



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes

De Chopin a Shostakovich

-Análisis a sus Preludios-

Tesis

Que como parte de los requisitos para
obtener el Grado de

*Licenciado en Música con Línea Terminal en
Instrumento*

Presenta

Carlos Daniel Laguna Zárate

Dirigido por

Juan Felix Huerta Pulido

Querétaro, Qro., a 15 de abril de 2021.

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.



Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música con Línea Terminal en Instrumento.

De Chopin a Shostakovich

-Análisis a sus preludios-

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Licenciado en Música con Línea Terminal en Instrumento

Presenta

Carlos Daniel Laguna Zárate

Dirigido por

Mtro. Juan Felix Huerta Pulido

Mtro. Juan Felix Huerta Pulido

-Presidente

Dr. Alonso Hernández Prado

-Secretario

Mtra. Silvia Dulce María García Torres

-Vocal

Dr. Luis Javier Raúl Obregón Herrin

-Suplente

Lic. Efraim Escobar Ramírez.

-Suplente

Fecha de aprobación por el Consejo Universitario (Abril, 2021)
Centro Universitario, Querétaro, Qro. México.

INDICE

-RESUMEN.....	1
-ABSTRACT	1
-AGRADECIMIENTOS	2
-DEDICATORIAS.....	3
-INTRODUCCIÓN	4
Justificación.....	4
Planteamiento del problema	4
Preguntas de investigación.....	5
Objetivos.....	5
Capítulos.....	6
Antecedentes.....	7
Estado del arte.....	8
Fundamentación teórica	10
Metodología.....	12
Hipótesis.....	13
-CAPITULO 1 – PRELUDIO.....	15
Inicios del preludio para piano.....	16
El preludio en el siglo XVII	19
J.S. Bach y el preludio.....	22
Chopin.....	28
Mendelssohn, Busoni, Scriabin, Rachmaninoff	33

Debussy	36
Shostakovich	38
-CAPITULO 2 - PERFILES.....	43
Chopin y el piano.....	43
Dmitri Shostakovich y el régimen soviético.....	51
-CAPITULO 3 – ANÁLISIS.....	59
Análisis a los preludios 1, 4, 5, 8 y 13	59
Los preludios de F. Chopin... ..	61
Los preludios de D. Shostakovich... ..	83
-CAPITULO 4 – COMPARACIÓN.....	108
Análisis comparativo a manera de conclusiones de los preludios de cada compositor.....	108
Conclusión General	116
-REFERENCIAS	119
-APÉNDICE.....	122

RESUMEN.

En el presente trabajo de investigación se expone un análisis hacia los ciclos de preludios op. 28 del compositor polaco F. Chopin, y op. 34 del compositor ruso D. Shostakovich. A través de este documento se brinda una breve historia del prelude como forma musical, los elementos que guiaron a los autores en su lenguaje musical general, y el análisis íntegro a preludios selectos de cada ciclo, así como una comparación entre ellos con dos propósitos: encontrar su relación y el tipo de ésta, y lograr una correcta interpretación musical de cada opus completo.

Palabras clave: prelude, análisis, compás, Chopin, Shostakovich.

ABSTRACT.

In the present investigation work, an analysis into the cycles of preludes op. 28 by Polish composer F. Chopin, and op. 34 by Russian composer D. Shostakovich, is exposed. Through this document, a brief history of prelude as musical form, the elements that guided the authors in their general musical language, and the integral analysis to selected preludes of each cycle, is given, just as a comparison between them with two purposes: to find their relation and the type of it, and to achieve a correct musical interpretation of each complete opus.

Key words: prelude, analysis, measure, Chopin, Shostakovich.

AGRADECIMIENTOS.

Quiero agradecer a todos aquellos maestros que fueron de especial importancia y ayuda en mi formación profesional en esta Institución, con especial mención al Maestro Felix Huerta, Director del presente trabajo, maestro y amigo que compartió conmigo su amor por el conocimiento y la historia.

DEDICATORIAS.

A la Maestra Marta García Renart, mi maestra de piano y guía espiritual que fundó y engrandece mi amor por la música.

Y especialmente a mi familia y amigos por todo su amor y apoyo a lo largo de mi vida estudiantil.

INTRODUCCIÓN.

Justificación.

El motivo de esta investigación surge de la necesidad de buscar un entendimiento más completo sobre la forma del preludio y específicamente de los ciclos de Preludios op. 28 de F. Chopin y op. 34 de D. Shostakovich. Se pretende entender desde los orígenes del mismo hasta cómo el entorno en el que se rodea un compositor influye en sus resultados creativos, todo con el propósito de obtener un análisis más completo del funcionamiento, desarrollo e intención de las obras a manera de herramientas para el intérprete.

Planteamiento del problema.

El análisis musical es una de las herramientas más importantes de las que debe tomar mano cualquier instrumentista serio, específicamente por el hecho de que al analizar una obra y entenderla, la ejecución se transforma en interpretación, dando pie así a un discurso de interés; este análisis no se limita sólo a entender los aspectos musicales relacionados con fraseo, armonía, contrapunto y forma, si cualquier instrumentista se enfrenta a una obra de cualquier periodo y cualquier compositor, debe tener una base extra-musical bien fundamentada antes incluso de empezar a estudiar la obra, su interpretación de otro modo, será raquítica e ignorante, y probablemente el mensaje que transmita sea totalmente diferente a las intenciones originales de la obra.

Preguntas de Investigación.

- ¿Cuál es el origen del prelude como forma musical?
- ¿Cuál es la importancia de los preludios de Chopin?
- ¿Existe alguna relación entre el contexto y los compositores que haya influido en la composición de estas obras?
- ¿Shostakovich hizo su serie de veinticuatro preludios a manera de homenaje a Chopin?, ¿por qué?
- ¿Existen similitudes de algún tipo entre los preludios de Chopin y los de Shostakovich?, si es así, ¿de qué tipo?

Objetivos.

En la presente investigación se buscarán tres objetivos principales: encontrar los orígenes del prelude musical, ahondar en el perfil general de cada compositor relacionado con sus preocupaciones compositivas, y por último, analizar los preludios op.28 del compositor F. Chopin y los preludios op. 34 de D. Shostakovich, para en un final, buscar encontrar similitudes y diferencias tanto individualmente como en conjunto en los ciclos, pretendiendo que este análisis ayude a un mejor entendimiento de dichas obras y por consecuencia, una mejor interpretación.

Capítulos.

-Capítulo 1: Muestra el desarrollo de la forma del preludio desde su aparición en el siglo XV hasta la época de Shostakovich, pasando por épocas relevantes en la historia del mismo como el siglo XVI, el periodo Barroco tardío, y el Romanticismo.

-Capítulo 2: Un análisis a los perfiles de F. Chopin y D. Shostakovich enfocado a los elementos e influencias sociales, políticas o musicales que definieron su lenguaje.

-Capítulo 3: Análisis de los preludios de cada compositor:

-Do mayor – No. 1.

-Mi menor – No. 4.

-Re mayor – No. 5.

-Fa# menor – No. 8.

-Fa# mayor – No. 13.

-Capítulo 4: Comparación entre los preludios de ambos autores y conclusiones.

Antecedentes.

La figura de F. Chopin ha sido desde hace más de ciento cincuenta años, víctima de múltiples análisis a gran cantidad de sus obras, fue y será uno de los compositores más influyentes dentro del repertorio pianístico, lo cual desata en mayor rango el interés de musicólogos, compositores e intérpretes por entender su lenguaje y sus innovaciones.

D. Shostakovich no se queda atrás y puede verse como una ventaja el hecho de ser más cercano al mundo contemporáneo, gente que interactuó con él puede dar testimonio de valor sobre su vida; su influencia en la posteridad es notable, parte de ella está en su apoyo a jóvenes compositores, algunos alumnos suyos que a su vez forman parte importante de la historia de la música, la curiosidad por averiguar más sobre su persona y el entorno en el que se desarrolló es entonces una inquietud común y con múltiples alcances.

Al ser ambos de suma importancia para el ámbito musical, obras de gran trascendencia como sus preludios para piano, merecen tratar de ser entendidas en profundidad al igual que ser difundidas y conservadas.

En tema de estos ciclos de preludios, el *Op. 28* de Chopin es común de ser escuchado en las salas de concierto de todo el mundo y ha adquirido una buena reputación, mientras que el *Op. 34* de Shostakovich, fuera de Rusia, cayó en el olvido injustamente, es deber de los intérpretes entonces, el compartir la mayor cantidad de música posible a través de una interpretación íntegra y de calidad que sólo puede ser lograda mediante un análisis meticuloso y detallado.

Estado del arte.

Hoy en día, gracias a la exponente globalización, se cuenta con gran información sobre la vida y obra de ambos compositores, múltiples biografías, análisis previos enfocados a su lenguaje en distintas obras, manuscritos originales de su música, y como ya se mencionó en el caso del más cercano, Shostakovich, se cuenta con testigos que lo conocieron e incluso se relacionaron estrechamente con él, toda esta información puede ser de gran utilidad al tratar de rescatar una obra, así como al buscar profundizar en alguna otra; entre los análisis previos enfocados al lenguaje y con el objetivo de una buena interpretación, se puede destacar la Tesis Doctoral de M. A. Meier: “*Chopin – Twenty Four Preludes Op. 28*”, donde se analiza cada uno de los veinticuatro preludios de Chopin en detalle y la cual funciona como alta referencia en cualquier investigación relacionada al compositor.

En el caso de Shostakovich, entre los testimonios escritos de gente que conoció su situación personal y social, que investigó y analizó su lenguaje musical, está el caso del violoncellista mexicano Carlos Prieto, quien en su libro: “*Shostakovich: Genio y Drama*” habla desde la situación personal del compositor en la Unión Soviética, hasta hacer un análisis de algunas de sus obras más relevantes. En el caso de Shostakovich, es más bien su música orquestal la que ha sido punto de convergencia para mayor cantidad de investigaciones, la música orquestal de cualquier compositor siempre está íntimamente relacionada con su música para piano, por ello dichas investigaciones pueden ser de gran apoyo.

En materia de sus preludios *Op. 34*, estos han sido relativamente ignorados, siendo en tema de esta forma musical sólo los Preludios y Fugas *Op. 87* objeto de estudio en el pasado, sirviendo de ejemplo la Tesis de J. Park: “*Historical and Analytical overviews on Dmitri Shostakovich’s Twenty Four Preludes and Fugues*” donde se analizan algunos Preludios y Fugas de este Opus desde una perspectiva formalmente musical y contextual.

Análisis comparativos entre obras del mismo formato de dos o más compositores, no son muy comunes en materia musical, es más frecuente analizar sobre una o varias obras de un mismo compositor, sin embargo este tipo de investigaciones resultan útiles al tratar de entender una forma musical en su contorno de desarrollo histórico y que pueden ser

aplicables no sólo a los compositores tratados, sino también a otros que fueron parte de la transformación y los cambios entre ellos.

Se debe decir que en múltiples estudios del pasado, la música de un compositor, cual fuere, está relacionada con su contexto histórico, social y en muchos casos político, por lo tanto la investigación presente tratará de ir en una dirección similar.

Fundamentación teórica.

El análisis musical forma parte íntegra de la historia de la música, todos los grandes compositores e intérpretes analizaron a sus antecesores de valor para tener un punto sólido de partida, es lo que en pocas palabras puede llamarse: una herramienta indispensable. Por mencionar algunos ejemplos, J. S. Bach analizó a los grandes polifonistas del periodo Gótico y el Renacimiento, Mozart, Beethoven y Mendelssohn analizaron a Bach, Schoenberg analizó a Beethoven, y específicamente en el tema que concierne a esta investigación, Chopin y Shostakovich también analizaron a Bach, a su vez los dos anteriores han sido extensamente analizados desde perspectivas individuales y específicamente musicales, en ocasiones, desde perspectivas enfocadas a su vida personal y extra musical. F. Chopin tuvo una vida corta y gran fama que ayudan a precisar y validar con acierto sus datos biográficos, mientras que Shostakovich fue más longevo pero igualmente reconocido, además más próximo a la época actual con apenas poco más de cuarenta años de su fallecimiento, estas características resultan de gran ventaja para las investigaciones relacionadas con su música, sus vidas y su entorno.

En retorno a J. S. Bach, una de sus obras más estudiadas son los dos libros de *“El Clave Bien Temperado”*, aquellos cuarenta y ocho preludios y fugas que buscaron establecer de una vez por todas en el periodo Barroco a la tonalidad como sistema de afinación y que con el tiempo se fue adoptando en todo el mundo, se convirtieron en una de las mayores referencias de todo compositor por alrededor de trescientos años, Chopin no fue la excepción entre esta lista de compositores y a manera de extensión a estos libros de preludios y fugas, creó su propia colección de veinticuatro preludios, todos excepcionales y con un carácter único; Shostakovich, uno más en la lista, hizo una serie de veinticuatro preludios y fugas al igual que otro ciclo de preludios, entre ellos, muchos otros compositores contribuyeron a la historia de la música con obras similares basadas también en los libros de *“El Clave Bien Temperado”*. La forma del prelude a simple vista, parece muy distinta en los tiempos de Bach y en los tiempos de Chopin y Shostakovich, y a su vez en la época contemporánea; el prelude sigue siendo entonces una forma musical vigente

sin haber dejado de transformarse, lo que hace evidente que esta forma tiene antecedentes más antiguos que Bach y probablemente en el futuro siga utilizándose.

El periodo Romántico en el que vivió Chopin de ninguna manera fue similar o igual al periodo Moderno en que vivió Shostakovich, mientras que en el siglo XIX se buscaban ideales, subjetivismo y la contemplación de lo sublime en lo natural, en el periodo Moderno sólo hubo una explosión de corrientes o –ismos que poco a poco deconstruyeron las bases sobre las que el hombre había establecido sus creencias, y que mezcladas con la nueva experimentación de sistemas sociales, condujeron a la guerra; este contraste que existe entre distintos periodos de la historia del arte, es una evidencia del proceso inductivo al cual toda obra de arte debe ser sometida, las circunstancias generales bajo las que estuvo el artista durante el periodo de creación, se verán reflejadas en los detalles de su producto, y por consecuencia, el lenguaje compositivo de cada creador fue altamente contrastante y único.

Como ya se ha mencionado, ambos compositores fueron y son figuras de gran influencia para la historia de la música, crearon su propio lenguaje además de múltiples nuevos esquemas no sólo en términos sonoros, sino también respectivos a la ejecución y la teoría musical, por estas y muchas otras razones, en el presente y futuro serán un importante referente al igual que otros compositores e intérpretes lo fueron en su momento para ellos.

Metodología del trabajo.

Esta investigación es de tipo documental, buscando analizar una generosa cantidad de diferentes trabajos escritos sobre los temas concernientes al objeto de estudio que van desde registros históricos del periodo renacentista hasta testimonios escritos hace menos de cincuenta años; se conducirá a través de una metodología hermenéutica, la parte inductiva tomará numerosas referencias, análisis y trabajos escritos relacionados con la forma preludeo, el contexto de los compositores y otras obras fuera de las específicas de este trabajo, para después ser aplicados sólo a la obra de nuestro interés, así como la parte deductiva al momento de las conclusiones tomará particularidades y singularidades de cada preludeo de los ciclos de preludios, y a partir de ahí, buscará entender relaciones entre ellos.

-Técnica: Se utilizará el estilo de citado APA 6ta edición. Este estilo no es muy usado para trabajos relacionados con el arte y la historia, , sin embargo, es preferido por sólo dar una breve referencia durante el texto sin distraer la atención, y brindar espacio para terminar los párrafos o secciones, después de ello, el lector puede ir a las referencias para ahondar un poco más sobre el tema.

-Procedimiento de la Investigación:

1- Lectura de todas fuentes seleccionadas en relación con los orígenes del preludeo y los perfiles de los compositores con su influencia de contexto para la investigación, esto da la base para escribir el primer y segundo capítulo, sumado a esto, da un panorama pilar sobre el cual se analiza cada preludeo al llegar al Capítulo 3.

2- Lectura de fuentes secundarias brindadas a partir de las referencias de las fuentes del primer paso, esto ayuda a complementar toda la información base de los primeros dos capítulos y da los elementos necesarios para un posterior análisis completo de los preludios.

3-Análisis de los preludios de manera intercalada, esto quiere decir analizar el prelude número uno de Chopin, seguido del prelude uno de Shostakovich, posteriormente analizar el prelude dos de Chopin y el dos de Shostakovich, y así sucesivamente; este análisis es sólo de los preludios selectos en el orden en que están publicados en el ciclo. Es muy importante tomar en cuenta detalles de fraseo y color, pues los preludios son obras de pequeño formato pero con gran contenido. Para la organización del capítulo tres, los preludios no están intercalados, se presentan primero los preludios de Chopin y en seguida los de Shostakovich.

