



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Mirage de Elisenda Fábregas: análisis, interpretación y la huella de la improvisación en su escritura pianística

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Arantzazu Abascal Martínez

Director/a del TFG: Cristina Molina Sarrió

Especialidad: Interpretación Piano

Grado Superior de Música

Curso académico

2025 – 2026



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

El presente trabajo se centra en el estudio de la obra *Mirage* de la compositora catalana Elisenda Fábregas, con el objetivo de dar a conocer la pieza y contribuir a su difusión, así como dar visibilidad a la figura de su autora. Dado que esta composición se caracteriza por una escritura pianística compleja, basada en la superposición de planos sonoros y en el contraste de carácter, tempo y textura, el objetivo principal es identificar y comprender las principales características de su lenguaje pianístico. Para ello, se realizará un análisis de la obra, donde se identificarán los elementos más relevantes de su escritura, junto con una propuesta interpretativa orientada a enriquecer su ejecución. Asimismo, resulta fundamental indagar en el contexto de su creación y en la huella de la improvisación presente en la misma, con el fin de alcanzar una comprensión más profunda de la obra.

Palabras clave

Mirage, Elisenda Fábregas, lenguaje pianístico, interpretación, improvisación.

ABSTRACT

The present work focuses on the study of the piece *Mirage* by the catalan composer Elisenda Fábregas, with the aim of bringing greater attention to the piece, contributing to its dissemination, and highlighting the figure of its composer. Given that the work is characterized by complex pianistic writing, based on the superposition of sound planes and on the contrast of character, tempo and texture, the main objective is to identify and understand the principal characteristics of its pianistic language. For this purpose, an analysis of the work is carried out, in which the most relevant elements of its writing are identified, together with a performance proposal aimed at enriching its execution. Likewise, it is fundamental to investigate the context of creation of the piece and the imprint of improvisation present in it, in order to achieve a deeper understanding of the work.

Keywords: *Mirage*, Elisenda Fábregas, pianistic language, improvisation.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por creer en mí incondicionalmente.

A mi hermano Lázaro, por ser el mejor compañero de batallas que la vida podía darme.

A mis amigas, las de toda la vida y las que he tenido la suerte de conocer durante estos
años de carrera, por la cotidianidad y el apoyo mutuo.

A Sara Moragón, por marcar un punto de inflexión en mi vida.

A todas las profesoras y profesores que, de una forma u otra, han contribuido a que hoy
pueda estar aquí.

Y, en especial, a Cristina Molina por su paciencia y entusiasmo desde el primer día.

Por enseñarme que existe una forma diferente de entender la música.

Gràcies.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

Elementos estructurales del trabajo

c.: compás

cc.: compases

p.: página

Notas de adorno

Ap.: apoyatura

Indicaciones para la técnica pianística

1: pulgar

2: índice

3: corazón

4: anular

5: meñique

m. d.: mano derecha

m. i.: mano izquierda

p.: pedal

Análisis armónico

Aum: aumentado

Indicaciones dinámicas

cresc.: crescendo

decresc.: decrescendo

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN.....	1
1.1.	Objeto de estudio y justificación	1
1.2.	Estado de la cuestión	2
1.3.	Objetivos.....	3
1.4.	Metodología y estructura	4
1.5.	Dificultades y facilidades	5
2.	BIOGRAFÍA DE ELISENDA FÁBREGAS Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA	6
2.1.	Breve biografía de Elisenda Fábregas	6
2.2.	La obra para piano de Elisenda Fábregas	8
2.3.	El contexto de <i>Mirage</i>	10
3.	ANÁLISIS DEL LENGUAJE COMPOSITIVO EN <i>MIRAGE</i>	12
3.1.	Forma.....	12
3.1.1.	Exposición del Tema A (c. 1 – c. 67)	13
3.1.2.	Exposición del Tema B (c. 68 – c. 123)	17
3.1.3.	Desarrollo (c. 124 – c. 187)	20
3.1.4.	Reexposición (c. 188 – c. 219)	23
3.1.5.	Coda (c. 220 – c. 230)	23
3.2.	Melodía.....	28
3.3.	Armonía.....	30
3.4.	Ritmo y textura	35
3.5.	Conclusiones parciales I	42
4.	PROPUESTA INTERPRETATIVA	44
4.1.	Exposición del Tema A	44

4.2.	Exposición del Tema B	48
4.3.	Desarrollo	53
4.4.	Reexposición del Tema A y Coda	57
	Conclusiones parciales II	59
5.	LA HUELLA DE LA IMPROVISACIÓN EN <i>MIRAGE</i>	61
5.1.	Escritura idiomática y generación del material	61
5.2.	Desarrollo del material temático: repetición, variación y cambios de textura	62
5.3.	Flexibilidad del discurso y construcción de la tensión	65
5.4.	Recursos pianísticos de carácter improvisatorio	68
5.5.	Conclusiones parciales III	70
6.	CONCLUSIONES.....	71
	BIBLIOGRAFÍA.....	74
	FONOGRAFÍA	75
	WEBGRAFÍA	76
	ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES.....	77

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto de estudio y justificación

El objeto de estudio de este trabajo es la obra *Mirage*, de la compositora catalana Elisenda Fábregas. Esta investigación pretende aproximarse al lenguaje pianístico utilizado en la obra a través del análisis profundo de la misma, la interpretación de esta y la indagación en el proceso creativo de la compositora.

La trayectoria artística de Elisenda Fábregas es amplia y diversa. Formada inicialmente como pianista, ha desarrollado una carrera polifacética que incluye su labor como intérprete, pedagoga o conferenciante, además de una sólida producción compositiva. Esa diversidad de experiencias ha influido en la riqueza estilística de su obra y su lenguaje compositivo. Dentro de su catálogo, *Mirage* destaca como su primera gran composición para piano y representa un punto de inflexión en su carrera.

La pieza fue compuesta en el año 1997 como un encargo para el Concurso Internacional de San Antonio, donde era la obra de interpretación obligada para los doce pianistas semifinalistas. La obra se estrenó en el Ruth Taylor Hall de la Trinity University, San Antonio; en octubre de 1997, interpretada por el pianista Roger Whright (Fábregas, 1997, notas del programa).

La idea de este trabajo surge con la motivación de dar visibilidad a repertorio contemporáneo poco conocido a la vez que se reivindica el papel de la mujer compositora.

Para concluir, aunque la obra de Elisenda Fábregas, y en especial *Mirage*, ha ganado relevancia en los últimos años, aún existe un amplio margen para profundizar en su estudio y aportar nuevos conocimientos sobre el tema.

1.2. Estado de la cuestión

En lo que respecta a los antecedentes, la documentación existente sobre *Mirage* es escasa. No existe ningún trabajo que aborde la obra de manera individual, aunque sí que existen estudios que incluyen el análisis de la pieza dentro de investigaciones más amplias sobre la producción pianística de la compositora. Por otro parte, no se han localizado estudios centrados específicamente en la influencia de la improvisación dentro de su escritura para piano.

En relación con la biografía y el catálogo de Elisenda Fábregas, las principales fuentes de información proceden de su página web oficial, de entrevistas realizadas a la compositora, de notas al programa y de reseñas de conciertos en los que se ha interpretado su obra.

Respecto a su música para piano, destacan dos trabajos que han abordado este repertorio en profundidad. En primer lugar, la tesis doctoral de Jinha Park, titulada *Piano Music of Elisenda Fábregas: A Stylistic Analysis*, defendida en 2013 en la University of South Carolina. Este estudio constituye la investigación más completa y sistemática sobre producción pianística de la compositora, ya que ofrece una contextualización de su trayectoria artística y un recorrido por sus principales obras para piano. Además, el trabajo incluye un análisis de cuatro de sus obras más representativas para este instrumento: *Portraits I*, *Homenatge a Mompou*, *Hommage à Mozart* y *Mirage*. Aunque dedica un apartado al estudio de *Mirage*, este se integra dentro de una visión general del repertorio pianístico de Fábregas. Por este motivo, el presente trabajo plantea un estudio centrado específicamente en esta obra, incorporando aspectos analíticos, interpretativos y su relación con la improvisación dentro del proceso creativo.

En segundo lugar, cabe mencionar el trabajo realizado por Rachel Baron, titulado *The Pedagogical Piano Works of Elisenda Fábregas: Teaching Repertoire of Different Styles and Contextualizing her Work in Mainstream Repertoire*. Esta investigación se centra en el estudio de una selección de piezas pertenecientes al *Album for the Young* de Elisenda Fábregas, una colección creada con una finalidad pedagógica. El trabajo analiza los recursos técnicos y musicales presentes en estas obras, además de contextualizarlas dentro del repertorio didáctico para piano.

Además de estos trabajos centrados en su producción pianística, cabe mencionar dos investigaciones dedicadas a su repertorio vocal, que resultan de interés para comprender la evolución general de su lenguaje compositivo. El primero de ellos es el estudio *A Performance Guide to Five Musings on the Past by Elisenda Fábregas for Soprano and Piano*, realizado por Megan Elisabeth Barrera. Esta investigación aborda el ciclo *Five Musings on the Past* desde una perspectiva interpretativa, incluyendo aspectos relacionados con el estilo compositivo de Fábregas, la relación entre texto y música, y las recomendaciones de la propia compositora para la interpretación de la obra.

El segundo estudio, *An Investigation of the Traditional Cante Jondo as the Inspiration for the Song Cycle Five Poems of García Lorca by Elisenda Fábregas*, realizado por Mary Etta Hobbs, analiza la influencia del cante jondo andaluz en el ciclo vocal *Five Poems of García Lorca*. En él se estudian las raíces históricas y musicales de esta tradición y la manera en que la compositora incorpora estos elementos dentro de la pieza.

1.3. Objetivos

El objetivo principal del trabajo es dar a conocer la obra *Mirage* y la figura de su compositora, Elisenda Fábregas, así como identificar las principales características de su lenguaje pianístico.

Los objetivos específicos son los siguientes:

- Abordar el estudio interpretativo de la obra a partir de una comprensión detallada de su escritura.
- Contextualizar la pieza dentro de la trayectoria artística y compositiva de Elisenda Fábregas.
- Evidenciar la influencia de la experiencia improvisadora de la compositora en el proceso creativo de la obra.

1.4. Metodología y estructura

Para la elaboración de este trabajo se ha utilizado una metodología cualitativa, orientada al estudio de la obra *Mirage* desde una perspectiva analítica e interpretativa.

En primer lugar, se ha llevado a cabo una búsqueda y revisión de fuentes documentales relacionadas con la producción musical de Elisenda Fábregas y con la obra de objeto de estudio. Todo ello ha permitido contextualizar la figura de la compositora y la pieza dentro de su trayectoria artística.

En segundo lugar, se ha realizado un análisis detallado de *Mirage*, centrado en el estudio de los principales elementos que conforman su lenguaje pianístico: forma, melodía, armonía, ritmo y textura. A partir de este análisis, se ha desarrollado una propuesta interpretativa orientada a comprender las dificultades técnicas y expresivas de la pieza.

Por último, se ha estudiado la influencia de la experiencia improvisadora de Fábregas en el proceso creativo de la obra, relacionando la información obtenida a través de las fuentes consultadas con los recursos musicales presentes en la partitura.

En lo que respecta a la estructura, el trabajo se organiza en diferentes capítulos. En primer lugar, se presenta la introducción en la que se exponen el objeto de estudio y su justificación, el estado de la cuestión, los objetivos, la metodología y estructura y, por último, las dificultades y facilidades.

A continuación, se aborda la figura de Elisenda Fábregas a través de una breve biografía, un recorrido por su producción pianística y la contextualización de *Mirage* dentro de su trayectoria compositiva.

Seguidamente, se desarrolla el análisis del lenguaje compositivo de la obra, abordando los principales elementos que conforman su escritura pianística. Posteriormente, se plantea una propuesta interpretativa derivada del análisis previo, y finalmente se estudia la influencia de la improvisación en el proceso creativo de la obra. El trabajo concluye con las principales conclusiones obtenidas tras la investigación realizada, seguidas de las referencias bibliográficas y los materiales complementarios.

1.5. Dificultades y facilidades

La mayor dificultad encontrada durante la realización de este trabajo ha sido la escasez de información específica sobre la obra *Mirage*. Aunque la figura de Elisenda Fábregas ha ganado relevancia en los últimos años, todavía existe un número limitado de estudios que aborden su producción pianística y en particular esta composición. Asimismo, la imposibilidad de establecer contacto directo con la compositora ha supuesto una dificultad añadida a la hora de conocer con mayor profundidad aspectos relacionados con la creación de la obra y la presencia de la improvisación en su escritura.

Por este motivo, ha sido necesario recurrir a otras fuentes como tesis doctorales, entrevistas realizadas previamente a la compositora, notas al programa y materiales publicados por la propia Fábregas.

En cuanto a las facilidades, cabe destacar una grabación de *Mirage* interpretada por la propia compositora, que ha permitido aproximarse de manera directa a su visión interpretativa de la obra. Además, las entrevistas y materiales disponibles han resultado de gran utilidad para comprender su trayectoria artística y el contexto en el que surge la pieza.

2. BIOGRAFÍA DE ELISENDA FÁBREGAS Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA

2.1. Breve biografía de Elisenda Fábregas

Elisenda Fábregas nació en 1955 en Terrassa, Cataluña. Criada en una familia de músicos amateurs, empezó a tomar lecciones de piano a la edad de cinco años de la mano de su madre y poco después, continuó estudiando piano en Las Carmelitas, el colegio al que asistía. Con siete años, inició sus estudios en el Conservatorio Liceu en Barcelona y cuatro años después continuó en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, donde recibió clases de Teresa Balcells (Park, 2013, pp. 10-11).

Durante sus años en el Conservatorio de Barcelona, compaginó estos estudios con la carrera de química que cursaba en la Universidad de Pedralbes, en la misma ciudad. En 1978, después de terminar los estudios superiores, se trasladó a Estados Unidos. Gracias a una carta de recomendación de Federico Mompou y un certificado del American Institute of Studies de Barcelona consiguió recibir clases de Joseff Raieff. Fue él quien la preparó para su acceso a The Juilliard School of Music en Nueva York, institución en la que finalmente ingresó en el año 1979 (Baron, 2018, p. 1).

Durante sus años de estudios en Juilliard mantuvo una gran actividad como intérprete, destacando su debut en el Carnegie Recital Hall en 1983. En 1982 obtuvo la Licenciatura en interpretación piano y, un año después, la Maestría en la misma especialidad, continuando posteriormente sus estudios en esta institución hasta el año 1985 (Baron, 2018, p. 1).

Durante estos años comenzó a trabajar como repertorista, tanto de danza como acompañando a instrumentistas y cantantes. Es especialmente relevante su papel como pianista acompañante en clases de danza española y en diferentes compañías, entre las que se incluyen: Jerome Robbins, Héctor Zaraspe, Janet Soares y Anna Sokolow. (Fábregas, s. f.). Durante las clases realizaba improvisaciones basadas en las principales características de la música española, experiencia que posteriormente tendría una gran influencia en su lenguaje compositivo. Además, realizó giras internacionales con algunas de estas compañías.

Ante la positiva acogida de sus improvisaciones, la coreógrafa María Benítez le recomendó transcribirlas, proceso que culminó con la creación de su primera obra para piano, *Reflexiones para piano solo*. En 1986, la obra fue estrenada en el Kennedy Center for Performing Arts en Washington, marcando así el inicio de su carrera como compositora (Park, 2013, p. 14).

A su vez, inició un doctorado en la Universidad de Columbia. En 1993 comienza a trabajar como profesora de piano y de pedagogía del piano en la Universidad de Texas en San Antonio. En el año 2000 se convierte en profesora de piano adjunta con el objetivo de componer a tiempo completo (Baron, 2018, p. 1). Durante esos años, realiza conciertos por Estados Unidos y Asia donde presenta sus propias composiciones. Pertenecen a este período obras como *Mirage* (1997), *Portraits I* y su *Sonata para flauta y piano No.1* (Park, 2013, p. 14).

En 2007 empezó un doctorado en composición musical en el Peabody Institute de la Johns Hopkins University, que finalizó en 2011. A partir de 2013 y hasta 2021 fue profesora invitada de música y estudios culturales en la Kyung-Hee University Humanitas College en Seúl. Durante su estancia en Corea del Sur estrenó diversas obras, entre las que destacan *Terra Mater* para orquesta sinfónica, *Caminos del duende* para marimba y percusión, y *Retorn a la terra* basada en los textos de los poetas catalanes Josep Carner y Joan Maragall (Fábregas, s. f.).

Desde enero de 2022 vive de nuevo en Cataluña y fue la compositora de residencia en el Palau de la Música Catalana durante la temporada 2023-2024. En el marco de dicha residencia se llevaron a cabo siete conciertos centrados en su producción compositiva, en los cuales se estrenaron varias obras, entre las que destacan *Oda a la fortaleza* para solistas, coro y orquesta, *Accents catalans* para orquesta y *Somnis radiants* para piano solo (Fábregas, s. f.).

2.2. La obra para piano de Elisenda Fábregas

El catálogo compositivo de Elisenda Fábregas es amplio y abarca obras sinfónicas, piezas para coro, música de cámara, ciclos de canciones con piano y repertorio para instrumento solo. Dentro de este conjunto, su producción pianística ocupa un lugar especialmente relevante. Su formación como pianista clásica, su experiencia como intérprete y su labor como repertorista influyen de manera directa en el lenguaje y la escritura de sus composiciones para este instrumento.

Su primera obra, *Reflexiones para piano solo* (1986) surge a raíz de su actividad como improvisadora y marca el inicio de su trayectoria compositiva. Sin embargo, esta pieza permanece inédita y no se encuentra disponible en ninguna publicación. (Fábregas, s. f.)

A partir de este momento, su producción pianística puede dividirse en dos grandes vertientes: su repertorio para piano solo y sus obras pedagógicas para este mismo instrumento.

Dentro del primer apartado, en 1997 compone la que será su primera gran obra para piano: *Mirage*, pieza que constituye el objeto de estudio de este trabajo.

