op. 16 y Balada Op. 23*,<sup>81</sup> entre otras obras, además, en diferentes composiciones de Debussy, es posible ver la influencia de la música de F. Chopin,<sup>82</sup> por ejemplo, C. Debussy utiliza líneas melódicas simples, con un timbre dulce y una dinámica de p o ppp, además de utilizar frases muy ligadas con ayuda del pedal, características que se vieron en los preludios analizados de F. Chopin.<sup>83</sup> El piano, fue el instrumento predilecto para componer de C. Debussy, en donde amplió los límites del instrumento, utilizando acordes de novena y onceava, repitiendo varias veces los sonidos del acorde a la distancia de una octava de manera arpegiada,<sup>84</sup> asimismo, utilizó un mayor registro del piano, en donde el pedal de resonancia es fundamental en la música de C. Debussy para lograr efectos sonoros, mantener la melodía ligada, mantener la voz del bajo, entre otras funciones.

### **4.3. Análisis de tres preludios de C. Debussy, Libro 1**

#### ***Preludio No. I Danseuses de Delphes, Libro 1***

Este preludio está dividido en tres secciones. La primera sección abarca del primer compás al compás diez, la segunda sección comprende del compás 11 al compás 20, y la tercera sección abarca del compás 21 al fin de la obra. En esta primera sección aparecen tres motivos, los cuales conforman la mayor parte de la obra. El motivo A, figura 56, aparece en el primer compás y termina en el segundo compás en el último tiempo. El motivo A, presenta tres voces, la voz soprano, la voz alto y la voz del bajo. La voz soprano se mueve mediante octavas paralelas por grados conjuntos ascendentes. La voz alto, realiza la melodía de la obra, avanza de manera cromática ascendente. La voz del bajo se mueve por octavas paralelas de manera descendente.

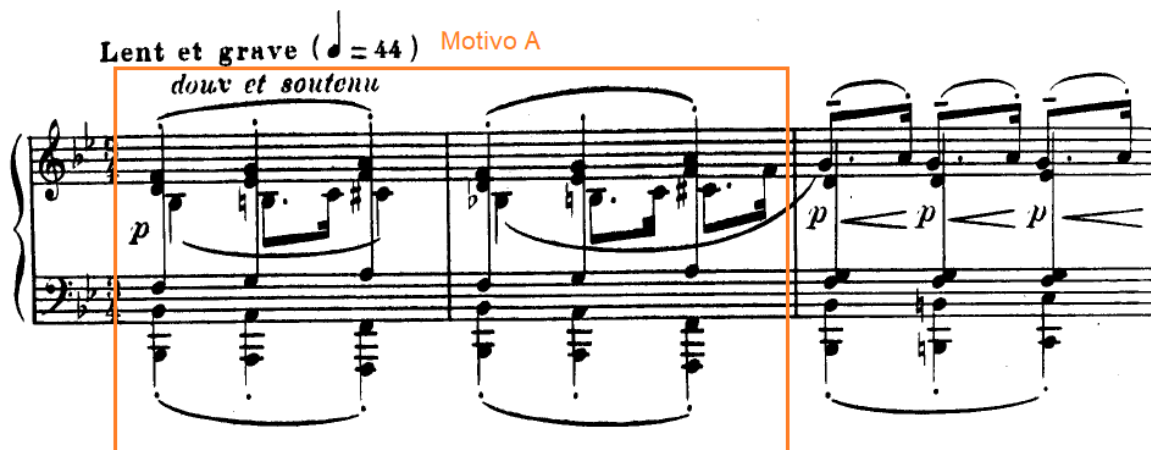
---

<sup>81</sup> Marta, Vela. *La presencia de Chopin en el ámbito sonoro de Debussy*. Barcelona: Sinfonía virtual. Edición 32. 2017. pp 8- 9.

<sup>82</sup> Guido M., Gatti, et al. Op. cit.

<sup>83</sup> Marta, Vela. Op. cit.

<sup>84</sup> Guido M., Gatti, et al. Op. cit.



**Figura 56.** Preludio No.1, libro 1, del compás 1 al compás 3.

El motivo B, figura 57, abarca del compás 3 al segundo tiempo del compás 4, al igual que el motivo A, este motivo mantiene las tres voces, la voz media del motivo A se mueve a la voz superior en este motivo y se convierte en la melodía, la voz superior mantiene una misma rítmica de octavo con puntillo y dieciseisavo, repitiendo la nota de Sol, como la de La, finaliza su movimiento cuando hace un salto de tercera ascendente y termina con un salto de cuarta descendente. La voz alto realiza un acorde que se va a mantener a lo largo de todo el motivo hasta la primera corchea del segundo tiempo, donde resuelve con un acorde de Si bemol mayor. La voz del bajo realiza un movimiento de octavas paralelas cromáticas ascendentes hasta la nota de Re.

Lent et grave (♩ = 44)  
doux et soutenu

Motivo B

**Figura 57.** Preludio No.1, libro 1 , del compás 1 al compás 6.

El motivo C, que se muestra en la figura 58, empieza en la segunda corchea, del segundo tiempo, del compás 4 y termina en el último tiempo del compás 5. Este motivo a diferencia de los motivos anteriores solo cuenta con dos voces, la voz tenor consiste en acordes que se mueven por octavas paralelas. La voz del bajo también consiste en acordes que se mueven por octavas paralelas hasta la cuarta corchea, después alterna el movimiento realizando quintas y octavas, finalizando con una décima.

Motivo C

**Figura 58.** Preludio No.1, libro 1, del compás 4 al compás 6.

Después, del compás 6 al compás 10 va a realizar pequeñas variaciones en los motivos A y B. La voz del bajo va a ser la única voz que no va a presentar ningún cambio. El motivo A<sup>1</sup>, como se muestra en la figura 59, abarca del compás 6 al compás 7, aparece una extensión de la voz soprano, entre la voz alto y la voz del bajo, que tiene la función de duplicar la voz superior, además, la voz alto también se duplica, mediante una octava descendente. El motivo B<sup>1</sup>, que comprende del compás ocho a la primera corchea del compás 9, la voz soprano tiene la función de acompañamiento armónico. La voz alto, entonces, aumenta su textura, duplicando los sonidos de la voz superior.