4- Una vez terminado el análisis de cada prelude, se llega a las conclusiones en el capítulo cuatro, estas estarán relacionadas con las diferencias y similitudes entre el prelude del mismo número de cada ciclo. Posterior a ello, se hace una conclusión general.

5- Recopilación de referencias y apéndice.

Hipótesis.

La hipótesis que tiene la investigación es que los preludios op.28 de Chopin y los preludios op. 34 de Shostakovich están íntimamente relacionados, no sólo en su forma, sino también armónicamente o en referencias sonoras que unen a todo el ciclo de preludios. Se llega a esta hipótesis teniendo en consideración que si una forma musical perduró durante tanto tiempo y perdura, es probable que sea porque ha estado bajo constantes transformaciones y enfoques, a lo que una referencia tan vistosa entre estas como el ciclo de preludios op. 28, posiblemente sirvió de modelo para el material no sólo del compositor ruso, sino de muchos más antes que él también.

CAPITULO 1

PRELUDIO

Al hablar del preludio en un contexto específico como el presentado en este trabajo de investigación, el musical, es menester primero llegar a los orígenes etimológicos de la palabra, éstos están presentes en el latín medieval “Praeludium”:

“Prae” – Antes

“Ludere”- Jugar

El resultado de la síntesis de ambas palabras desembocará en: “antes del juego”, sumado a ello, la definición completa proporcionada por el Diccionario de la Real Academia Española, menciona:

Preludio. masculino. Aquello que precede y sirve de entrada, preparación o principio a algo (RAE, 2020).

Al trasladar este significado al contexto musical, se genera la expectativa del preludio como un antecedente a un trabajo u obra mayor en términos de importancia o longitud, lo que a su vez llevará a los orígenes musicales del mismo que se exponen a continuación.

Inicios del prelude para piano.

El origen del prelude está en el siglo XV con una obra específica titulada “Tablaturas de Ileborgh”, una colección de obras para órgano recopiladas por el hermano Adam Ileborgh; estas fueron las más tempranas composiciones para teclado conocidas que evitan un *cantus firmus* y que contienen una libertad métrica no encontrada en ninguna otra obra litúrgica del siglo. Estos preludios se caracterizan por una libertad rítmica en la mano derecha totalmente contrastante con notas largas en la mano izquierda y cambios en la métrica que nunca establecen un compás determinado (Kirby, 1966. p.36-38). Respecto a ellos, Allan W. Atlas en “La música del Renacimiento” dice:

Como el título sugiere, Ileborgh quería que los organistas transportaran los preludios a otras tonalidades. Piezas de este tipo se usaban para llenar las pausas de la liturgia; el organista probablemente escogía la *finalis* que mejor se acoplara al canto que le precedía o que le seguía. Uno de los preludios aparece con el título “*Preambulum bonum pedale seu manuale*”-que indica que estaba compuesto para un órgano con pedales.

Aunque su sustancia musical pueda parecer un tanto escasa, los pequeños *praeludia* de Ileborgh son pioneros en tres aspectos: se trata, al parecer, de las primeras obras con el título de “preludios” de la historia de la música: están entre las primeras composiciones que parecen haber surgido de la práctica de “garabatear”, de jugar con el teclado y con la indicación, la sugerencia de la idea de la transposición, anticipan los ciclos de composiciones tipo prelude de finales del siglo XVI que recorren todos los modos. (Atlas, 2002. p. 261)

Las tablaturas no eran más que alternativas a las partituras de la época y que incluso hoy en día, siguen vigentes preponderantemente en instrumentos de cuerda pulsada como la

guitarra; su funcionamiento es muy lógico y más sencillo al de las partituras, por ello su perduración (Barquero, 2017).

Tablature of Adam Ileborgh, 1448 71

15-19. Five Praeambula

Incipiunt praeludia diversarum notarum secundum modernum modum subtiliter et diligenter collecta cum mensuris diversis hic in figuris annexis per fratrem Adam Ileborgh Anno domini 1448 tempore sui rectoratus in Stendall.

15. Sequitur praeambulum in c et potest variari in d f g a



-Fig. 1: Tablatura de Ileborgh - Preambulum en Do.

Preludios de carácter parecido están presentes en el “Fundamentum Organisandi” (Principios de la Composición), del compositor renacentista Conrad Paumann (1410-1473) y en el “Libro para Órgano de Buxheim” de 1475 (Kirby, 1966. p. 36-38). El siguiente ejemplo muestra un preludio incluido en el “Libro para Órgano de Buxheim”, que al igual que la Figura 1, es notable su libertad rítmica a lo largo de su pequeña longitud, así como la falta de una medida de compás, lo que evidencia un carácter improvisatorio.

Handwritten musical score for organ, featuring two pieces, No. 216 and No. 217. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written on a grand staff with a single treble clef. The first piece, No. 216, is titled "Preambel super C" and is marked "finis". The second piece, No. 217, is titled "Vulherocrit". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f" and "a".

-Fig. 2: Libro para órgano de Buxheim - Preambel super C (no. 216).

El prelude en el siglo XVII.

Para el siglo XVII con el periodo Barroco inmerso en todo ámbito artístico, el prelude empieza a tomar una relevancia mayor a dos siglos atrás, es hasta este siglo cuando el prelude realmente antecede a una obra más grande. Los preludios de esta época alternaban entre arpeggios y pasajes con escalas manteniendo siempre un carácter de improvisación logrado mediante la libertad y variación métrica; donde fue más común su uso fue en las suites para laúd; al ser las suites un conjunto de danzas musicales interconectadas con una duración relativamente larga, antes de iniciar, el ejecutante debía revisar la afinación de su instrumento al igual que calentar sus dedos y establecer la tonalidad para la audiencia que escucharía. Los clavecinistas tenían un proceso similar, y al no estar el sistema temperado en total uso en Europa, debían corroborar siempre la afinación de su instrumento. (Gillespie, 1965. p. 41-42).

Las “Pièces de Clavessin”, cuya traducción al español es “Piezas de Clavecín” del compositor francés Nicolas Lebégue (1630-1702), incluyen este tipo de preludios; estos preludios resumen al prelude de su tiempo, piezas sin una forma determinada, libres y con un carácter introductorio (Mace, 1676).

Prelude En g re sol ut 27

-Fig. 3: Pieces de Clavessin (Livre 1) - Preludio en G re sol ut.

Ligeramente posterior a Lebégue, compositores como Rameau (1683-1764) se convierten en el eslabón entre el preludio como improvisación y el preludio como forma musical, este compositor en su “Libro 1 de Pieces de Clavecin” incluye un preludio, éste es la primera pieza del libro, y en el primer compás aunque enorme y sin medida, ilustra la paulatina transformación y la búsqueda por estructurar el mismo (Meier, 1993. p. 12).

The first system of the musical score, labeled '1' at the top left, contains five staves. The word 'Prélude' is written in a cursive font on the first staff. The notation includes treble and bass clefs, various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff features a melodic line with a series of eighth notes, while the lower staves provide harmonic support with chords and bass lines.

The second system of the musical score, labeled '2' at the top right, continues the piece with five staves. The notation is more complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the upper staves. The piece concludes with a final cadence, indicated by a double bar line and a key signature change to one flat (F). The lower staves continue to provide a steady harmonic foundation throughout the system.

-Fig. 4: Pièces de Clavecin (Livre 1) – Prélude.

J.S. Bach y el preludio.

Durante el Barroco tardío, usualmente los preludios precedían a fugas y suites, para este entonces el preludio ya tenía una medida de compás y una métrica regular, seguía teniendo un carácter introductorio, de calentamiento, pero había sido relativamente estructurado, la manera en que funcionaba musicalmente era mediante el desarrollo de un motivo o figuración propuesta desde el inicio.

La colección de preludios más célebre de este siglo XVIII son aquellos incluidos en los cuarenta y ocho Preludios y fugas de los dos libros titulados “El Clave Bien Temperado” de J. S. Bach, los primeros veinticuatro fueron compuestos en 1722, mientras que los restantes llegaron hasta 1744. El propósito de estas obras viene desde su nombre, para estos años el sistema temperado ya mencionado anteriormente, aún no gozaba de total aceptación en toda Europa, lo que provocó que músicos como J.S. Bach hicieran un esfuerzo por probar su practicidad y funcionalidad; la afinación temperada del teclado tendría como consecuencia eliminar la necesidad de afinarlo en distintos tonos dependiendo la tonalidad de las piezas por su naturaleza de separar la octava en doce partes iguales o semitonos.

Pero Bach no se limitó a este punto solamente, aprovechó esta obra para incluir desafíos técnico-musicales a “todos aquellos con deseos de aprender”, palabras que él mismo usó en la descripción del primer libro (Bach, 1722).

Los preludios y fugas de cada libro del “Clave Bien Temperado” están escritos en las doce tonalidades mayores y las doce tonalidades menores, lo que resulta en dos preludios y fugas en la misma tonalidad juntando ambos libros; estos preludios y fugas están organizados cromáticamente, el primero de ellos está en Do mayor, el segundo en su homónimo: Do menor, seguido de Do# Mayor y Do# menor y así sucesivamente.

Todos los preludios son muy distintos y no siempre evidentemente relacionados con la fuga que anteceden; J.S. Bach no tuvo una fórmula común para crearlos, poseen una

imaginación enorme cada uno, sin embargo Meier (1993), propone clasificarlos en cinco grandes grupos:

1.- Aquellos de naturaleza puramente armónica, usando arpeggios. (p.e. No. 1 y No. 6 del Libro 1):



-Fig. 5: El Clave Bien Temperado (Libro 1) – Preludio no. 6.

2.- Aquellos con pasajes en escalas. (p.e. No. 5 del Libro 1 y No. 11 del Libro 2):

-Fig. 5.1: El Clave Bien Temperado (Libro 1) – Preludio no. 5.

3.- Aquellos con acordes rotos (p.e. No.s 11 y 21 del Libro 1):

The image displays three systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and bass staff. The first system shows a prelude with a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody of eighth notes in the treble. The second system features a more complex texture with sixteenth-note patterns in both hands. The third system continues with intricate sixteenth-note passages and broken chords throughout both staves.

-Fig. 5.2: El Clave Bien Temperado (Libro 1) – Preludio no. 21.

4.- Aquellos con un carácter lírico. (p.e. No.s 8 y 22 del Libro 1):

The image shows three systems of musical notation for piano, each with a treble and bass staff. The first system is characterized by a slow, lyrical melody in the treble and a simple harmonic accompaniment in the bass. The second system features a more active bass line with eighth-note patterns and a melody in the treble. The third system continues with a similar lyrical style, featuring a melody in the treble and a bass line with broken chords and eighth-note accompaniment.

-Fig. 5.3: El Clave Bien Temperado (Libro 1) – Preludio no. 8.

5. Aquellos de carácter contrapuntístico. (p.e. No. 7 del Libro 1 y No. 4 del Libro 2):

-Fig. 5.4: El Clave Bien Temperado (Libro 2) – Preludio no. 4.

Al hablar de los preludios de Bach, no sólo deben ser mencionados aquellos que anteceden a una fuga, sino también aquellos que anteceden a una suite y aquellos que funcionan independientemente sin estar ligados a una obra de mayor formato. Los preludios que inician una suite, generalmente son muy virtuosos y a veces pueden ser confundidos con Tocattas, sin embargo mantienen el modelo de desarrollo de un motivo o tema inicial y mantenimiento de una métrica relativamente similar como se ejemplifica a continuación:

SUITE II.

Prélude.



-Fig. 6: J.S. Bach – Preludio de la Suite Inglesa no. 2.

Entre el tercer tipo de preludios de este compositor, los preludios “independientes”, se observa que tienen un propósito mayormente didáctico y una exigencia técnica considerablemente menor a los otros expuestos; estos podrían relacionarse con las pequeñas piezas de los primeros cuatro libros de Mikrokosmos de Béla Bartók, que de acuerdo a los deseos del compositor, de ninguna manera deben ser vistos como ejercicios, sino como piezas con fines de adiestramiento (Bartók, 1940. Prólogo).

16

Prelude

BWV 933.

8

22

17

-Fig. 7: Seis pequeños preludios – Preludio en Do mayor.

– **Chopin.**

Es un salto muy grande el que hay entre Barroco tardío y pleno Romanticismo, de J.S. Bach a F. Chopin, sin embargo entre ellos, el preludio no gozó de transformaciones trascendentales, fue hasta Chopin que el preludio tomaría una dirección distinta.

Chopin escribió sus “Preludios op.28” entre 1836 y 1839, no fueron los únicos preludios que escribió en su vida, también existen el “Preludio en La bemol” (1834), y el preludio en Do# menor (1841), ambos independientes de un ciclo y con una relevancia relativamente baja, consecuencia del opacamiento por el op.28.

Respecto a los Preludios op.28, Eigeldinger sugiere que Chopin, antes de empezar a componerlos, habría tenido consciencia de la existencia de las siguientes colecciones de preludios (Eigeldinger, 1988. p.172):

-CLEMENTI. Preludios y ejercicios en todas las tonalidades mayores y menores (1811).

-HUMMEL. Vorspiele vor Anfange eines Stuckes aus allen 24 Dur und mol Tonarten Opus 67 (1814).

-CRAMER. Veintiséis Preludios o Pequeñas Introducciones en las principales tonalidades mayores y menores. (1818).

-SZYMANOWSKA. Vingt Exercises et Preludes (1819).

-WURFEL. Zbior exercyci w ksztalcie prelusyow ze wszystkich tonow maior i minor (1821)

-KALKBRENNER. Vinjt-quatre Preludes dans tous les Tons majeurs et mineurs, pouvant servir d'exemple pour apprendre a preluder Opus 88 (1827)

-MOSCHELES. 50 Preludes ou Introductions dans tous les tons Majeurs & Mineurs
Opus 73 (1828)

Todas estas colecciones fueron compuestas con fines pedagógicos y ninguna muestra una relación entre todos sus preludios, a pesar de ello, estos conservan las cualidades relevantes de ser obras concisas de corto formato y un carácter improvisatorio (Eigeldinger, 1988. p. 172).

Chopin es a quien se le atribuye la forma y uso del prelude de los últimos dos siglos, creando obras independientes que conservaban las características del prelude antiguo: corta duración, carácter improvisatorio pero medido, desarrollo en toda su forma de un tema, motivo o figuración inicial. (Meier, 1993. p. 19). Estos preludios además de funcionar como obras independientes, funcionan como un todo, entre ellos hay constantes referencias primordialmente del tipo sonoro, que remiten a preludios siguientes o anteriores, por ello, pueden recibir el nombre de ciclo. (Véase Cap. 3)

Una cita remarcable respecto a esta novedad en la aproximación a la forma del prelude, se encuentra en André Gide en “Notes sur Chopin”:

“Admito que no entiendo completamente el título que Chopin escogió darle a estas pequeñas piezas: “Preludios”. ¿Preludios a qué? Cada uno de los preludios de Bach es seguido por su fuga, es una parte integral de ella. Pero no puedo imaginar uno de estos preludios de Chopin seguido por alguna otra pieza en la misma tonalidad, incluso si fuera escrita por el mismo compositor”. (Gide, 1948. p. 32)

Un rasgo más, evidente en los preludios de Chopin, es la influencia de Bach. Aunque ambos compusieron preludios en las doce tonalidades mayores y menores, la manera en cómo las organizaron es distinto, mientras que Bach escogió un orden cromático, Chopin toma la tonalidad mayor, enseguida utiliza su relativo menor, y después en el círculo de quintas, salta una quinta respecto a la primera tonalidad mayor y así sucesivamente, por ejemplo, inicia con Do mayor, el siguiente prelude está en La menor, y a continuación

salta una quinta de Do hacia Sol mayor, seguido de ello va a su relativo menor para el numero 4 en Mi menor y así sucesivamente.

Chopin, como Bach, también basa los preludios en un motivo o figura que se extiende a lo largo de toda la obra, algunos contienen una figuración rápida, otros son exploraciones armónicas con ritmos similares durante toda la pieza, otros más remiten a una forma lírica resaltando una íntima melodía con una sección central contrastante que en ocasiones genera una forma ABA, y algunos más pueden considerarse estudios por el desafío técnico que involucran (Meier, 1993. p. 20).

-Fig. 8: J.S. Bach -El Clave Bien Temperado (Libro 1) – Preludio no. 1.

4

F. CHOPIN, Op. 28.

Nº 1.

Agitato.

Ped. 3 Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

-Fig. 9: F. Chopin – Preludios op. 28 – Do mayor.