En el año 2000 estrena *Portraits I*, obra que posteriormente fue galardonada con el premio de la Music Teachers National Association. Se trata de una colección de cinco piezas para piano que exploran una amplia gama de emociones y caracteres contrastantes: *Image*, *Capriccio*, *Lament*, *Intermezzo* y *Toccata*. A través de ellas, Fábregas combina momentos de lirismo e introspección con otros de mayor intensidad y carácter rítmico (Fábregas, 2000, notas del programa).

Posteriormente, compone *Hommage à Mozart* (2005) y *Homenatge a Mompou* (2007). Ambas obras rinden homenaje a compositores que han marcado su trayectoria como intérprete y por los que siente especial afinidad.

Hommage à Mozart, fue escrita para el pianista Eric Himy y presentada en una gira internacional durante el 250º aniversario del nacimiento de Mozart. En esta obra, Fábregas busca rendir homenaje a la capacidad melódica del compositor, a su escritura cercana a la línea vocal y a la sensación de espontaneidad e improvisación presente en su

música, a pesar de tratarse de un lenguaje cuidadosamente estructurado. Aunque emplea temas procedentes de algunas obras de Mozart, estos aparecen integrados dentro del discurso musical y no como un conjunto de variaciones tradicionales (Fábregas, 2005, notas del programa).

Homenatge a Mompou, nace del profundo vínculo de la compositora con Frederic Mompou, a quien conoció personalmente antes de trasladarse a Nueva York y cuyas obras interpretó con frecuencia. Encargada por el pianista neerlandés Marcel Worms para conmemorar el 25º aniversario de la muerte del compositor, la pieza rinde tributo al lirismo modal, la intimidad y las raíces catalanas que caracterizan la música de Mompou. En esta obra, Fábregas se aleja de la imagen más introspectiva asociada habitualmente al compositor y destaca su faceta más rítmica mediante el empleo de motivos procedentes de *Escenes d'infants* y una cita de *Impressions intimes* (Fábregas, 2006, notas del programa).

En 2023 compone *Somnis Radiants*, dedicada al pianista canadiense Jaeden Izik-Dzurko. La obra surge después de que Fábregas escuchara su interpretación de *Portraits I* en el Concurso María Canals, donde el pianista obtuvo el primer premio. Concebida con una sonoridad luminosa, la pieza destaca por el diálogo constante entre ambas manos, los contrastes armónicos y de registro, el desarrollo motivico y la exploración de las posibilidades sonoras del piano. A lo largo de la pieza aparecen algunos motivos procedentes de *Portraits I*, que son desarrollados dentro del nuevo discurso musical (Fábregas, s. f.).

En lo referente a sus obras pedagógicas, en el año 1999 publica *Lyric Scenes for the Young for Solo Piano*, una colección de seis piezas que se caracterizan por tener un tempo lento y un carácter introspectivo, con nombres que evocan diferentes escenas como: *El pequeño soldado* o *Paisaje andaluz*. Posteriormente, en 2002; compone *Album for the Young*, una colección de 34 piezas breves organizadas según su grado de dificultad. Las piezas abarcan diferentes estilos desde el Renacimiento hasta la música contemporánea pasando por obras con carácter español o ritmos latinos. La colección tiene como finalidad acercar a los estudiantes a diferentes estilos musicales a través del repertorio pianístico.

Finalmente, en 2004 publica *Miniatures for the Young*, una nueva colección de piezas pedagógicas que se agrupan en tres libros según el nivel de dificultad. La obra fue encargada por Charles Goodhue con motivo de un recital de sus alumnos de piano en San Antonio, Texas, y reúne piezas de diferente carácter y ambiente como: *Procesión medieval*, *Pisadas de dinosaurio* o *La canción de la princesa árabe* entre otras (Fábregas, s. f.).

2.3. El contexto de *Mirage*

Mirage, para piano solo, fue compuesta en 1997 por encargo del Concurso Internacional de Piano de San Antonio en memoria de Andrew Russell Gurwitz. La pieza fue seleccionada como obra obligatoria para los diez semifinalistas del concurso, otorgándose además un premio especial a la mejor interpretación de la obra (Fábregas, 1997, notas del programa).

El estreno tuvo lugar el 25 de octubre de 1997 en San Antonio (Texas), durante la fase semifinal del concurso, a cargo del pianista Roger Wright, quien obtuvo la Medalla de Plata y el Premio a la Mejor Interpretación de la obra de encargo. Posteriormente, Wright grabó *Mirage* para la Australian Broadcasting Company (ABC) y Universal Records. La primera interpretación en Nueva York tuvo lugar en marzo de 1998 en el Merkin Concert Hall, a cargo de Mi-Jung Im, ganadora de la Medalla de Oro del mismo concurso (Fábregas, 1997, notas del programa).

Este encargo supuso un momento significativo dentro de la producción pianística de Fábregas, ya que dio lugar a una obra de mayor formato destinada al ámbito concertístico. A diferencia de su primera composición para piano, *Reflexiones para piano solo*, *Mirage* fue concebida desde su origen para su interpretación pública dentro de un concurso internacional.

El subtítulo de *Mirage* procede de un fragmento de un poema escrito por la propia autora, que establece la atmósfera inicial de la obra:

«... I felt myself floating in a vast and magic space among tingling and shining stars...»¹

A pesar del título sugerente, la compositora aclara que no se trata de una obra programática, sino de una composición abstracta. No obstante, la pieza puede evocar diferentes imágenes o estados emocionales mediante los cambios de carácter y tempo que se producen a lo largo de la obra (Fábregas, 1997, notas del programa).

¹ Traducción: «...Me sentí flotando en un vasto y mágico espacio entre estrellas titilantes y resplandecientes...»

3. ANÁLISIS DEL LENGUAJE COMPOSITIVO EN *MIRAGE*

3.1. Forma

Mirage de Elisenda Fábregas es una obra concebida en un solo movimiento cuya organización formal combina rasgos característicos de la forma sonata con un planteamiento estructural más libre. Aunque no presenta una forma sonata en sentido estricto, sí incorpora varios de sus principios: la exposición de dos bloques temáticos contrastantes (Tema A y Tema B), un desarrollo donde los motivos adquieren un papel transformador, una reexposición del Tema A y una coda.

La obra se inicia con la exposición del Tema A, donde aparece por primera vez el motivo principal, que veremos en profundidad en el siguiente apartado. A continuación, se expone el Tema B, de carácter contrastante, estructurado como un tema con variaciones. Seguidamente, encontramos el desarrollo, donde los motivos aparecen transformados hasta llegar al punto culminante de la obra. Posteriormente, aparece la reexposición del Tema A, más ornamentada que en el inicio que finaliza con una coda que se disuelve progresivamente hasta llegar al final de la pieza. En síntesis, *Mirage* presenta la siguiente estructura: **Exposición (Tema A – Tema B) – Desarrollo - Reexposición del Tema A – Coda**. A continuación, se muestra un esquema que permite visualizar esta organización con claridad.

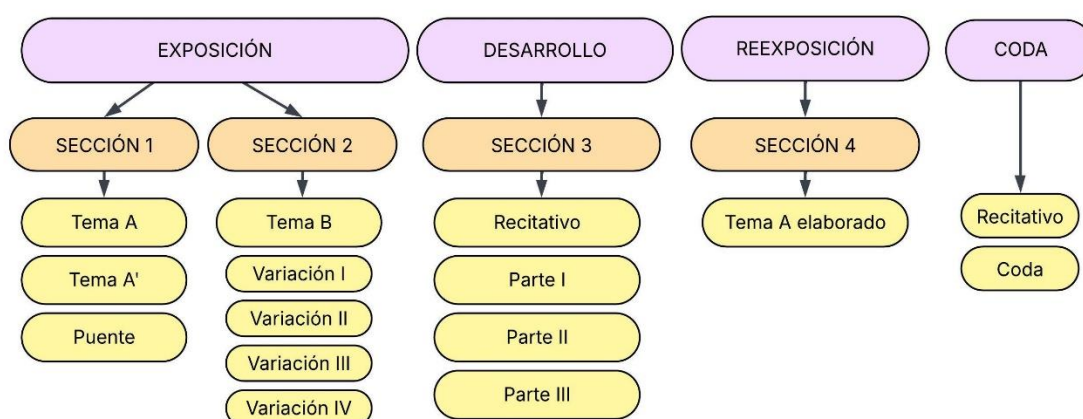


Ilustración 1. Estructura formal de *Mirage*

En relación con la organización formal de la obra, resulta pertinente contrastar el análisis desarrollado en este trabajo con otros estudios previos. En su tesis doctoral *Piano Music of Elisenda Fábregas: A Stylistic Analysis*, Jinha Park propone una división formal en cuatro secciones: A - B - C - A' - Coda. La autora sostiene, además, que los temas B y C derivan del Tema A y que los tres temas reaparecen a lo largo del desarrollo (Park, 2013, p. 42).

Coincidiendo con Park en la división de la obra en cuatro secciones, se considera, no obstante que el denominado Tema C no introduce material temático nuevo, sino que corresponde a una variación del motivo principal, lo que permite integrarlo dentro del proceso de desarrollo motivico más que tratarlo como un tema independiente. Por otra parte, se observa que el Tema B, aunque mantiene cierta relación con el tema A, presenta un carácter contrastante que le otorga identidad propia dentro del discurso musical de la obra. A continuación, se presenta la tabla correspondiente al análisis formal propuesto por Jinha Park.

Part	A	B	C (development)	Recap A'	Coda
Theme	A	B	A, B and C	A'	C
Measure	1	68	124	189	220

Ilustración 2. Tabla del análisis realizado por Jinha Park

Seguidamente, se procederá a explicar cada una de las secciones con mayor detalle, así como los principales motivos que aparecen en cada una de ellas.

3.1.1. Exposición del Tema A (c. 1 – c. 67)

La exposición del Tema A constituye el núcleo generador de toda la pieza. Esta sección se divide en tres partes: la presentación inicial del Tema A, su transposición (Tema A') y un puente que actúa como transición al Tema B.

En el inicio del Tema A (c. 1 – c. 18) se presenta el material temático sobre el que se desarrollará toda la obra. Esta se construye a partir de un motivo principal que funciona como generador del discurso musical. Este motivo va precedido por un motivo introductorio que aparece en los primeros compases. Dicho motivo introductorio, está construido en torno a la nota *si*.

The image shows the first six measures of a piano piece. The tempo is marked 'Allegro inquieto' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The dynamics are 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The key signature has one sharp (F#). The introductory motif is highlighted with a yellow bracket and labeled 'motivo introductorio'. It consists of a half note G#4, a quarter rest, a half note A4, a quarter rest, a half note B4, and a quarter rest. The piano accompaniment features a continuous sixteenth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, with a 'Piano' marking at the beginning.

Ilustración 3. Motivo introductorio

A continuación, aparecerá de nuevo el motivo introductorio en torno a la nota *re*, esta vez en terceras.

The image shows measures 7 through 12 of the piano piece. The introductory motif is repeated in thirds, starting on the note D4 (re). It is highlighted with a yellow bracket and labeled 'motivo introductorio'. The piano accompaniment continues with the same sixteenth-note patterns as in the previous section.

Ilustración 4. Motivo introductorio en torno a la nota *re*

El desarrollo de este motivo culmina en el c. 7 con la aparición del motivo principal.



Ilustración 5. Motivo principal

A su vez, la m. i. realiza un *ostinato* de seisillos donde encontramos un tercer motivo, de carácter secundario.



Ilustración 6. Motivo secundario

A partir del c. 11 el discurso se reorganiza: el motivo introductorio pasa a la m. i., en registro grave, mientras que el motivo secundario asciende a la m. d. manteniendo el *ostinato* de seisillos. Este pasaje se apoya sobre un pedal de *mi*.



Ilustración 7. Motivo introductorio en la m. i. en el c. 11

En el c. 14, reaparece el motivo principal, ahora con una nueva disposición en la m. i. y un pedal de *sib* en el bajo. Este fragmento termina con una pequeña progresión que da paso al Tema A'.



Ilustración 8. Pequeña progresión entre los c. 15 – c. 18

Llegamos al Tema A' (c. 19 – c. 39). Se trata de una trasposición del Tema A con la nota *fa* como eje central y un pedal de *sib*, es decir; a una quinta de distancia respecto a la exposición inicial.



Ilustración 9. Inicio del Tema A'

Finalmente, los c. 37 – c. 39 funcionan como transición al puente.

El puente (c. 40 – c. 67), se desarrolla con un trino sobre un intervalo de tritono (*re-sol#*) en la m. i., acompañado por una variación melódica del motivo principal en la m. d. construido sobre un salto de octava disminuida. Este patrón se repite dos veces, acumulando tensión hasta el *Cédez* del c. 60. El tempo cambia pasando del *allegro inquieto* del principio a *più mosso*.



Ilustración 10. Inicio del puente en el c. 40.

3.1.2. Exposición del Tema B (c. 68 – c. 123)

La exposición del Tema B constituye un claro contraste expresivo respecto a la del Tema A. El tempo pasa a *andante tranquilo*, en oposición al *allegro inquieto* del inicio. El motivo principal del Tema B aparece por primera vez en el c. 68, y en los siguientes compases encontramos variaciones de este. El cambio de carácter, la nueva textura y la disposición del motivo, lo dotan de identidad propia, permitiendo considerarlo un motivo nuevo y no simplemente una variación del principal. Esta sección está formada por el Tema B y sus cuatro variaciones posteriores que destacan por su lirismo y por la aparición de pequeños fragmentos de polifonía imitativa.



Ilustración 11. Motivo principal del Tema B

Esta sección se inicia presentando el Tema B (c. 68– c. 76), en la que destaca el diálogo entre voces intermedias y un diseño melódico que recuerda la escritura vocal. A continuación, se presentan las variaciones del tema:

-Variación I (c. 76 – c. 84). El motivo principal pasa a la m. i., mientras la m. d. aporta bordaduras y pequeñas figuraciones. Se trata de una variación tímbrica pero no armónica.

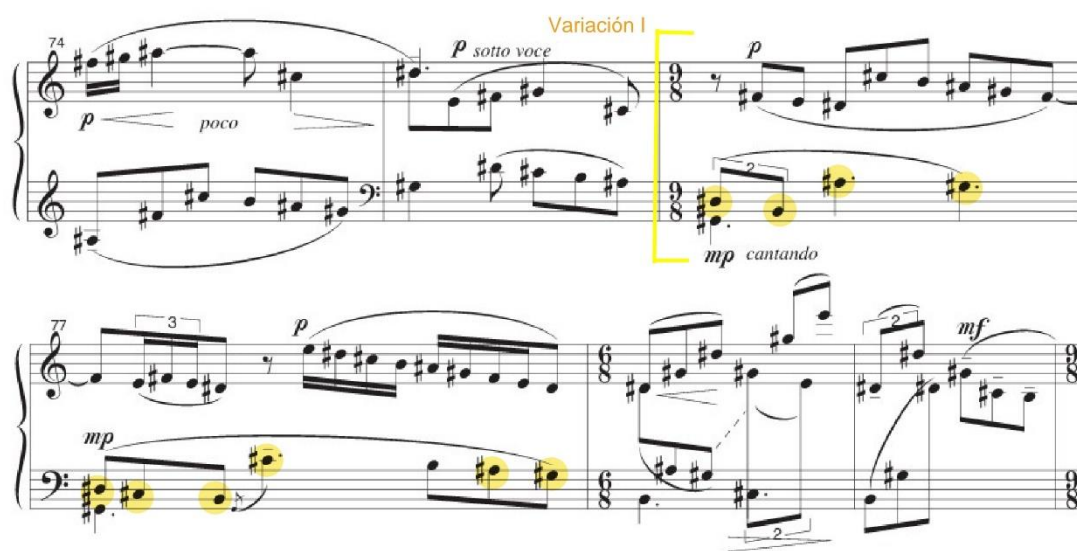


Ilustración 12. Inicio de la Variación I

-Variación II (c. 85– c. 98). La compositora intensifica la sonoridad utilizando octavas sobre el acorde de Sol# menor. El motivo principal aparece octavado y repartido entre ambas manos.



Ilustración 13. Inicio de la Variación II

-Variación III (c. 99 – c. 110). Se trata de una variación rítmica respecto a las anteriores. La m. i. mantiene un *ostinato* formado por un tresillo de semicorcheas y dos corcheas. Esta figuración se mantiene en el acorde de Sol# menor. El cambio de tempo sumado a la entrada a contratiempo de la m. d. genera una tensión que seguirá aumentando en la variación siguiente.



Ilustración 14. Variación III a partir del c. 99

-Variación IV (compases 111 – 123). El discurso se desplaza a Do# eólico, manteniendo el patrón rítmico, pero con una textura más elaborada.



Ilustración 15. Motivo principal del Tema B en la Variación IV

3.1.3. Desarrollo (c. 124 – c. 187)

Se trata de un desarrollo en sentido amplio, no necesariamente ligado a procedimientos formales de sonata, sino a un despliegue continuo del motivo principal y el introductorio a través de variaciones melódicas y cambios en la textura y el ritmo.

A partir del c. 124 se produce un nuevo cambio de tempo pasando a un *Recitativo*, que actúa como introducción al desarrollo y presenta el motivo principal en aumentación sobre un acorde de Re# disminuido en primera inversión.

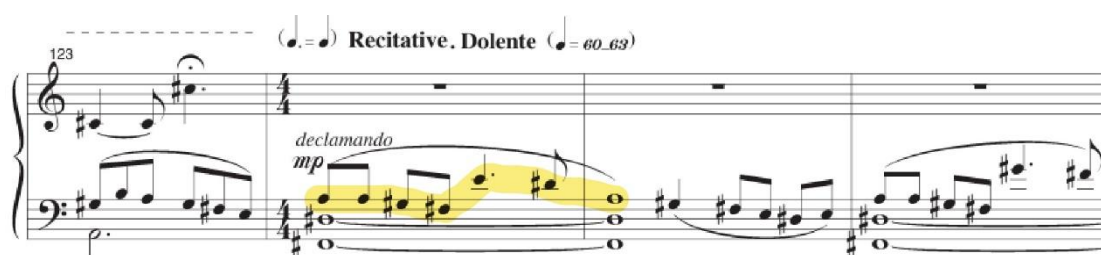


Ilustración 16. Motivo principal en el Recitativo del c. 124

El desarrollo a su vez se divide en tres partes: parte I, parte II y parte III, esta última actúa como puente hacia la reexposición del Tema A.