The image displays a musical score for the first section of the Prelude No. 1, spanning measures 4 to 12. The score is presented in three horizontal segments, each highlighting a specific motif:

- Motivo A<sup>1</sup>** (measures 4-6): This section begins at measure 4 with a piano (*pp*) dynamic. It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves, including a prominent melodic line in the right hand.
- Motivo B<sup>1</sup>** (measures 7-9): This section starts at measure 7 with a piano (*p*) dynamic. It continues the intricate texture, with the melodic line in the right hand becoming more active and rhythmic.
- Motivo C** (measures 10-12): This section begins at measure 10 with a piano (*pp*) dynamic. It includes the instruction *doux mais en dehors* above the staff. The texture remains dense, with a triplet of eighth notes in the right hand at the start of measure 11.

**Figura 59.** Preludio No.1, libro 1, del compás 4 al compás 12.

En la segunda sección, que abarca del compás 11 al compás 20, los tres motivos de la primera sección se transforman, tal como se muestra en la figura 60. Los tres motivos mantienen prácticamente el mismo ritmo y se vuelven más cortos. En el motivo A<sup>2</sup> y B<sup>2</sup>, la melodía pasa a la voz soprano y aparece una voz adicional, la voz tenor, que tiene la función de duplicar los sonidos de la voz media. En el compás 15, figura 59, aparece el motivo A<sup>3</sup>, en este motivo aparecen

cuatro voces, la voz soprano, que tiene la función de acompañamiento, la voz alto, que es la melodía, la voz tenor, que va a triplicar los sonidos de la voz alto durante todo el motivo y la voz del bajo, que va a triplicar el sonido fundamental del acorde de la voz tenor en el compás 15.

The musical score is presented in four systems. The first system (measures 10-12) shows a vocal line with the lyrics "doux mais en dehors" and piano markings "ppp". Three motives are highlighted: Motivo A<sup>2</sup> (orange), Motivo B<sup>2</sup> (green), and Motivo C<sup>1</sup> (blue). The second system (measures 13-15) continues the vocal line with Motivo A<sup>2</sup>, Motivo B<sup>2</sup>, Motivo C<sup>1</sup>, and Motivo A<sup>3</sup>. The third system (measures 16-18) includes a "Coda" section with a "dim." marking. The fourth system (measures 19-22) shows piano accompaniment with markings "più pp", "ppp", and "p".

Figura 60. Preludio No.1, libro 1, del compás 10 al compás 22.

Durante el motivo A<sup>3</sup>, se produce el clímax de la obra, en el compás 16, cuando llega a la dinámica de *f*, finalmente, el motivo concluye con una pequeña coda que abarca del compás 18 al compás 20, en donde va perdiendo volumen, hasta llegar a un *ppp*.

Después, aparece el motivo D en el compás 21 y finaliza en el compás 24, (figura 61). Este motivo está conformado por tres voces, la voz superior realiza la melodía del motivo, la voz media duplica a la voz superior y la voz baja realiza el acompañamiento. En este motivo la melodía comienza a ascender en el compás 23 y llega a su altura máxima en el compás 24, sin embargo, la dinámica disminuye de volumen en lugar de aumentar. Finalmente, del compás 25 al compás 31 aparece la Coda de la obra, rítmica y melódicamente parecido al motivo A los compases 25 y 26.

The image displays a musical score for a piano piece, specifically measures 19 through 31. The score is written for two staves (treble and bass clef) and is divided into three distinct sections, each highlighted with a colored box:

- Motivo D (Measures 21-24):** This section is enclosed in a blue box. It begins with a dynamic marking of *ppp*. The melody in the upper voice starts to ascend in measure 23, reaching its peak in measure 24. The dynamics in this section are *ppp*, *pp*, and *p*.
- Coda (Measures 25-26):** This section is enclosed in a light blue box. It features a melodic and rhythmic pattern similar to Motivo A. The dynamics are *pp*, *p*, and *pp*.
- Final Section (Measures 27-31):** This section is enclosed in a light blue box. It begins with a dynamic marking of *ppp*. The dynamics in this section are *ppp*, *pp*, *f*, and *pp*.

Below the score, the text "(... Danseuses de Delphes)" is written.

**Figura 61.** Preludio No.1, libro 1, del compás 19 al compás 31.



Este preludio rompe con varias reglas de la armonía tradicional, en específico, al uso de octavas, lo cual como se sabe, no está permitido en la armonía tradicional, sin embargo, este preludio está construido alrededor de este intervalo y del movimiento paralelo, de principio a fin. También, en este preludio existe una tendencia a duplicar y triplicar los sonidos de las voces en varias ocasiones, lo que provoca una sensación de densidad para el intérprete que no se había observado en los anteriores preludios. Además, emplea un registro amplio de sonidos que van desde una nota de Si bemol- 1, el Si bemol más grave del piano, hasta la nota de un Do- 8, y gracias al pedal de resonancia, es posible obtener sonoridades que otros autores no habían podido explorar, debido a las limitaciones que el instrumento tenía en el pasado, por ejemplo, la melodía se puede interpretar de manera ligada con ayuda del pedal y la digitación, asimismo, el pedal mantiene los sonidos de la voz del bajo, por lo que el pedal de resonancia es fundamental para la interpretación de este preludio. La melodía aparece en varias ocasiones en la voz alta de la obra, lo cual es poco común de observar, pues generalmente la melodía se encuentra en la voz superior y en algunos casos, en la voz baja. El motivo D es sorprendente debido a que solo aparece una vez en la obra, además, rompe con algunas concepciones interpretativas del pasado, ya que cuando la melodía asciende, el volumen desciende, esto es un fenómeno poco común, generalmente, cuando la melodía asciende, el volumen también incrementa. Al final de la partitura, aparece el título del preludio, como se mencionó antes, posiblemente para confirmar la imagen mental del intérprete, y debido a que ninguno de los preludios antes analizados había presentado esta característica, este elemento resulta innovador y marca una transformación en el preludio. En cuanto a la dinámica, el preludio va a mantener la mayor parte del tiempo una dinámica de piano, *dolce*, sin embargo, la manera en la que va a aumentar el volumen va a ser mediante la duplicación y triplicación de sonidos, esto se debe al principio acústico de superposición de ondas<sup>85</sup>, en donde en el

---

<sup>85</sup> Daniel A. Russell. *Acoustics and Vibration Animations*. Pennsylvania State University. Fecha de consulta: 15 de marzo del 2023.

<<https://www.acs.psu.edu/drussell/demos/superposition/superposition.html#:~:text=The%20principle%20of%20superposition%20may,of%20the%20individual%20wave%20displacements>>.

compás 6 de la obra, cuando la voz tenor duplica los sonidos de la voz soprano. Durante la obra, aparecen efectos dinámicos poco comunes, por ejemplo, del compás 23 al 24, la melodía asciende, por lo que se espera que la dinámica también aumente, sin embargo, ocurre lo contrario y disminuye. En toda la obra, solo utiliza dos f, el primero aparece en el compás 16, en donde la obra llega al clímax, y el segundo aparece en el compás 29, casi al final de la obra.