Muchos pianistas y músicos en general se han dado la libertad de poner un sobrenombre a cada uno de los preludios según su manera de interpretarlos y escucharlos, entre ellos el pianista, compositor y director de orquesta Hans von Bulow (1830-1894), contemporáneo de Chopin, tiene una de las listas más conocidas, aquí ésta última:

- 1.- Do mayor – Agitato: “Reunión”.
- 2.- La menor – Lento: “Presentimiento de muerte”.
- 3.- Sol mayor – Vivace: “Eres tan como una flor”.
- 4.- Mi menor – Largo: “Asfixia”.
- 5.- Re mayor – Molto allegro: “Incertidumbre”.
- 6.- Si menor – Lento assai: “Campanas sonando”.

- 7.- La mayor – Andantino: “El bailarín polaco”.
- 8.- Fa# menor – Molto agitato: “Desesperación”.
- 9.- Mi mayor – Largo: “Visión”.
- 10.- Do# menor – Molto allegro: “La polilla nocturna”.
- 11.- Si mayor – Vivace: “La libélula”.
- 12.- Sol# menor – Presto: “El duelo”.
- 13.- Fa# mayor – Lento: “Pérdida”.
- 14.- Mib menor – Allegro: “Miedo”.
- 15.- Reb mayor – Sostenuto: “Gota de agua”.
- 16.- Sib menor – Presto fuoco: “Hades”.
- 17.- Lab mayor – Allegretto: “Una escena en la Plaza de Notre-Dame de Paris”.
- 18.- Fa menor – Molto allegro: “Suicidio”.
- 19.- Mib mayor – Vivace: “Felicidad sincera”.
- 20.- Do menor – Largo: “Marcha fúnebre”.
- 21.- Sib mayor – Cantabile: “Día soleado”.
- 22.- Sol menor – Molto agitato: “Impaciencia”.
- 23.- Fa mayor – Moderato: “Un barco de placer”.
- 24.- Re menor – Allegro appassionato: “La tormenta” (Schwarm, 2016).

Mendelssohn, Busoni, Scriabin, Rachmaninoff.

Un compositor contemporáneo a la época de Chopin con una aproximación relevante al preludio, fue Felix Mendelssohn (1809 – 1847), quien entre las obras con este formato, tiene los “Preludios op. 104” (1836), los “6 Preludios y fugas op.35” (1837) y un “Preludio y fuga en mi menor” (1842-43). En los Preludios y fugas op. 35 se puede notar al igual que en Chopin, la influencia de Bach (Meier, 1993. p. 21); debe tomarse en cuenta que Mendelssohn además formó parte de la “resucitación” de su música, cuando en 1829 reestrena “La Pasión según San Mateo” y en el futuro dedica parte de su tiempo a hacer arreglos sobre otras obras del mismo.

En el siguiente ejemplo específicamente, se observa uno de los recursos preferidos del compositor, una melodía cantábil rodeada por una infinitud de arpeggios, que al momento de escucharse resalta de tal manera que las dificultades técnicas pasan a un segundo plano.

PRAELUDIUM.
Allegro con fuoco.

1.
Komponiert 1837.

sf leggiero

sf assai marcato sf

-Fig. 10: Preludios y fugas op. 35 – Preludio no. 1.

Puesto el modelo de Chopin, compositores posteriores como Ferruccio Busoni (1866 – 1924), escribieron también un ciclo de veinticuatro preludios en todas las tonalidades mayores y menores, en su caso fue el op. 37 y contiene una fuerte influencia de Chopin, ésta puede notarse también en las “Variaciones y fuga sobre un tema de Chopin” op. 22, donde el tema está basado en el Preludio op. 28 no. 20 en Do menor.

Scriabin (1872 – 1915) fue uno más con una colección de veinticuatro preludios, los cuales, al igual que la mayor parte de sus obras tempranas, están marcados por una influencia del lenguaje “chopiniano”, éste op. 11 fue escrito entre 1888 y 1896 y están organizados de la misma manera que el op. 28 de Chopin. Además de estos preludios, Scriabin compuso más de sesenta preludios distribuidos en numerosos Opus, todos ellos con la forma del “nuevo” preludio establecida por Chopin y con un carácter determinado, algunos tienen armonía muy innovadora e incluso llegan a carecer de tonalidad (Meier, 1993. p.22). Sólo existe una excepción respecto a la forma del “nuevo” preludio, el Preludio y Nocturno para la mano izquierda op. 9 escrito en 1894.

Serguéi Rachmaninoff (1873 – 1943) escribe de igual manera numerosos preludios, sin embargo, en su caso no existe una colección de veinticuatro preludios en todas las tonalidades formando un ciclo, ésta más bien puede encontrarse uniendo tres Opus escritos en distintos periodos de la vida del compositor, primero está el Preludio op. 3 no. 2 en Do# menor (1892) que forma parte de una colección de cinco piezas de Fantasia titulada originalmente “Morceaux de Fantasie” op. 3, después están los Preludios op. 23 (1903), una colección de diez preludios en distintas tonalidades mayores y menores, y por último se tienen los Preludios op. 32 (1910), una colección de trece preludios igualmente en distintas tonalidades mayores y menores; en este total de veinticuatro preludios, todas las tonalidades son distintas, lo que puede llevar a la conclusión de ser un ciclo dividido de veinticuatro preludios en todas las tonalidades mayores y menores pero sin ninguna relación entre todos como una forma más grande, así como en el op. 28 de Chopin.

Principalmente los preludios de Rachmaninoff consisten en una melodía acompañada por varias figuras arpegiadas y acordes robustos, algo similar en ocasiones a lo que Mendelssohn hacía con los propios.

Debussy.

C. Debussy (1862 – 1918) es uno de los pilares en la historia de la música, su constante búsqueda por el color, efectos y exotismo, brindaron al mundo musical una nueva expansión que en pleno siglo XXI no ha dejado de crecer, sus preludios son uno de los testimonios más amplios de ello, todos muy diversos y con una naturaleza vertiginosamente explorativa.

Debussy escribió un total de veinticuatro preludios divididos en dos libros, el primero escrito en 1910 y el segundo en 1913, ambos son una síntesis de todo su lenguaje compositivo siendo creados casi al final de su vida. Estos preludios “independientes” no fueron los únicos en la obra del compositor, también escribió dos preludios a manera de preparación de una obra más grande, uno de ellos es el primer movimiento de la “Suite Bergamasque” (1890), y el otro es el primer movimiento de la suite “Pour le piano” (1901), estos primeros movimientos al igual que los preludios de las suites barrocas no deben ser considerados sólo como introducciones, sino como partes íntegras de la obra completa.

En los dos libros de preludios, Debussy continúa la evolución de la forma del prelude, no sólo son obras de corto formato con un motivo desarrollado a lo largo de estas, sino que ahora desarrolla más de un motivo o figura a lo largo de ella; la preocupación más grande de este compositor está enfocada a la expansión de la tonalidad y al color logrado mediante efectos y el uso del pedal. Estos efectos se logran de diversas maneras, con cambios de articulación, matices, escalas exóticas, disonancias sin resolver, todo indicado con suma precisión y detalle (Meier, 1993. p. 26). Otro aspecto de relevancia en estos preludios es la gran influencia en el estilo pianístico de la herencia de clavecinistas del periodo barroco como Rameau y Couperin, esto se manifiesta en las melodías flexibles, la precisión rítmica, la claridad de estilo y la simplicidad exterior en la forma (Forrest, 1986. p. 38).

Fuera del aspecto musical, cada prelude contiene un título descriptivo después de sus últimos compases, estos títulos están basados en diversas fuentes: danza o elementos de danza, fenómenos naturales, leyendas, fantasía o sentidos de atmósfera; el hecho de que

estén colocados al final de cada pieza es con la intención de no distraer al intérprete o escucha con esta sugestión descriptiva, sino tenerla al final sólo como un deleite posterior subordinado a la música, cuya exploración es el principal enfoque de la obra como un todo. (Schmitz, 1950. p. 130) Los preludios como último detalle, no carecen de dificultades técnicas al igual que aquellos de otros compositores del pasado o del futuro de este creador, todos implican un arduo desafío en cuestión de dedos, mente o imaginación. A continuación un fragmento del preludio no. 4 del Libro 1 donde se evidencia el amplio rango de detalle en todos los aspectos referentes a la meticulosa exploración musical.

.IV.

Modéré (♩ = 84)
(harmonieux et souple)

En animant un peu

En retenant - - - # a Tempo égal et doux

Serrez un peu - - - # Retenu - - #

-Fig. 11 : Préludes (Livre 1) – Prélude no. 4 (...Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir).

Shostakovich.

Dmitri Shostakovich escribió dos ciclos de preludios en las doce tonalidades menores y mayores, unos más tocados que otros en los años consecuentes. El primer ciclo fue el Op. 34, estas piezas están probablemente basadas en los preludios de Chopin e incluso están organizadas de la misma manera; se inicia en Do mayor, el siguiente va a su relativo menor, La menor, y el siguiente a Sol mayor, una quinta arriba del primero, y así consecuentemente; además de compartir la misma organización, compositivamente hay rasgos que a simple vista o simple escucha podrían unirlos, la forma, motivos, figuraciones, referencias sonoras.

Estos preludios mantienen el núcleo del prelude como forma musical ya establecida sin dejar de lado la imaginación que los asimila a otras formas musicales como las fantasías y los caprichos y le da una libertad sumamente grande al compositor; al hablar del núcleo del prelude se hace referencia a su duración breve, su carácter improvisatorio y el desarrollo que va generando a lo largo de toda la pieza de un motivo inicial.

Una característica sobresaliente de los preludios op.34 es su carácter satírico, uno de los biógrafos de Shostakovich, Ivan Martynov, comenta que estas obras probablemente representaban su estado mental; compuestos entre 1932 y 1933, es una etapa en la vida del compositor en que debía trabajar como agente doble, cumpliendo tanto los requerimientos y retrogradadas peticiones estilísticas del régimen de Stalin, así como siendo fiel a sus principios, búsquedas y anhelos musicales. Estos preludios como muchas otras obras eran aquello que salvaba la cordura de Shostakovich, eran su refugio, así como aquello que compartía sólo con sus colegas y amigos más cercanos. (Martynov, 1947)

Un detalle importante sobre el op. 34 es su propósito didáctico, la idea de ellos como ciclo es poder practicarlos como ejercicios técnicos diariamente.

El segundo ciclo de preludios, los Preludios y fugas op. 87 son posteriores, fueron escritos en 1951 y difieren grandemente en carácter a los op. 34, estos son obras de mayor formato

y sin intenciones satíricas. A diferencia también de los op. 34, es sabido que estos preludios y fugas fueron producto de la fuerte inspiración que vivió el compositor tras escuchar una interpretación del Primer Libro del Clave Bien Temperado de Bach en Leipzig; inmediatamente después del concierto, Shostakovich se dio a la tarea de componer un preludio y fuga diario; hábil y experimentado, sólo le tomó un año completar el ciclo (Park, 2012. p. 15-16).

Los preludios y fugas op. 87 gozaron y gozan de mayor fama que los op.34, a pesar de ello, ambos se convirtieron en piezas para la posteridad. A continuación una breve comparación entre el Preludio número uno de cada ciclo, nótese la diferencia en textura y en el desarrollo de los motivos, en el preludio op.34 sin mucho detalle, existe una conclusión, mientras que en el op. 87 se observa un desarrollo sin final, más bien una preparación como en los preludios del Clave Bien Temperado de Bach, uno de los elementos que ayudan a esta percepción es el “attacca” del final, que no exista pausa entre la primera y la segunda parte de la obra.

24 ПРЕЛЮДИИ

TWENTY-FOUR PRELUDES

Д. ШОСТАКОВИЧ
D. SHOSTAKOVICH
Op. 34 (1933)

1

Moderato $\text{♩} = 60$

mf dim. *p espr.* *cresc.* *espr.*

dim. *cresc.* *dim.* *pp*

ppp *espr.* *con Ped.*

dim. *p* *dim.* *pp* *ppp*

DSCH

-Fig. 12: Preludios op. 34 – Preludio en Do mayor.

24 ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ

24 PRELUDES AND FUGUES

Прелюдия I Prelude

Д. ШОСТАКОВИЧ
D. SHOSTAKOVICH
op. 87 (1951)

Moderato (♩ = 92)

p dolce

pp

p espres.

pp

cresc.

pp subito

mp dim.

p

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords and eighth notes. The music is in a major key and 4/4 time.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords and eighth notes. The music is in a major key and 4/4 time. Dynamics include *pp*, *cresc.*, *mf*, and *cresc.*

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords and eighth notes. The music is in a major key and 4/4 time. Dynamics include *f* and *dim.*

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords and eighth notes. The music is in a major key and 4/4 time. Dynamics include *p* and *dim.*

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords and eighth notes. The music is in a major key and 4/4 time. Dynamics include *pp*. The system ends with the word *ritacca*.

7210

-Fig. 13 – Preludios y Fugas op. 87 – Preludio en Do mayor.

CAPITULO 2

PERFILES

– Chopin y el piano.

Fryderyk Franciszek Chopin es uno de los personajes más influyentes en la historia de la música y específicamente en el ámbito del piano, son realmente pocas las composiciones que dedica a otros instrumentos, pero no por ello su genialidad es devaluada. Como se explicará con mayor detalle posteriormente, Chopin realizó notables avances en la técnica pianística, así como en la manera de enseñar a tocar el instrumento, sus aportaciones están relacionadas con el uso del pedal, el movimiento de los dedos y la muñeca, al igual que con la digitación y el fraseo, tal fue la trascendencia de sus innovaciones, que al día de hoy maestros en numerosos lugares del mundo las aplican en su cátedra; Chopin fue del alguna manera uno de los fundadores de la técnica de piano moderna.

Chopin nace en Zelazowa Wola, un pueblo cercano a Varsovia en marzo de 1810, desde muy pequeño demostró un gran talento para la música; como en el caso de muchos célebres compositores, vivió su infancia en un ambiente sumamente culto que influyó en sus dotes e interés musical.

Sus primeras lecciones de piano las recibió de su hermana Ludwika, pero al destacar prontamente, sus padres lo pusieron en manos del violinista Wojciech Zywny, quien influiría en su entusiasmo por el estudio de compositores como J. S. Bach, quien en aquella época aún no gozaba de la popularidad de hoy en día, y de Wolfgang Amadeus Mozart.

Chopin se convirtió en un niño prodigio y a los ocho años de edad ya daba recitales para las familias aristocráticas de Polonia. En su adolescencia continuó sus estudios musicales con Józef Ksawery Elsner, el director de la Escuela Superior de Musica de Varsovia, y en 1826 se inscribe en la Institución para continuar con su educación.

Durante estos años de juventud, Chopin realiza diversos viajes, visita desde las tierras campesinas de Polonia, hasta Berlín y Viena. En esta etapa de su vida es también cuando se inicia la cuenta a sus contados recitales de piano en Europa (Walker, 2018).

Fryderyk dio un total de cincuenta y dos conciertos públicos a lo largo de su vida, afortunadamente existen numerosas reseñas a muchos de ellos en distintos teatros de diferentes ciudades. En términos generales, la manera de tocar de Chopin era descrita como limpia, clara y refinada, las dificultades técnicas en sus obras y las de otros compositores llegaban a pasar desapercibidas gracias a la suave y sutil manera en que las abordaba, aparentemente no tenía limitaciones técnicas y se consideraba tenía un talento por la perfección.