La primera parte, abarca desde el inicio del *Da lontano* hasta el c. 157. Este fragmento presenta diferentes variaciones del motivo principal mientras la m. i. realiza un ritmo constante de cinquillos. El pedal de la m. i. va alternando entre *la* y *lab*.

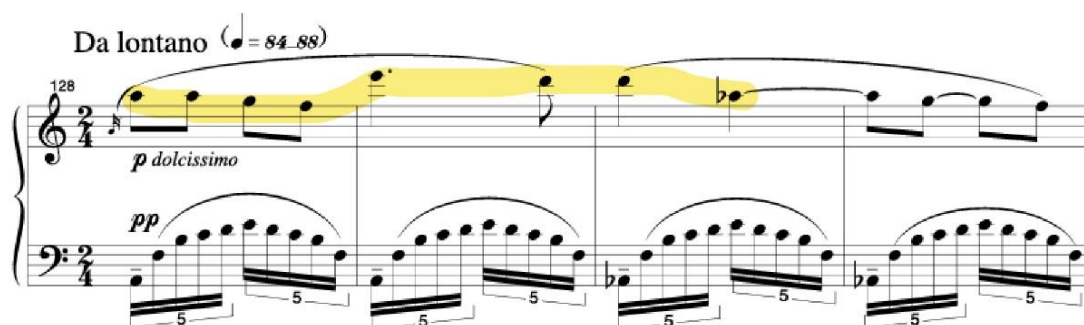


Ilustración 17. Motivo principal en el inicio del Desarrollo

A partir del c. 142, el tempo va aumentando progresivamente y lo mismo sucede con la melodía que empieza con una sola línea melódica y posteriormente se realiza en terceras para terminar en un pasaje donde aparece en octavas. A partir del c. 150, el motivo principal se alterna entre las dos manos. Esto genera un estado de tensión que desembocará en la parte II.

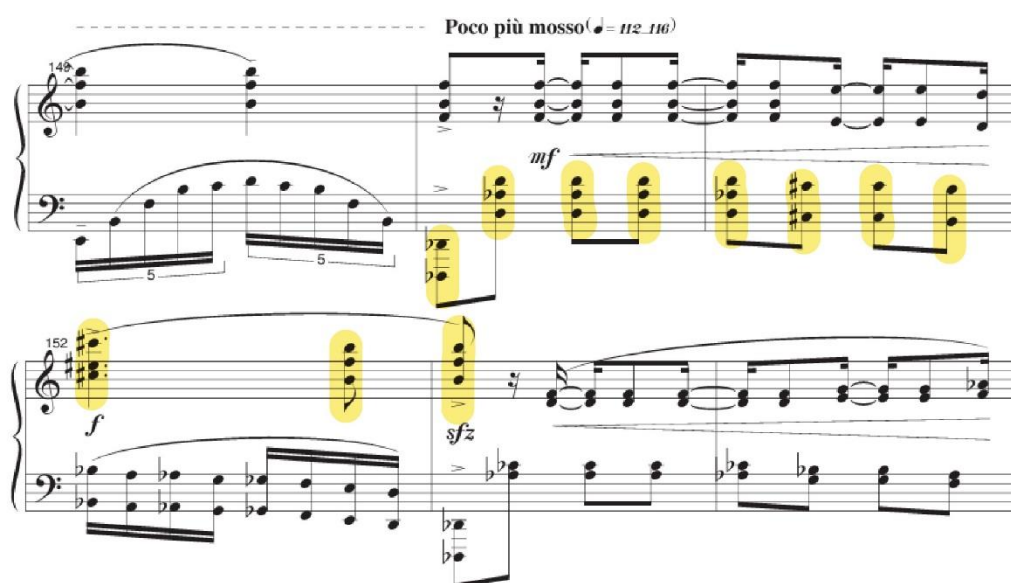


Ilustración 18. Motivo principal alternado entre las dos manos en la Parte I del Desarrollo

La Parte II va del c. 158 hasta el *affrettando* que aparece en el c. 174. En este fragmento vuelve a aparecer el motivo introductorio que resalta entre grandes arpeggios que abarcan todo el teclado. Como en el inicio de la obra, el motivo se forma primero en torno a la nota *si* y después en torno a *re*.



Ilustración 19. Motivo introductorio en la Parte II del Desarrollo

Este motivo se va alternando con el motivo principal que aparece del c. 162 al c. 165 en la m. d. A partir del c. 116, vuelve a aparecer el motivo introductorio esta vez alrededor de *sib*.

En el c. 170, encontramos el motivo principal del tema B que resalta entre los arpeggios.

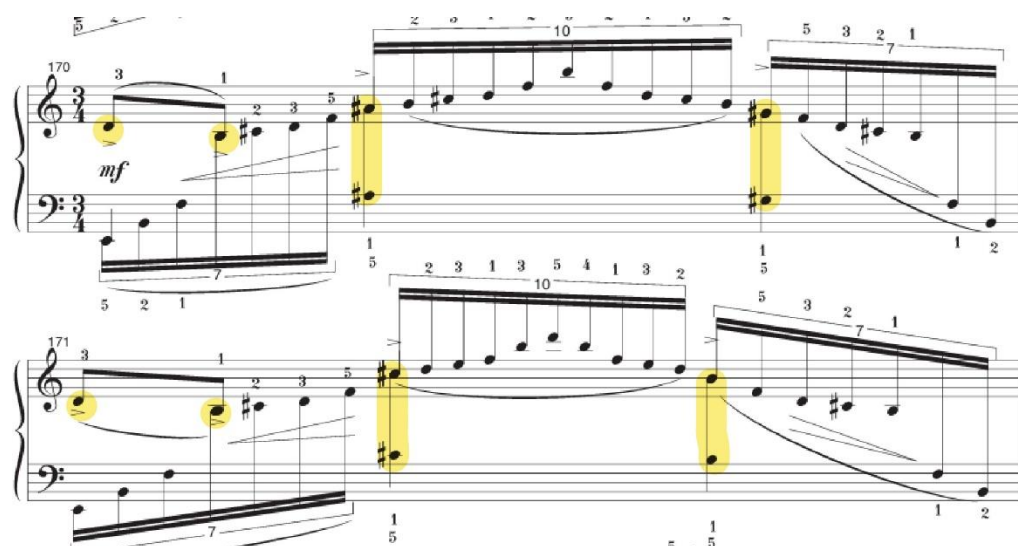


Ilustración 20. Aparición del motivo del Tema B durante el Desarrollo

A partir del c. 174, llegamos a la última parte del desarrollo que actúa como puente. En este fragmento encontramos un punto culminante en el que el registro se expande, la armonía se vuelve más ambigua, y las figuraciones virtuosísticas preparan el regreso al Tema A.

3.1.4. Reexposición (c. 188 – c. 219)

La reexposición retoma el material del Tema A, pero profundamente ornamentado y transformado. Empieza de nuevo con el motivo introductorio, pero esta vez en octavas. Se encuentra igual que en el inicio en torno a la nota *si* sobre un pedal de *mi*. Encontramos también el motivo secundario, en la m. i.



Ilustración 21. Reexposición del Tema A

En el c. 194 aparece el motivo principal, igual que al principio de la obra, pero en octavas. En el c. 198, aparece de nuevo el motivo introductorio en la m. d. mientras en la m. i. se mantiene en un pedal de *mi*.

Del c. 201 al c. 218, los motivos principal y secundario se van alternando con pasajes arpegiados añadiendo más dificultad y tensión mediante cambios en el registro, saltos en ambas manos y trinos que generan un punto culminante que finaliza en el *Cédez* del c. 217.

3.1.5. Coda (c. 220 – c. 230)

En el c. 220 aparece de nuevo un *Recitativo* que actúa como introducción a la coda. Al igual que en el desarrollo, presenta el motivo principal en aumentación sobre un acorde de *Mi* disminuido.

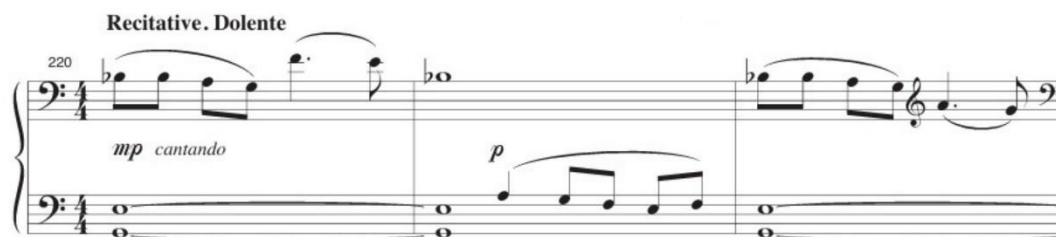


Ilustración 22. Recitativo al inicio de la Coda

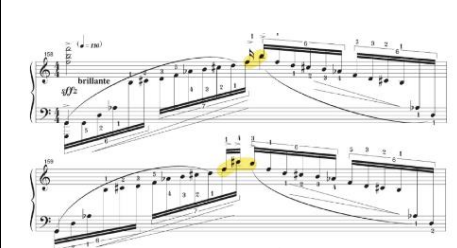
A partir del c. 224 se presenta el motivo principal en síncope. La pieza se asienta finalmente en Re menor.

El tritono (*re-sol#*) se resuelve cuando *sol#* asciende finalmente a *la*, lo que representa la disolución de la tensión que ha sustentado toda la obra. La pieza termina con un acorde de 9ª mayor diatónica en los tres últimos compases, quedando el final en un estado suspensivo.

Finalmente, tras haber realizado el análisis de la estructura formal y del tratamiento motivico de *Mirage*, se considera pertinente presentar una síntesis de los diferentes elementos expuestos. A continuación, se incluye una tabla en la que se recogen los distintos temas y los motivos asociados a cada uno de ellos, con el objetivo de ofrecer una visión global de lo comentado anteriormente.

Mirage de Elisenda Fábregas: análisis, interpretación y la huella de la improvisación en su escritura pianística

Estructura formal	Sección	Temas/ Partes	Motivos	Fragmento
EXPOSICIÓN (c. 1 – c. 123)	S. 1	Tema A	Motivo introdutorio	
			Motivo principal	
		Tema A'	Motivo introdutorio	
			Motivo principal	
		Puente	Motivo introdutorio trasformado	
		Tema B	Motivo del Tema B	
	S. 2	Var. I	Motivo del Tema B	
				

		Var. II	Motivo del Tema B	
		Var. III	Motivo del Tema B	
		Var. IV	Motivo del Tema B	
DESARROLLO (c. 124 – c. 187)	S. 3	Recitativo	Motivo principal en aumentación	
		Parte I	Motivo principal	
		Parte II	Motivo introductorio	

Mirage de Elisenda Fábregas: análisis, interpretación y la huella de la improvisación en su escritura pianística

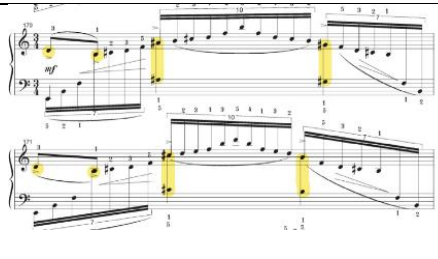
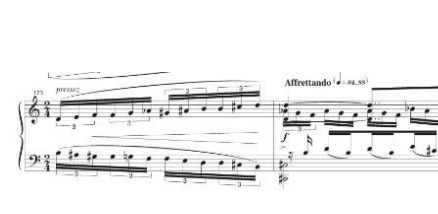
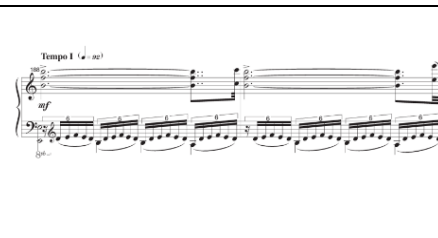
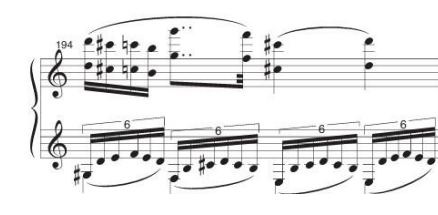
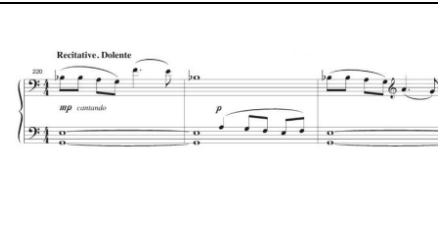
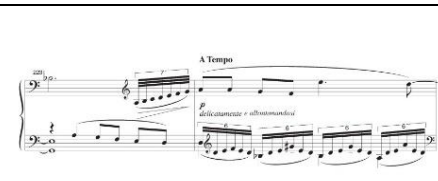
			Motivo del Tema B	
		Parte III	Motivo introductorio	
REEXPOSICIÓN (c. 188 – c. 219)	S. 4	Tema A elaborado	Motivo introductorio	
			Motivo principal	
CODA (c. 220 – c. 230)		Recitativo	Motivo principal en aumentación	
		Coda	Motivo principal	

Tabla 1. Síntesis de los temas y motivos en *Mirage*

3.2. Melodía

En *Mirage*, las melodías toman como punto de partida los dos motivos fundamentales: el motivo introductorio y el motivo principal. Tal y como subraya Park en su tesis, *Piano music of Elisenda Fábregas: A Stylistic Analysis*, el uso del motivo como elemento generador es característico de la producción pianística de Elisenda Fábregas: la compositora parte de pequeñas células que se expanden a través de cambios de registro, variaciones en la textura y el desarrollo de los motivos en melodías más complejas.

Al inicio de la obra aparece el motivo introductorio, construido a partir de intervalos conjuntos que ascienden y descienden en torno a la nota *si*. Este motivo, tal y como se ha indicado con anterioridad, se presenta posteriormente traspuesto en torno a la nota *re*, manteniendo su diseño básico, pero incorporando un intervalo de 3ª menor descendente, que adquiere especial relevancia como elemento estructural, ya que anticipa de manera clara el diseño del motivo principal. En la siguiente imagen se presenta el motivo introductorio aislado.

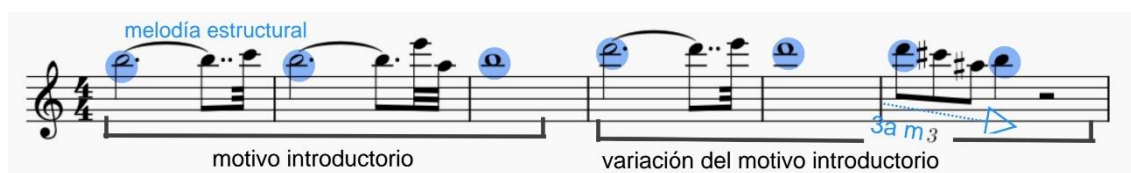


Ilustración 23. Melodía estructural del motivo introductorio

A continuación, en el c. 7, emerge el motivo principal, que surge a partir de la ampliación del material introductorio. Se inicia con un descenso cromático de 3ª menor, que se ve seguido por un salto ascendente de 6ª. El motivo termina de nuevo con un intervalo descendente que finaliza con una apoyatura que resuelve en una nota real. Este motivo se ha denominado “motivo principal” precisamente por su papel central en la obra, ya que constituye el elemento más relevante y recurrente del discurso musical, reapareciendo de manera constante a lo largo de las diferentes secciones. En el compás siguiente a su aparición, el motivo principal experimenta ya una variación, en el que el salto ascendente se amplía, manteniendo, no obstante, el descenso inicial de 3ª menor. En la siguiente imagen se puede observar el comportamiento del motivo principal.



Ilustración 24. Melodía estructural del motivo principal

La síntesis melódica del motivo puede reducirse a un esquema interválico esencial reconocible a pesar de las variaciones. Esta reducción se presenta de forma clara en la siguiente ilustración, donde se ha eliminado la ornamentación para resaltar las notas estructurales que sustentan el discurso melódico.

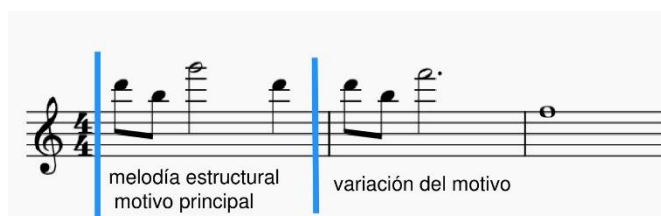


Ilustración 25. Melodía estructural extraída del motivo principal

Junto a estos materiales asociados al Tema A, el Tema B introduce un nuevo motivo melódico de carácter claramente contrastante. Aunque el motivo del Tema B tiene una melodía estructural similar al principal, no se trata de una variación ni de una derivación directa de este, sino más bien un nuevo motivo que comparte el mismo perfil melódico.

Si se compara la reducción estructural del motivo principal con la del motivo del Tema B, podemos observar en la siguiente imagen que ambos comparten un esquema interválico basado en un descenso inicial seguido de un salto ascendente amplio y una resolución posterior en sentido descendente.



Ilustración 26. Comparativa entre el motivo principal y el motivo del Tema B

En concreto, el motivo del Tema B se inicia igualmente con un descenso de 3ª seguido por un salto ascendente de mayor amplitud, que se resuelve mediante una apoyatura descendente. Esta apoyatura adquiere un papel estructural, convirtiéndose en un elemento central del diseño melódico y contribuyendo al carácter *cantabile* y expresivo del motivo.

En los compases siguientes, el motivo es sometido a un proceso de variación y expansión progresiva, en el que el salto ascendente se va ampliando gradualmente. Estas transformaciones responden a lo que Molina, García y Roca (2000) denominan transformaciones rítmico-melódicas, esto es, modificaciones del motivo que alteran su diseño rítmico o melódico conservando los elementos esenciales que permiten reconocerlo (p. 112). En la siguiente imagen se puede observar con claridad.