***Preludio No. VI Des pas sur la neige, 1910.***

La característica principal de este preludio es que presenta una constante motívica, que aparece a lo largo de toda la obra. Como se puede observar en las figuras 62 y 63, la constante señalada de color naranja está conformado por dos voces. La voz del bajo, con duración de una blanca y una voz superior, que tiene una duración de una semicorchea de tresillo, misma que avanza por grado conjunto de manera ascendente, con el valor rítmico de una corchea de tresillo ligada a otra corchea de tresillo y a su vez, ligada a una negra. Dicha constante va a sufrir ligeras variaciones a lo largo de la obra. Existen dos momentos en el que la constante motívica desaparece, esto es, del compás 12 al 13, y del compás 29 al 31.

Triste et lent (♩ = 44)

*pp* *p expressif et douloureux*

*più pp*

*Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé*

4

*pp* *expressif*

8

12 Cédez - - Retenu - - //

*pp* *p*

16

*pp* *pp*

Figura 62. Preludio No. 6, libro 1, del primer compás al compás 18.

19 Cédez - - # a Tempo En animant surtout dans l'expression  
*p* *expressif et tendre*

*più p* *pp* *m.g.* *m.g.* *m.g.* *m.g.* *m.g.* *m.g.*

*sempre pp*

23 Retenu - - # a Tempo

*m.g.* *pp*

27 *p* Comme un tendre et triste regret

*m.g.*

30 Plus lent

*p* *pp* *pp*

33 Très lent

*morendo* *ppp*

(... Des pas sur la neige)

Figura 63. Preludio No. 6, libro 1, del compás 19 al compás 36.

El preludio está dividido en once motivos como se muestra en las figuras 64 y 65, no tienen una duración regular, mientras que la mano izquierda del intérprete va a realizar la constante rítmica, la mano derecha va a interpretar la melodía de la pieza. La pieza tiene un tiempo pausado, y no presenta muchas dificultades técnicas, sin embargo, la dificultad de la obra radica en la expresión, de poder proyectar la imagen que está indicada al principio de la partitura, “este ritmo debe tener un valor sonoro de un paisaje triste y congelado”. El primer motivo, funciona como presentación de la obra y de la melodía principal, esta melodía va a aparecer durante toda la obra con variaciones. Durante el segundo motivo, se presenta la segunda melodía principal de la obra y aparece una cuarta voz que va a complementar la armonía. Los motivos 3 y 4 van a tener una función de puente para llegar al motivo 5, la melodía pasa a la voz baja durante estos motivos. El motivo 5 es un punto climático en la obra, como se mencionó anteriormente, es durante este motivo que se interrumpe durante dos compases la constante motívica y en su lugar, desarrolla una melodía más fluida, es decir sin silencios, a comparación de los motivos anteriores, además de aumentar su sonoridad en el compás 13 donde alcanza el primer clímax de la obra. El motivo 6, en el compás 17, presenta una variación de la melodía del primer motivo. El motivo 7 presenta una variación de la melodía del segundo motivo, al igual que el motivo 2, en el motivo 7 también aparece una voz adicional baja, que complementa la armonía. El motivo 8 es la parte más armónica de la obra, debido a que la melodía coincide con las entradas de la constante motívica, este motivo tiene la función de puente que conducirá al segundo clímax de la obra. En el motivo 9, vuelve aparecer una melodía en la voz alta con mayor fluidez y la voz baja, cuya función es de acompañamiento, mediante el uso de acordes, lo que le da una textura diferente del clímax anterior, durante este motivo, la constante motívica desaparece. Finalmente, los motivos 10 y 11 van a tener la función de coda, lo que conduce al final de la obra.

Motivo 1

Triste et lent (♩ = 44)

*pp* *p expressif et douloureux* *più pp*

*Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé*

Motivo 2

4

*m.d.* *pp*

Motivo 3

Motivo 4

Motivo 5

8

*pp* *espressif*

12

*Cédez* *Retenu*

Motivo 6

16

*pp*

Figura 64. Preludio No. 6, libro 1, del primer compás al compás 18.

Motivo 6

Motivo 7

19 Cédez - - # a Tempo En animant surtout dans l'expression *p* *expressif et tendre*

Motivo 8

23 Retenu - - # a Tempo

Motivo 9

27 *p* Comme un tendre et triste regret

Motivo 10

30 Plus lent

Motivo 11

33 Très lent

*morendo* - - - *ppp*

(... Des pas sur la neige )

Figura 65. Preludio No. 6, libro 1, del compás 19 al compás 36.

En este preludio, la melodía cambia constantemente, mientras que el acompañamiento es muy estable y predecible, esta variabilidad en la melodía da la sensación al intérprete de improvisar, lo que remonta al origen del preludio. Esta obra utiliza el modo lidio, eólico, entre otros modos y no utiliza el sistema tonal, a diferencia del primer autor analizado en este trabajo, por lo que C. Debussy utilizó un sistema de armonía distinto al de todos los otros compositores previamente analizados. La dinámica de toda la obra se mantiene casi en su totalidad en *pp*, que contrasta con la melodía que utiliza una articulación de portato, los cuales le ayudan a la melodía a tener mayor volumen y mantener un contraste con la constante, asimismo, aparecen dinámicas que evocan un paisaje nevado, lo que radica la dificultad en esta obra, que es lograr este efecto sonoro en el piano. El pedal de resonancia sigue siendo un elemento de mucha importancia, debido a que este mantiene la sonoridad de la melodía, evitando que se pierda por los silencios escritos.

### ***Preludio No. VIII La fille aux cheveux de lin, 1910***

El preludio No. VIII, está conformado por siete motivos (A, B, C, D, E, F, G) y dividido en tres secciones. La primera sección empieza en el primer compás y termina en el compás 21. La obra comienza con la presentación del motivo A, el cual aparece en el primer compás y termina en el cuarto compás, el cual está conformado por una melodía que desciende y asciende por arpeggio, para finalizar su movimiento en el compás 3, en donde después desciende por grados conjuntos, este motivo es principalmente melódico. Figura 66

Motivo A

**Très calme et doucement expressif (♩ = 66)**

*p sans rigueur*

**Figura 66.** Preludio No. 8, libro 1, del primer compás al compás 4.



El motivo B, ver figura 67, empieza en el último tiempo del cuarto compás y termina en el primer tiempo del séptimo compás. En este motivo la melodía tiene un mayor acompañamiento armónico, y no posee tanto movimiento, por lo que el motivo B contrasta con el A, al tratarse de un motivo en donde predomina la armonía.