Un aspecto más, era su estilo relajado y delicado, de ninguna manera relacionado con la moda de los pianistas virtuosos y excéntricos del siglo XIX, quienes tendían a exagerar y gesticular en demasía para llamar la atención de la audiencia. El estilo de Chopin le permitía lograr intenciones como una articulación delicada, y un uso específico e innovador del pedal. (Meier, 1993. Pag. 30)

A continuación, diversas reseñas de distintos conciertos públicos de Chopin que evidencian la destacada aceptación hacia el pianista (como se citaron en Meier, 1993):

-Reseña del concierto del 11 o 18 de Agosto de 1829 en el Allgemeine Theaterzeitung en Viena:

Un fino pero verdaderamente sobresaliente talento...tanto en su manera de tocar como en sus composiciones...el joven exhibe un extremadamente modesto carácter. Parece renuente a presumir...Su toque, tanto limpio como firme, tuvo poco de la brillantez que nuestros virtuosos gustan de exhibir al minuto que se sientan al teclado... Tocó de la manera más calmada sin aquellas florituras que generalmente distinguen al artista del "diletante" inmediatamente. Sin embargo, nuestro altamente refinado y sensible público rápidamente reconoció en el joven, desconocido

extranjero, un verdadero músico. (Allgemeine Theaterzeitung, 20 de agosto de 1829)

-Reseña de Mayo de 1841:

Escuchen a Chopin y rápidamente verán que él no se inclina a la moda o la vulgaridad para lograr fama y fortuna. Este artista, este poeta, no se ha, como muchos otros de los pasados quince a veinte años, esforzado por todos los medios imaginables por complacer al público. Al contrario, ha evitado pretensiones, prefiriendo la callada vida vacía de ostentación, competitividad o exhibiciones emocionales...Presten atención a cómo sueña, como llora, como canta tan dulce, tiernamente, y con tal dolor, como expresa a la perfección todo lo que es sincero y noble. Chopin es el pianista del sentimiento por excelencia... Uno puede decir que Chopin ha creado su propia escuela de técnica pianística y composición. Desde el primer momento en que corre sus dedos por el teclado, nada puede rivalizar la luminosidad y delicadeza de su toque. (La France Musicale, 2 de mayo de 1841)

Compositores como Héctor Berlioz, Franz Liszt y Felix Mendelssohn, de igual manera admirarían la manera de tocar de Fryderyk, a lo cual Berlioz en una ocasión mencionó: “La manera de tocar de Chopin es invariablemente llena de gracia mercurial, refinamiento, y originalidad, mientras que sus composiciones son segundo a nada en su riqueza armónica y dulzura melódica.” (Journal des Debats, 13 de abril de 1842)

A pesar de la gran aceptación hacia el trabajo compositivo y pianístico de Chopin, también hubo críticas negativas; en Manchester un crítico escribió: “Este artista no exactamente llega a nuestra idea de un pianista de primer nivel; es verdad que toca música muy difícil con hermosa delicadeza y precisión de dedo, pero no hay melodía o significado en ella.” (Manchester 5 de septiembre de 1848)

Otras fueron ambivalentes:

Tocó ciertamente con gran acabado – demasiado, tal vez, y puede haber merecido el nombre de finura, extrañé el asombroso poder de Leopold de Meyer, el vigor de Thalberg, la energía de Herz, o la gracia de Stendale Bennett. A pesar de ello, Mons. Chopin es ciertamente un gran pianista, y nadie puede escucharle sin recibir una cantidad de deleite. (The Musical World. 9 de Septiembre de 1848)

Tomando el enfoque dirigido a su técnica, el primer punto a tratar es el fraseo y el tono. Chopin estaba obsesionado con la voz humana, en los viajes de estudio que realizó en sus años de adolescencia siempre se dio tiempo para asistir a conciertos de ópera, además de enamorarse de numerosas cantantes, entre ellas Konstancja Gladkowska, una joven estudiante del Conservatorio que conoció en 1828 y que fue la inspiración para obras como el movimiento lento de su Concierto para piano en Fa menor (Walker, 2018). Esta obsesión es plasmada en toda la obra del compositor, desde sus nocturnos hasta sus canciones polacas y preludios.

El fraseo en Chopin era más importante que el virtuosismo, adquirir un sonido cantabile era uno de los objetivos definitivos. La práctica del canto ante el estudio de un instrumento era esencial, se trataba de lograr una respiración adecuada, un legato intenso, un sentido de línea y una riqueza sonora, entre mayormente se imitara a modelos vocales al tocar, mejor sería el tono producido (Eigeldinger, 1986).

La digitación y el uso de la muñeca fueron otro punto innovador, pensando contrariamente a la idea de tratar los dedos como iguales, aprovechó sus singularidades, esto producía efectos distintos en el sonido dependiendo el dedo que se usara, por lo tanto, sus digitaciones eran poco comunes, siempre buscando suavidad y agilidad; además de ello, también la firmeza de muñeca sin que dejara de estar relajada y flexible. Entre estas digitaciones peculiares se encuentran el pasar el tercer y cuarto dedo sobre el quinto, como es evidente en su estudio op. 10 no. 2; usar el pulgar en teclas negras, y deslizar dedos de

teclas negras hacia abajo a teclas blancas para un legato más evidente es también otra innovación digital comúnmente encontrada en sus obras (Schonberg, 1963. p. 147). A continuación un fragmento del estudio op. 10 no. 2, con la digitación escrita por el compositor:

The image shows a musical score for Study No. 2 in A minor, Op. 10, No. 2 by Arnold Schoenberg. The score is in 2/4 time, marked 'Allegro. (♩ = 124.)' and 'sempre legato'. It features a complex, chromatic melody with frequent trills and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include 'cresc.' and 'p'.

-Fig. 1: Estudios op. 10 – Estudio en La menor.

Uno de sus objetivos técnicos constaba en que la mano siempre estuviera en una posición paralela al teclado y que no se inclinara hacia la derecha o la izquierda, que mantuviera una postura estable. La posición ideal constaba en que los dedos 1 y 5 estuvieran en teclas blancas, mientras que los dedos, 2,3 y 4, al ser los más largos, se ubicaran en las teclas negras o dicho de otra manera, arriba; en un número considerable de sus obras esta posición se convierte en el mejor preámbulo para abordarlas (Eigeldinger, 1986. p. 18).

El uso del pedal formaba otra parte de su catálogo de sellos, los pedales, al igual que la construcción del piano como un todo, eran notablemente menos voluptuosos comparados a los pianos del siglo XXI, lo que considerablemente enaltece sus descubrimientos al tener un rango menor para la aplicación de color.

El pedal en la mayoría de las ocasiones de la música escrita, es impreciso, además de que es pensado en base a la mecánica del piano en el que se compone y todos los pianos son diferentes; a pesar de ello, Kleczyński repara en el uso particular que Chopin le dio a los pedales: “Chopin trajo el uso combinado de los pedales a la perfección, Chopin frecuentemente pasaba, y sin transición, del pedal abierto al suave, especialmente en modulación enarmónica. Estos pasajes tenían un encanto particular, especialmente cuando eran tocados en pianofortes Pleyel”. (Klecsyński, 1913. p. 59)

Marmontel también habla del uso del pedal de Chopin:

Chopin usaba los pedales con discreción maravillosa. Frecuentemente los emparejaba para obtener una sonoridad suave y velada, pero aún más frecuentemente, los usaría separadamente para pasajes brillantes, para armonías sostenidas, para notas bajas profundas, y para acordes fuertemente resonantes. O usaría el pedal suave solo, para aquellos murmullos luminosos que aprecen crear un vapor transparente alrededor del arabesco que embellece la melodía y la envuelve como fino encaje. (Marmontel, 1825. p. 256-257)

El rubato es otro de los elementos importantes, dos tipos de rubato se encuentran en su lenguaje: aquel que consistía en una liberación métrica de la melodía con figuras pequeñas e irregulares contra una base estable y medida, semejante a un recitativo acompañado; y aquel en donde se modificaba paulatinamente el tempo de una sección entera, manifestado en términos musicales como stretto, ritenuto, calando, entre otros (Meier, 1993. p. 34). Sobre el rubato de Chopin, Liszt comenta: “Mira estos árboles, el viento juega en las hojas,

estimula vida entre ellas, el tronco se mantiene igual, eso es el rubato Chopinesco”. (Niecks, 1973. p. 101)

Todas estas aportaciones presentes en la ejecución del piano, fueron más tarde aplicadas en la enseñanza por parte del compositor a jóvenes estudiantes del instrumento, incluso Chopin se dio a la tarea de escribir un método que desafortunadamente no fue concluido, pero entre algunas de sus notas escritas se pueden encontrar las siguientes preocupaciones:

- Todo depende de una buena digitación
- El método de Kalkbrenner de tocar sólo desde la muñeca está mal. El antebrazo y la parte superior del brazo, deben ser utilizados adicionalmente a la muñeca, mano y dedos.
- La flexibilidad es de extrema importancia
- No se use una mano plana. La facilidad del movimiento es imposible si los dedos están extendidos.
- El correcto uso del pedal permanece como un estudio de por vida.
- Concéntrese en legato. Escuche grandes cantantes.
- Los dedos son desiguales en fuerza. Ejercicios especiales deben ser desarrollados para lograr lo mejor de cada dedo (Schonberg, 1963 .p. 149-150).

Chopin como ya se ha mencionado, fue uno de los grandes revolucionarios del piano, su legado está implícito en cada pieza, desde sus mazurcas y polonesas, hasta sus sonatas y conciertos para piano y orquesta, constantemente se dio a la tarea a pesar de su endeble salud, de experimentar con nuevos recursos tanto compositivamente como en el piano mecánicamente; una de las obras que mejor representan esta exploración, son sus Preludios op. 28, obras ligadas entre sí, pero cada una independiente a la vez, conteniendo un mundo

imaginativo y sonoro magno; todos los aportes técnicos y musicales de este compositor deben ser siempre examinados y tomados en cuenta al momento de interpretar estos preludios al igual que cualquier otra obra de corto o gran formato del mismo.

– Dmitri Shostakovich y el régimen soviético.

Para entender al Shostakovich adulto, creador de decenas de obras geniales, entre ellas sus preludios op. 34, es menester conocer al Shostakovich niño y joven, principalmente la manera en que el compositor ruso, o mejor dicho soviético, sufre las transformaciones en su entorno social y político que le marcarían para siempre su manera de componer y más importante aún, su vida.

El siguiente resumen biográfico estará principalmente basado en el trabajo: “Dmitri. Shostakovich: Genio y Drama” (Prieto, 2014), del violonchelista y escritor mexicano Carlos Prieto.

Dmitri Dmitrievich Shostakovich nace en San Petersburgo en 1906. Su padre era un importante ingeniero químico y su madre una destacada bailarina y pianista; hija del director de las minas de oro de Lena, era una mujer con una posición económica privilegiada. Dmitri, o “Mitya”, como solían llamarlo sus hermanas, gozó de una niñez plena y feliz, esto abarca alrededor de 1906 a 1917; durante este periodo, creció en un ambiente musical, sus padres constantemente organizaban sesiones de música de cámara en casa y además de ello su padre cantaba acompañado por su madre; a pesar de esto, Shostakovich no manifestó un gran deseo por el estudio de la música, en sus propias palabras relata:

Hasta no empezar a tocar el piano, no tenía el deseo de estudiar música aunque sí me interesaba. Cuando nuestros vecinos tocaban cuartetos, yo pegaba el oído a la pared para escuchar. Viendo esto, mi madre me empujaba a estudiar el piano. Yo me resistía tercamente. En el verano de 1915 fui por primera vez al teatro a ver “El cuento del zar Saltan”, de Rimski-Kórsakov. Me gustó la ópera pero ello no venció mi renuencia a estudiar música. (Volkov, 1979)

Referente a esta anécdota, al día siguiente de ir al teatro, Shostakovich sorprendió a toda su familia recordando casi perfectamente la letra y música de la ópera, demostró aquí la asombrosa memoria que le acompañaría a lo largo de su vida y que en sus años de juventud le valdría el reconocimiento de estar a la altura de pródigos musicales del pasado como Mozart o Mendelssohn.

1915 es también el año en que empieza el estudio del piano con su madre, demostró un gran talento y avanzó con rapidez, tal que a los diez años ya había compuesto su primera ópera al piano, “Los gitanos”, y a los 11 años ya podía tocar Preludios y fugas de J. S. Bach . En este tiempo descubre que posee oído absoluto al igual que podía memorizar todo lo que tocaba sin el menor esfuerzo.

En 1919, Dmitri acredita los exámenes de admisión al Conservatorio de Petrogrado y se convierte en su estudiante más joven, sin embargo, para estos años Lenin ya había llegado al poder, lo que significó que todas las escuelas de música, coros de capilla, orquestas, imprentas, bibliotecas y organizaciones de conciertos serían dirigidos por el Estado. El hombre encargado de la educación nacional sería Lunacharski, un hombre culto y sensible que en los primeros años del Narkompros (Comisariado del Pueblo para la Educación Pública), y el Glavlit (Dirección Central de la Literatura y el Arte), reduciría la dureza de las restricciones, notablemente en la publicación de obras.

Lunacharski logró evitar un rompimiento súbito entre intelectuales y artistas con el gobierno, pues muchos de los anteriores estaban desilusionados por la abrumación restrictiva y burocrática que se estaba generando, entre ellos el poeta Alexandr Blok, quien en sus últimas palabras públicas expresó (como se citó en Prieto, 2014):

Se le priva al poeta de paz y libertad. No de la paz exterior, sino de la paz de la creación. No de la libertad pueril, sino de su libertad de creación, de su libertad íntima. Y el poeta muere, pues ya no puede respirar. La vida ha perdido su sentido.

Blok, expresa amargamente lo que definiría el perfil de muchos artistas de la época y muchos compositores específicamente, entre ellos Shostakovich, quien en numerosas ocasiones expresaría su pérdida por un sentido espiritual reprimido por tantos estatutos.

Lenin, por su parte, simplemente no tenía un interés por el arte y no quería que la “vieja Rusia” fuera un adversario para el régimen soviético; en una conversación con el escritor Maxim Gorki, mencionó: “(...) La música afecta a los nervios e induce a decir cosas agradables y estúpidas, y a acariciar las cabezas de quienes son capaces de crear tal belleza a pesar de vivir en este vil infierno (...)”. (Gorki, 1924)

De vuelta a la Rusia del Narkompros, surgió un movimiento autónomo de ultraizquierda llamado Proletkult, cuyo propósito era crear una cultura proletaria, organizó conciertos en fábricas y aldeas e intentó hacer de campesinos y obreros, novelistas y poetas; este movimiento comenzó a obtener mucho poder, a tal punto que Lenin tuvo que imponer el Narkompros, paulatinamente el Proletkult desapareció, pero dejó una estela, los “artistas proletarios”, quienes rechazaban prácticamente a todos los artistas del pasado y los del presente, aquellos que referenciaban la música burguesa o que a su gusto, en su lenguaje eran experimentales en demasía. El objetivo de los artistas proletarios, cuya asociación llevaba el nombre de “Asociación Rusa de Músicos Proletarios”, era la simplificación de la música, que fuera comprensible para la mayoría de las masas proletarias, además de ello, también buscaban glorificar el socialismo.

Como era anticipable, los músicos proletarios lucharon contra Shostakovich en sus años en el Conservatorio, juzgándolo de “formalista” e intentando en numerosas ocasiones que se le expulsara de sus clases de piano y que se le suspendiera el apoyo que más adelante se mencionará, le era otorgado por Glazunov. Esta lucha alcanzó su cúspide al graduarse Shostakovich del Conservatorio con su Primera Sinfonía, siendo criticado por tener influencias burguesas.

Entre las decisiones de importancia de Lunacharski, estuvo nombrar como director del Conservatorio de Petrogrado, a Alexandr Glazunov, un importante músico ruso, que sentía una identificación con el precoz talento de Shostakovich.

Glazunov mostró tan pronto conoció a Dmitri, interés en el joven, siempre hizo lo posible por ayudarlo. En 1922 el padre de Dmitri fallece tras una breve enfermedad, lo que dejó a la familia sin un soporte económico importante, generando que su madre y su hermana mayor trabajaran como cajera y como pianista respectivamente para que el joven Shostakovich pudiera continuar con sus estudios; los ingresos no eran suficientes para que Dmitri tuviera una salud estable, a lo cual, Glazunov recurrió a Lunacharski pidiendo apoyo.

Este mismo año, Shostakovich se gradúa de la carrera de piano y en 1925 de la de composición, para entonces ya tenía una intensa actividad como pianista, entre estas actividades estaban el trabajo como acompañante de películas mudas, situación que se vio obligado a aceptar por las necesidades económicas familiares.

La Primera Sinfonía de Shostakovich, estrenada en 1926 por Nikolai Malko y la Orquesta de Leningrado, gozó de un éxito histórico, esto generó que Shostakovich fuera la nueva promesa musical soviética. Figuras como Alban Berg y Darius Milhaud brindaron sus felicitaciones posteriormente al escuchar la obra en diferentes ocasiones (Fay, 1999. p. 39).

A pesar de las buenas críticas, músicos involucrados en la asociación contraria a la “Asociación Rusa de Músicos Proletarios”, la “Asociación de Música Contemporánea”, aconsejaron modernizar su lenguaje musical (Prieto, 2014).

El éxito de esta sinfonía, tendría consecuencias ambivalentes en el futuro del compositor, tal vez incluso mayormente malas que buenas, adherido a esto, la fama adquirida no fue suficiente para asegurar la confianza en sí mismo, prueba de ello está en la destrucción de obras tempranas como la ya mencionada ópera “Los gitanos”, por no considerarlas suficientemente buenas.

Considerado como la nueva promesa, sus obras sufren una atención especial sumamente rigurosa por parte del gobierno, sus primeras nueve sinfonías pueden servir de marco para evidenciarlo claramente; Continuando a la primera sinfonía, la segunda y tercera tuvieron la aprobación de Stalin, quien ya había tomado el poder de la Unión Soviética desde 1924, pero fue en el estreno de “Lady Macbeth del Distrito de Mtsensk” en el que personalmente acudió este último y entre refunfuños y desprecio juzgó a la obra de formalista, uno de los motivos que influyó fue el tema principal: la muerte justificada de un tirano; el periódico Pravda publicó una nota detallando este juicio, lo que significaba una marca indeleble en el compositor y una alerta roja que amenazaba su futuro musical y su vida.