Ilustración 27. Melodía estructural del motivo principal del Tema B

3.3. Armonía

Mirage no presenta armadura ni una tonalidad principal estable. A lo largo de la obra, la armonía se organiza mediante centros tonales que no llegan a consolidarse a través de cadencias tradicionales. La compositora alterna pasajes en los que pueden reconocerse referencias tonales con otros de carácter marcadamente modal.

En el inicio de la exposición del Tema A, aunque no se establece una tonalidad clara, el material armónico remite de manera recurrente a tonalidad de La menor. La armonía en esta sección está basada en acordes de séptima disminuida y acordes de séptima dominante que nunca llegan a resolverse, generando una constante sensación de suspensión tonal. Desde los primeros compases, aparece en el acompañamiento de la m. i. un intervalo a distancia de tritono (*si - fa*), que posteriormente se convierte en un recurso recurrente dentro de la obra.

Elisenda Fábregas (1997)

Allegro inquieto (♩ = 92)

p lontano

Piano

pp

(la m)

II acorde disminuido

II⁷ acorde semidisminuido

II

II⁷

II

II⁷

ap.

VII⁷

VII⁷

II acorde de dominante

V⁷

V⁹

V⁹

mp

ap.

VII⁷

II

V⁷

V⁹

mf

Ilustración 28. Armonía en los primeros compases del Tema A

En el c. 9 aparece un acorde de novena de dominante sobre Sib, que funciona como dominante de la tonalidad de Mib e introduce un cambio de centro tonal hacia esta región. De este modo, se produce un desplazamiento desde La menor hacia el centro tonal de Mib, estableciendo una relación a distancia de tritono entre *la* y *mib*. La importancia de este desplazamiento se confirma en el c. 19, donde la repetición del Tema A se presenta ya transpuesta a este centro tonal.

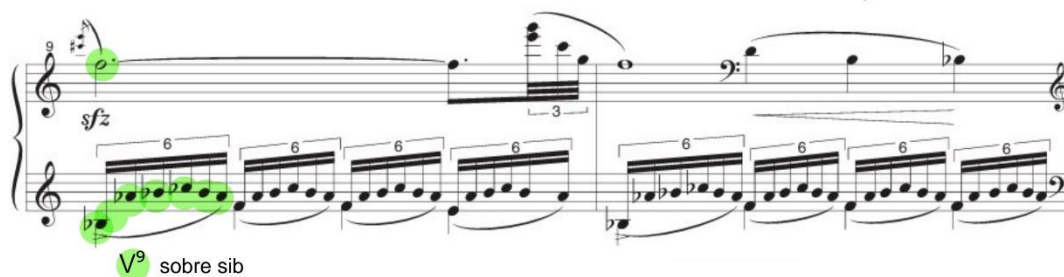


Ilustración 29. Acorde de novena de dominante sobre sib en el c. 9

Otro recurso característico del Tema A es el empleo de la escala octatónica, que aparece de forma explícita en los c. 37 - c. 39, funcionando como transición hacia el puente.

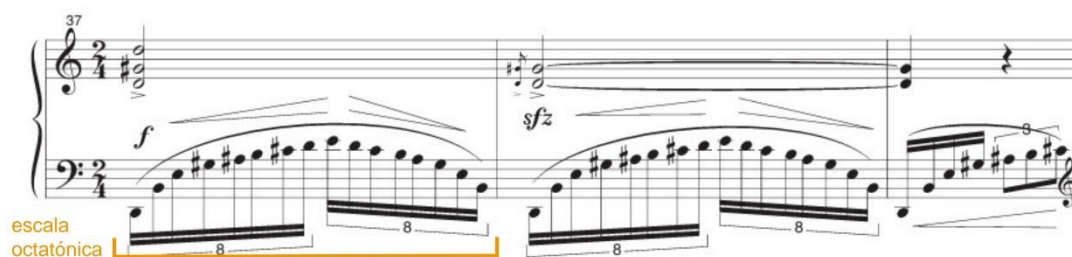


Ilustración 30. Escala octatónica en la m. i. en los c. 37 – c. 39

La escala octatónica es una escala de 8 sonidos que alterna tonos y semitonos de manera regular. Existen tres transposiciones posibles de la escala, en este caso se emplea la que comienza en *do#* siguiendo la sucesión de semitono-tono-semitono-tono...

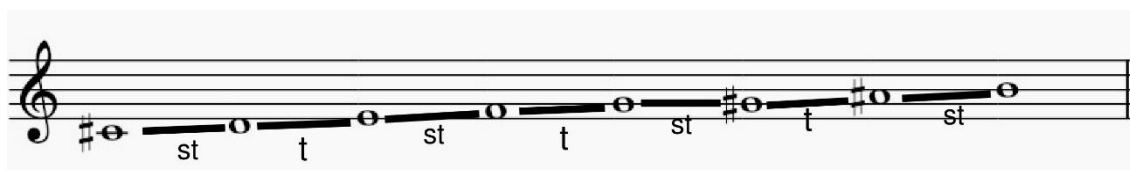


Ilustración 31. Escala octatónica que aparece en los c. 37 – c. 39

Por otra parte, la exposición del Tema B supone un claro cambio de carácter, aportando una mayor sensación de lirismo y estabilidad que se ve reflejada en la armonía.

Esta sección se asienta en Sol# eólico, a excepción de la última variación que está en Do# eólico. Un ejemplo representativo es la cadencia modal que realiza al final del tema en los c. 71 – c. 75, y posteriormente al final de cada una de las variaciones. La cadencia presenta la siguiente estructura: IV - I - VII - I.



Ilustración 32. Cadencia modal en el Tema B

Posteriormente, en el inicio del desarrollo, la armonía vuelve momentáneamente a tener como centro tonal La menor. La compositora introduce un pedal de *la* sobre el que se superpone un acorde disminuido. Dicho pedal va alternando entre *la* y *lab*, que al enarmonizarse como *sol#* vuelve a generar un acorde de séptima disminuida, reintroduciendo el clima de inestabilidad armónica característico de la obra.

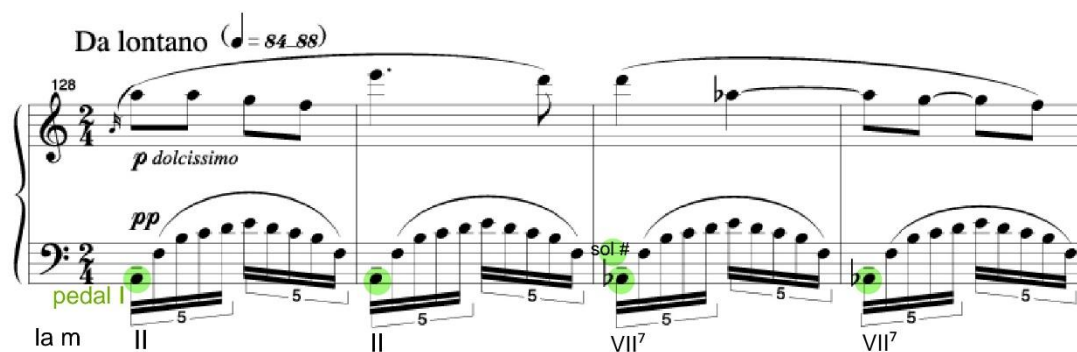


Ilustración 33. Armonía en el inicio del Desarrollo

Otro elemento característico de *Mirage* es el empleo de notas pedal prolongadas, que proporcionan puntos de apoyo estables dentro de un contexto de inestabilidad tonal. Estas notas pedal con frecuencia coinciden con la nota fundamental del acorde o con la dominante de este, contribuyendo a establecer los diferentes centros tonales.

No es hasta la coda (c. 224 – c. 230), cuando aparece por primera vez una cadencia que se asienta en la tonalidad de Re menor. Sin embargo, el cierre final mantiene el lenguaje armónico característico de la obra mediante el enlace del IV grado y el I con 9ª (*re-fa-la-do-mi*). Este cierre actúa como un proceso de clarificación tras la ambigüedad armónica anterior, otorgando a la obra un final coherente dentro de su propio lenguaje.

A Tempo

223

cadencia

pedal I

re m

I

6ª aum.

6ª aum.

V (sin sensible)

225

I

6ª aum.

V (sin sensible)

I

6ª aum.

V

IV

227

morendo

pp

I

6ª aum.

V

IV

8va -

I⁹

I⁹

Ilustración 34. Armonía en la Coda (c. 224 – c. 230)

3.4. Ritmo y textura

Además de las transformaciones melódicas y armónicas ya analizadas, el proceso de variación motivica en *Mirage* se origina a través de variaciones rítmicas y cambios en la textura, que permiten a la compositora generar contraste entre las diferentes secciones a partir de un mismo material temático.

Desde el punto de vista rítmico, la obra presenta un contraste métrico entre secciones. La exposición del Tema A se desarrolla mayoritariamente en un compás de subdivisión binaria en 4/4, a excepción del puente donde cambia a 2/4. Por el contrario, en la exposición del Tema B, el compás presenta una subdivisión ternaria en 9/8, aunque aparecen también fragmentos en 3/8 y 6/8. En el desarrollo, la métrica regresa a 2/4. Resulta especialmente significativo el pasaje del c. 177 – c. 183, donde a pesar de mantenerse el compás binario, el uso de tresillos y seisillos genera una sensación de subdivisión ternaria, produciendo una ambigüedad rítmica que intensificará la tensión, dando lugar al punto culminante del desarrollo que terminará con la reexposición del Tema A.

The image shows a musical score for piano, measures 177 to 180. The tempo is marked '(♩ = 88-92) Allegro con fuoco'. The key signature has one flat (B-flat). The score is written for both hands. Measures 177-180 show complex rhythmic patterns with many triplets and sextuplets, creating a ternary feel within the 4/4 time signature. The notation includes dynamic markings like 'sfz con elevazione' and various articulations. The score is divided into two systems, with measures 177-180 in the first system and measures 179-180 in the second system.

Ilustración 35. Fragmento entre los c. 177 – c. 180

En lo que respecta a la textura, durante la exposición del Tema A predomina la melodía acompañada, ya que la m. d. desarrolla una línea melódica principal, mientras que la m. i. sostiene un acompañamiento continuo de seisillos. Aunque el discurso se articula como melodía acompañada, la m. i. genera otra línea melódica (*si – si – la*) dentro del patrón de seisillos generando un contracanto que enriquece la textura originando así tres planos diferenciados: la melodía principal, el relleno armónico y la melodía secundaria que realiza el bajo.

Ilustración 36. Textura en el inicio de la exposición del Tema A

Desde el punto de vista rítmico, a partir del c. 7, la superposición de grupos de cuatro semicorcheas en la m. d. frente a los seisillos regulares en la m. i. genera una polirritmia 4:6.

Ilustración 37. Polirritmia a partir del c. 7

Posteriormente, en el pasaje del c. 13 – c. 18, la textura mantiene su carácter de melodía acompañada, pero se densifica mediante una escritura virtuosística en la m. i.

Desde su primera aparición, la exposición del Tema B (c. 68) se presenta mediante una textura predominantemente homofónica de carácter *cantabile*, que contrasta radicalmente

con el motor rítmico del Tema A. Aunque la m. d. expone la melodía principal y la m. i. cumple una función acompañante, ambas voces se desplazan de forma mayoritariamente paralela originando una escritura vertical característica de esta textura.

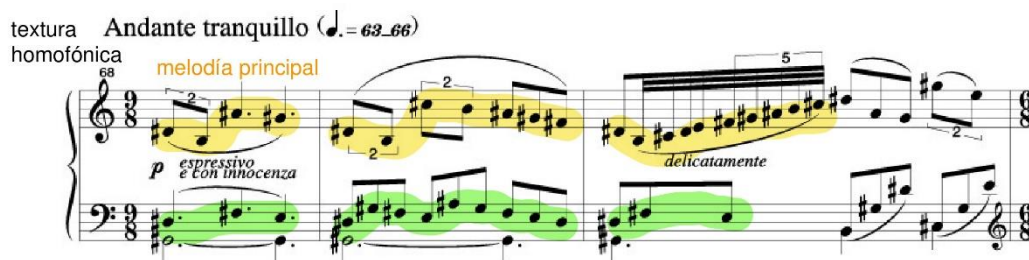


Ilustración 38. Textura homofónica en la exposición del Tema B

Rítmicamente, el Tema B se caracteriza por el uso constante de ritmos irregulares, como grupos de cinco, seis y por la presencia recurrente de polirritmia (3:2), que genera una sensación de fluidez. En algunos pasajes encontramos pequeñas imitaciones entre las diferentes voces, un ejemplo aparece en los c. 77 – c. 81, estos episodios introducen una cierta tendencia contrapuntística dentro de una textura predominantemente homofónica.



Ilustración 39. Imitación entre las voces en los c. 77 – c. 81

A partir de la Variación II (c. 85 – c. 98) la textura pasa a ser de melodía acompañada, aunque se distinguen cuatro planos sonoros diferenciados. En la m. d., encontramos acentuada la melodía en octavas mientras que escalas descendentes en tresillos generan otro plano secundario. Paralelamente, la m. i., realiza una nota pedal junto con un acompañamiento donde encontramos unas notas con función de apoyatura en la voz superior. Desde el punto de vista rítmico, la superposición de los tresillos de la m. d. frente a las semicorcheas de la m. i. genera una polirritmia de 3:2.

Ilustración 40. Textura de melodía acompañada durante la Variación II

En la Variación III (c. 98–c. 110), en la que aparecen las indicaciones de *più mosso* y de carácter *ballabile*, la textura adopta un modelo de melodía acompañada sobre un *ostinato*. La m. i. combina una nota pedal sostenida con un patrón *ostinato* repetitivo formado por un tresillo de semicorcheas seguido de dos corcheas, generando dos planos diferenciados en el acompañamiento. Posteriormente, la Variación IV vuelve a presentar una textura de melodía acompañada.

The image displays a musical score for Variation III, marked 'Piu Mosso' (no rit) and 'mp'. The score is divided into two systems. The first system (measures 97-100) shows a melody in the right hand and a ballabile accompaniment in the left hand. The second system (measures 101-104) continues the melody and accompaniment. Annotations include 'Variación III (no rit)', 'Piu Mosso (♩ = 152)', 'mp', 'ballabile', 'melodía principal', 'ostinato', and 'pedal'.

Ilustración 41. Textura de melodía acompañada durante la Variación III

Por su parte, el Desarrollo (c. 124 – c. 187) constituye el área de mayor complejidad rítmica y de textura de la obra. Aunque en su inicio retoma brevemente la melodía acompañada presente anteriormente, a partir del c. 150 la textura adopta una organización vertical basada en acordes compartidos entre ambas manos, entre los que emerge una variación del motivo principal.

Posteriormente, en la segunda sección del Desarrollo (c. 158) la textura evoluciona hacia una textura arpegiada con un motivo integrado. Amplios arpeggios recorren gran parte del teclado, y dentro de estas figuraciones aparece acentuado el motivo introductorio.

Dentro de este pasaje, resulta relevante el fragmento entre los c. 162 – c. 165 donde encontramos una textura mixta en la que se combinan rasgos de la melodía acompañada y de la textura homofónica alternándose de un compás a otro.

Ilustración 42. Textura mixta entre los c. 162 – c. 165

La última sección del Desarrollo (c. 174) vuelve a presentar una textura de melodía acompañada más elaborada. La m. d. realiza en octavas la melodía principal basada en el motivo introductorio, mientras que en esta misma mano un plano secundario realiza tresillos de semicorcheas. A su vez, en la m. i. encontramos una nota pedal en octava en el bajo y otro plano secundario de semicorcheas. Los tresillos de semicorcheas de la m. d. frente a la distribución de semicorcheas de dos en dos en la m. i. vuelve a generar una polirritmia (3:2).

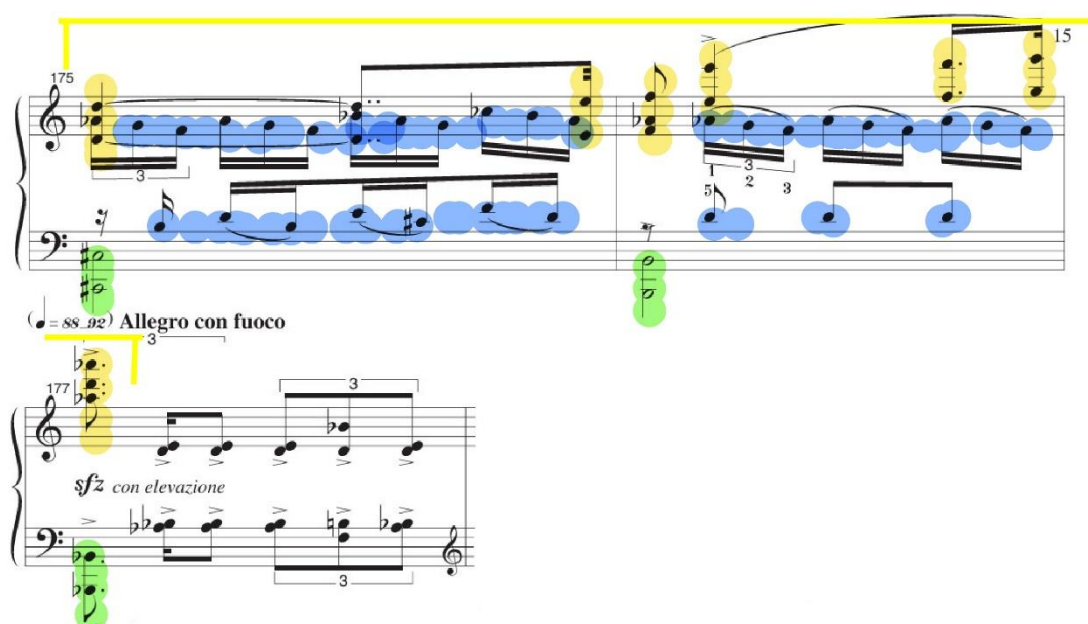


Ilustración 43. Textura de melodía acompañada en la tercera sección del Desarrollo

Por último, los pasajes de recitativo, presentes en momentos de transición de la obra; adoptan una textura homofónica. La melodía principal aparece sostenida sobre acordes prolongados en la m. i., mientras la escritura se organiza mediante un esquema de pregunta – respuesta entre dos voces diferenciadas: una voz permanece sostenida mientras la otra responde en otro registro distinto.