**Très calme et doucement expressif** (♩ = 66)

*p sans rigueur*

**Figura 67.** Preludio No. 8, libro 1, del primer compás al compás 9.

Después de que el motivo A y B se presentan, aparece el motivo A<sup>1</sup>, figura 68, el cual es una variación de A, empieza en el segundo tiempo del compás 7 y concluye en el segundo tiempo del compás 10, este motivo armoniza la melodía con acordes de séptima, las cuales no están preparadas y no resuelven de la manera tradicional. Después, la pieza realiza un puente, en donde avanza con una escala de Sol bemol mayor descendente en el compás 11, luego, asciende usando una escala pentatónica en el compás 13, para conectar con el motivo C. Durante este puente, la pieza llega a la nota más grave de toda la pieza, que es la nota de Sol- 2 en el compás 12, y llega hasta un Sol- 6 en ese mismo compás, por lo que vemos una utilización amplia del registro del piano, además, vemos un efecto de tensión, cuando se dirige a la parte grave y de relajación, cuando resuelve y se dirige a la parte aguda. El motivo C, abarca el último tiempo del compás 13 y termina en el primer tiempo del compás 15, es tanto melódico como armónico, por otro lado, la voz superior conduce la melodía, mientras que la voz intermedia y

baja funcionan como la armonía, cuando la melodía empieza a descender, también lo hace el resto de las voces en un movimiento paralelo, sin embargo, este movimiento está desfasado, primero desciende la melodía, y después lo hace el resto de las voces.

Très calme èt doucement expressif (♩ = 66) Motivo A Motivo B

*p sans rigueur*

Motivo A<sup>1</sup>

5

Puente Motivo C

10 Cédez - - # Mouvt

*dim.* *p* *p*

14 *piu p* *(très peu)* *p*

Figura 68. Preludio No. 8, libro 1, del primer compás al compás 16.

Al finalizar el motivo C, continua con un puente, realizando un arpeggio la melodía sostenida por una sola nota en el bajo, lo cual crea tensión, que se resuelve al llegar al motivo D, figura 69. El motivo D, como se observa en la figura 70, abarca del compás 16 y enseguida va a tener ligeras variaciones en el compás 17 y 18, este motivo junto a sus variaciones tiene la función de descender la melodía de la voz superior, de una manera paulatina, para generar tensión en el compás 18, el cual va a resolver y concluir el motivo D en el compás 19 y comenzar el motivo E. El motivo E, empieza en el compás 20 y termina en el segundo tiempo del compás 21, la característica principal del motivo es la de ascender rápidamente, en contraste con el motivo D, para generar tensión y poder presentar el siguiente motivo, en donde se va a producir el clímax de la obra, la manera en la que asciende es por medio de grados conjuntos y acelerando ligeramente el tempo, además, la dinámica aumenta el volumen a la par que la melodía va ascendiendo.

The image displays a musical score for a piano piece, specifically measures 10 through 16. The score is written for two staves, treble and bass clef. Measure 10 is marked with a box labeled 'Motivo C'. The tempo is marked 'Cédez' and 'Mouvt', and the dynamics include 'dim.' and 'p'. Measure 14 is marked with a box labeled 'Puente'. The dynamics here include 'piu p' and '(très peu)'. Measure 16 is marked with a box labeled 'Motivo D'. The dynamics here include 'p'. The score shows a melodic line in the upper voice and a supporting bass line. The 'Puente' section features a sustained arpeggio in the upper voice over a single note in the bass.

**Figura 69.** Preludio No. 8, libro 1, del compás 10 al compás 16.

The image shows two systems of musical notation for a piano prelude. The first system, starting at measure 17, is divided into four sections: 'Motivo D¹' (measures 17-18), 'Motivo D²' (measures 19-20), 'Conclusión' (measure 21), and 'Motivo E' (measures 22-23). The second system, starting at measure 24, is divided into three sections: 'Motivo E' (measures 24-25), 'Motivo E' (measures 26-27), and 'Motivo F' (measures 28-29). The score includes dynamic markings like 'p' and 'mf', and the instruction 'Un peu animé'.

**Figura 70.** Preludio No. 8, libro 1, del compás 17 al compás 22.

A continuación, comienza la segunda sección de la obra, que empieza en el compás 21 con el motivo F, y termina en el compás 28. El motivo F, (figura 71), es el motivo principal y climático de la obra, empieza en el último tiempo del compás 21 y termina en el segundo tiempo del compás 23. En este motivo alcanza el registro más agudo de toda la obra, además de la dinámica de *mf*, que contiene el mayor volumen de toda la obra, asimismo, presenta una figura rítmica de tresillo que contrasta con la rítmica antes expuesta del prelude. Además, esta parte es el punto de mayor densidad armónica, debido a que el bajo duplica las notas fundamentales de los acordes, apoyada por la voz intermedia, que también duplica los sonidos del bajo.

Motivo F

20

*p* *mf*

23

*p* *pp* *p*

*Cédez* - *Mouv<sup>t</sup> (sans lourdeur)*

**Figura 71.** Preludio No. 8, libro 1, del compás 20 al compás 25.

Después, aparece el motivo G, que se muestra en la figura 72, en el último tiempo del compás 23 y termina en el compás 28. Este motivo contrasta con el motivo F, pues es más pausado, debido a que vuelve al tempo original de la obra y en general tiene una rítmica más pausada que el motivo F, además, tiene una dinámica de *pp*. El motivo E también posee densidad armónica, y es importante destacar, que realiza octavas paralelas.

Motivo G

23 Cédez - - # Mouvt (sans lourdeur)

27 Cédez - # au Mouvt

*très doux*

**Figura 72.** Preludio No. 8, libro 1, del compás 23 al compás 31.

Finalmente, la última sección de la obra, del compás 28 al 34, el cual empieza cuando aparece la variante  $A^2$  y el motivo C, junto con una pequeña variante, como se puede observar en la figura 73. La variante  $A^2$ , que aparece en el tercer tiempo del compás 28 y termina en el primer tiempo del compás 32, el cambio con respecto al motivo original ocurre al final, en donde desciende por grados conjuntos mediante figuras de negras, y tiene una armonización diferente, mediante acordes arpegiados. La variante  $C^1$ , que aparece en el compás 34, tiene las mismas voces y la misma forma de desplazamiento que el motivo de origen, solo que se mantiene en las notas de Do bemol y La bemol, en lugar de continuar con su descenso. En el compás 36 aparece la coda de la obra, el cual realiza un ascenso mediante cuartas paralelas, finalizando en el compás 37, con un arpeggio y finalmente la obra termina con una octava arpegiada el compás 38.

