

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Análisis técnico e interpretativo de la sonata para piano n. 3 en Si menor, op. 58 de Frederic Chopin

Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciado
en Artes Musicales, Área de
Ejecución Instrumental: Piano

Autor:

Steven Elias Mendoza Santos

Director:

Pablo David Encalada León

ORCID: 0009-0002-0235-4569

Cuenca, Ecuador

2023-05-10

Resumen

El presente trabajo de titulación tiene como prioridad crear una propuesta interpretativa de la Sonata para piano n. 3 en Si menor de Chopin, op. 58. El objeto de estudio se vincula con la necesidad de crear material teórico que beneficie al pianista para tener una noción históricamente informada de cómo interpretar la obra. Los objetivos que guiaron el presente trabajo se centran en 1) generar un contexto histórico-estilístico de la composición, 2) realizar un análisis formal, 3) desarrollar una propuesta interpretativa, y 4) plantear técnicas para abordar su estudio. Para ello, las técnicas de investigación utilizadas fueron la revisión de bibliografía, y recopilación de datos históricos, enfocados en generar una propuesta interpretativa y una base teórica para los estudiantes que estén interesados en abordar el estudio de esta obra. Partiendo de la premisa de que la comprensión estructural es una herramienta básica para la ejecución de cualquier obra, el análisis realizado se erige como la base conceptual para la propuesta interpretativa de la sonata op. 58 de Chopin. Finalmente, tras varios meses de trabajo en que la experimentación de distintas posibilidades sonoras y técnicas fue un ingrediente principal, todo esto bajo la tutoría del PhD. David Encalada León, se llegó a desarrollar una propuesta técnica e interpretativa sólida, que consideraba tanto las cuestiones históricas del estilo del compositor, como las características mismas de la obra.

Palabras clave: Chopin, sonata, piano, interpretación, análisis

Abstract

The present thesis proposes to create an interpretation of the Sonata for piano n. 3 Op. 58 in B minor by F. Chopin. The objective of the study is to link the need to create a theoretical material that may benefit the pianist to have a historically informed notion of how to interpret the work. The aims of the study focus on 1) generating a historical-stylistic context of the composition, 2) carrying out a formal analysis, 3) developing an interpretative proposal, and 4) proposing techniques to approach the mechanical practice of the piece. For this purpose, the techniques used include a literature review, focused on creating an interpretive proposal and a theoretical basis of the piece. To consolidate the conceptual basis of the piece, the author also develops a structural analysis which supports its holistic comprehension. Finally, based on several months of acoustic and technical experimentation, under the supervision of PhD. David Encalada León, the author sums up an interpretive proposal that considers both stylistical matters and compositional aspects that the piece demands.

Keywords: Chopin, sonata, piano, interpretation, analysis

Índice de contenido

Introducción.....	8
Capítulo I. La sonata.....	11
1. Conceptos básicos de la forma sonata	11
a) Introducción.....	11
b) Contraponiendo posturas.....	11
c) Conclusiones.....	20
2. Una sonata, varios ideales	20
a) Clasicismo y Romanticismo.....	20
b) La importancia de Beethoven.....	21
c) La importancia de Schubert.....	22
d) Nuevas posibilidades para la misma forma.....	22
e) Y ahora, ¿qué?.....	23
3. Características de la sonata en el Romanticismo.....	23
a) Generalidades del estilo romántico.....	23
b) Características de la sonata romántica.....	25
c) Características estilísticas de Chopin.....	26
d) Características del pianismo de Chopin.....	29
e) Chopin y la sonata.....	30
4. Descripción de la Sonata op. 58 en si menor de Chopin.....	32
a) Generalidades.....	32
b) Primer movimiento.....	33
c) Segundo movimiento.....	33
d) Tercer movimiento.....	34
e) Cuarto movimiento.....	34
Capítulo II. Análisis de la obra.....	35
1. Análisis formal.....	35
a) I. Allegro maestoso.....	35
b) II. Scherzo. Molto vivace.....	37
c) III. Largo.....	39
d) IV. Finale. Presto, non tanto.....	41

2. Análisis armónico.....	44
a) I. Allegro maestoso.	44
Capítulo III. Propuesta de estudio	47
1. Características del estilo.....	47
a) Propuesta interpretativa relacionada con los aspectos estilísticos y su relación con el análisis armónico y melódico realizado.....	47
- I. Allegro maestoso.....	48
2. Resolución de problemas técnicos.....	76
a) Secciones específicas y propuestas técnicas.	76
Conclusiones.....	85