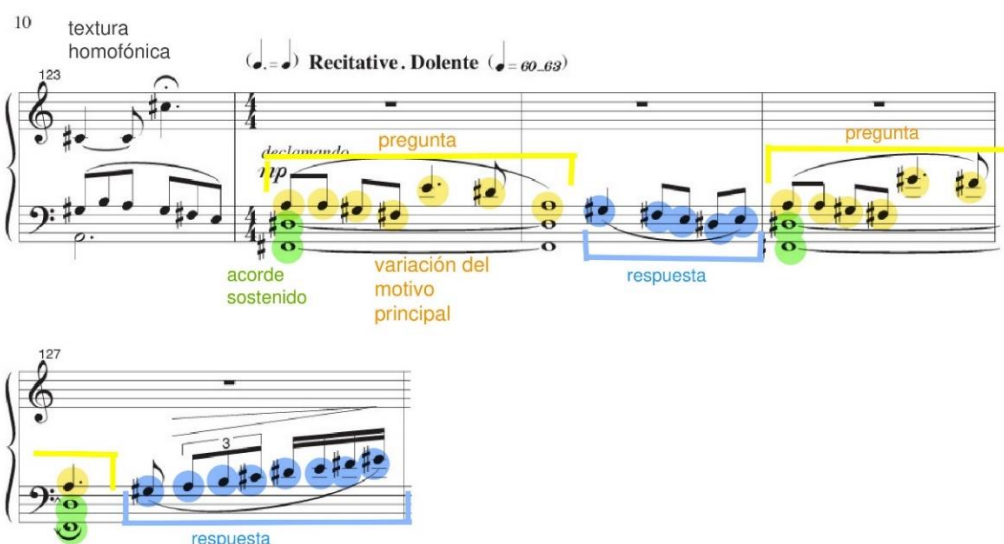


Ilustración 44. Textura homofónica en los pasajes de recitativo

3.5. Conclusiones parciales I

El análisis realizado pone de manifiesto que la transformación continua del material motivico constituye uno de los principales rasgos del lenguaje compositivo de *Mirage*. Aunque la obra presenta una organización formal basada en la exposición de dos bloques temáticos contrastantes (Tema A y Tema B), un desarrollo, una reexposición y una coda, su cohesión no depende de la incorporación de nuevos temas, sino de la evolución del motivo introductorio y del motivo principal, que actúan como núcleos generadores de todo el discurso musical. De este modo, la forma se articula mediante un proceso continuo de transformación en el que cada sección aporta una nueva perspectiva del mismo material.

Desde el punto de vista melódico, la relación entre el motivo introductorio, el motivo principal y el motivo del Tema B pone de manifiesto un proceso continuo de derivación y transformación motivica. Aunque el motivo del Tema B presenta una identidad propia derivada de su carácter, tempo y escritura, mantiene una estrecha relación con el motivo principal, reforzando así la unidad del discurso musical.

Desde el punto de vista armónico, la obra se caracteriza por la alternancia entre pasajes de mayor ambigüedad tonal y otros de mayor estabilidad. La tensión se construye mediante recursos como el empleo recurrente del tritono, la escala octatónica o los acordes de dominante que no resuelven, mientras que la utilización de escalas modales en la exposición del Tema B y la aparición de una cadencia en Re menor en la coda aportan una mayor estabilidad al discurso armónico. Esta alternancia entre tensión y distensión constituye uno de los rasgos más representativos del lenguaje armónico de *Mirage*.

Por su parte, el ritmo y la textura desempeñan un papel esencial en la construcción del discurso musical al contribuir tanto a la transformación del material temático como a la diferenciación de las distintas secciones de la obra. Los cambios métricos, las polirritmias y los grupos irregulares favorecen el incremento progresivo de la tensión, mientras que la alternancia entre la melodía acompañada y la textura homofónica constituye uno de los principales recursos empleados por la compositora para diferenciar el carácter de las distintas secciones. En este sentido, la melodía acompañada predomina en el Tema A, en

las variaciones del Tema B y en diferentes momentos del Desarrollo, mientras que la textura homofónica adquiere un papel protagonista en la exposición del Tema B y en los pasajes de recitativo, reforzando el carácter más lírico y expresivo de estas secciones. Asimismo, el Desarrollo concentra la mayor variedad textural de la obra, intensificando progresivamente la tensión hasta alcanzar el punto culminante.

En conjunto, el análisis pone de manifiesto que forma, melodía, armonía, ritmo y textura no actúan como parámetros independientes, sino que se encuentran estrechamente relacionados en la construcción del discurso musical. La interacción entre todos estos elementos permite la continua transformación del material motivico sin que este pierda su identidad. Estas características definen el lenguaje compositivo de *Mirage* y constituyen el punto de partida para la propuesta interpretativa que se desarrolla en el capítulo siguiente.

4. PROPUESTA INTERPRETATIVA

El análisis realizado en el capítulo anterior constituye el punto de partida para la elaboración de la presente propuesta interpretativa. La comprensión de la estructura formal, del tratamiento motivico y de los principales recursos melódicos, armónicos, rítmicos y de textura permite fundamentar las decisiones interpretativas que se presentan a continuación. La propia compositora proporciona numerosas indicaciones a lo largo de la partitura relacionadas con el tempo, la dinámica, la articulación y el carácter que constituyen un punto de partida fundamental. No obstante, existen otros aspectos que quedan sujetos al criterio del intérprete, como la digitación en algunos pasajes o el uso del pedal. Por ello, será necesario realizar un estudio detallado de la escritura atendiendo tanto a las indicaciones propuestas por la compositora como a la búsqueda de la sonoridad adecuada, la diferenciación de los planos, la conducción del fraseo y la resolución de las dificultades técnicas presentes en la obra.

4.1. Exposición del Tema A

La exposición del Tema A se inicia con un tempo *allegro inquieto*, donde la partitura indica una diferenciación dinámica entre ambas manos: *piano* en la m. d. y *pianissimo* en la m. i., lo que favorece la diferenciación entre ambos planos sonoros. Para conseguir este equilibrio, será necesario controlar la distribución del peso entre ambas manos, permitiendo que la línea superior destaque sin que el acompañamiento pierda su continuidad rítmica. En relación con este aspecto, Neuhaus señala que el pianista debe desarrollar la capacidad de escuchar y modelar conscientemente la calidad del sonido, otorgando a cada plano sonoro la función que desempeña dentro del discurso musical (Neuhaus, 2004, p. 62).

La articulación desempeña un papel fundamental en la construcción de este equilibrio sonoro. Desde el inicio, en la m. d. el *legato* debe apoyarse principalmente en la digitación, evitando una dependencia excesiva del pedal. En este caso, la continuidad se consigue manteniendo el contacto cerca de la tecla y realizando una transferencia progresiva del peso entre los dedos, de manera que el movimiento del brazo acompañe los cambios de posición y permita enlazar las notas sin interrumpir la dirección del fraseo.

En la m. i. aunque la escritura es ligada, conviene articular con claridad los seisillos ya que actúan como motor rítmico de la sección y sostienen el pulso interno del pasaje. A partir del c. 6, para facilitar el *legato* y timbrar la nota superior en los diseños de tercetas, se propone la siguiente digitación.



Ilustración 45. Propuesta de digitación entre los c. 6 – c. 8

En cuanto al uso del pedal, no encontramos ninguna referencia a la pedalización en la partitura, lo que otorga al intérprete el poder de decisión sobre este aspecto. Como señala Nieto, no es posible establecer reglas fijas para su utilización, ya que intervienen diferentes factores como el registro, la dinámica, la articulación o el carácter musical (Nieto, 2001, p. 21). Desde el inicio de la obra, se propone un pedal en cada pulso, siguiendo la línea melódica de la m. i. Debido al registro agudo en el que comienza la pieza, puede emplearse una mayor profundidad de pedal sin comprometer la claridad sonora. Sin embargo, cuando este mismo diseño se presenta posteriormente en un registro medio, será necesario reducirla para evitar la acumulación excesiva de resonancia. Se puede observar la propuesta de pedalización en la siguiente imagen.

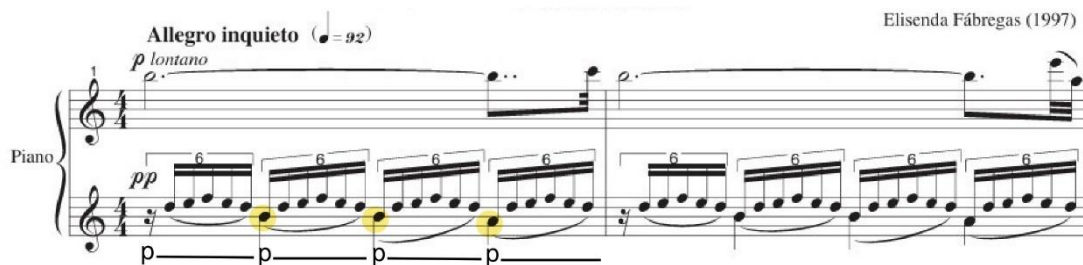


Ilustración 46. Uso del pedal en el Tema A

En lo que respecta a la dinámica, a partir del c. 6 se produce un crecimiento gradual compás por compás que conduce al punto culminante del c. 8, donde la dinámica alcanza el *mezzoforte*. Posteriormente, entre los c. 14 – c. 18, encontramos una progresión que irá creciendo gradualmente hasta llegar al *sforzando* y al *fortissimo* del c. 19. Además, en el c. 14 aparece una dificultad técnica que debemos tener en cuenta: tras la realización de la nota pedal, la m. i. pasa por encima de la m. d., lo que requiere un estudio específico del cruce de manos para asegurar la continuidad en el pasaje. Durante estos compases, la m. i. desarrolla un fraseo interno propio, siguiendo el diseño melódico ascendente y descendente de las semicorcheas, que debe concebirse de manera independiente al fraseo de la m. d. Para ello, será imprescindible realizar un estudio de las manos por separado.



Ilustración 47. Fraseo independiente en cada una de las manos en el c. 14

Este proceso alcanza su punto culminante en el c. 19 con la aparición del *sforzando* y el *fortissimo*, coincidiendo con la reaparición del Tema A transpuesto. La llegada a este punto debe percibirse como el resultado del crecimiento desarrollado en los compases anteriores, evitando alcanzar prematuramente el máximo nivel dinámico para que el contraste expresivo resulte verdaderamente efectivo.



Ilustración 48. Llegada al *fortissimo* y reaparición traspuesta del Tema A en el c. 19

A continuación, en el puente (c. 40) se introduce un cambio de tempo a *Più mosso*, acompañado de una indicación de *risoluto*. Esta indicación sobre el carácter exige una articulación más firme y precisa que se consigue mediante un ataque más directo, especialmente en la m. d. que es la que realiza la melodía principal. En este pasaje destacan los trinos prolongados de la m. i., precedidos por *sforzandos* o acentos que impulsan el inicio de cada gesto. Por ello será necesario diferenciar el ataque inicial del mantenimiento posterior del trino, que deberá realizarse con un movimiento flexible y cerca de la tecla para conservar la continuidad sonora. Esta intensificación del tempo y de la articulación sirve como punto culminante y prepara el contraste expresivo que origina la aparición del Tema B.

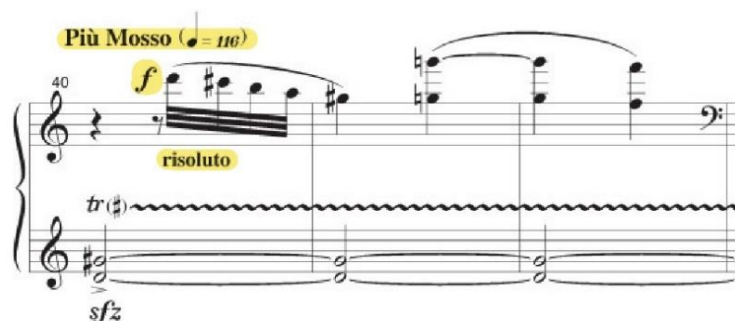


Ilustración 49 . Indicaciones al inicio del puente en el c. 40

4.2. Exposición del Tema B

La exposición del Tema B introduce un claro contraste respecto al *allegro inquieto* del Tema A. La métrica cambia, pasando de una subdivisión binaria a una ternaria, con un compás de 9/8 y el tempo se transforma en un *andante tranquilo*. Desde el inicio (c. 68), la indicación *piano espressivo e con innocenza* establece un nuevo carácter, más íntimo y *cantabile*, que exige una concepción completamente diferente de la sonoridad. La interpretación de esta sección requiere una especial atención a la conducción de la línea melódica principal, evitando que esta se perciba como una sucesión de sonidos independientes. En relación con este aspecto, Neuhaus destaca la importancia de enriquecer y suavizar la línea melódica en el piano para aproximarse a la expresividad del canto (Neuhaus, 2004, p. 77). Para conseguir esta continuidad, será necesario dirigir el peso hacia la línea principal y controlar la velocidad de ataque, permitiendo que cada frase tenga una dirección clara. Asimismo, la m. i. deberá mantener una sonoridad más ligera, evitando cubrir el plano melódico superior.

La articulación contribuye igualmente a la construcción de este carácter *cantabile*. En la presentación del tema (c. 68– c. 75), las indicaciones de articulación no coinciden entre ambas manos, por lo que será necesario estudiar inicialmente cada una por separado para conseguir una independencia suficiente antes de reunir las. En la m. d., el *legato* deberá mantenerse con naturalidad para favorecer la continuidad, mientras que la m. i. deberá respetar su propia articulación sin interferir en el discurso principal.

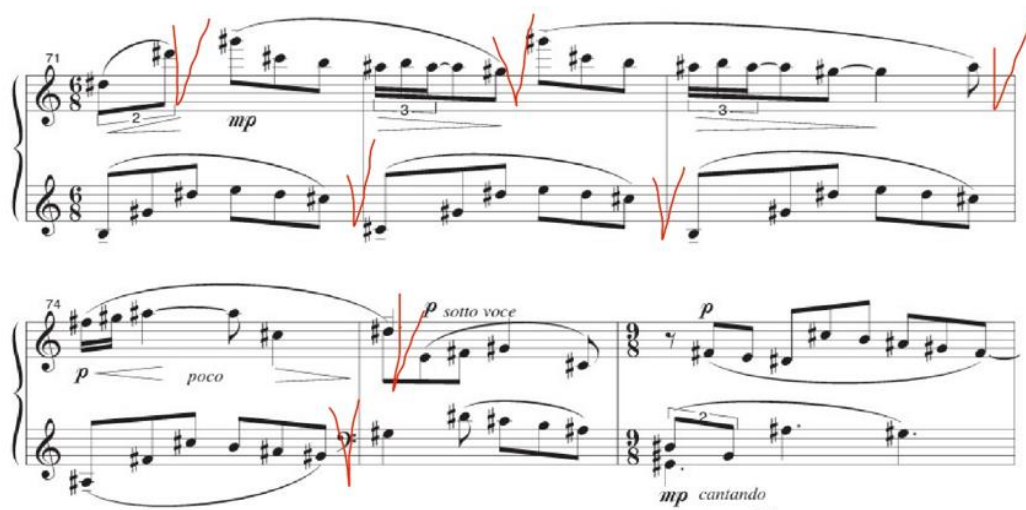


Ilustración 50. Articulación distinta en cada una de las manos en los c. 71 – c. 75

En cuanto al uso del pedal, los primeros compases del Tema B requieren un tratamiento específico debido a la presencia de una nota sostenida en la m. i. Para conservar su resonancia mientras evoluciona la armonía en la m. d., se propone realizar cambios parciales² de pedal en cada tiempo, renovándolo únicamente lo necesario para mantener la claridad de la melodía sin perder la sonoridad de la nota del bajo.



Ilustración 51. Propuesta de pedal en el inicio de la Exposición del Tema B

La primera variación comienza en el c. 76 manteniendo el carácter expresivo del tema, aunque introduce un cambio significativo en la distribución de los planos sonoros. En este pasaje, el motivo principal pasa a la m. i., donde la propia compositora establece el equilibrio dinámico mediante la indicación *mezzo piano cantando* frente al *piano* de la m. d. Posteriormente, en el c. 79 aparecen las primeras imitaciones entre ambas voces, coincidiendo con la primera indicación de *mezzo forte* de la sección. Este crecimiento conduce progresivamente al final de la variación, donde la indicación *rallentando* en el c. 83 y el descenso dinámico preparan la transición hacia la segunda variación.

² En este trabajo, el círculo sobre la línea de pedal representa la utilización de un pedal parcial, de acuerdo con la notación propuesta por Nieto (2001) en *El pedal de resonancia: El alma del piano*.



Ilustración 52. Cierre de la primera variación y preparación de la segunda (c. 82 – c. 85)

En el inicio de la segunda variación (c. 85) el tempo cambia a *meno mosso*, acompañado de la indicación de *piano leggero e con disinvoltura*. En este pasaje el tema aparece octavado junto a escalas descendentes y, posteriormente, con una escala ascendente en el c. 87. Conviene mantener la homogeneidad del sonido en las escalas evitando acentos involuntarios. De este modo, las escalas se percibirán como una sola cosa, acorde al carácter que se ha marcado.

En cuanto a la pedalización en esta variación, se propone realizar un cambio completo de pedal al inicio de cada compás, coincidiendo con el cambio armónico, seguido de renovaciones parciales en cada pulso. De este modo, se conserva la resonancia de la nota principal de la melodía de la m. d. mientras se mantiene la claridad del acompañamiento y de las escalas.