Motivo A<sup>2</sup>

Cédez - // au Mouvt - *très doux*

27

Motivo C

Motivo C<sup>1</sup>

Murmuré et en retenant peu à peu

32

Coda

35

*perdendo* - - - *pp*

(... La fille aux cheveux de lin)

Figura 73. Preludio No. 8, libro 1, del compás 27 al compás 39.

El prelude tiene una estructura similar al *Prelude No. 15 Sostenuto Re bemol mayor* del compositor F. Chopin, por ejemplo, este prelude utiliza varios motivos y está dividido en tres secciones, además, ambos preludios cuentan con un motivo climático y terminan con una coda. Sin embargo, la armonización es distinta, pues C. Debussy emplea escalas pentatónicas y octavas paralelas, elementos que no utilizó F. Chopin en los preludios que se analizaron. De los tres preludios analizados de C. Debussy, este fue el que representó un mayor desarrollo de sus motivos. Al igual que en los otros preludios anteriormente analizados de C. Debussy, la dinámica *dolce*, piano, es la que predomina en el prelude y al igual que los otros preludios, el volumen aumenta con la textura, mediante la duplicación de sonidos. Durante el primer puente, del compás 10 al compás 13, vemos un amplio uso del registro del piano, lo que también es un elemento común dentro de los preludios analizados de C. Debussy. Finalmente, este prelude finaliza mediante un arpeggio, elemento que solo se había presentado en el *Prelude No. 1*, de F. Chopin.

Los preludios de C. Debussy están constituidos principalmente por ideas motivicas, y a pesar de que existen diferencias y transformaciones muy notables, el compositor también retoma elementos del pasado y los incorpora en sus preludios, por ejemplo, la sensación de improvisación como se explicó en el *Prelude No.1 Danseuses de Delphes*, la textura de melodía y acompañamiento la cual era la manera en la que Iteborgh compuso sus preludios, el uso de modos, secciones definidas, la utilización de ideas motivicas, sin embargo, el prelude se transformó con elementos novedosos, por ejemplo, el uso del pedal de resonancia, el uso de la armonía sin las limitantes de octavas y cuartas paralelas, además de texturas con mayor densidad. Un elemento muy importante, es la de la implementación de un título en cada prelude que aparece al final de la partitura, es posible que esta implementación de título haya sido por la cercanía que tenía C. Debussy con los poetas de la obra, por ejemplo, el *Prelude No. VIII, La fille aux cheveux de lin*, tiene el mismo título que utilizó el poeta Leconte de Lisle, este hecho hace que el prelude logre la independencia total, al poner al prelude en contextos muy distintos, mismos que son apoyados en la partitura con



indicaciones poéticas para ayudar al intérprete a producir una sonoridad determinada y de esta manera, transportar a todos los oyentes a una situación o a un paisaje determinado. Una de las dificultades para la interpretación de los preludios de C. Debussy, es la de lograr los matices y las indicaciones que plantea, el intérprete debe lograr entender que tipo de idea, paisaje o sonoridad debe alcanzar. La digitación no representa una gran dificultad, sin embargo, es importante que el intérprete en conjunto con el pedal de resonancia utilice la digitación más adecuada para lograr mantener la melodía ligada.

La tabla 2 muestra la comparación de cómo fue la transformación de los diferentes estilos musicales de varios compositores.

<b>Tabla 2. Transformación final del preludio</b>					
	<b>A. Ilesborgh</b>	<b>J. S. Bach</b>	<b>J.G. Albrechtsberger</b>	<b>F. Chopin</b>	<b>C. Debussy</b>
<b>Estructura</b>	Preludios con estructura simple, monotemática.	Preludios con estructura, aunque a veces dan la sensación al intérprete de improvisar.	Preludios con uno o dos motivos, estructura definida.	Preludios con uno, dos o más motivos. Con una, dos y hasta tres secciones.	Preludios con varios motivos y varias secciones.
<b>Pedagogía</b>	Tienen la única función de preparar al intérprete.	Preludios con función pedagógica.	Preludios sin mucha complejidad técnica, que pudieron tener un fin pedagógico.	Preludios sin función pedagógica.	Preludios sin función pedagógica.
<b>Independencia</b>	Antecedes a obras con mayor dificultad.	Antecedes a una fuga.	La mayoría de los preludios son independientes.	Preludios completamente independientes.	Preludios independientes, con título propio.
<b>Armonía</b>	Armonía simple, utilización de dos intervalos para armonizar.	Armonía que busca modular a varias tonalidades, a veces se realizan progresiones por cuartas, tratamiento armónico estricto.	Armonía basada en progresiones por cuartas la mayor parte del tiempo.	Armonía con pocas modulaciones, utilización de notas de adorno como novenas y mayor flexibilidad en el uso de la armonía.	Armonía flexible, sin tratamiento de séptimas, efectos sonoros de octavas y cuartas paralelas, uso de modos antiguos. Textura densa.
<b>Instrumentación</b>	Preludios para órgano.	Preludios para instrumentos de tecla (órgano, clavecín y clavicordio principalmente).	Preludios para órgano.	Preludios para piano, en donde el uso del pedal de resonancia es muy importante.	Preludios para piano, en donde el uso del pedal de resonancia es muy importante.

A continuación, se presentarán las conclusiones del trabajo en donde se recopilará los cambios que tuvo el preludio en cuanto a su estructura, función pedagógica, armonía, instrumentación y su grado de independencia, proceso de transformación que finalmente terminó en el siglo XIX con el autor C. Debussy.

## **Conclusiones**

El preludeo es una forma musical que no tuvo, ni tiene una forma estandarizada, conforme los compositores recurran a esta forma, se transforma al modo y al estilo que utilicen, lo que hace que el preludeo esté en una transformación continua, dicho proceso de transformación continuará, siempre y cuando se siga utilizando esta forma musical para componer obras.

El preludeo fue la forma musical que uso J. S Bach en una de sus obras más emblemáticas, el *CBT*. Una de las características principales del *CBT* es la importante función pedagógica que desempeñó, pues ayudó a la enseñanza musical del hijo de J. S. Bach, Wilhelm Friedemann, además, el *CBT* ayuda a refinar las habilidades clave de los pianistas, como el fraseo, distinguir las voces principales, la elección de la articulación, el ritmo, entre otras características propias del estilo Barroco, pero sobre todo, desarrolla la capacidad de decisión del alumno, ya que hay pocas referencias escritas en la partitura, lo que crea la necesidad de tomar decisiones.