En cuanto a la cuarta sinfonía, Shostakovich cancela su estreno, era una clara representación de la tragedia y represión que vivía el pueblo ruso, estrenarla significaba el riesgo a una terrible controversia; no fue hasta veinte años después que fue tocada por primera vez.

La quinta sinfonía por el contrario, refleja la posición que adoptaría su compositor para su porvenir musical en la era soviética, cumpliría con los requisitos artísticos del régimen, pero de una manera brillante y astuta, reflejaría de manera sutil y sigilosa su verdadero pensamiento y sentir, de esta manera su vida correría menos peligro, se manifestaría contra el gobierno y de manera secreta en sus trabajos de menor formato, realizaría su verdadera música, es en esta sinfonía en la que Shostakovich se convierte en un agente doble y se repone de aquella desconfianza y peligro que Stalin y el Pravda le habían introducido.

La sexta y séptima sinfonía siguieron el esquema de la quinta, específicamente en la séptima, titulada Leningrado, se nota el fuerte afecto que causó la guerra en Shostakovich, este se convertirá en un elemento de obras posteriores. La séptima sinfonía se convirtió a su vez en un martirio para Dmitri, Stalin se apropia de ella y la toma como un símbolo de Rusia, de esta manera introduce en la política a Shostakovich y lo convierte en su portavoz, el compositor no puede negarse.

La sinfonía ocho es totalmente antisoviética y contrarrevolucionaria, en la época en que Rusia empieza a tener victorias, la sinfonía expone tragedia; y por último, la sinfonía

número nueve es de las más interesantes, terminada en 1945 al fin de la Segunda Guerra Mundial, Stalin como muchos otros de sus subordinados, esperaban una obra que enalteciera la victoria rusa, y lo que Shostakovich les otorgó fue un insulto oculto, una sinfonía sarcástica, un tipo de sarcasmo que se encuentra en los Preludios op. 34 al igual que en muchas otras obras, uno contra el mal y lo violento, uno racional y genuino. La composición de esta sinfonía le valió la prohibición de su música, su despido del conservatorio y una humillación pública donde admitiera arrepentirse por componer música formalista contra el pueblo.

No obstante, después de la represión en que estuvo involucrado Shostakovich por tantos años, tras la muerte de Stalin tuvo un gran alivio al igual que todo el pueblo ruso, fue entonces cuando su cuarta sinfonía y muchas otras obras salieron a la luz, música de cámara, conciertos y obras para piano solo formaron parte del catálogo, obras en las que había trabajado secretamente pero que se convertirían en su refugio musical, su voz libre.

En pocas palabras se puede decir que Shostakovich era un hombre de su tiempo, la voz de su tiempo y su país, mediante su música reflejaba la vida de la gente reprimida mediante el régimen soviético y su estado mental constantemente presionado y amenazado. En sus primeros años de composición fuera del Conservatorio se mostró como un joven revolucionario cauteloso, intentó satisfacer los requerimientos y reglas del sistema represivo soviético hasta obtener la suficiente aprobación para poder arriesgarse a exponer su verdadera música, fue entonces cuando apareció *Lady Macbeth*, pero tuvo que pagar un precio alto.

Después de esta ópera debió ser más cuidadoso y fungir como agente soviético, cumpliendo y acatando los deseos retrogradados del régimen sin dejar de ser fiel a su música, escribiendo aquellas obras que verdaderamente quería que salieran a la luz, pero que aquello podría significar hasta la muerte; fue un hombre de gran valentía, pero más importante aún, de gran astucia, porque supo de qué manera manifestarse contra el gobierno de Stalin sin que este se percatara siempre, a la vez de que no lo desafiaba abiertamente. Stalin odiaba la música y odiaba a Shostakovich, odiaba que éste tuviera más poder que todos los políticos

de una manera oculta, de una manera que sólo el pueblo ruso comprendía, la música de Shostakovich era lo que el pueblo quería escuchar, era la manifestación de aquello que todos sentían, pero que por la tirana opresión no podían expresar, Dmitri era su voz. La séptima sinfonía fue una de las pruebas más grandes, todo el caos que la guerra contra los nazis causó en Rusia, está plasmado en ella, cómo la gente sobrevivía y sufría, cómo se vivió el invierno y el hambre.

Terminando 1945 y su novena sinfonía, el sufrimiento del compositor no cesó, fue obligado a componer música para películas de terrible calidad que así como el falso optimismo de propaganda Stalinístico, sólo endulzaban una realidad inexistente. En esta música realmente no tuvo manera de esconder aquello que realmente quería decir, para entonces estaba absolutamente vigilado, pero para su sanidad mental, seguía componiendo en secreto aquello que realmente quería que fuera tocado.

El contexto social y político en el que estuvo involucrado Shostakovich a partir de sus once años de edad fue severamente hostil y lleno de presión, estuvo inmerso en una de las épocas más difíciles no sólo de Rusia, sino del mundo. La fama que adquirió no sólo como joven, sino a lo largo de toda su vida, le llevó a ser considerado y tratado como una amenaza al igual que muchos otros artistas de su tiempo, y que en otros casos, los llevó al exilio o incluso al suicidio.

Al entrar en materia específica de los Preludios op. 34, estos fueron escritos entre 1932 y 1933, una fecha intermedia entre la Tercera Sinfonía (1930) y la ópera Lady Macbeth (1934); como ya se ha descrito, es la época en que Shostakovich toma el riesgo de presentar públicamente sus obras musicalmente aventuradas. Estos preludios contienen un satirismo explícito y un lenguaje musical que no podía ser exhibido abiertamente, sin embargo al haber sido pensados como obras para el desarrollo de los dedos, no tenían una necesidad tan grande de ello.

Como ligera conclusión se puede ver que su legado estará siempre ligado a una época determinada de Rusia: la era soviética, ésta unión tan estrecha que involucra desde adentro de las circunstancias al compositor, formará parte de su característico lenguaje: inteligente,

astuto, sarcástico, perfeccionista, angustioso. Comparado a otros compositores como F. Chopin, sus innovaciones más grandes no sólo estarán en las exploraciones técnicas de los instrumentos, éstas se encontrarán mayormente en su capacidad para crear con tantas limitaciones externas al igual que su habilidad para manejar un doble lenguaje que pudiera satisfacer a los ignorantes, sin tener que sacrificar una verdadera genialidad musical; probablemente aquello que mejor defina esta relación, se encuentre en “De lo espiritual en el arte” del también ruso Kandinsky: “Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos”. (Kandinsky, 1912)

CAPITULO 3

ANÁLISIS

3.1 – Análisis a los preludios 1, 4, 5, 8 y 13.

Junto a los afamados “Preludios y fugas del Clave Bien Temperado” de J.S. Bach, los Preludios op. 28 de Chopin actualmente forman parte del repertorio de cualquier pianista concertista serio; los preludios son un excelente abanico del lenguaje rítmico y armónico del compositor, y su entendimiento y práctica resulta beneficioso para el abordaje de otras obras del mismo, ya sean de formato similar, como las mazurcas y valeses, o de mayor formato como las sonatas y los conciertos.

El análisis musical involucra deducción personal, por lo tanto el presente mostrará exclusivamente mi punto de vista respecto a cómo deben abordarse los preludios.

Se tomará la siguiente ruta: se analizarán cinco preludios de cada compositor que se considera contienen los rasgos más definitorios de estos y que a su vez estas características pueden ser extrapolables a los otros preludios de cada ciclo; dentro del análisis se compararán diversos elementos, entre ellos forma, cambios significativos en la armonía, motivos, figuración, entre otros.

Individualmente por prelude se analizarán sólo los aspectos relevantes anteriores que le brinden su respectiva personalidad y carácter, en la forma se buscará definir secciones grandes y secciones particulares; se evitará tomar aspectos relacionados con los afectos enlazados a la tonalidad de cada prelude, así como criterios arbitrarios relacionados con la evocación emocional y axialmente subjetiva fuera de la semántica y análisis general musical que para propósitos de la presente investigación son irrelevantes.

Sumado a la forma, se analizarán sus motivos o el manejo de las voces relacionado con la figuración que presente el prelude, es menester recalcar la importancia de una figuración

definida en la forma del preludio, desde épocas del barroco era costumbre crear patrones en este aspecto para darle sentido a una composición tan libre (Véase Capítulo 1).

Dentro de la figuración, se analizarán las variantes que sufra y cambios exponenciales que así como en la forma, definan la singularidad de la obra; la textura de las voces será uno de los principales elementos en los que se espera recaiga similitud entre el preludio “homónimo” de cada compositor, si no es así, se explorarán los centros y cambios significativos en el contexto armónico porque puede haber grandes relaciones en este tema.

Además de este análisis general, si algún preludio lo presenta, se expondrán características valiosas como recapitulación de algún tema que pueda remitir a forma sonata, desarrollo contrapuntístico o modificaciones relevantes en la utilización y desarrollo de las voces; también se remarcará si algún preludio remite a otras formas musicales con mayor definición de contorno, como un estudio, un canon o fuga, una forma sonata o algún otro.

Es claro que la época y contexto musical que tuvo cada creador fue altamente diferente y sus objetivos, influencias y lenguaje eran sumamente distintos también, sin embargo se espera haya fuerte relación entre las obras, pues finalmente F. Chopin sentó una nueva idea musical en gran formato creada a partir de pequeños formatos: un ciclo de 24 preludios en todas las tonalidades, históricamente no fueron creados para ser tocados todos uno tras otro, a pesar de ello, la idea se popularizó tanto, que al tiempo de Shostakovich sería algo que podría marcar la línea de un compositor completo o hábil, por lo tanto, todo hace sospechar que este último debió tomar como referencia semejante obra.

3.2- LOS PRELUDIOS DE F. CHOPIN.

- Preludio no. 1 – Do mayor.

El primer preludio de la serie es una introducción a todo el conjunto, al contener únicamente 34 compases y estar marcado con la agógica “agitato”, su ejecución no se prolonga más allá de un minuto; su interpretación debe ser similar a la del Estudio op. 10 no. 1 del mismo F. Chopin, éste que también funciona a manera de introducción para el conjunto de los doce estudios op. 10, debe marcar seguridad y valentía de acuerdo al pianista A. Cortot en su revisión de los Estudios (Cortot, 1915. p. 4).



-Fig. 1: Compases 1 – 2.

En su estructura general, su figuración es similar a la del primer Preludio y Fuga de J.S. Bach (Libro 1), acordes quebrados que necesitan de la extensión de la mano y que a lo largo del desarrollo, no sufre modificaciones de figuración abruptas, sino mayormente armónicas.

En los acordes abiertos, interactúan cuatro voces, el bajo, el tenor, la contralto y la soprano, de ellas, la que más debe resaltar es la soprano por su naturaleza rítmica, entra siempre hasta la segunda corchea del compás de 2/8, esto genera impulso e inestabilidad, por lo

tanto ayuda al carácter solicitado por el compositor: “agitato”, sumado a esto, la rítmica de corchea – semicorchea, también lo impulsa hacia adelante.

Continuando en importancia, sigue el bajo, que evidenciará más claramente que las otras el cambio de armonía en cada compás, en tercer lugar debe estar el tenor, que apoya a la soprano doblando en octavas sus notas, y aunque anticipa la primera nota, la segunda siempre es paralela con la soprano contribuyendo al carácter inestable del preludio, esto sucede hasta el compás 29. Por último, la voz de contralto es sólo un relleno armónico y produce soporte, debe estar por debajo de las otras.

Rítmicamente en los compases 18, 19 y 20, sucede algo significativo, hasta entonces, la contralto entraba en contratiempo de un silencio de tresillo de corchea, aquí entra directamente en el tiempo 1, esto genera mayor tensión y una sensación de ansiedad por llegar, lo cual sucede en el compás 21 siendo el clímax de la pieza posteriormente resolviendo en Do mayor y llegando a la nota más alta de ella, un Re 7, este recurso se repite en los compases 23, 25 y 26 pero con un carácter de reminiscencia a comparación de la situación anterior.

-Fig. 1.1: Compases 14 -27.

Respecto a lo expuesto en el capítulo 2 sobre las referencias sonoras, en este prelude, el acorde de Do mayor con sexta añadida, nos anticipa la llegada hacia el siguiente prelude, siendo La la sexta añadida, y estando en La menor el Preludio no. 2 de la serie; este acorde está presente en los compases 1, 9, 25 y 27 y son los lugares que proporcionan estabilidad tonal en la estructura general de la composición, por lo tanto tienen relevancia auditiva.

Como última observación, el uso del pedal debe ser en base a los cambios armónicos, por lo tanto debe ser cambiado en cada compás y durar todo el compás como lo especificó el compositor.

1. *Agitato.*

The image shows the first system of a musical score for a piano prelude in C major. The score is written for two staves, treble and bass clef. The tempo is marked 'Agitato.' and the dynamics are 'f' (forte). The music features a driving, rhythmic pattern in the bass line, often marked with a '7' (seventh fingering), and a more melodic line in the treble. The piece is in 3/4 time. The score is divided into measures by vertical bar lines. There are several asterisks (*) placed below the bass line, likely indicating specific fingering or performance instructions. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

-Fig. 1.2: Preludio en Do mayor.

- **Preludio no. 4 – Mi menor.**

El cuarto preludio junto con el número quince en Reb mayor apodado en la cultura popular como “gota de lluvia”, es uno de los más famosos, es de los más tocados por los estudiantes principiantes-intermedios de piano y es una obra que en la multitud de sus elementos logran una pieza que demuestra no necesitar durar gran cantidad de tiempo para tener un discurso de interés.

Este preludio explora las posibilidades de en un motivo simple de dos notas crear interés, esto se logra a través de diferentes armonizaciones del mismo fundamentalmente:



-Fig. 2: Compases 1 – 4.

Es un preludio muy íntimo que el mismo Chopin pidió se tocara junto al número 6 y el réquiem de Mozart en su funeral, a pesar de estar en tonalidad menor y tener un tempo lento, no genera estaticidad, el cambio de armonía cada medio compás o cada compás mantiene siempre el movimiento y crea poco a poco una atmósfera de tensión que llega así como en el preludio no. 1 en Do mayor al momento del stretto, ésta indicación tan innovadora del compositor y que en el futuro sería de mayor uso:



-Fig. 2.1: Compás 16.

En este preludio y en los demás, deben tenerse en cuenta los testimonios heredados de aquellos que escucharon al compositor tocar en vivo sus obras, sobre todo uno de los más fiables como es el de Franz Liszt; cuentan ellos que Chopin nunca tocaba una obra de la misma manera, en cada tertulia o en cada concierto que presentaba sus piezas, los adornos variaban al igual que otros cambios en la disposición de las voces u otro elementos, lo cual nos indica que el compás de anacrusa al inicio no debe ser interpretado literalmente como está escrito en rítmica musical, debe tener mayor espacio entre la corchea con punto y la semicorchea, esto generará mayor espacio y un inicio del motivo con mejor preparación.



-Fig. 2.2: Compás 1.

En el desarrollo de la interpretación, la mano derecha debe ser absolutamente cantáble, es más que una melodía para el piano, para la voz; los cambios cromáticos o por tono de la mano izquierda no deben pasar desapercibidos, deben ser totalmente conscientes para el intérprete y de ninguna manera deben alargar o alentar el tiempo entre ellos para generar dramatismo, al contrario, el dramatismo se generará a través de la inexorabilidad del

preludio y con un constante pulso que sólo puede tomar libertad en las secciones de stretto y smorzando.

4

Largo.

4.

espress.

stretto

f *dim.* *p*

stretto

pp

pp

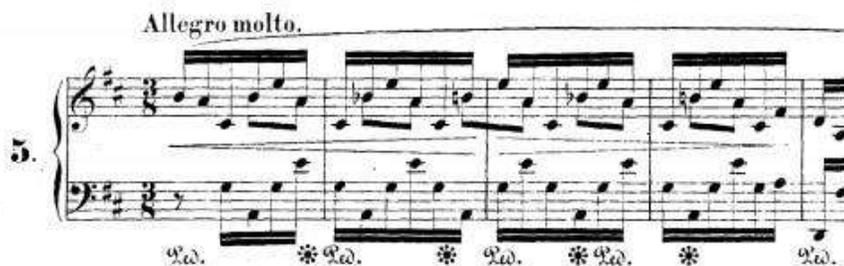
pp

C.VI.134.

-Fig. 2.3: Preludio en Mi menor.