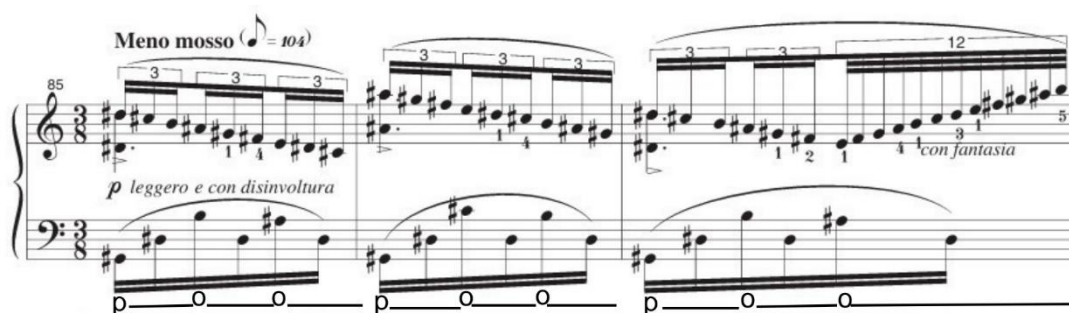


Ilustración 53. Pedalización en la Variación II

Entre los c. 90 – c. 95, aparecen en la m. i. *acciaccaturas* situadas a gran distancia de la nota en la que resuelven, lo que requiere un estudio específico del salto. Además, es importante establecer una digitación adecuada que facilite su resolución. Se propone la siguiente:



Ilustración 54. Propuesta de digitación en el pasaje de *acciaccaturas* con salto en los c. 90 – c. 95

En la tercera variación (c. 99), el tempo pasa a *più mosso* y el carácter se transforma en *ballabile*. El carácter danzable de este pasaje requiere que el *ostinato* de la m. i. se mantenga claro y regular. Para conseguirlo, conviene recurrir a una técnica digital que permita un mayor control y precisión de los dedos. Por este motivo, el *ostinato* de la m. i. deberá interpretarse sin pedal, preservando su función rítmica. Sin embargo, a partir del c. 105, los amplios saltos en la m. i. hacen necesario el uso del pedal para garantizar el *legato* y la continuidad en los arpeggios. En la siguiente imagen se pueden observar los cambios de pedal en este fragmento.

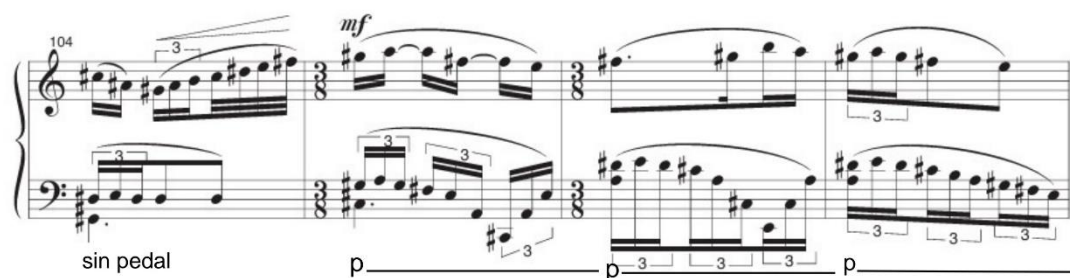


Ilustración 55. Propuesta de pedal en los c. 104 – c. 107

La polirritmia entre ambas manos constituye otra de las principales dificultades de esta variación. Para conseguir una coordinación estable, resulta aconsejable estudiar inicialmente cada mano por separado e interiorizar sus respectivos patrones rítmicos antes de unirlos.

A continuación, en el c. 111 empieza la cuarta y última variación, junto con la primera indicación de *forte* de toda la sección. Esta llegada debe entenderse como el resultado del crecimiento progresivo desarrollado desde las variaciones anteriores, evitando alcanzar prematuramente la máxima intensidad. Posteriormente, en los c. 115 y c. 116, el mordente que finaliza en una octava exigirá una digitación concreta que garantice la claridad y comodidad en la ejecución. Se propone la siguiente:

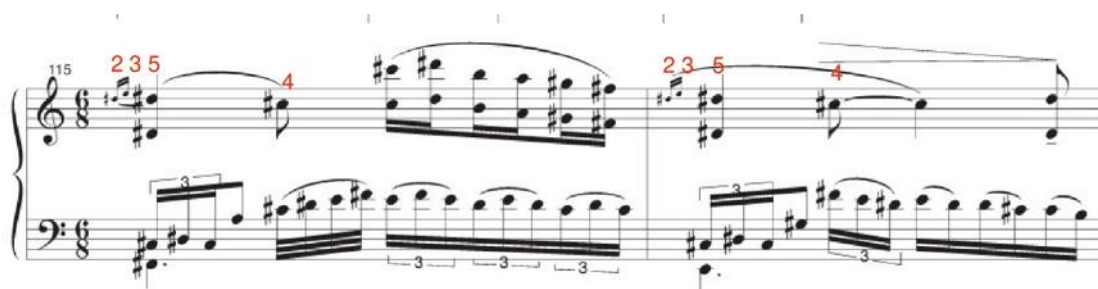


Ilustración 56. Digitación de los mordentes en los c. 115 y c. 116

A partir del c.117 comienza un descenso dinámico que, junto al *poco a poco allargando* conducen al cierre progresivo de este fragmento. Ambos recursos deberán construirse de forma gradual hasta alcanzar el *pianissimo sotto voce* del c. 120, preparando la transición hacia el Desarrollo sin producir una interrupción brusca del discurso musical.

En este punto resulta recomendable emplear el pedal de *una corda*, favoreciendo un timbre más suave acorde al carácter indicado.



Ilustración 57. Descenso dinámico progresivo en los c. 117 – c. 122, al final de la cuarta variación

4.3. Desarrollo

El Desarrollo se inicia en el c. 123 con un breve recitativo (*Recitative. Dolente*). A continuación, en el c. 128, comienza el *Da lontano*, donde la compositora vuelve a establecer una clara diferenciación entre planos sonoros mediante las indicaciones *piano dolcissimo* en la m. d. y *pianissimo* en la m. i. Será necesario mantener este equilibrio para que la melodía destaque sobre el acompañamiento. En este pasaje se propone una pedalización de un pedal por compás, renovándolo en cada cambio armónico para preservar la resonancia de la nota del bajo que aparece al inicio de cada compás.

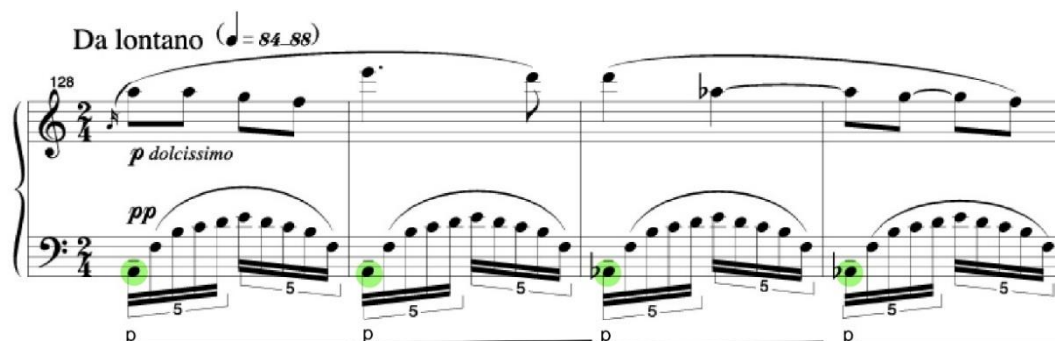


Ilustración 58. Propuesta de pedal en el inicio del Desarrollo

El crecimiento de esta primera parte del Desarrollo no se produce únicamente mediante la dinámica y el tempo, sino también a través de la propia escritura, ya que la línea melódica evoluciona progresivamente desde una única voz hasta presentarse en terceras y, posteriormente, en octavas. Las indicaciones *animando poco a poco* (c. 144) y *Poco più mosso* (c. 150) deberán entenderse como un único proceso de expansión, evitando anticipar el crecimiento para que el contraste alcance su máxima intensidad en la parte final de la sección.

En el c. 158, la indicación *brillante* introduce la segunda parte del Desarrollo. Las ráfagas de notas ascendentes y descendentes se transfieren continuamente de una mano a otra, pero el gesto deberá mantenerse ininterrumpido, de manera que cada mano prolongue el movimiento iniciado por la anterior. Será recomendable estudiar inicialmente este pasaje de forma lenta, buscando que el cambio entre ambas manos resulte imperceptible y que el fraseo se perciba como una única línea continua. Aunque la digitación propuesta por la compositora resulta adecuada para el conjunto del pasaje, en las notas acentuadas puede resultar más cómodo sustituir el cuarto dedo por el tercero, favoreciendo un ataque más estable y una mayor precisión del acento.

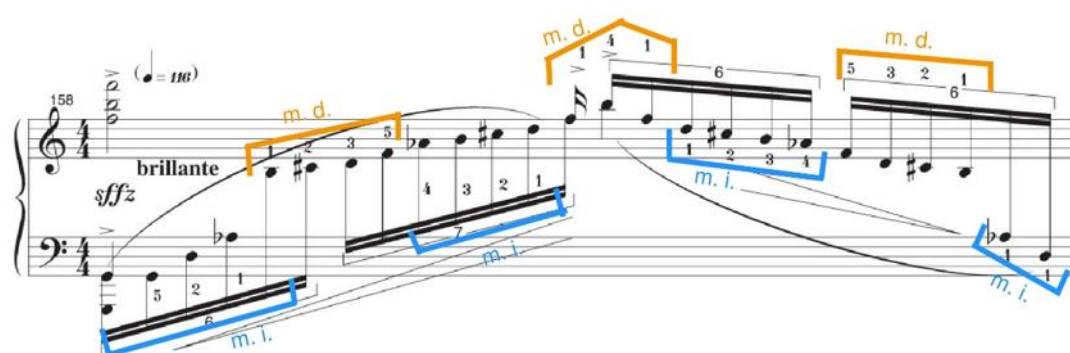


Ilustración 59. Pasaje de notas asc. y desc. alternando ambas manos en el c. 158

Posteriormente, entre los c. 162 – c. 165, las dos manos saltan de manera simultánea a gran distancia. Primero, del c. 162 al c. 163 las dos manos realizan un salto descendente y posteriormente, del c. 163 al c. 164 la m. d. realiza un salto ascendente mientras que la m. i. realiza uno descendente a gran distancia, por lo que habrá que estudiar ese cambio de posición. La anticipación del nuevo punto de llegada mediante un movimiento rápido

del brazo permitirá realizar los saltos con mayor seguridad, manteniendo la fluidez del pasaje.



Ilustración 60. Saltos a gran distancia en ambas manos entre los c. 162 - c. 165

A partir del c. 174 con la indicación de *Afrettando* da comienzo de la tercera parte del Desarrollo. A partir de este momento, la sucesión de las indicaciones *Affrettando*, *Allegro con fuoco* y *Più mosso* exige construir la aceleración y la dinámica de manera progresiva, reservando el máximo impulso para el *fortissimo marcattissimo* del c. 181.

En el *Allegro con fuoco*, la pedalización deberá adaptarse al carácter marcadamente rítmico del pasaje. Se propone renovar el pedal siguiendo cada uno de los impulsos acentuados de la escritura, reforzando el carácter y la claridad en la articulación del fragmento.

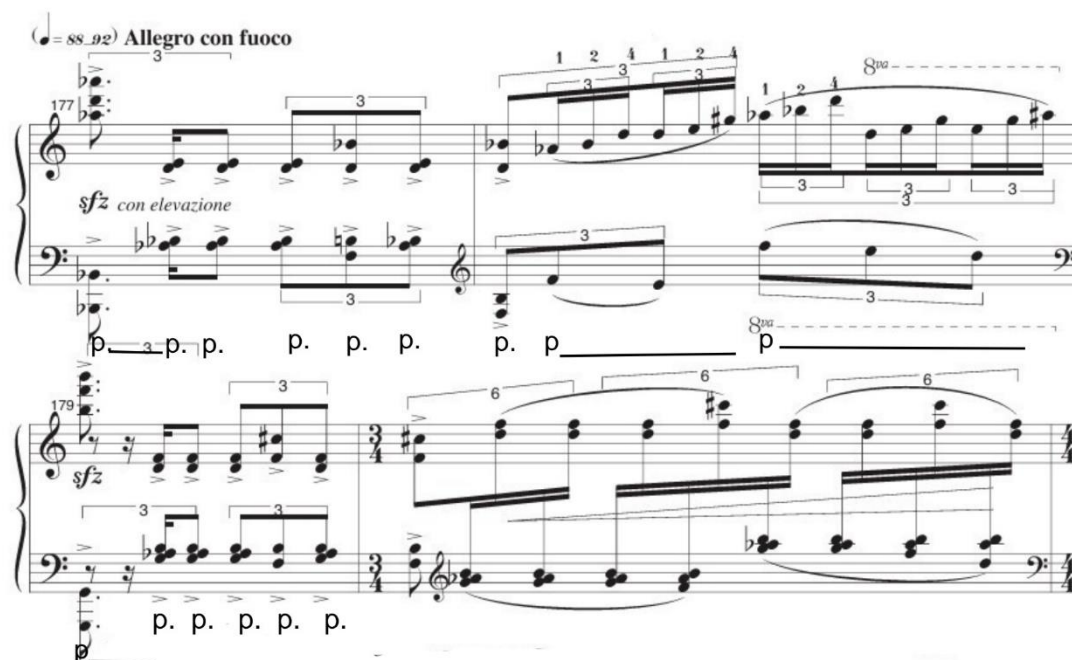


Ilustración 61. Pedal rítmico en el *Allegro con fuoco*

La llegada al *fortissimo marcattissimo* del c. 181 constituye el punto culminante de toda la obra. La principal dificultad de este pasaje no reside únicamente en alcanzar la máxima intensidad dinámica, sino en conservar una sonoridad amplia y proyectada. Las octavas deberán ejecutarse evitando un ataque excesivamente duro, permitiendo que el peso del brazo favorezca un sonido dirigido hasta el final del gesto. Del mismo modo, el pedal podrá emplearse con una mayor profundidad para ampliar la resonancia y reforzar el *fortissimo*, renovándolo con la frecuencia necesaria para mantener la claridad.

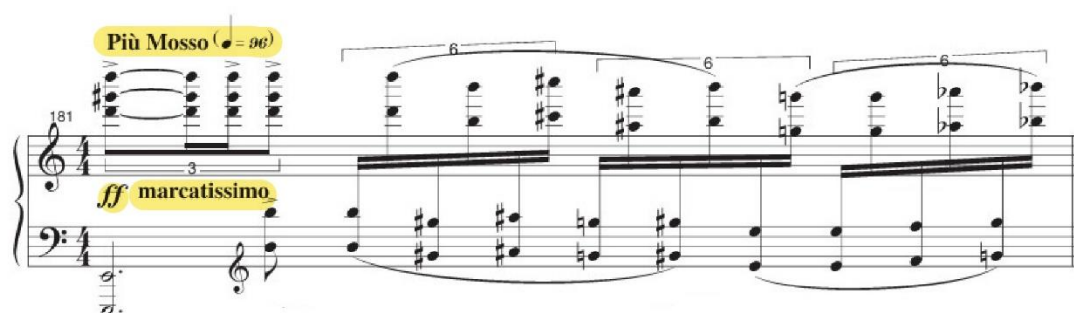


Ilustración 62. Punto culminante del desarrollo en el c. 181

Tras el clímax, la indicación *Cédez* inicia una relajación progresiva de la tensión acumulada que conduce nuevamente al *Tempo I*. Esta transición deberá realizarse de forma gradual, permitiendo que la reaparición del Tema A se perciba como una consecuencia natural del recorrido expresivo desarrollado a lo largo de todo el Desarrollo.

4.4. Reexposición del Tema A y Coda

La reexposición (c. 188) recupera el material del Tema A tras el punto culminante del Desarrollo. Aunque mantiene el mismo diseño melódico y el acompañamiento en seisillos característicos de la exposición, la melodía aparece ahora octavada y en un registro medio. A pesar de ello, deberán mantenerse los mismos criterios de articulación, diferenciación de planos sonoros y pedalización expuestos en el apartado 4.1.

Como excepción, en los c. 198 y c. 199 con el fin conservar la resonancia del acorde de redonda inicial y timbrar la melodía de la m. d., se propone mantener el pedal inicial y realizar cambios parciales en cada tiempo, renovando la armonía sin interrumpir la sonoridad del acorde mantenido.

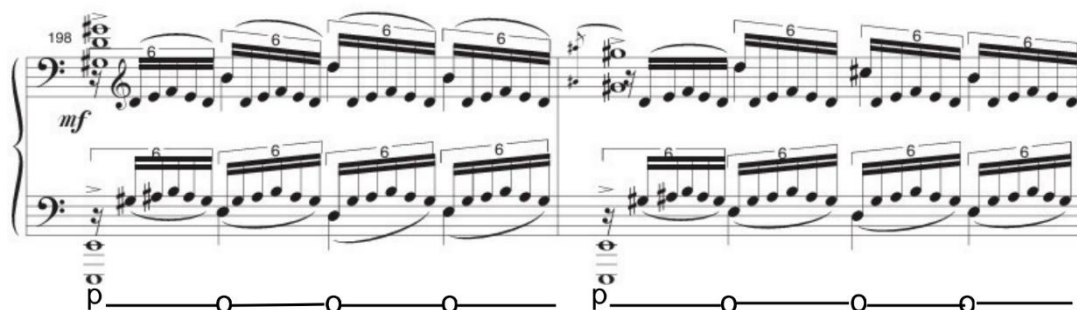


Ilustración 63. Propuesta de pedal en los c. 198 y c. 199

A continuación, en el c. 200 aparece una escala cromática en ambas manos que requiere una digitación específica para favorecer la continuidad del gesto y evitar acentos involuntarios durante el descenso. Se propone la siguiente digitación.

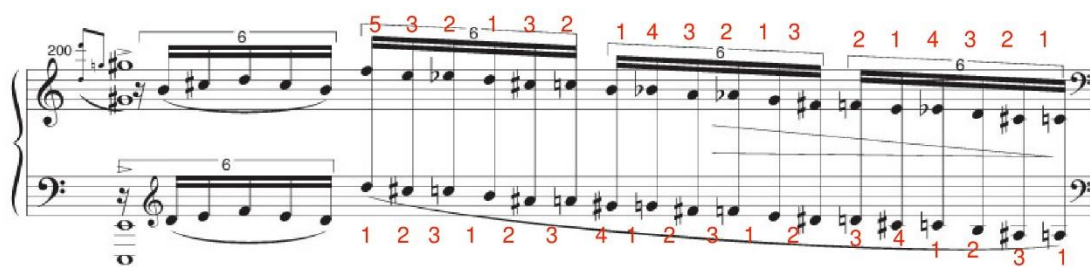


Ilustración 64. Propuesta de digitación en el c. 200 de la Reexposición

En este mismo pasaje puede emplearse un pedal de *vibrato*. Según Nieto (2001, p. 54), este consiste en un movimiento rápido del pedal dentro de un recorrido muy reducido, lo que permite mantener la sonoridad en pasajes rápidos como las escalas.