Índice de figuras

Figura 1 Introducción del Primer Movimiento.....	49
Figura 2 Desarrollo del primer tema.....	50
Figura 3 Transición.....	51
Figura 4 Inicio del segundo grupo temático.....	51
Figura 5 Segundo tema del Segundo Grupo Temático.....	52
Figura 6 Cuarto tema del Segundo Grupo Temático.....	53
Figura 7 Cuarto tema del segundo grupo temático con énfasis en melodías distintas.....	53
Figura 8 Compases de transición.....	54
Figura 9 Inicio del tema de cierre.....	54
Figura 10 Inicio del desarrollo.....	55
Figura 11 Fuga inicial del desarrollo.....	56
Figura 12 Desarrollo del tema fugado y del tema A.....	56
Figura 13 Combinación del tema fugado con el tema A.....	57
Figura 14 Modulación armónica del Tema A.....	58
Figura 15 Falsa reexposición, tema en Ab.....	59
Figura 16 Falsa recapitulación, transformación del tema A.....	59
Figura 17 Falsa recapitulación, tema en Bb.....	60
Figura 18 Falsa reexposición, prolongación de la transformación del tema A.....	60
Figura 19 Codetta.....	61
Figura 20 Inicio del Segundo Movimiento.....	62
Figura 21 Inicio del Segundo Movimiento con indicaciones de fraseo.....	62
Figura 22 Compases finales de la sección A del Segundo Movimiento.....	63
Figura 23 Inicio de la Sección B del Segundo Movimiento.....	64
Figura 24 Inicio de la Sección B del Segundo Movimiento.....	64
Figura 25 Inicio de la Sección B del Segundo Movimiento.....	65
Figura 26 Introducción del Tercer Movimiento.....	66
Figura 27 Tema A del Tercer Movimiento con Indicaciones de fraseo.....	67
Figura 28 Tema B del Tercer Movimiento.....	68
Figura 29 Momentos que enfatizar en el Tema B del Tercer Movimiento.....	69
Figura 30 Tema A' del Tercer Movimiento.....	70
Figura 31 Introducción del Cuarto Movimiento.....	71
Figura 32 Introducción del Cuarto Movimiento.....	71
Figura 33 Tema A con acompañamiento de corcheas.....	72
Figura 34 Tema A con acompañamiento de seisillos.....	73

Figura 35 Tema B del cuarto movimiento	73
Figura 36 Tema B con énfasis en la melodía de la mano izquierda.....	74
Figura 37 Coda con énfasis en la melodía de la mano izquierda.....	75
Figura 38 Tema A con acompañamiento de corcheas	75
Figura 39 Escala en cuartas	76
Figura 40 Cuarto tema del segundo grupo temático.....	77
Figura 41 Codetta del primer movimiento	79
Figura 42 Primeros compases del segundo movimiento	81
Figura 43 Sección central del segundo movimiento	82
Figura 44 Sección A´ del tercer movimiento	83
Figura 45 Tema A en octavas del cuarto movimiento.....	83
Figura 46 Tema A en octavas del cuarto movimiento.....	84

Introducción

El presente estudio tiene como finalidad el desarrollo de una propuesta interpretativa de la sonata para piano en *Si menor* de Frederic Chopin, op. 58, la cual es la última sonata para piano del compositor. Se abordará el hecho de que a pesar de la generalizada concepción que subestima el acercamiento de Chopin a las grandes formas, la realidad es que el tratamiento que el compositor polaco hace de esta forma es un trabajo que demuestra gran maestría; esto es especialmente notorio en la sonata que nos ocupa.

Para ello, resulta interesante considerar las perspectivas de algunos autores que mantienen que Chopin no lograba exponer sus ideas musicales con claridad, o que no llegó a crear con éxito una forma grande. Por el contrario, autores como Charles Welles Rosen nos dejan ver que el acercamiento que hizo Chopin de esta forma tuvo mucho éxito: es menester de la presente investigación, por tanto, tras el análisis de la obra, reforzar esta concepción.

El objeto del presente trabajo es la creación de material teórico que ayude a los pianistas a ejecutar la sonata en mención, utilizando suficiente conocimiento histórico que justifique la decisión y plasmación del estilo interpretativo. Para ello, se abordará el contexto histórico-estilístico del compositor, y se realizará un análisis formal y técnico de la obra, tras lo cual se desarrollará una propuesta interpretativa.