- **Preludio no. 5 – Re mayor.**

El preludio no. 5 en Re mayor, es uno de los armónicamente más interesantes, marcado “Allegro molto” en su agógica, tiene una duración menor a dos minutos, lo que complica al oído estar alerta de todos los cambios armónicos que existen en sus partes de desarrollo, este desarrollo evidencia los estudios de contrapunto del compositor y su habilidad con el manejo de la variedad en las voces y en los registros, el tema dura 4 compases en la dominante resaltando notas ajenas a la armonía como apoyaturas: el Si y el Sib que siempre resuelven de manera descendente al La, para el oído esta textura suena fuera del contexto de Re mayor hasta que ambas voces resuelven esta calidad dominante en Re en el compás 5 posterior al tema, en el desarrollo la armonía cambia casi en cada semicorchea, sin embargo, el centro tonal en contexto en el que suceden estos cambios es casi cada compás:



-Fig. 3: Compases 1 – 4.

En seguida al desarrollo, el tema se reexpone y el segundo desarrollo es casi idéntico al primero, con sólo pequeños cambios en la armonía de los primeros cuatro compases para añadir variedad, en continuación a esto, llega la coda con una figuración similar al tema donde ahora el centro es Re mayor con apoyaturas en Sib y en Sol que resuelven a los grados 5to y 3ro del acorde de Re respectivamente, el único lugar que sin dudas define la

tonalidad son los últimos dos compases con una cadencia auténtica en la tonalidad del preludio.



-Fig. 3.1: Compases 32 – 39.

La estética de este preludio puede tomarse como un previo al cuarto movimiento de la segunda sonata para piano en Sib menor del compositor, todo el movimiento es un desarrollo sin reposos tonales, puede considerarse más bien una atmósfera o colores que progresivamente cambian, lo único que define la tonalidad y marca un punto final, son los últimos dos compases con también una cadencia auténtica en la tonalidad de la sonata; es importante recalcar que tanto Chopin como Franz Liszt, pueden considerarse los precursores de la atonalidad.

Como último comentario a este preludio, la mano técnicamente debe tener ligereza en la muñeca, ya que ésta se encargará de hacer todos los giros y aperturas en los acordes abiertos, es importante que esta ligereza no desemboque en pérdida del eje de la mano para su estabilidad, siempre la mano debe estar paralela al teclado sin ningún intento de doblez.

Allegro molto.

5.

dim.

cresc.

dim.

Op. 28, No. 24

-Fig. 3.2: Preludio en Re mayor.

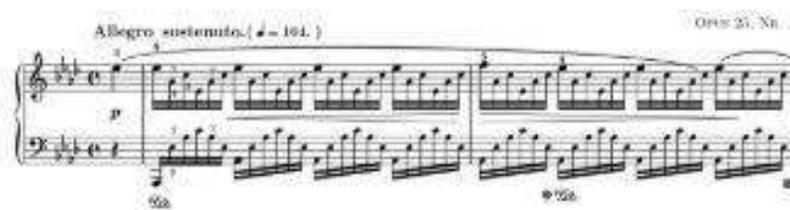
- **Preludio no. 8 – Fa# menor.**

El preludio no. 8 tiene la forma de un estudio, es un preludio con un motivo rítmico en cada mano que se extiende por toda la forma, los únicos compases que cesan el continuo movimiento son los últimos dos que marcan la cadencia final; a diferencia del preludio 5, este desde el primer compás marca la tonalidad, es un preludio largo que contiene diversas modulaciones. Es menester en este preludio seguir las dinámicas establecidas, al inicio no hay ninguna indicada, pero lo más acertado es iniciar piano para poco a poco crear mayor tensión.



-Fig. 4: Compas 1.

Así como en el estudio op. 25/1, las notas pequeñas deben ser tocadas con mayor ligereza que las más grandes que marcan el contorno melódico en la mano derecha; esto genera tres niveles de sonoridad, la voz que más debe resaltar es la central con la corchea con punto y semicorchea, seguida de la mano izquierda con los tresillos de semicorchea y corchea.



-Fig. 4.1: Estudio op. 25 no. 1 – Compases 1 – 2.

La posición de la mano debe ser estable pero no tensa para permitir el movimiento de los cambios en la melodía principal, debe haber firmeza, pero sobre todo, el dedo pulgar debe tener mayor peso y concentración para poder resaltar sin dejar de ligar.

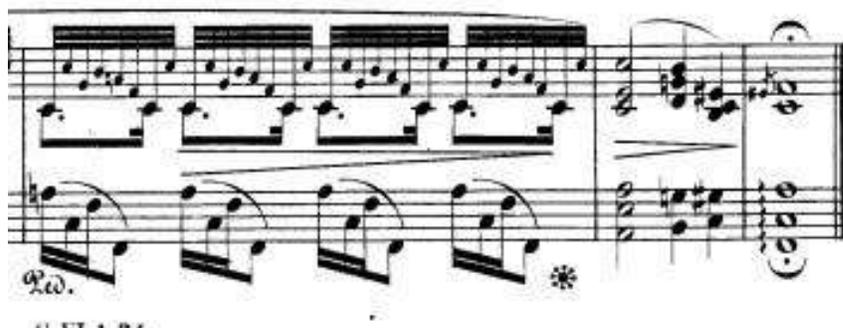
El uso del pedal es sencillo pero poco, ya que el pedal de los pianos de Chopin era menos potente, a través de todo el preludio debe ser usado con moderación, siempre debe estar presente, pero nunca debe sonar hasta el fondo.

Los cambios de color deben ser claros pero progresivos, y en cuanto al tiempo, siempre debe ser constante hasta la recapitulación del tema en el compás 19 que marca *stretto*, este debe ser prolongado hasta el compás 25 donde el Do# de la melodía principal se vuelve impertinente, allí el tiempo vuelve a ser constante pero a un nivel más rápido y apretado.



-Fig. 4.2: Compás 4.2.

Para la llegada a los últimos dos compases el tiempo no debe alentarse, debe ser una llegada fulminante y que sea construida a través de las dinámicas, no del pulso, este final debe además ser como aquel del preludio no. 4, con la muñeca ligera, ligando mayormente con los dedos que con el pedal, es el final a todo lo anterior, no algo distinto.



-Fig. 4.3: Compases 32 – 34.

Molto agitato.

8. ♯(a) * ♯(a) *

♯(a) * ♯(a) * ♯(a) * ♯(a) * ♯(a) * ♯(a) * ♯(a) * ♯(a) *

0.111.94.

8

cresc.

poco ritenuto

molto agitato e stretto *cresc.*

9

ff

♩ = 120

ff

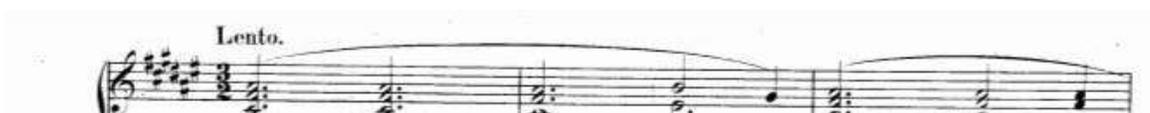
pp

Op. 28, No. 24

-Fig. 4.4: Preludio en Fa# menor.

- **Preludio no. 13 – Fa# Mayor.**

El preludio no. 13 es uno de los más bellos y expresivos de todo el conjunto de veinticuatro, la manera en que debe acercarse a sus dificultades técnicas es a través del resalte de la voz superior cantábil como en otras obras de Chopin, dependiendo de las necesidades del canto, las otras voces deben adaptarse, incluso en aquellos lugares a partir del compás 30 donde los acordes quebrados hacen más complicada la precisión del mismo canto.



-Fig. 5: Compases 1 – 3.

-Fig. 5.1: Compases 30 – 35.

La mano izquierda durante todo el preludio debe ser solo un acompañamiento que brinde movimiento y únicamente en los cambios armónicos modulantes, resaltar, pero siempre supeditada a la mano derecha.



-Fig. 5.2: Compases 1 – 3.

Algunas irregularidades rítmicas como el cinquillo del compás 4 o los tresillos del compás 11, deben ser tocados con relativa soltura fuera de lo escrito estrictamente, pero deben estar dentro del tiempo de la izquierda y medidos en su métrica.



-Fig. 5.3: Compas 4.

Como observación, al regresar a la parte A en el compás 29, el regreso al Tempo I debe ser paulatino durante las corcheas de la mano izquierda que envuelven el acorde de Fa# en la armonía, no antes, de esta manera se separan el Tempo Lento del inicio del preludio y el Tempo “piú lento” que va desde el compás 21 al 29 y que será denominado sección B.



-Fig. 5.4: Compases 28 – 29.

El cambio del pedal variará de acuerdo a la mano izquierda que conduce la armonía, esto es predominantemente cada medio compás o cada compás; ambas manos deben tener suma ligereza y los dedos superiores a diferencia del preludio no. 8 por ejemplo, deben tener mayor peso para que sobresalga la melodía cantáble a través de los acordes.

13. *Lento.*
p. Lento

Op. 124

43

Piu lento.

sostenuto

Tempo I.

C. S. 1114

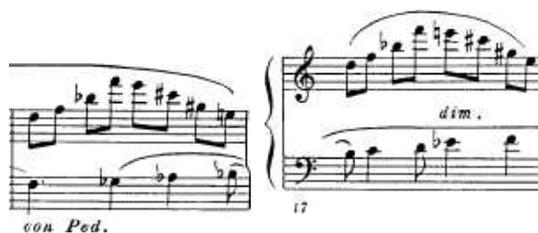
-Fig. 5.5: Preludio en Fa# mayor.

3.3 – LOS PRELUDIOS DE D. SHOSTAKOVICH.

- Preludio no. 1 - Do mayor.

Este preludio es uno de los más cortos en toda la serie con tan sólo 21 compases, es también uno de los técnicamente menos exigentes, radicando su complejidad en el inteligente manejo de las voces y los planos entre ellas. Tres voces son las que la mayor parte del tiempo interactúan, siendo en algunos momentos sólo dos o una: el primer compás y la mitad del segundo, el compás cuatro, los últimos dos, el final del compás 12 hasta la mitad del compás 14 y los compases 16 y 17; los primeros tres, son puntos clave en la obra, el principio y el final deben ser más ligeros que el centro para dar un sentido de frase a la forma general, y el centro después del clímax debe serlo para dar mayor importancia a este último que acaba de suceder.

The image displays four excerpts from the musical score of Shostakovich's Preludio no. 1 in C major. The first excerpt (measures 1-4) is marked 'Moderato' with a tempo of 69. It features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. The dynamic marking is *mf dim.*. The second excerpt (measures 5-8) shows a more complex texture with a treble clef melody and a bass clef accompaniment. The dynamic marking is *espr.*. The third excerpt (measures 9-12) is marked *pp* and *ppp*, showing a treble clef melody and a bass clef accompaniment. The fourth excerpt (measures 13-17) is marked *ppp* and *espr.*, showing a treble clef melody and a bass clef accompaniment. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics, and articulation marks.



-Fig. 1: Compases 1-2, 4, 20-21, 12-14, 16-17.

La voz inferior durante generosa cantidad del preludio, consta de octavas, éstas generan múltiples armónicos sobre ellas con los variados colores del acompañamiento y cantabile que intercambian la voz central y la voz superior basadas en arpeggios que constantemente tonizan diferentes centros, diatónicos y no diatónicos; los únicos lugares en la tonalidad del preludio, Do mayor, son el primero y el último compás. Este uso de frecuentes modulaciones e incertidumbre en la tonalidad son parte del estilo compositivo neoclásico de Shostakovich, generalmente cada voz tiene su lógica tonal, pero entre ellas es diferente, y al entrelazarse sus armónicos chocan y generan sus relativas disonancias.

Un aspecto evidente en este preludio y en todos los demás que lo contengan, es el uso del pedal. Shostakovich se hizo famoso por la extrema precisión en sus dinámicas, expresiones y velocidades a la hora de escribir música, el pedal no es excepción, y es tan claro este último que no es común que lo use mucho en cualquiera de sus obras con el piano involucrado, por lo tanto, las marcas de pedal deben ser estrictamente respetadas al igual que las medidas en torno a si debe usarse medio pedal o pedal completo, en este preludio estas decisiones serán mostradas por la propia música en sus modulaciones en las voces superiores; siempre que haya octavas suspendidas y cambios armónicos arriba, debe iniciarse con el pedal completo y cambiarse medio pedal en cada una para mantener la sonoridad sin que se ensucie, mientras que en el caso del compás 16 que sólo se indica “con Ped.”, cada nota de la mano izquierda debe usar medio pedal.

Otro aspecto definitorio en este preludio será el uso del *espressivo*, esta marca de expresión indica qué voz debe sobresalir con un carácter cantábil sobre las otras, esta dominancia es puesta en segundo plano solo en tres ocasiones, en el compás 5 y compás 8, donde la voz superior no ha dejado de cantar y sólo permite una breve entrada de otra voz; y el compas 18, donde la voz superior se impone después de haber hecho sólo armonía durante algunos compases.



The image displays three musical excerpts from a prelude, labeled as measures 5, 8, and 18. The first excerpt (measure 5) shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line, both marked 'espr.'. The second excerpt (measure 8) shows a treble clef staff with a melodic line marked 'cresc.' and a bass clef staff with a supporting line marked 'espr.'. The third excerpt (measure 18) shows a treble clef staff with a melodic line marked 'p' and 'dim.', and a bass clef staff with a supporting line marked 'dim.'.

-Fig. 1.2: Compases 5, 8 y 18.

1

Dmitri Schostakowitsch, op. 34
Dmitri Shostakovich, Op. 34

Moderato $\text{♩} = 60$

mf dim. P espr. cresc. espr.

5 dim. cresc. espr.

9 dim. cresc. dim. pp

13 PPP espr. con Ped.

17 dim. P dim. PP PPP

© 1960 by MUSIKVERLAGE HANS SIKORSKI, Hamburg, for Germany, Denmark, Greece,
Iceland, Israel, Netherlands, Norway, Portugal, Spain, Sweden, Switzerland and Turkey

-Fig. 1.3: Preludio en Do mayor.

- **Preludio no. 4 – Mi menor.**

El preludio número 4 tiene la forma musical de una fuga a 3 voces en 5/4, sus secciones están bien delimitadas, empezando la exposición del compás 1 hasta el compás 13, donde un cambio de compás a 4/4 marca la continuación a un divertimento de sólo tres compases, seguido a ello está el desarrollo, donde en las dos ocasiones que se vuelve a presentar el sujeto, sólo sufre la modificación de ser transportado y no poseer el quinto compás, este desarrollo terminará con un gran punto climático en el compás 27, y para terminar, el final del compás 28 después de un silencio considerable, dará pie a una Coda.

Este preludio es de los más difíciles de memorizar por sus cambios melódicos poco predecibles en las voces, sin embargo, no hay modulaciones abruptas en el plano armónico y eso lo facilita ligeramente.

La articulación para todo el preludio está marcada al inicio: *espressivo sempre legato*, esto debe ser respetado no separando las ligaduras a menos que haya un silencio.



-Fig. 2: Compás 1 -2.

Esta fuga sería difícil de cantar por lo mismo, lo que la hace puramente instrumental, a pesar de esto, la velocidad de la agógica debe ser firmemente respetada, de lo contrario la fluidez sería interrumpida.

Armónicamente siempre está en la tonalidad de mi menor, tonizando a lo largo de su forma sus diferentes grados, la única excepción será en el compás 27 donde sucede el clímax, que la armonía toniza un La bemol mayor.

Es menester realizar una cuidadosa digitación dependiendo de la mano del intérprete y su extensión, ya que lograr el efecto de que las voces estén siempre ligadas necesitará de ello, al igual que muchas sustituciones de dedo.

A partir del compás 26 debe crearse una construcción de agitación junto con el crescendo del compás 25 que continúa para llegar al clímax, este clímax preferentemente debe mantenerse con ayuda del Pedal un poco más de tiempo de lo estrictamente medido métricamente, pues sumado al ritardando del final, son los únicos puntos donde el tiempo puede ceder. La reexposición del sujeto inicial integrado en la Coda, debe ser tocado en un volumen moderado, más piano a cualquiera de los matices previos, puede verse como sólo las ruinas que quedan del clímax.



-Fig. 2.1: Compases 26 – 27.

El pedal es interesante, sólo aparece tres veces, en el compás 16, 27 y entre 33 y 34, la primera vez sólo tiene la función de introducirlo para justificar su utilización posterior; la segunda vez ayuda a ligar las notas en el trino y a expandir la sonoridad del clímax al igual que como ya se mencionó, a su duración; la tercera vez ayuda a mantener el Mi de la soprano mientras la mano derecha toca el contrapunto de la voz intermedia; si en algún otro

punto de la fuga las manos debido a la separación de las voces no pudieran mantenerlas sonando, es posible auxiliarse del pedal aunque no esté marcado.



-Fig. 2.2: Compases 16, 27 y 33-34.