A partir del c. 202 comienza un nuevo crecimiento dinámico que conduce al *fortissimo* del c. 204. Aunque reaparece el acompañamiento en seisillos característico del Tema A, la escritura presenta una mayor intensidad y frecuentes cambios de compás, por lo que el crecimiento deberá construirse de forma progresiva hasta la indicación de *Cédez* del c. 216. Asimismo, en los c. 217 y c. 218 aparece una escala en ambas manos que asciende y desciende donde podrá emplearse nuevamente el pedal de vibrato. La relajación iniciada con el *Cédez* deberá prolongarse de forma natural hasta la llegada del Recitativo en el c. 220.

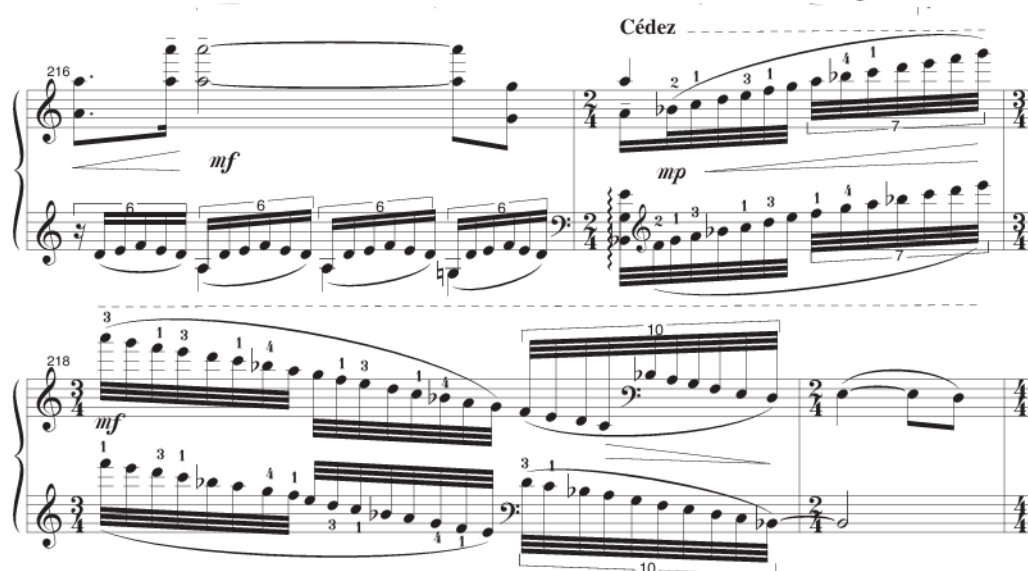


Ilustración 65, Fragmento del c. 217 – c. 219

La coda (c. 223) recupera el diseño melódico y el acompañamiento característicos del inicio del Tema A. La indicación *A Tempo* restablece la estabilidad del pulso tras la flexibilidad del recitativo, mientras que el *delicatamente e allontanandosi* exige una disminución progresiva de la intensidad y de dinámica.

Finalmente, la indicación *morendo* (c. 227) exige una disminución progresiva tanto de la intensidad como del tempo, permitiendo que el sonido se vaya desvaneciendo de forma natural hasta el final de la obra.

Conclusiones parciales II

La elaboración de esta propuesta interpretativa ha permitido comprobar que las principales dificultades de *Mirage* no derivan únicamente de su exigencia técnica, sino de la necesidad de adaptar continuamente la interpretación a la evolución de la escritura pianística. A lo largo de la obra, los cambios de textura, registro, articulación y dinámica exigen soluciones interpretativas diferentes, manteniendo en todo momento la coherencia del discurso musical.

Asimismo, uno de los aspectos más significativos de la obra es el tratamiento del tempo y de la agógica. Las continuas modificaciones de velocidad y carácter no deben entenderse como indicaciones aisladas, sino como elementos que articulan el discurso y contribuyen a la construcción de la tensión y del contraste entre las distintas secciones. Su control resulta esencial para reflejar la evolución expresiva planteada por la compositora.

Del mismo modo, la propuesta ha puesto de manifiesto la importancia de la pedalización como recurso interpretativo. Lejos de responder a un único criterio, el empleo de diferentes tipos de pedal (pedal por pulso, cambios parciales, pedal de *vibrato* o pedal rítmico) permiten adaptar la resonancia a las necesidades de cada pasaje, contribuyendo tanto a la claridad de la escritura como a la construcción tímbrica de la obra.

Por último, el estudio detallado de *Mirage* evidencia que las resoluciones técnicas deben entenderse siempre como un medio para alcanzar un determinado resultado sonoro. Aspectos como la digitación, la distribución entre las manos, el equilibrio entre planos sonoros o el control de los saltos, adquieren sentido en la medida en que favorecen la continuidad del fraseo y la construcción del discurso.

Las particularidades interpretativas observadas a lo largo de la obra invitan a profundizar en el origen de muchos de los recursos empleados por la compositora. Por ello, el capítulo siguiente abordará el estudio de la huella de la improvisación en *Mirage*, analizando cómo determinados rasgos de su escritura pianística pueden entenderse desde una perspectiva improvisatoria.

5. LA HUELLA DE LA IMPROVISACIÓN EN *MIRAGE*

Uno de los aspectos más relevantes del lenguaje pianístico en *Mirage* de Elisenda Fábregas es la presencia de rasgos compositivos que remiten a la improvisación. Este hecho resulta especialmente significativo si se tiene en cuenta que el primer acercamiento de la compositora a la creación musical surgió precisamente a partir de la improvisación al piano, durante su actividad como pianista acompañante en las clases de danza española y en diversas compañías de danza de Estados Unidos.

Por otra parte, *Mirage* compuesta en 1997, se trata de su primera gran obra para piano. En este sentido, su escritura se encuentra aún muy cercana a la práctica improvisatoria y a la exploración directa en el instrumento, a diferencia de otras obras posteriores que presentan un lenguaje compositivo más consolidado. Además, la pieza presenta una escritura pianística claramente idiomática, concebida a partir de las posibilidades técnicas y sonoras del instrumento, que evidencian que la práctica al piano ha sido un punto de partida para la creación musical. En este contexto, el estudio de *Mirage* permite identificar diversos procedimientos compositivos que presentan similitudes con la improvisación pianística, no solo como un recurso puntual, sino como base del propio proceso de construcción musical.

5.1. Escritura idiomática y generación del material

Uno de los aspectos más evidentes es que el material musical en *Mirage* parece surgir directamente del contacto con el teclado. Desde el inicio de la obra (c. 1), la escritura se construye a partir de un patrón continuo de seisillos en la m. i. que actúa como elemento generador del acompañamiento durante la exposición y reexposición del Tema A. Este patrón presenta unas características claramente pianísticas: la mano se mantiene en una posición natural, las figuraciones se repiten sin desplazamientos forzados y la digitación puede mantenerse prácticamente invariable a lo largo del pasaje, favoreciendo un movimiento continuo y fluido de la mano sin necesidad de realizar cambios de posición complejos. Este tipo de escritura indica que el material ha sido concebido desde el propio acto de tocar, y no como algo premeditado.

Esta relación directa con el instrumento se observa también en el modo en que el material temático se genera: el motivo principal (c. 7) no aparece como una idea independiente, sino que deriva del motivo introductorio presentado en el c. 1. A partir de este motivo inicial, la compositora amplía el material y desarrolla una idea más compleja. Este procedimiento, partir de una idea sencilla y desarrollarla progresivamente, es también característico del pensamiento improvisatorio.

5.2. Desarrollo del material temático: repetición, variación y cambios de textura

A lo largo de la obra, el material no se repite de forma literal, sino que se transforma constantemente mediante variaciones de los motivos introductorio y principal. Eso se origina mediante cambios de registro, variaciones melódicas y rítmicas o cambios en la textura. Este tipo de desarrollo motivico, basado en la variación progresiva, es propia de la improvisación, donde el intérprete parte de una idea principal y la va ampliando. En este sentido, Czerny (1983) señala que el dominio de la variación constituye una habilidad indispensable para la improvisación, ya que permite desarrollar y transformar continuamente un mismo material musical. Este proceso se observa claramente en el tratamiento del motivo introductorio. En el c. 1, al inicio de la exposición; aparece por primera vez en la m. d.

Allegro inquieto (♩ = 92) motivo introductorio Elisenda Fábregas (1997)

2 *lontano*

Piano *pp*

Ilustración 66. Motivo introductorio en el inicio de la exposición

Posteriormente, vuelve a aparecer en el c. 11 esta vez en la m. i., variando el motivo mediante un cambio de registro y añadiendo un pedal de *mi*.



Ilustración 67. Motivo introductorio en el c. 11

En el inicio de la reexposición (c. 188) vuelve a aparecer este motivo, esta vez octavado, y añadiendo una nota pedal de nuevo en la m. i. haciendo que el motivo aparezca más elaborado que en la exposición.



Ilustración 68. Motivo introductorio en el c. 88 al inicio de la reexposición

Finalmente, el c. 198 se presenta esta vez octavado y doblando el acompañamiento que hace en la m. i. también en la m. d.



Ilustración 69. Motivo introductorio en el c. 198

Además, durante el desarrollo, el motivo introductorio aparece variado mediante cambios en la textura. En los c. 158 – c. 161, este motivo aparece resaltado dentro de arpeggios que ascienden y descienden por todo el teclado, variando así la textura de melodía acompañada que había tenido el motivo introductorio en su aparición en la exposición del Tema A. Este uso de todo el registro del teclado desde el grave hasta el agudo surge de la búsqueda de cambios en el color, no como algo previamente fijado.

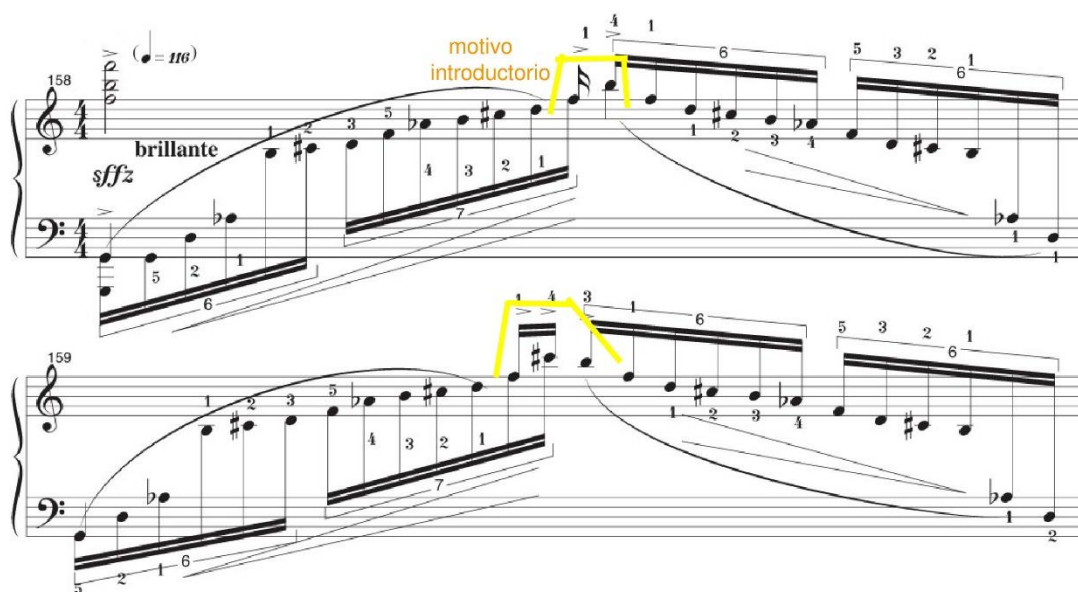


Ilustración 70. Motivo introductorio en los c. 158 y c. 159 del desarrollo

Posteriormente, a partir del c. 174 se produce de nuevo una variación en la textura, para pasar a una melodía acompañada elaborada que se divide en cuatro planos diferenciados: la melodía que realiza la m. d. en octavas, el relleno rítmico de semicorcheas en la m. d. y de tresillos en la m. i y, por último, la nota pedal octavada que aparece en el bajo.

Ilustración 71. Motivo introductorio en los c. 174 – c. 177

5.3. Flexibilidad del discurso y construcción de la tensión

El discurso en *Mirage* no responde a una organización rígida, sino a un proceso de desarrollo progresivo en el que las secciones se enlazan mediante cambios de tempo, dinámica y carácter, y no tanto en el uso de temas contrastantes. En este sentido, figuraciones pianísticas como escalas, arpeggios o grupetos a veces actúan como

elementos de transición entre secciones, evitando saltos bruscos y desplazamientos forzados. Este tipo de procedimiento resulta coherente con una escritura concebida desde la práctica pianística, donde se busca mantener la continuidad del discurso a partir de soluciones naturales para el instrumento. Esta forma de organizar el discurso encuentra un claro paralelismo con la concepción de la improvisación propuesta por Bailey (2010), quien entiende que esta se basa en el desarrollo continuo del material musical, más que en la sucesión de ideas independientes. Esta perspectiva resulta coherente con la construcción de *Mirage*, donde el discurso avanza de manera progresiva mediante la evolución constante del material ya presentado.

Las escalas desempeñan un papel relevante como recurso para articular cambios de registro y de sección. Por ejemplo, en el c. 13 una escala cromática descendente conduce al c. 14, donde el motivo principal pasa a un registro grave.



Ilustración 72. Escala cromática descendente en el c. 13

De forma similar, en el c. 200, otra escala cromática descendente actúa como enlace para un cambio de registro de la m. d.

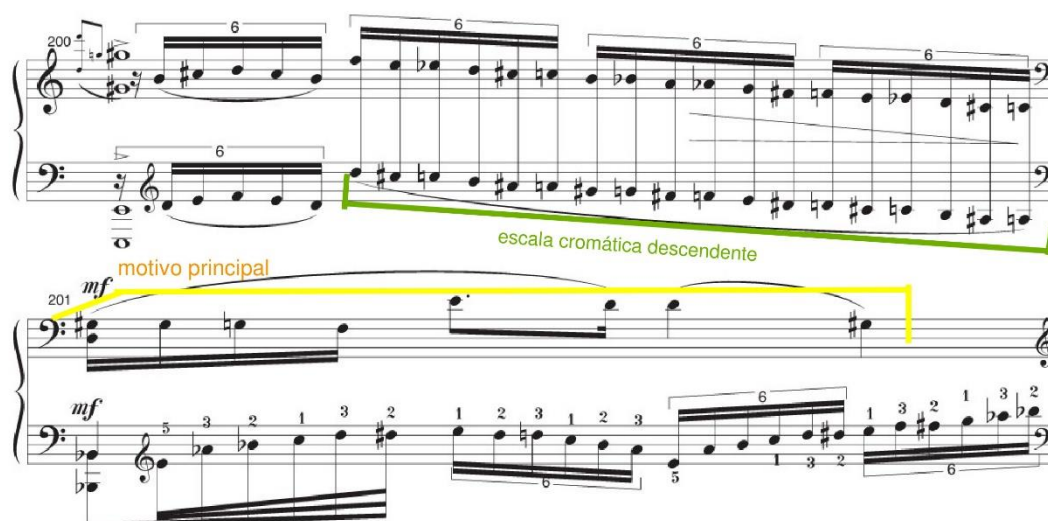


Ilustración 73. Escala cromática descendente del c. 200

Como hemos visto anteriormente en la propuesta interpretativa, los cambios de tempo desempeñan un papel fundamental en la creación del discurso. Indicaciones como *più mosso*, *meno mosso* o *da lontano*, aparecen durante toda la obra y son indicativos de un cambio de parte o de sección y de creación o resolución de tensión. Además, los puntos culminantes de la obra se construyen mediante la acumulación de diferentes parámetros, como el tempo, la dinámica o la densidad. Por ejemplo, en el c. 173 la indicación de *pressez* junto con un ascenso en grupos de tres notas en movimiento contrario entre las manos, conduce al cambio de tempo del c. 174 donde se indica que el tempo pasa a *affrettando*. Esto sumado al crescendo del c. 173 que culmina en un *forte* en el c.174, consigue crear esa tensión de manera progresiva.



Ilustración 74. Cambio de tempo y dinámica entre los c. 173 y c. 174

Finalmente, la tensión continúa con un crecimiento progresivo del tempo y de la dinámica hasta el c. 181 donde se alcanza el punto culminante en *fortissimo marcatissimo* y una indicación de *più mosso*.

Asimismo, encontramos otro ejemplo en el c. 120, donde aparece la indicación de *poco a poco allargando* junto con el *pianissimo sotto voce*, esta disminución del tempo y la dinámica finaliza en el recitativo del c. 124 que actúa como enlace al desarrollo. En este caso, los recitativos cumplen una función estructural clara, actuando como una transición más libre antes de la entrada de nuevo material.

The image shows a musical score for piano, measures 119-123. Measure 119 starts with a piano (p) dynamic. Measures 120-123 show a gradual slowing down (allargando) and a decrease in dynamics to pianissimo (pp) sotto voce. Measure 124 is marked as Recitative, Dolente (slow, 60-63 bpm) and begins with a declamando (mp) dynamic.

Ilustración 75. Compases de transición entre la exposición del Tema B y el Recitativo

5.4. Recursos pianísticos de carácter improvisatorio

En *Mirage* se identifican diversos recursos pianísticos que presentan una clara afinidad con la improvisación. Uno de los procedimientos, es el uso de patrones característicos de la improvisación que funcionan como clichés. Un ejemplo claro se encuentra a partir del c. 136, donde en un entorno de Lab eólico, la m. i. realiza un acorde arpegiado al tiempo que desplaza el bajo descendentemente por movimiento conjunto.