El *CBT* en esa época, fue de gran utilidad en la transformación del preludeo. Posteriormente a J. S. Bach, el compositor J. G. Albrechtsberger posiblemente se basó en el *CBT* para componer su ciclo de preludeos pues se sabe que J. G. Albrechtsberger conocía el trabajo del *CBT*. Asimismo, F. Chopin basó su ciclo de preludeos *Op. 28*, inspirándose en el *CBT*. Finalmente, C. Debussy conocía y estudiaba la música de F. Chopin, tanto, que le sirvió de inspiración para componer sus dos libros de preludeos.

El importante cambio de componer para clavecín u órgano, a componer para piano representó otra transformación que marcó al preludeo. El piano del siglo XIX, asumió las funciones tradicionales del clavecín, las cuales eran: la interpretación del bajo cifrado, acompañar y como un instrumento que servía para la enseñanza musical, además, gracias a las posibilidades sin precedentes que ofrecía, también se convirtió en una herramienta de laboratorio favorita de los compositores para experimentar con nuevas ideas y texturas, a su vez, fue el elemento básico de interacción social en la sociedad del siglo XIX, la cual comenzó a evolucionar en torno al piano. Compositores como F. Chopin o C.

Debussy lograron incorporar las mejores del piano y pudieron dotar al preludio de características que antes no había podido lograr. El pedal de resonancia jugó un papel fundamental, con el cual, se pudo alcanzar otro tipo de texturas y sonoridades lo que terminó transformando al preludio. Además, con el avance tecnológico del piano, se pudo lograr una gran diversidad de dinámicas y matices, desde ff hasta ppp lo que también vuelve más complejo la interpretación.

En cuanto a la estructura, el preludio con el paso de los estilos se volvió más compleja, pasando de tener una sola sección, con pocos motivos, a preludios con varias secciones y motivos, además, de que en varios de ellos se encontraron puntos climáticos, puentes y codas.

El cambio de estilo también fue decisivo, porque, las reglas de la armonía solo permitían que surgieran un cierto tipos de ideas motivicas y no podía emplearse acordes de novena, o de sexta añadida, asimismo, de utilizar quintas u octavas paralelas, pero con el paulatino rompimiento de estas restricciones, se pudieron dar otro tipos de motivos e ideas, expuestas por F. Chopin y C. Debussy. La dependencia del preludio de preceder a otra obra se perdió totalmente a partir de F. Chopin, fue entonces cuando el preludio alcanzó su completa independencia y llega a su punto máximo con C. Debussy, en el momento que el preludio recibe un título por primera vez, directamente del autor.

# Índice de Figuras y Tablas

## Figuras

Figura 1. Preambulum in C et potest variari in d f g a. ....	6
Figura 2. Preludio I Do mayor BWV 846, del primer compás al compás 11.....	14
Figura 3. Preludio I Do mayor BWV 846, últimos dos compases. ....	15
Figura 4. Preludio I Do mayor BWV 846, compás 1 al compás 4.....	16
Figura 5. Preludio I Do mayor BWV 846, compás 6 al compás 7.....	16
Figura 6. Preludio VIII Mi bemol menor BWV 853, del primer compás al compás 11. ....	17
Figura 7. Preludio VIII Mi bemol menor BWV 853, compás 15 al compás 24 y del compás 32 al compás 34. ....	18
Figura 8. Preludio VIII Mi bemol menor BWV 853, compás 35.....	19
Figura 9. Preludio VIII Mi bemol menor BWV 853, del compás 9 al compás 14....	19
Figura 10. Preludio VIII Mi bemol menor BWV 853, del compás 15 al compás 18. .....	20
Figura 11. Preludio XXIV Si menor BWV 869, compases 16, 17, 32, 42, 43, 46 y 47. ....	21
Figura 12. Preludio XXIV Si menor BWV 869, compás 1. ....	22
Figura 13. Preludio XXIV Si menor BWV 869, del compás 1 al compás 7. ....	22
Figura 14. Preludio XXIV Si menor BWV 869, compás 32 y del compás 40 al compás 47.....	23
Figura 15. Preludio XXIV Si menor BWV 869, del compás 24 al compás 28. ....	24
Figura 16. Preludio XII Fa menor BWV 881, del compás 1 al compás 28. ....	26
Figura 17. Preludio XII Fa menor BWV 881, del compás 29 al compás 70. ....	28

Figura 18. Preludio XVI Sol menor BWV 885, del compás 1 al compás 8. ....	30
Figura 19. Preludio XVI Sol menor BWV 885, del compás 11 al compás 18. ....	31
Figura 20. Preludio XV Sol mayor BWV 884, del compás 1 al compás 16.....	33
Figura 21. Preludio XV Sol mayor BWV 884, del compás 17 al compás 32.....	35
Figura 22. Preludio XV Sol mayor BWV 884, del compás 33 al compás 48.....	36
Figura 23. Preludio No. 1 Do mayor, del compás 1 al compás 2.....	41
Figura 24. Preludio No. 1 Do mayor, del compás 1 al compás 3.....	42
Figura 25. Preludio No. 1 Do mayor, del compás 1 al compás 3.....	42
Figura 26. Preludio No. 1 Do mayor, del compás 1 al compás 9.....	43
Figura 27. Preludio No. 1 Do mayor, del compás 7 al compás 15.....	44
Figura 28. Preludio No. 1 Do mayor, del compás 13 al compás 19.....	45
Figura 29. Preludio No. 1 Do mayor, del compás 25 al compás 33.....	46
Figura 30. Preludio No. 10 Mi bemol mayor, del compás 1 al compás 2.....	47
Figura 31. Preludio No. 10 Mi bemol mayor, del compás 1 al compás 16.....	48
Figura 32. Preludio No. 10 Mi bemol mayor, del compás 15 al compás 25.....	49
Figura 33. Preludio No. 10 Mi bemol mayor, del compás 36 al compás 40.....	50
Figura 34. Preludio No. 10 Mi bemol mayor, del compás 48 al compás 51.....	51
Figura 35. Preludio No. 11 Fa mayor, del compás 1 al compás 3. ....	53
Figura 36. Preludio No. 11 Fa mayor, del compás 1 al compás 9.....	54
Figura 37. Preludio No. 11 Fa mayor, del compás 7 al compás 15.....	55
Figura 38. Preludio No. 11 Fa mayor, del compás 13 al compás 17.....	56
Figura 39. Preludio No. 11 Fa mayor, del compás 25 al compás 28.....	57
Figura 40. Voz soprano, Preludio No.1 en Do mayor, Op. 28, 1º compás.....	64
Figura 41. Voz alto, Preludio No.1 en Do mayor, Op. 28, 1º compás.....	64
Figura 42. Voz tenor, Preludio No.1 en Do mayor, Op. 28, 1º compás. ....	65