8

4

Moderato $\text{♩} = 66$

p *cresc.* *sempre legato* *cresc.*

p *f* *p*

cresc. *f dim.* *p*

dim. *cresc.*

p *sf* *dim.*

The image displays a musical score for the Prelude in E minor, Op. 28, No. 4 by Frédéric Chopin. The score is presented in six systems, each containing a piano (right-hand) staff and a bass (left-hand) staff. The key signature is E minor (one sharp) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *rit.* (ritardando). Articulation markings such as *acc.* (accents) and *stacc.* (staccato) are also present. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

-Fig. 2.3: Preludio en Mi menor.

- **Preludio no. 5 - Re mayor.**

Este es uno de los preludios más demandantes técnicamente, al ser marcado *Allegro vivace*, negra igual a 200, y contener en la mano derecha casi ininterrumpidamente semicorcheas, exige una resistencia digital considerable aún con su corta duración de alrededor de 30 segundos.

Al ser tan difícil técnicamente, musicalmente es menos complejo, sólo contiene algunas indicaciones de dinámica para ambas manos, y algunas de expresión para la mano izquierda, que básicamente constan de staccatos con acento todo el tiempo a excepción de las secciones en piano, donde no hay estos acentos. Existen sólo tres *sf* durante todo el preludio, ubicados al principio y al final, lo cual sólo pide una sonoridad ligeramente más larga y fuerte; el primer *sf* puede estar en el primer compás con el propósito de establecer la tonalidad central, mientras que el segundo ayuda a saber la dirección ascendente de la primera escala, por lo tanto este debe ser un poco más marcado; el último está ubicado en un Sib, lo que lleva a pensar que aunque esta nota no tiene fuerte relación con la tonalidad del preludio ni con la escala de la mano derecha en Re mayor ubicada en este penúltimo compás, puede funcionar como un enlace sonoro hacia el siguiente preludio en Si menor, siendo su sensible enarmonizada.



-Fig. 3: Compases 1-2, 20-21.

La mano izquierda siempre debe predominar en volumen respecto a la derecha, en ella descansan los centros tonales por los cuales se mueve toda la obra y rítmicamente le da forma a toda la serie de escalas y arpeggios de la mano derecha. En todo el preludio solo hay seis descansos para la mano derecha en silencios de semicorchea ubicados más cercanamente a partir clímax en el compás 15 hacia el final, estos deben aprovecharse lo máximo posible para brindar una interpretación fresca y óptima, están ubicados de esta manera para poder llegar al final con la misma energía que con la que se inicia, generalmente para el clímax los dedos ya están cansados y necesitan respiros más frecuentes para poder recuperarse.

Como última observación, en el compás 16, inmediatamente después del compás climático, hay un pasaje único en el preludio para la mano izquierda, consta de cuatro notas largas sin marca de acento ni stacatto, esta sección debe ser cantabile, ligada y totalmente contrastante con todo lo anterior y posterior; siendo los centros tonales Do menor y Sib menor, el color debe ser también introvertido, y seguidamente, los acentos en la segunda mitad del compás 17, deben retomar el primer carácter súbitamente para mantenerlo hasta el final.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, labeled '15', shows a right-hand part with a complex, rapid scale-like passage marked with a forte dynamic (*ff*) and a decrescendo (*decres.*). The left hand has a few notes, including a half note. The second system, labeled '17', shows a right-hand part continuing the complex passage. The left hand has a cantabile passage with a forte dynamic (*f*) and a crescendo (*cresc.*) marking, consisting of four long notes. The piece concludes with a final chord in the right hand.

-Fig. 3.1: Compases 15 -18.

5

Allegro vivace $\text{♩} = 200$

f legato

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Allegro vivace' with a quarter note equal to 200. The key signature is one flat. The first system includes the instruction 'f legato'. The music is characterized by a fast, intricate melody in the right hand and a steady, rhythmic accompaniment in the left hand. The piece ends with a final cadence in the fifth system.

The image displays five systems of musical notation for a piano prelude in D major. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various dynamics such as *dim.*, *p*, *ff*, *crac.*, and *f*. The piece features intricate melodic lines in the right hand and a steady bass line in the left hand. The first system (measures 11-12) begins with a *dim.* dynamic and a *p* dynamic. The second system (measures 13-14) features a *crac.* dynamic. The third system (measures 15-16) includes *ff*, *dim.*, and *p* dynamics. The fourth system (measures 17-18) features *crac.* and *f* dynamics. The fifth system (measures 19-20) includes *crac.* and *ff* dynamics. The piece concludes with a final chord in the right hand.

-Fig. 3.2: Preludio en Re mayor

- **Preludio no. 8 – Fa# menor.**

Este preludio, dentro de toda la serie, es uno de los que contienen más elementos tanto rítmicos como expresivos, todos los compases son distintos y abren un abanico de diversidad; es sabido que Shostakovich era gustoso del circo, y así como en el último movimiento de su Primer concierto para Piano op. 35, este preludio tiene elementos relacionados con el espectáculo.

The image shows a page of musical notation for a piano solo. It consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system is marked 'Piano solo' and includes a tempo marking 'Allegro'. The notation features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte), and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a final cadence in the fourth system.

-Fig. 4: Concierto para piano, trompeta y cuerdas op. 35 (Reducción a dos pianos) –
Compases 90 – 112.

Contiene básicamente dos tipos de articulación: staccato y ligado, en todas las frases hay una combinación de ambas distribuido de diferente manera en las dos manos, estas dos deben ser totalmente contrastantes, mientras los staccatos al igual que en el preludio no. 5 deben ser muy cortos y de ataque rápido, las partes ligadas deben ser expresivas y muy ligadas.

Para una buena interpretación, en especial aquí, es necesario tener un sentido amplio de la forma, para empezar es un preludio que incluye dos indicaciones de ritardando, una en medio y otra antes de llegar a la Coda en el compás 34, ambas deben ser diferentes al ser de distinta dimensión, la segunda más paulatina pero llegando hacia un tiempo más lento que la primera. En la segunda no hay una indicación de retomar el Tempo, sin embargo para la Coda que inicia en el compás 39 debe retomarse este, de otra manera se pierde la forma de la obra y no tendría coherencia musical, probablemente esta omisión fue un error editorial.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The top system, measures 11-14, features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is characterized by long, expressive slurs and staccato notes. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the final measure (measure 14). The bottom system, measures 17-20, also uses a treble clef with the same key signature and time signature. It begins with an 'a tempo' marking above the first measure. The melody consists of quarter and eighth notes, with a 'cresc.' (crescendo) marking above the final measure (measure 20). Both systems include a bass line with chords and single notes, and a grand staff bracket on the left.



-Fig. 4.1: Compases 13-20, 34-42.

Otro aspecto que debe ser medido y planeado meticulosamente, son las marcas de crescendo y diminuendo, y los reguladores y acentos, al haber tantos, deben construirse en dirección a los compases 23 y 24 donde está ubicado el clímax y que también utiliza un elemento único en la pieza: los trinos de la mano derecha.



-Fig. 4.2: Compases 23 – 24.

La mano izquierda está fundamentalmente construida como un acompañamiento en segundo plano marcando claramente la armonía con algunas notas de paso eventuales, la

única excepción es la sección *espressiva* entre los compases 31 y 34, esta parte debe ser la única donde sobresalga la mano izquierda sobre la derecha, en todo lo anterior y posterior, la derecha contiene las frases.



-Fig. 4.3: Compases 30 - 37

Similar al preludio no. 1, las marcas de Pedal deben ser estrictamente respetadas y en ningún caso debe usarse el pedal completo, es tan rápido y juguetón el preludio que sólo da tiempo de poner un poco de este, además de ser innecesario por razones de estilo.

Técnicamente no es muy demandante para los dedos como otros preludios de la serie al no tener una medida metronómica tan veloz, pero sí lo es para la imaginación, al tener tantos elementos y cambios, deben buscarse todo el tiempo colores y cualidades expresivas distintas para cada una de las frases sin perder la unidad entre ellas y su construcción en un nivel más grande hacia el centro de la obra.

8

Allegretto $\text{♩} = 90$

p *espress.*

espress. cresc. *dim.*

rit.

a tempo *cresc.*

16

21 *f* Ta * Ta * Ta * Ta * Ta * Ta *

22 *dia* *espress.* *p* Ta * Ta *

23 *espress.* Ta * Ta *

24 *rit.* Ta * Ta *

25 *sf* *of dia.* *p* *pp*

26

-Fig 4.4: Preludio en Fa# menor.

- **Preludio no. 13 - Fa# Mayor.**

Este preludio es uno de los más sencillos y transparentes de la serie, si no es que el más sencillo y transparente de todos. Su armonía es muy clara, un factor que ayuda a esto es el bajo, con un modelo muy repetitivo que sólo contiene algunas notas de paso y apoyaturas entre los compases 12 y 13, y entre los compases 20 a 22.



-Fig. 5: Compases 11-13, 20-23.

El preludio tiene un énfasis particular en el Sol natural, siempre usado como nota de adorno, en todos los casos una apoyatura que resuelve de manera descendente al Fa# y que lleva a pensar en un carácter frigio donde está presente; a su vez, una ambivalencia tonal que mantiene el Fa# como centro, pero en ocasiones es menor recordando que el modo frigio forma parte de los modos menores con su segundo grado disminuido, y en ocasiones mayor por la escala natural de Fa# mayor. Los lugares donde está ubicado este Sol natural son generalmente lugares importantes en la obra, como en el compás 14 para marcar el final

de una exposición, el compás 16 que lo reitera y lo suspende, y el compás 29 que lo utiliza para entrar a una reexposición.



-Fig. 5.1: Compases 14, 16-17, 28-29.

Este preludio tiene también una forma más tradicional a pesar de sus variados cambios de compás y métrica; contiene una exposición, un desarrollo y una reexposición más una Coda.

En la exposición se puede notar un tema en la mano derecha hasta el compás 15, compuesto de dos frases grandes, la primera iniciando en el compás 4 y terminando en el 11, y la segunda iniciando en el compás 11 y terminando en el 15, la mano izquierda, ayuda auditivamente a identificarlas siendo uno de los momentos en que rompe su acompañamiento de base. Seguido a la exposición hay un pequeño puente de cuatro compases con elementos de la primera frase y que conduce hacia el desarrollo de diez compases de duración con una pequeña tonización al relativo menor: Re# menor, aquí nuevamente, la mano izquierda rompe su acompañamiento para mostrar la delimitación de estas secciones, dentro de este hay nuevos elementos rítmicos introducidos, una mano izquierda muy variada y cambios de compás más continuos. En el compás 29 inicia la reexposición, la primera frase del tema es retomada casi idénticamente, cambiando solamente la duración del Si#, y el Sol natural por un Sol#, reforzando la tonalidad de Fa# mayor; inmediatamente después del término de ésta, a partir del compás 35 hay 8 compases de Coda que también refuerzan la tonalidad pero además anticipan sonoramente el siguiente

preludio que estará en Mib menor, esto se logra haciendo en octavas el La# dos veces, que enarmonizandolo, se convertirá en Sib, dominante de esta siguiente tonalidad; de alguna manera al aligerar la textura en esta Coda, se da espacio suficiente para el carácter orquestal, pesado y solemne del siguiente preludio; la unión entre estos dos debe ser attacca, de otra manera, haciendo un silencio muy grande entre ambos, se perdería el sentido de la Coda en el primero.

Como último comentario, este preludio debe ser interpretado sólo con muchas calidades diferentes de piano, nunca debe suceder una dinámica mayor a este matiz, de otro modo, se escaparía la contención que debe tener musicalmente.

13

Moderato ♩ = 120

p *p* *ma marcato* *marcato*

f *p* *p*

marcato *espr.*

cresc.

8

-Fig. 5.2: Preludio en Fa# Mayor.

14

Adagio \downarrow 45

ppesanto *capp.*

dim. *p cresc.* *mf* *p cresc.*

10 11 12

cresc.

13 14 15 16

pp *cresc.* *ff*

17 18 19 20

dim. *mf* *p* *dim.* *pp*

21 22 23 24 25 26 27

-Fig. 5.3: Preludio en Mib menor (Referencia).

CAPITULO 4

COMPARACIÓN

4.1 – ANÁLISIS COMPARATIVO A MANERA DE CONCLUSIONES DE LOS PRELUDIOS DE CADA COMPOSITOR.

- Preludio no. 1 – Do mayor

Son pocas las similitudes entre los preludios, su duración y corto formato serían los elementos más notables, fuera de ello, ambos también tienen su primer y último compás en un afianzado Do mayor, sin embargo, en el caso del preludio de Chopin, este afianzamiento está presente en más secciones centrales, al igual que repite los primeros compases a partir del compás nueve a manera de reiteración y que en el caso de Shostakovich no está presente, en este último ningún compás es igual, ni siquiera armónicamente.

La figuración podría ser un elemento relativamente similar, usando acordes quebrados a lo largo de todo el preludio para brindar un soporte armónico, la diferencia radica en la aproximación hacia la disposición de los acordes, en Chopin las voces exteriores de la mano izquierda de estos nunca son más estrechos a una décima, mientras que en Shostakovich la mayoría de los acordes están en posición cerrada y el único que llega lejos es el Sib de los compases 16 y 17 con apenas una décima de distancia.

Las dinámicas son otra gran diferencia, mientras que en Chopin se inicia sin ninguna marca o en algunas ediciones forte, y construye junto con el clímax armónico-melódico un crescendo-decrescendo que desemboca en piano hacia los cuatro compases antes de la Coda en el compás 29, en Shostakovich se observa un abanico de dinámicas sumado a algunos reguladores. Si el forte del inicio de Chopin fuera legítimo, al menos el inicio y final de cada preludio sería similar, yendo de una dinámica sonora al inicio hacia una mayor al

centro y terminando en una ligera, desgraciadamente no es así, el forte no está presente en el manuscrito original, aunque se puede pensar que para los años en que Shostakovich conoció los preludios de Chopin, la edición que el poseía, también tenía ese error de edición conteniendo una *f* al principio.

El prelude de Chopin es más regular en dos aspectos además de su figuración: el pedal y sus elementos rítmicos; el pedal en todos los compases es igual, sin ninguna variación, mientras que en Shostakovich es muy específico e irregular dependiendo de la necesidad musical que guía la voz inferior. Lo mismo puede decirse del aspecto rítmico, mientras la única variación rítmica en Chopin se encuentra poco antes y poco después del clímax cambiando sólo el primer tiempo de cada compás, en Shostakovich todo el tiempo son introducidos nuevos elementos de este tipo, aunque entre estos elementos hay un factor constante que son las síncopas, estas ayudan a mover la obra hacia adelante, de alguna manera ésta puede considerarse una similitud con el otro prelude en el sentido de que busca este tipo de intención, lo que lleva a otro punto significativo: las agógicas, si bien Chopin no establece un Tempo estricto como en el caso de Shostakovich, las agógicas de ambos son bastante contrastantes, marcado el primero Agitato y el segundo Moderato.

Como último punto se puede resaltar la unión con el siguiente prelude de la serie, en Chopin ya se habló de una ambivalencia tonal que une a los primeros dos preludios, pero en Shostakovich esto no está presente, los primeros dos preludios son muy contrastantes en todos los sentidos y tampoco existe referencia sonora notable que pudiera unirlos.

- **Preludio no. 4 – Mi menor.**

Estos preludios a pesar de parecer visualmente bastante diferentes en temas de duración y elementos rítmicos y melódicos, son bastante parecidos auditivamente.

Ambos son una construcción paulatina y progresiva de tensión que llega a un punto climático inclinado al final de la obra y que después de un gran silencio culmina en una pequeña Coda; estos elementos ligados a la forma son suficientes para poder relacionar en una impresión general, los dos preludios.

En detalle a esto, el motivo principal de la mano derecha en Chopin es muy parecido al sujeto en la fuga de Shostakovich, al menos en intención, pues la segunda parte de este, ubicada exactamente en el compás 3, es subida un tono dos veces más en los siguientes dos compases respectivamente, lo que pide insistencia desde el punto de vista interpretativo; en Chopin el motivo sólo es repetido, pero es repetido exactamente igual 3 veces también, lo que unido con los cambios armónicos de la mano izquierda, piden insistencia de una manera similar.

Un aspecto también ligado a la forma se puede identificar en la flexibilidad del tiempo, donde en ambos casos, el clímax es preparado con una agitación del tiempo, en Chopin marcado con un *stretto* y en Shostakovich no marcado pero perceptible gracias a las semicorcheas usadas sólo aquí, que siendo la figura más pequeña dentro de todo el preludio, automáticamente cambian el carácter del pulso; el *smorzando* es otro caso, Chopin lo usa poco antes de llegar a la Coda y Shostakovich en el final de la misma; este final tan parecido también genera una necesidad similar en el siguiente preludio de cada ciclo, en ambos autores debe haber un silencio generoso antes de iniciar el preludio 5, que como se explicó en el Capítulo 3, son preludios veloces e inestables que necesitan de una preparación en su carácter y que poca relación tienen con el preludio anterior.