La pertinencia del presente estudio radica en la escasez de trabajos teóricos que abordan el estudio de esta obra, por lo cual la intención de esta investigación es proveer material teórico que facilite el acercamiento al estudio de esta pieza. Dada la importancia del entendimiento del lenguaje musical propio de una pieza para poder lograr una correcta ejecución, se brindarán herramientas sólidas que faciliten el estudio de esta sonata en particular. Pero, yendo más allá, las pautas de análisis y posterior propuesta interpretativa servirán de base a todos aquellos que se acerquen al estudio de cualquier pieza musical de una forma seria y rigurosa.

En cuanto a la metodología utilizada, se aplicaron las técnicas de revisión bibliográfica, análisis de la partitura y recopilación de datos históricos. Para el análisis musical se utilizó como principal fuente la *Guía Práctica para la Aplicación Metodológica del Análisis Musical* de Luis A. de Benito y Javier Artaza Fano, en la que los autores plantean estrategias comprensibles para que el músico realice el análisis de una manera didáctica y completa. En cuanto a la propuesta interpretativa se han escogido los pasajes con mayor dificultad técnica para resolverlos mediante observación consciente, experimentando con varias soluciones posibles, lo cual fue un trabajo arduo que estuvo guiado por el profesor PhD. David Encalada

León, con quien se sostuvo tutorías constantes, y que además implicó una práctica deliberada de esos mismos pasajes por parte del autor de esta tesis.

Con respecto a la organización de la información, se han propuesto 3 capítulos que abordan la obra desde diferentes aristas. El capítulo uno se enfoca en el estudio de los orígenes del género sonata, considerando las posturas de varios autores, entre los cuales cabe mencionar a Samuel Claro Valdés (1963), musicólogo chileno muy prominente del siglo XX, quien durante sus estudios sobre musicología en la Universidad de Columbia, escribió un trabajo llamado *Sobre los orígenes del término sonata*, en el cual propone que la sonata procura en gran medida el desarrollo y la dramatización a través del sonido puro (Merino, 1994). Charles Rosen, pianista y escritor estadounidense con gran aporte y legado respecto al fenómeno musical occidental, considera que no se debería hablar de una forma sonata única, sino de varias formas de sonata, pues como menciona en su libro *Las formas de sonata* (1998), la sonata es un género que durante su desarrollo tomó múltiples formas y variantes; la definición del diccionario de Harvard (2009), nos muestra la sonata como una composición instrumental que es el conjunto de tres o cuatro movimientos con estándares de carácter y forma particulares; y Diego Ángel Valbuena Martón (2021), quien para la fecha de realización de este trabajo de tesis, es candidato al título de Doctor en filosofía en la Universidad Nacional de Educación a distancia, con sede en España, afirma que la forma sonata supone una renovación en el lenguaje constructivo de la música instrumental, entre otros.

Una vez establecidas las bases de la definición de la forma sonata, se comprenderá su evolución, considerando especialmente el impacto que tuvieron las figuras de Beethoven y Schubert. Además, se abordará la manera en que los románticos experimentaron con esta forma una vez que sus posibilidades expresivas fueron llevadas al límite, lo que nos dejará ver que la manera de abordar la sonata durante el romanticismo fue muy variada y personal.

Esto, de alguna manera dificulta estudiar la evolución de la forma sonata desde una perspectiva secuencial y continua, en especial durante la época romántica, por lo que su estudio más bien debe seguir un acercamiento ramificado. Por ello, el enfoque pasa a centrarse en Chopin y la relación que este tuvo con la forma sonata, lo cual hace menester entender en primer lugar las bases de su estética y cosmovisión musical, y cómo estas interactúan con su virtuoso pianismo, para así entender cómo su experiencia y musicalidad previas influyeron en la composición de la sonata op. 58 para piano.

Después, y dadas las bases teóricas presentadas en el capítulo uno, en el capítulo dos se realizará un análisis de la sonata para piano n. 3 de Chopin, desde tres perspectivas: formal, armónico y temático-melódico. Este análisis es realizado bajo la convicción de que el

entendimiento del lenguaje propio de una obra musical nos ayuda no solo a aprender con mayor rapidez y seguridad dicha pieza, sino que además provee un fundamento sólido para la toma de decisiones en cuanto al aspecto interpretativo.