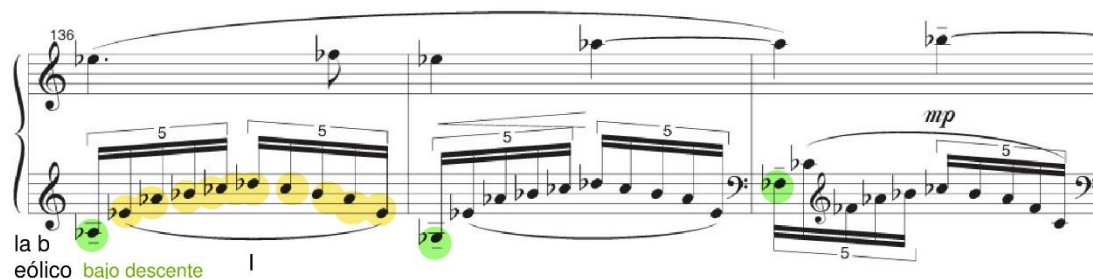


Ilustración 76. Cliché característico de la improvisación en los c. 136 – c. 140

Otro recurso habitual es el uso de planos sostenidos que se mantienen en una mano, como pueden ser notas pedales recurrentes o trinos sostenidos. Un ejemplo, aparece en el puente de la exposición a partir del c. 40, donde todo el pasaje se sostiene sobre un trino prolongado en la m. i., mientras que la m. d. va haciendo figuraciones en distintos registros. Además, en el c. 54 aparece el efecto de *glissando*, como un recurso de enlace entre dos notas.

Asimismo, la obra presenta un uso recurrente de ráfagas de notas que recorren todo el registro del teclado, como escalas o arpeggios y una gran cantidad de grupos irregulares (12, 13 notas...). El uso de grupos irregulares destaca sobre todo en la exposición del Tema B (a partir del c. 70). Además, en el c. 87 en el grupeto ascendente de 12 notas aparece la indicación con *fantasia*, reforzando así un carácter de flexibilidad rítmica cercano a la improvisación.

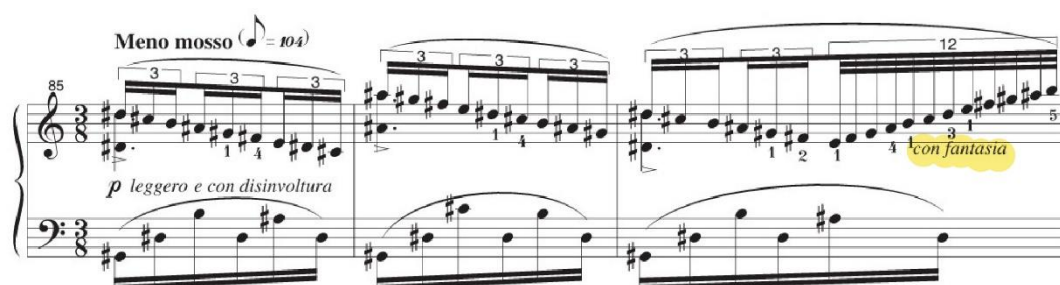


Ilustración 77. Indicación con *fantasia* en el c. 87

5.5. Conclusiones parciales III

El análisis realizado en este apartado permite sostener que la huella de la improvisación en *Mirage* no se manifiesta mediante la presencia aislada de determinados recursos compositivos, sino a través de una forma de concebir la escritura pianística. La generación del material desde el propio instrumento, su transformación continua mediante procesos de repetición y variación, la flexibilidad del discurso y la construcción de la tensión o el uso de recursos pianísticos de carácter improvisatorio revelan un pensamiento compositivo estrechamente vinculado a la práctica creativa.

La consideración conjunta de estos elementos permite comprender que la huella de la improvisación en la obra no reside en un único procedimiento, sino en la interacción entre todos ellos. La escritura idiomática favorece la generación de un material que se transforma de manera continua, dicha transformación se desarrolla mediante cambios de tempo, textura y dinámica, mientras que los diferentes recursos pianísticos contribuyen a reforzar la sensación de continuidad y espontaneidad del discurso. De este modo, la improvisación deja de entenderse como un recurso expresivo puntual para convertirse en un principio que explica la construcción y el desarrollo del discurso musical.

En este sentido, el estudio de la huella de la improvisación no solo amplía el conocimiento sobre el lenguaje compositivo de Elisenda Fábregas, sino que ofrece una nueva perspectiva para comprender e interpretar *Mirage*. Entender la obra desde un pensamiento compositivo próximo a la improvisación permite abordar la partitura con una mayor sensación de continuidad, flexibilidad y libertad dentro de las indicaciones escritas, favoreciendo una interpretación más orgánica y coherente con el propio proceso creativo del que parece surgir la obra.

6. CONCLUSIONES

El presente trabajo ha permitido comprender en profundidad el lenguaje pianístico utilizado por Elisenda Fábregas en *Mirage*, así como la relación existente entre el análisis de la obra, su interpretación y la influencia de la improvisación en su escritura. A partir de este estudio, se ha podido abordar la pieza desde una perspectiva más amplia y fundamentada, facilitando una comprensión más precisa de su discurso musical y de los recursos que articulan la obra.

Mediante la investigación centrada en la biografía de Elisenda Fábregas y en el contexto de creación de la obra, se ha logrado comprender mejor la evolución artística de la compositora y la influencia que tuvieron en su lenguaje aspectos como su formación pianística, su experiencia como intérprete y su vínculo con la improvisación. Este acercamiento ha permitido, además, situar la pieza dentro de su producción pianística y comprender el lugar que ocupa *Mirage* dentro de su catálogo, siendo una de las primeras obras en las que desarrolla un lenguaje propio como compositora. De esta manera se da por alcanzado el objetivo específico de contextualizar la pieza dentro de su trayectoria artística y compositiva, tal y como se desarrolla en el capítulo 2.

El análisis realizado ha puesto de manifiesto que la obra se articula a partir de una estructura formal flexible que, aunque toma como referencia la forma sonata, se desarrolla de manera más libre. Más que una organización formal basada en la oposición temática, la pieza se construye mediante la transformación continua de un material motivico reducido, en el que el motivo introductorio y el motivo principal actúan como núcleos generadores de todo el discurso musical. Del mismo modo, el estudio de la armonía, el ritmo y la textura ha permitido identificar algunos de los principales rasgos que caracterizan el lenguaje compositivo de la obra, como la ambigüedad tonal, la utilización de escalas modales, la constante alternancia entre tensión y distensión y la continua transformación de la escritura pianística. Estos resultados han permitido caracterizar el lenguaje pianístico de *Mirage*, dando respuesta a una parte esencial del objetivo principal de este estudio.

En el ámbito interpretativo, se ha podido constatar que el análisis detallado de la obra resulta imprescindible para fundamentar las decisiones técnicas y expresivas del intérprete. La claridad en la diferenciación de los planos sonoros, el control del pedal, la gestión de los cambios de tempo y la construcción de los puntos culminantes son aspectos que derivan directamente de la comprensión profunda de la pieza. De este modo, la interpretación de *Mirage* no se limita a la resolución de sus dificultades técnicas, sino que implica entender cómo la transformación del material y los cambios texturales condicionan el desarrollo del discurso musical, permitiendo abordar la pieza de una manera más coherente con su lenguaje compositivo. Como se recoge en el capítulo 4, la propuesta interpretativa desarrollada da respuesta al objetivo específico de abordar el estudio de la obra a partir de una comprensión detallada de su escritura.

Por otra parte, el estudio de la huella de la improvisación ha permitido identificar procedimientos compositivos estrechamente vinculados a la exploración directa en el instrumento. La generación del material a partir de recursos propios de la escritura pianística, el uso de figuraciones que recorren todo el teclado, la repetición y variación continua de los motivos o la construcción progresiva de la tensión evidencian un pensamiento compositivo próximo a la práctica improvisatoria. Asimismo, este estudio ha permitido ampliar algunos de los rasgos estilísticos señalados en investigaciones previas sobre la obra, relacionándolos con la influencia de la improvisación y con su repercusión en el ámbito interpretativo. Comprender la obra desde esta perspectiva no solo contribuye a explicar la manera en que se construye el discurso musical, sino que permite al intérprete afrontar la partitura con una mayor sensación de continuidad, flexibilidad y libertad dentro de las indicaciones escritas, favoreciendo una interpretación más orgánica y coherente con la escritura de la pieza. Tal y como se ha evidenciado en el capítulo 5, estos resultados permiten corroborar la influencia de la experiencia improvisadora de Elisenda Fábregas en el proceso creativo de *Mirage*, dando respuesta al último de los objetivos específicos planteados.

En conjunto, este trabajo ha permitido establecer las principales características del lenguaje compositivo de Elisenda Fábregas en *Mirage* y, junto con la contextualización de la obra y de su compositora desarrollada a lo largo de la investigación, dar cumplimiento al objetivo principal de este trabajo. Esta perspectiva no solo amplía el

conocimiento sobre la pieza, sino que proporciona una herramienta útil para futuros intérpretes interesados en profundizar en su estudio.

Por último, *Mirage* se presenta como una obra de gran riqueza musical, en la que el desarrollo motivico, la tensión armónica, la exploración de los recursos pianísticos y la influencia del pensamiento improvisatorio se integran dentro de un lenguaje compositivo coherente y personal. A pesar de tratarse de una pieza todavía poco conocida dentro del repertorio pianístico contemporáneo, su variedad expresiva, su escritura idiomática y las posibilidades interpretativas que ofrece la convierten en una obra de gran interés para cualquier pianista. Se espera, por tanto, que este trabajo sirva como herramienta útil para futuros intérpretes interesados en abordar *Mirage*, ofreciendo una aproximación que facilite tanto su comprensión como su interpretación y contribuya, al mismo tiempo, a una mayor difusión de esta obra y del repertorio pianístico de Elisenda Fábregas.

BIBLIOGRAFÍA

Bailey, D. (2010). *La improvisación: Su naturaleza y su práctica en la música* (M. Peyrou, Trad.). Ediciones Trea. (Obra original publicada en 1980).

Baron, R. E. (2018). *The pedagogical piano works of Elisenda Fábregas: Teaching repertoire of different styles and contextualizing her work in mainstream repertoire* [Trabajo de fin de máster, Kansas State University].

Barrera, M. E. (2014). *A Performance Guide to Five Musings on the Past by Elisenda Fábregas for Soprano and Piano* [Tesis doctoral, Louisiana State University].

Czerny, C. (1983). *A systematic introduction to improvisation on the pianoforte, Op. 200* (A. L. Mitchell, Ed. y Trad.). Longman.

Fábregas, E. (1997). *Mirage*. Hidden Oaks Music Company.

Fábregas, E. (1997). *Mirage: Program Notes*.

Fábregas, E. (2000). *Portraits I: Program Notes*.

Fábregas, E. (2005). *Hommage à Mozart: Program Notes*.

Fábregas, E. (2006). *Homenaje a Mompou: Program Notes*.

Hobbs, M. E. (2004). *An Investigation of the Traditional Cante Jondo as the Inspiration for the Song Cycle Five Poems of García Lorca by Elisenda Fábregas* [Tesis doctoral, University of North Texas].

Molina, E., García, J. R., & Roca, D. (2000). *Improvisación al piano. Volumen III: Análisis y creación de melodías*. Grupo Real Musical

Neuhaus, H. (2004). *El arte del piano*. Real Musical.

Nieto, A. (2001). *El pedal de resonancia: el alma del piano*. Editorial de Música Boileau.

Park, J. (2013). *Piano Music of Elisenda Fábregas: A Stylistic Analysis* [Tesis doctoral, University of South Carolina].

FONOGRAFÍA

Fábregas, E. (s. f.). *Mirage (1997) by Elisenda Fábregas* [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=nKMEAPTiwhQ>

Park, J. (s. f.). *Elisenda Fábregas: Mirage (1997)* [Vídeo]. YouTube.
<https://youtu.be/j6PJzQVQmH0>

Wright, R. (2003). *Mirage, de Elisenda Fábregas* [Grabación de audio]. En *Piano Masterpieces*. Eloquence (ABC Classics).

WEBGRAFÍA

Fábregas, E. (s. f.). *Elisenda Fábregas: compositora y pianista*.
<https://elisendafabregas.com/es/>

Palau de la Música Catalana (s. f.). *Elisenda Fábregas*.
https://www.palaumusica.cat/es/elisenda-fabregas_1180459

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Tabla 1. Síntesis de los temas y motivos en Mirage.....	27
Ilustración 1. Estructura formal de Mirage.....	12
Ilustración 2. Tabla del análisis realizado por Jinha Park.....	13
Ilustración 3. Motivo introductorio	14
Ilustración 4. Motivo introductorio en torno a la nota re.....	14
Ilustración 5. Motivo principal.....	15
Ilustración 6. Motivo secundario.....	15
Ilustración 7. Motivo introductorio en la m. i. en el c. 11	15
Ilustración 8. Pequeña progresión entre los c. 15 – c. 18	16
Ilustración 9. Inicio del Tema A’	16
Ilustración 10. Inicio del puente en el c. 40.	17
Ilustración 11. Motivo principal del Tema B	17
Ilustración 12. Inicio de la Variación I	18
Ilustración 13. Inicio de la Variación II.....	18
Ilustración 14. Variación III a partir del c. 99	19
Ilustración 15. Motivo principal del Tema B en la Variación IV	19
Ilustración 16. Motivo principal en el Recitativo del c. 124.....	20
Ilustración 17. Motivo principal en el inicio del Desarrollo	20
Ilustración 18. Motivo principal alternado entre las dos manos en la Parte I del Desarrollo	21
Ilustración 19. Motivo introductorio en la Parte II del Desarrollo.....	22
Ilustración 20. Aparición del motivo del Tema B durante el Desarrollo	22
Ilustración 21. Reexposición del Tema A	23
Ilustración 22. Recitativo al inicio de la Coda	24
Ilustración 23. Melodía estructural del motivo introductorio.....	28
Ilustración 24. Melodía estructural del motivo principal	29
Ilustración 25. Melodía estructural extraída del motivo principal.....	29
Ilustración 26. Comparativa entre el motivo principal y el motivo del Tema B.....	29
Ilustración 27. Melodía estructural del motivo principal del Tema B.....	30

Ilustración 28. Armonía en los primeros compases del Tema A.....	31
Ilustración 29. Acorde de novena de dominante sobre sib en el c. 9.....	32
Ilustración 30. Escala octatónica en la m. i. en los c. 37 – c. 39.....	32
Ilustración 31. Escala octatónica que aparece en los c. 37 – c. 39.....	32
Ilustración 32. Cadencia modal en el Tema B	33
Ilustración 33. Armonía en el inicio del Desarrollo.....	33
Ilustración 34. Armonía en la Coda (c. 224 – c. 230).....	34
Ilustración 35. Fragmento entre los c. 177 – c. 180	35
Ilustración 36. Textura en el inicio de la exposición del Tema A.....	36
Ilustración 37. Polirritmia a partir del c. 7	36
Ilustración 38. Textura homofónica en la exposición del Tema B	37
Ilustración 39. Imitación entre las voces en los c. 77 – c. 81	37
Ilustración 40. Textura de melodía acompañada durante la Variación II.....	38
Ilustración 41. Textura de melodía acompañada durante la Variación III	39
Ilustración 42. Textura mixta entre los c. 162 – c. 165.....	40
Ilustración 43. Textura de melodía acompañada en la tercera sección del Desarrollo	41
Ilustración 44. Textura homofónica en los pasajes de recitativo	41
Ilustración 45. Propuesta de digitación entre los c. 6 – c. 8	45
Ilustración 46. Uso del pedal en el Tema A	46
Ilustración 47. Fraseo independiente en cada una de las manos en el c. 14	46
Ilustración 48. Llegada al fortissimo y reaparición traspuesta del Tema A en el c. 19	47
Ilustración 49 . Indicaciones al inicio del puente en el c. 40	47
Ilustración 50. Articulación distinta en cada una de las manos en los c. 71 – c. 75.....	48
Ilustración 51. Propuesta de pedal en el inicio de la Exposición del Tema B	49
Ilustración 52. Cierre de la primera variación y preparación de la segunda (c. 82 – c. 85)	50
Ilustración 53. Pedalización en la Variación II.....	50
Ilustración 54. Propuesta de digitación en el pasaje de acciaccaturas con salto en los c. 90 – c. 95.....	51
Ilustración 55. Propuesta de pedal en los c. 104 – c. 107.....	52

Ilustración 56. Digitación de los mordentes en los c. 115 y c. 116	52
Ilustración 57. Descenso dinámico progresivo en los c. 117 – c. 122, al final de la cuarta variación	53
Ilustración 58. Propuesta de pedal en el inicio del Desarrollo	53
Ilustración 59. Pasaje de notas asc. y desc. alternando ambas manos en el c. 158 .	54
Ilustración 60. Saltos a gran distancia en ambas manos entre los c. 162 - c. 165 ...	55
Ilustración 61. Pedal rítmico en el Allegro con fuoco.....	56
Ilustración 62. Punto culminante del desarrollo en el c. 181	56
Ilustración 63. Propuesta de pedal en los c. 198 y c. 199.....	57
Ilustración 64. Propuesta de digitación en el c. 200 de la Reexposición	58
Ilustración 65, Fragmento del c. 217 – c. 219	58
Ilustración 66. Motivo introductorio en el inicio de la exposición	62
Ilustración 67. Motivo introductorio en el c. 11	63
Ilustración 68. Motivo introductorio en el c. 88 al inicio de la reexposición.....	63
Ilustración 69. Motivo introductorio en el c. 198.....	64
Ilustración 70. Motivo introductorio en los c. 158 y c. 159 del desarrollo.....	64
Ilustración 71. Motivo introductorio en los c. 174 – c. 177	65
Ilustración 72. Escala cromática descendente en el c. 13	66
Ilustración 73. Escala cromática descendente del c. 200.....	67
Ilustración 74. Cambio de tempo y dinámica entre los c. 173 y c. 174	67
Ilustración 75. Compases de transición entre la exposición del Tema B y el Recitativo	68
Ilustración 76. Cliché característico de la improvisación en los c. 136 – c. 140	69
Ilustración 77. Indicación con fantasía en el c. 87	69