Un tema que ayuda a la relación entre preludios es también el tempo, ambos son lentos con movimiento constante, y aunado a ello, los dos son profundamente cantábiles y contienen

muy pocos silencios, existiendo en Chopin solamente uno grande antes de la Coda, lo que genera una textura llena y extensa.

En resumen, en tema de forma e intención, estos dos son los preludios más parecidos de ambos ciclos.

- **Preludio no. 5 – Re mayor**

Uno de los puntos comunes entre ambos preludios es su inestabilidad tonal; ambos sólo aseguran la tonalidad en sus últimos dos acordes, haciendo una sencilla cadencia de Dominante a tónica, mientras que en todo lo anterior son muy cambiantes.

Teniendo como base esta relación, está en cómo abordan la inestabilidad, sus diferencias; Chopin propone un motivo basado en apoyaturas en los primeros cuatro compases donde las notas importantes son aquellas que resalta como corcheas sobre las semicorcheas en la mano derecha, reexponiendo este motivo en el centro y final del preludio, y entre este tema principal, desarrollo contrapuntístico; en Shostakovich nuevamente nada es igual, no hay un tema que se repita, el único elemento que une el inicio con el fin, es la escala de Re mayor con inicio acéfalo por el silencio, fuera de ello todo son constantes tonizaciones que toman forma gracias a algunos patrones rítmicos en la mano izquierda y melódicos en la derecha.

En cuanto al pedal, en Shostakovich está ausente, es un preludio seco, mientras que en Chopin está repleto de él, no hay un solo compás sin Pedal, pero debe ser manejado con detalle, ya que en las secciones con el tema debe ser cambiado en las apoyaturas y en las resoluciones, mientras que en los desarrollos debe durar todo el compás; en ninguno de ambos casos debe usarse todo el pedal si es interpretado en un piano contemporáneo, ya que el Pedal de Chopin era mucho menos potente y toda la riqueza de cambios armónicos puede perderse si este es usado con desmesura.

La articulación es relativamente contrastante, pues mientras en Chopin ambas manos son muy ligadas, en Shostakovich la mano izquierda es muy separada y la derecha es siempre ligada, a pesar de ello, el carácter no se pierde, ambos tienen agógicas que piden una interpretación rápida y ligera que genera la ya mencionada impresión de inestabilidad, la pequeña diferencia radicarán en que Shostakovich debe ser más firme y vertical que Chopin.

- **Preludio no. 8 – Fa# menor.**

La relación entre los preludios en esta tonalidad de cada ciclo, es una de las menos estrechas, el preludio de Chopin ya se ha mencionado, tiene la forma de un estudio, mientras que Shostakovich hace una sátira del drama contenido en ese preludio. Las diferencias rítmicas son abismales, mientras Chopin mantiene un mismo patrón durante todo el preludio, Shostakovich lo cambia todo el tiempo añadiendo como en el Preludio no. 1, siempre elementos nuevos. Los cambios de dinámica en Chopin son pocos y siempre preparados, mientras que en Shostakovich son muchos, a veces repentinos como en la Coda, y también progresivos y preparados, pero con un carácter más bien espontáneo y de longitudes distintas.

El preludio de Chopin es difícil para la resistencia digital, mientras que el otro es difícil para la imaginación, el primero contiene su clímax antes de llegar a la Coda, mientras que el segundo lo tiene en medio; el primero exige un movimiento más horizontal de la muñeca y una posición estable en ambas manos, mientras que el segundo exige en su mayoría ataques verticales para las notas staccato y una posición constantemente abriendo y cerrando en la mano; al parecer las únicas similitudes entre ambos se encuentra en su dinámica piano de inicio, y su dinámica de pianissimo al final, al igual que en la distribución de las funciones de la mano, brindando a la izquierda la base armónica y a la derecha la melodía y las frases.

A pesar de que ambos tienen una velocidad alta, su carácter los diferencia en gran medida, el primero es muy inestable y angustioso, mientras que el segundo es más seguro y firme, el pedal tan diferente en ambos, ayuda a hacer esta diferencia más grande, siendo en Chopin un elemento clave esencial a lo largo de todo el preludio, y en Shostakovich más bien un adorno o elemento secundario.

- **Preludio no. 13 – Fa# Mayor.**

Ambos preludios a grandes rasgos pueden resultar parecidos, los dos se desarrollan solo entre distintos colores de dinámicas piano y ambos tienen una mano izquierda similar durante toda la obra al igual que un Pedal constante basado en la necesidad de la mano izquierda. Ambos tienen una forma similar, una exposición, un desarrollo en su relativo menor, una reexposición con ligeros cambios, aunque en el caso de Chopin no sea de la primera frase, y una pequeña Coda que une la nota superior auditivamente con el siguiente preludio. Ambos están muy conectados con el siguiente preludio, en ambos casos Mib menor, conteniendo al final de la Coda en la voz superior un La# resaltante que se enarmonizará como Sib, dominante para la ya mencionada tonalidad; en este punto sólo hay una pequeña diferencia, mientras que en Shostakovich debe ser *attacca* la unión entre ambos preludios, en Chopin debe haber cercanía pero también un silencio un poco más grande, parte de ello tiene que ver con la longitud del preludio y con el carácter del siguiente, que además de ser uno de los más veloces y exigentes físicamente, necesita un pequeño reposo entre los colores de ambos.

En cuanto a sus diferencias, nuevamente mientras Chopin necesita de una aproximación mayormente horizontal de la mano que contiene la melodía y también del acompañamiento, Shostakovich necesita ser más vertical, certero en ambas manos, incluso como marca de expresión incluye *marcato* en casi todas las secciones cantábiles, el uso del pedal también es mucho más corto y esporádicamente incluye notas con *staccato* a lo largo del desarrollo.

En Shostakovich no hay un cambio de tiempo para el desarrollo, sólo hay cambios de compás, al igual que el motivo principal no sufre tantas variaciones con adornos rítmicos. En ambos casos hay tonizaciones tanto en la exposición y reexposición como en el desarrollo, siendo en este último más cercanas y rápidas, la diferencia entre las dos está en que Chopin no va a centros muy lejanos de la tonalidad, mientras Shostakovich sí, yendo en un momento hacia Re menor y en otro hasta Do menor.

A pesar de tener agógicas distintas, y en Shostakovich una medida metronómica específica, el carácter en los dos es más bien contemplativo, con la pequeña diferencia de que Chopin debe sentirse hacia arriba con un ataque ligero, y Shostakovich hacia abajo, firme.

Este, así como el preludio no. 4, es uno de los más parecidos entre los compositores.

4.2- CONCLUSIÓN GENERAL.

El preludeo es una forma musical inmensamente variable, desde los preludios antiguos con su carácter improvisatorio, pasando por los preludios pedagógicos y llegando hasta aquellos más cercanos a nuestros días, es una forma tan popular que sigue vigente en los compositores de la época contemporánea; pero su popularidad no se limita a los compositores, en los estudiantes de piano y en los intérpretes, tocar uno o varios preludios de diferentes compositores de distintas épocas es parte del repertorio obligatorio, ya sean preludios de la serie de Preludios y Fugas del Clave Bien Temperado de Bach, hasta preludios de Scriabin, Rachmaninoff o compositores no mencionados en el presente trabajo como Messiaen. El preludeo al ser una forma de composición tan libre, está plenamente abierta a deseos pequeños o ideas espontáneas al igual que a motivos concretos y figuraciones para mejoras de técnica; pero una gran libertad conlleva una fuerte responsabilidad, pues estos tienen el desafío de en tan relativamente poco tiempo, enviar un mensaje completo, no son como una sonata, un concierto o una sinfonía, donde hay espacio suficiente para entablar múltiples relaciones de ideas, transformaciones, reexposiciones con variaciones o cualquier multiplicidad de elementos que ayudan a brindar lógica y coherencia en la obra en sí.

En los presentes preludios analizados, se encontró una gran cantidad de diferencias entre todos ellos, tanto los de un compositor comparados a los del otro en la misma tonalidad, así como entre ellos en el ciclo del mismo compositor; las diferencias pueden diversificar principalmente en el carácter, todos tienen agógicas diferentes y en el caso de Shostakovich, medidas metronómicas diferentes; todos exploran colores distintos y contienen una figuración o patrón rítmico únicos, que a través de los diferentes cambios armónicos y propuestas motívicadas, generan una propuesta singular dentro de todo el ciclo. Algunos buscan desarrollar alguna destreza técnica, lo que los hace agitados, precisos y veloces, pero de diferentes maneras, porque algunos necesitan una interacción de las manos diferente, ataques contrastantes, o incluso una aproximación hacia el teclado distinta,

vertical u horizontal; se puede ver entonces que es en el detalle donde radica la genialidad de la composición de un preludio. Algunos otros experimentan con la armonía, mientras otros innovan constantemente con la rítmica durante toda su forma; algunos más utilizan formas tradicionales con elementos nuevos, mientras otros nunca repiten una sola frase. Son muchas las diferencias que los envuelven, sin embargo, dentro de todas ellas, hay siempre algo que los une, ya sea las mencionadas referencias sonoras mayormente encontradas en Chopin, que anticipan el siguiente preludio del ciclo, o elementos en la forma como es claro entre los preludios número 4 de cada compositor; estas similitudes se extienden a la conclusión de que Shostakovich sí tenía conocimiento del ciclo de preludios op. 24 de Chopin, la evidencia se encuentra en diferentes puntos, primero las referencias sonoras que utiliza en algunos para anticipar el siguiente respectivo del ciclo, siendo la más significativa la expuesta en el Preludio 13, que incluso es una referencia muy similar al preludio de la misma tonalidad en Chopin; segundo, la forma musical general en la construcción de algunos preludios, siguiendo un esquema de tensión y distensión con puntos clave muy parecidos; tercero, la burla sarcástica de Shostakovich hacia algunos de carácter serio o dramático de Chopin, en lo cual el primero era experto y no sólo lo manifestaba en obras de corto formato, sino también en su música sinfónica como se describió en el capítulo 2; y por último, la intención de desarrollo técnico en generosos aspectos, tanto en la velocidad de los dedos, como en la creatividad musical, el uso del pedal, el control del balance entre las voces y también el control en diferentes articulaciones que a veces se combinan en un solo preludio.

Es clara la brecha estilística entre ambos creadores, pasaron alrededor de cien años entre la elaboración de un ciclo y otro, lo que dio tiempo suficiente a transformaciones y cambios considerables en toda la materia musical así como en el propio instrumento y sus capacidades; a pesar de ello y de sus contextos sociales tan contrastantes, Shostakovich en su admirable capacidad logró un ciclo de preludios con un lenguaje personal intacto que de ninguna manera se alejó del referente más importante hasta su tiempo: el ciclo de Chopin, esto conduce a una última reflexión: ninguna obra de arte puede estar desconectada de su entorno socio-cultural, pero igual de importante es que ninguna obra de arte sea nueva, si

esto pasara, significaría un total desapego a todo lo que la precede, una construcción sin elementos que la fundamenten, peor aún, un intento narcisista de algún principiante o ignorante que de ninguna manera comunica un mensaje; la obra artística por lo tanto, sólo puede y debe ser novedosa.

REFERENCIAS.

- Allgemeine Theaterzeitung (1829, 20 de agosto). Vienna.
- Atlas, A.W. (2002). *La Música del Renacimiento*. Recuperado de https://books.google.com.mx/books?id=YPd3S-68G6sC&printsec=frontcover&hl=es&source=gb_s_atb#v=onepage&q&f=false
- Bach, J.S. (1722). *Das Wohltemperierte Klavier*. Köthen, Anhalt-Köthen.
- Barquero, L. (2017, marzo). La tablatura desde el S. XIV. *Temas para la Educación*. Recuperado de <https://www.feandalucia.ccoo.es/docuipdf.aspx?d=14120&s=>
- Bartók, B. (1987). *Mikrokosmos*. Nueva York, EU.: Boosey & Hawkes.
- Cortot, A. (1915). *Chopin 12 études op.10. Édition pour étudiants par Alfred Cortot*. Paris, Francia: Éditions Maurice Senart.
- Eigeldinger, J.J. (1986). *Chopin: pianist and teacher*. Londres, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Eigeldinger, J.J. (1988). *24 Preludes Opus 28: genre, structure significance. Chopin Studies*. Londres, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Fay, L. E. (1999). *Shostakovich: A Life*. Recuperado de https://books.google.com.mx/books?id=2H-fma7sFd0C&printsec=frontcover&hl=es&source=gb_s_atb#v=onepage&q&f=false
- Forrest, D. L. (1986). *The form of the keyboard prelude*. (Tesis Doctoral). University of Wollongong, Australia.
- Gide, A. (1948). *Notes sur Chopin*. Paris, Francia.

- Gillespie, J. (1965). *Five Centuries of Keyboard Music*. Nueva York, EU.: Dover.
- Gorky, M. (1924). NICOLAI LENIN El Hombre. *Daily Herald*. Recuperado de https://www.marxists.org/archive/gorky-maxim/1924/lenin-the_man.html
- Journal des Debats (1842, 13 de abril). París.
- Kandinsky, V. (2018). *De lo espiritual en el arte*. Recuperado de: https://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/1303_kandinsky.pdf
- Kirby, F. E. (1966). *A Short History of Keyboard Music*. Nueva York, EU.: Schirmer.
- Klecsyński, J. (1913). *How to play Chopin. The Works of Frederic Chopin, their proper interpretation*. Londres, Inglaterra: William Reeves.
- La France Musicale (1841, 2 de mayo). París.
- Mace, T. (1676). *Musick's Monument*. Recuperado de: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/62/IMSLP93639-PMLP193185-Mace,_Thomas_-_Musick's_Monument.pdf
- Manchester examinier (1848, 5 de septiembre). Manchester.
- Marmontel, A. (1885). *Histoire du piano et de ses origines*. Paris, Francia : Heugel.
- Martynov, I. y Gubalsky, T. (2010). *Dmitri Shostakovich: The Man And His Work*. Montana, EU.: Kessinger Publishing.
- Meier, M. A. (1993). *Chopin - Twenty-Four Preludes Op. 28*. (Tesis Doctoral). University of Wollongong, Australia.
- Niecks, F. (1973). *Frederick Chopin as a Man and Musician*. Recuperado de: <http://www.gutenberg.org/files/4973/4973-h/4973-h.htm>

- Park, J. (2012). *Historical and Analytical overviews on Dmitri Shostakovich's Twenty Four Preludes and Fugues*. (Tesis de Maestría). The Dorothy F. Schimdt College of Arts and Letters of Florida Atlantic University, Florida.
- Prieto, C. (2014). *Dmitri Shostakovich. Genio y Drama*. Guadalajara, México: Fondo de Cultura Económica.
- Real Academia Española (2020). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, España: Real Academia Española. Recuperado de <https://dle.rae.es/preludio?m=form>
- Schmitz, E.R. (2014). *The piano works of Claude Debussy*. Nueva York, EU.: Dover Publications.
- Schonberg, H. (1963). *The Great Pianists*. Recuperado de <https://books.google.mv/books?id=gtlCuMH2O4gC&printsec=copyright#v=onepage&q&f=false>
- Schwarm, B. (2016, 27 de diciembre). Chopin Preludes, Op. 28. *Britannica*. Recuperado de <https://www.britannica.com/topic/Chopin-Preludes-Op-28>
- The Musical World (1848, 9 de septiembre). Londres.
- Volkov, S. (2004). *Testimony*. Missouri, EU.: Limelight.
- Walker, A. (2018). *Fryderyk Chopin: A Life and Times*. Londres, Inglaterra: Macmillan Publishers.

APÉNDICE.

-Fuentes adicionales:

- Brown, M. H. (2018). *A Shostakovich Casebook*. Indiana, EU.: Indiana University Press.
- Moshevich, S. (2004). *Dmitri Shostakovich, Pianist*. Recuperado de https://books.google.com.mx/books/about/Dmitri_Shostakovich_Pianist.html?id=6phqd3BvJwIC&redir_esc=y
- Rofe, M. (2016). *Dimensions of Energy in Shostakovich's Symphonies*. Recuperado https://books.google.com.mx/books?id=HPwGDAAAQBAJ&dq=moshevich+shostakovich+symphonies&source=gbs_navlinks_s
- UC BERKELEY. (2010). *Garrick Ohlsson: "Why Chopin? and Other Questions"*. [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zI1XWtPNaAM>
- UK GRAMOPHONE MAGAZINE. (2007). *Chopin's Mysteries: Stephen Hough & Jeremy Nicholas*. [Video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=_E-Z3Lscus0