Es así que, establecidas estas bases, en el capítulo tres, se realiza una propuesta interpretativa de la pieza, donde se indica una concepción del fraseo, dinámicas y articulación, que están basados en el marco teórico realizado en el capítulo uno, el análisis propuesto en el capítulo dos, y la experiencia y relación con la obra que se desarrollaron a lo largo de varios meses de estudio, bajo la guía de varios maestros que fueron una luz para comprender el lenguaje tan complejo de las sonata en cuestión. Así también, en este último capítulo se dan recomendaciones específicas para la resolución de problemas técnicos de ciertos pasajes que implican una gran complejidad de ejecución, enfatizando aquellos pasajes que para el autor fueron de mayor dificultad en cada uno de los movimientos.

Capítulo I. La sonata

1. Conceptos básicos de la forma sonata

a) Introducción.

Durante el Clasicismo, la forma sonata fue la forma por excelencia para la expresión de emociones a través de la música pura. Este hecho motivó a los grandes compositores clásicos Haydn, Mozart y Beethoven a prestarle la más grande atención. Como consecuencia directa, su desarrollo fue profundo y alcanzó niveles que ninguna otra forma musical había logrado antes, llegando a convertirse en un reto para todo compositor de la época romántica.

Debido a ello, y siendo tan grande la evolución que sufrió la sonata en tan poco tiempo para una forma musical (menos de un siglo que duró el clasicismo vienés), las teorías acerca de su forma y de los procedimientos para llegar a su composición de manera efectiva resultaban inciertas. Sin embargo, no faltó oportunidad para que fuesen expuestas teorías acerca de qué era, o cómo debía ser la forma sonata.

b) Contraponiendo posturas.

Con base en lo ya mencionado, empezaremos a presentar, cuestionar y contraponer entre sí una serie de definiciones dadas a la forma sonata. De esta manera podremos llegar a conclusiones lógicas que nos permitan conocer de manera precisa qué es y cómo se desarrolló esta forma.

Como punto de partida, Claro (1963) nos deja ver que, durante su periodo de definición, encontramos tres principios generales posibles de aplicar a este término. El primero, implica un uso indefinido del nombre, aplicable a casi todas las formas musicales comúnmente usadas desde fines del siglo XVI hasta las primeras décadas del XVII. El segundo principio se refiere a la estructura musical y al significado sociológico de la sonata, más que a la forma musical misma. Por último, a mediados del siglo XVIII, el término sonata se va a fusionar con lo que hoy entendemos por forma sonata. Dada esta variedad de perspectivas sobre la forma sonata será interesante tratar de situar las posibles definiciones que vayan surgiendo a la luz de esos tres principios aplicables al término.

Sin embargo, a pesar de estar claro en lo que respecta a los posibles peligros de definir una forma tan *a priori*, Newman (como citado en Claro, 1963) lanza una definición muy ambigua: “Primordialmente, la sonata es un ciclo instrumental de cámara o a solo, ya sea con motivo diversional o estético, que consiste en varios movimientos contrastantes, basados

relativamente en moldes de música 'absoluta'" (p.21). El problema con lo antes citado es que puede ser aplicada a casi cualquier estilo de música instrumental de la época, por lo que poco o nada aporta a nuestro entendimiento acerca de la forma sonata. Además, nada nos dice el autor acerca de los orígenes del término o de la importancia social del mismo.

Por otra parte, en el Diccionario Oxford de la Música, encontramos una propuesta interesante acerca de los orígenes del término:

Igual que muchos términos originados alrededor de 1600, la palabra "sonata" ha sido aplicada a una sorprendente variedad de formas instrumentales a lo largo de los siglos, con el único denominador común de que todas son para ser tocadas instrumentalmente. No obstante, la lengua italiana usaba dos verbos para "tocar": *sonare* para instrumentos de arco y de viento; y *toccare* para "tocar" un teclado. De ahí que, por analogía con la palabra "cantata" para una pieza cantada, los italianos usaban el término "*toccata*" para una pieza ejecutada en un instrumento de teclado y "sonata" para una ejecutada por cuerdas o vientos. (Latham, 2009, p. 1431) ¹