Figura 43. Voz del Bajo, Preludio No.1 en Do mayor, Op. 28, 1º compás.....	65
Figura 44. Preludio No.1 en Do mayor, Op. 28, del compás 1 al compás 20.....	66
Figura 45. Preludio No.1 en Do mayor, Op. 28, del compás 14 al compás 27.....	67
Figura 46. Preludio No.1 en Do mayor, Op. 28, del compás 21 al compás 34.....	68
Figura 47. Preludio No.6 en Si menor, Op. 28, del compás 1 al compás 26.....	70
Figura 48. Preludio No.6 en Si menor, Op. 28, del compás 5 al compás 17.....	72
Figura 49. Preludio No.15 en Re bemol mayor, Op. 28, del compás 1 al compás 4. .....	74
Figura 50. Preludio No.15 en Re bemol mayor, Op. 28, del compás 5 al compás 14.....	75
Figura 51. Preludio No.15 en Re bemol mayor, Op. 28, del compás 5 al compás 23.....	76
Figura 52. Preludio No.15 en Re bemol mayor, Op. 28, compases 26 y 27.....	77
Figura 53. Preludio No.15 en Re bemol mayor, Op. 28, del compás 28 al compás 47.....	78
Figura 54. Preludio No.15 en Re bemol mayor, Op. 28, del compás 58 al compás 77.....	80
Figura 55. Preludio No.15 en Re bemol mayor, Op. 28, del compás 83 al compás 89.....	81
Figura 56. Preludio No.1, libro 1, del compás 1 al compás 3.....	89
Figura 57. Preludio No.1, libro 1, del compás 1 al compás 6.....	90
Figura 58. Preludio No.1, libro 1, del compás 4 al compás 6.....	91
Figura 60. Preludio No.1, libro 1, del compás 10 al compás 22.....	93
Figura 61. Preludio No.1, libro 1, del compás 19 al compás 31.....	94
Figura 62. Preludio No. 6, libro 1, del primer compás al compás 18.....	97
Figura 63. Preludio No. 6, libro 1, del compás 19 al compás 36.....	98



Figura 64. Preludio No. 6, libro 1, del primer compás al compás 18. ....	100
Figura 65. Preludio No. 6, libro 1, del compás 19 al compás 36. ....	101
Figura 66. Preludio No. 8, libro 1, del primer compás al compás 4. ....	102
Figura 67. Preludio No. 8, libro 1, del primer compás al compás 9. ....	103
Figura 68. Preludio No. 8, libro 1, del primer compás al compás 16. ....	104
Figura 69. Preludio No. 8, libro 1, del compás 10 al compás 16. ....	105
Figura 70. Preludio No. 8, libro 1, del compás 17 al compás 22. ....	106
Figura 71. Preludio No. 8, libro 1, del compás 20 al compás 25. ....	107
Figura 72. Preludio No. 8, libro 1, del compás 23 al compás 31. ....	108
Figura 73. Preludio No. 8, libro 1, del compás 27 al compás 39. ....	109

## Tablas

Tabla 1. Transformación del preludio en distintos estilos musicales .....	83
Tabla 2. Transformación final del preludio. ....	111

## Figuras

1. Bach, Johann Sebastian. *The Well- Tempered Clavier 48 Preludes and Fugues*. Leipzig: Edition Peters. 1937. Recuperado de: [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/33/IMSLP69274-PMLP05948-WTC\\_1\\_No\\_1-12.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/33/IMSLP69274-PMLP05948-WTC_1_No_1-12.pdf).
2. Bach, Johann Sebastian. *The Well- Tempered Clavier 48 Preludes and Fugues*. Leipzig: Edition Peters. 1937. Recuperado de: [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP69275-PMLP05948-WTC\\_1\\_No\\_13-24.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/71/IMSLP69275-PMLP05948-WTC_1_No_13-24.pdf).
3. Bach, Johann Sebastian. *The Well- Tempered Clavier 48 Preludes and Fugues*. Leipzig: Edition Peters. 1937. Recuperado de:

- [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/82/IMSLP69276-PMLP05899-WTC\\_2\\_No\\_1-12.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/82/IMSLP69276-PMLP05899-WTC_2_No_1-12.pdf).
4. Bach, Johann Sebastian. *The Well- Tempered Clavier 48 Preludes and Fugues*. Leipzig: Edition Peters. 1937. Recuperado de: [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/65/IMSLP69278-PMLP05900-WTC\\_2\\_No-\\_13-24.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/65/IMSLP69278-PMLP05900-WTC_2_No-_13-24.pdf).
  5. Albrechtsberger, Johann Georg. *12 Neue leichte Präludien*. Editorial: Patrick Roose. 2011. Recuperado de: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/82/IMSLP166707-WIMA.f9ed-Albrechtberger-01.pdf>.
  6. Albrechtsberger, Johann Georg. *12 Neue leichte Präludien*. Editorial: Patrick Roose. 2011. Recuperado de: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP166716-WIMA.6250-Albrechtberger-10.pdf>.
  7. Albrechtsberger, Johann Georg. *12 Neue leichte Präludien*. Editorial: Patrick Roose. 2011. Recuperado de: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP166717-WIMA.b097-Albrechtberger-11.pdf>.
  8. Chopin, Frédéric. *24 Preludes Op. 28*. Leipzig: C.F. Peters. 1879. Recuperado de: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP86359-PMLP02344-chopin-24-prel.pdf>.
  9. Debussy, Claude. *Préludes, Livre 1*. Leipzig: Edition Peters. 1969. Recuperado de: [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/24/IMSLP246411-PMLP02394-Debussy,\\_Claude-Klavierwerke\\_Peters\\_Klemm\\_Band\\_II\\_01\\_Preludes\\_1er\\_Livre\\_scan.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/24/IMSLP246411-PMLP02394-Debussy,_Claude-Klavierwerke_Peters_Klemm_Band_II_01_Preludes_1er_Livre_scan.pdf).

## **Bibliografía citada**

1. De Pedro Cursá, Dionisio. *Manual de Formas Musicales (Curso analítico)*. Madrid: Real Musical. 1993.
2. Duffel, Janet. *The Techniques of Impressionism in the Preludes of Claude Debussy*. 1974. Honors Theses. [https://scholarlycommons.obu.edu/honors\\_theses/618](https://scholarlycommons.obu.edu/honors_theses/618).
3. Espinosa, Alma. "More on the Figured-Bass Accompaniment in Bach's Time: Friedrich Erhard Niedt and The Musical Guide". vol. 12. no. 1. 1981. *JSTOR*. Fecha de consulta: 25 de septiembre del 2020. [www.jstor.org/stable/41640120](http://www.jstor.org/stable/41640120). pp. 13-22.
4. Freeman, Robert N. "Albrechtsberger, Johann Georg". *Grove Music Online*. Oxford University Press. Fecha de consulta: 18 de octubre del 2022. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000478>.
5. Gatti, Guido M. et al. "The Piano Works of Claude Debussy". *The Musical Quarterly*. vol. 7, no. 3, 1921. *JSTOR*. Fecha de consulta: 24 de enero del 2023. <http://www.jstor.org/stable/738116>. pp. 418-460.
6. Gould, Glenn. *Prelude & Fugue No. 2 in C Minor, BWV 847: Prelude*. Youtube. Glenn Gould. 18 de febrero del 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=L7AQtlLnZYOY&list=PLDrizYVKPiFbf6hwHW63v3TzysplLprU&index=4>.
7. Gulda, Friedrich. *J.S. Bach, The Well-Tempered Clavier, Book 1 / Friedrich Gulda (1972)*. Youtube. Sofronichrist. 27 de septiembre del 2020. [https://www.youtube.com/watch?v=D8QMw6JJx\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=D8QMw6JJx_U).
8. Hudgins, Mary Nan. *A Descriptive Analysis of the Preludes (Book 1) of Claude Debussy*. 1956. Tesis. Denton. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699640>.
9. Joh, Esther M. *Bach and Schumann as Keyboard Pedagogues: A Comparative and Critical Overview of the "Notebook of Anna Magdalena," and the "Album for the Young."* Tesis doctoral. University of Washington. 2013.
10. Ledbetter, David y Ferguson Howard. "Prelude". *Grove Music Online*. Oxford University Press. Fecha de consulta: 12 de marzo del 2022. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043302>.

11. Lesure, François, y Howat, Roy. « Debussy, (Achille-) Claude ». *Grove Music Online*. Oxford University Press. Fecha de consulta: 30 de diciembre del 2022.  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007353>.
  
12. López, Alberto. “Johann Sebastian Bach, el compositor que cautivó al mundo”. *El País*. 22 de marzo del 2019: s.p. Web. Fecha de consulta: 1 de abril del 2020.
  
13. Paggioli de Carvalho, Larissa. “Bach's Well-Tempered Clavier: Pedagogical Approaches and the Different Styles of Preludes”. *Per musí*. 2016. Fecha de consulta: 1 de diciembre del 2022.  
<https://www.scielo.br/j/pm/a/B9dNrWWp6Jqyj8sBBPPYB9B/?lang=en>.
  
14. Plantinga, Leon. *La Música Romántica*. Madrid: Akal, Ediciones. 2015.
  
15. Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.5 en línea]. <https://dle.rae.es/preludio> [Fecha de consulta: 11 de julio del 2022].
  
16. Roldán Samiñán, Ramón. *Análisis de las formas musicales*. Madrid: Ediciones si bemol. 1998.
  
17. Russell, Daniel A. *Acoustics and Vibration Animations*. Pennsylvania State University. Fecha de consulta: 15 de marzo del 2023.  
<https://www.acs.psu.edu/drussell/demos/superposition/superposition.html#:~:text=The%20principle%20of%20superposition%20may,of%20the%20individual%20wave%20displacements>.
  
18. Samson, Jim. “Chopin, Fryderyk Franciszek”. *Grove Music Online*. Oxford University Press. Fecha de consulta: 22 de noviembre del 2022.  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051099>.
  
19. Schiff, Andrés. *J.S. Bach: The Well-Tempered Clavier, Book 1, BWV 846-869 - Prelude and Fugue in C Minor, BWV 847*. Youtube. Andrés Schiff. 24 de noviembre del 2018.  
<https://www.youtube.com/watch?v=eAAXAckjLko&list=PL3U0S8lpDeK59I6rTFA4IlgNIBbreXtAg&index=3>.

20. Schulenberg, David y Lindley, Mark. "Bach's Temperament. Early Music". vol. 40, no. 1, 2012. *JSTOR*. Fecha de consulta: 29 de mayo del 2022. <http://www.jstor.org/stable/41502381>. pp. 166–67.
21. Snyder, Kerala J. "Buxtehude, Dieterich". *Grove Music Online*. Oxford University Press. Fecha de consulta: 25 de noviembre del 2022. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004477>.
22. Vela, Marta. *La presencia de Chopin en el ámbito sonoro de Debussy*. Barcelona: Sinfonía virtual. Edición 32. 2017.
23. Weilbaeher, Daniel O. *Ernest Guiraud: A Biography and Catalogue of Works*. Tesis. LSU. 1990.
24. Wolff, Christoph y Walter, Emery. "Bach, Johann Sebastian". *Grove Music Online*. 2001. Oxford University Press. Fecha de consulta: 31 de marzo del 2020. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278195>.
25. Zamacois, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Madrid: Mundimúsica ediciones, S. L. 2007.

## **Bibliografía consultada**

- Comellas, José Luis. *Nueva Historia de la Música*. Barcelona: Ediciones Internacionales Universitarias, EIUNSA, S.A. 1995.
- Croker, Richard L. *A History of Musical Style*. Canada: General Publishing Company. 1986.
- Dawes, Frank. *Debussy Piano Music*. Seattle: University of Washington Press. 1969.
- Gourdet, Georges. *Debussy*. Ximénez de Sandoval, Felipe (Trad.). Madrid: Editora Espasa- Calpe, S.A. 1974.
- Llacer Pla, Francisco. *Guía Analítica de Formas Musicales para Estudiantes*. Madrid: Real Musical. 1982.
- Macpherson, Stewart. *Form in Music*. London: Joseph Williams, Limited. 1966.
- Michel, François. *Encyclopedie de la Musique*. Gorina, Manuel Valls (Trad.). Barcelona: Salvat Editores. 1967.
- Suárez Urtubey, Pola. *Historia de la Música*. Buenos Aires: Editorial claridad S.A. 2007.
- The editors of Encyclopaedia Britannica. *Carl Philipp Emanuel Bach*. Encyclopædia Britannica. 04 de marzo del 2020. Encyclopædia Britannica Inc. Fecha de consulta: 23 de septiembre del 2020. <<https://www.britannica.com/biography/Carl-Philipp-Emanuel-Bach>>
- Thompson, Oscar. *Debussy Man and Artist*. New York: Dover publications, Inc. 1965.
- Vallas, León. *Claude Debussy His life and Works*. Toronto: General Publishing Company. 1973.