Esto, obviamente, nos hace pensar en lo que Claro denominó el principio número uno acerca de las posibles definiciones del término sonata, teniendo un significado muy general que se refiere a toda pieza compuesta para ser tocada por un instrumento. Sin embargo, el autor continúa, dándole entonces un sentido estético más específico, aunque sigue siendo bastante general en cuanto al aspecto formal:

La definición más antigua de "sonata" ...contempla el significado antes mencionado, pero agrega un criterio estilístico: "las sonatas deben ser graves e imponentes a la manera del motete, mientras que las canciones tienen muchas notas negras que juegan en ella con viveza y alegría". (Latham, 2009, p. 1431)

Esto nos muestra un aspecto muy específico acerca del carácter de la sonata: debían tener un sentido de solemnidad, contrapuesto a la brillantez que caracterizaba a las canciones. Esto, evidentemente cambió con el paso del tiempo, llegando a un punto de la historia (como es evidente en las sonatas de Beethoven) en que las sonatas eran usadas para expresar todo tipo de emociones y caracteres.

Por su parte, en el estudio de Rousseau (2007) señala el mismo punto en cuanto al origen del término al decir que "la sonata es aproximadamente para los instrumentos lo que la

¹ Entrecorchetados en el original

cantata para las voces”. Este autor añade también el hecho de que “la sonata es una pieza de música instrumental compuesta por tres o cuatro piezas consecutivas de caracteres diferentes”, apuntando de esta manera a su estructura formal. A esto último añaden la realidad social musical de la forma sonata, mencionando que es una forma que “se construye, de forma habitual, para un solo instrumento... y... se aplica a todo aquello que es más favorable para causar el lucimiento del instrumento para el que se elabora” (pp. 395, 396).

De esta manera, pareciera ser una de las definiciones más completas, pues abarca todos los niveles de aplicación posible al término, estableciendo una particular función social no mencionada antes, donde el instrumentista tendría la oportunidad de lucirse al ejecutarla. Esto aporta mucho también al carácter propio de este tipo de composiciones, pues presupone una obra que encierra un cierto grado de virtuosismo.

La estructura más convencional de la forma sonata, se ha centrado en una definición globalmente aceptada, que es recogida por Rosen (1998) en su texto *Las Formas de Sonata*:

... consiste en una forma tripartita, en la que la segunda y tercera parte están íntimamente vinculadas ... La exposición presenta el material temático principal, establece la tónica y modula a la dominante o a alguna otra tonalidad íntimamente relacionada ... La sección de desarrollo puede empezar de varias maneras ... La recapitulación se inicia con la reaparición del primer tema en la tónica. El resto de esta sección <<recapitula>> la exposición tal como fue tocada al principio, exceptuando que el segundo grupo y el tema conclusivo aparecen en la tónica... (p.13, 14)

Sin embargo, definida así y siendo una de las definiciones más aceptadas por los musicólogos, Rosen afirma que esta es una escueta manera de describir una forma musical tan amplia. La forma sonata no se ajusta en su totalidad a la descripción dada, y en muchos casos, esta definición ni siquiera roza de forma superficial las muchas manifestaciones de “formas de sonata” que se han dado a lo largo de la historia de la música (Rosen, 2004).

Es decir, esta definición que en su nombre más extenso se denomina *forma de allegro de sonata* (usualmente correspondido con el primer movimiento de las sonatas) no es una descripción suficiente de lo que podría llegar a ser. Más bien, al proponer las cuestiones formales de la sonata como una receta, plantea muchas limitaciones para la comprensión de las sonatas tanto del siglo XVIII como del siglo XIX. Además, limita el alcance de cualquier análisis de alguna sonata que se quiera realizar.

Y más allá de lo dicho, el hecho es que esta definición no solo se queda corta en describir a

la *forma allegro de sonata*, sino que deja por fuera todos los demás movimientos de la sonata clásica, como el *minuet* o el *rondó*. Esto por no mencionar las formas bipartitas de la sonata barroca que marcaron el inicio de este género.

Ante tal situación, caben algunas preguntas: ¿cómo y por qué surgió en primer lugar tal definición? ¿por qué se estableció casi como un absoluto? Como dice Charles Rosen (1998):

... las dificultades que uno halla con la definición tradicional que hemos dado antes surgen de las condiciones en que fue formulada por primera vez... el objetivo de esa definición no consistía en entender la música del pasado sino en plantear un modelo para la producción de nuevas obras. (p. 15)

Aquí empezamos a comprender por qué esta definición que fue emitida a finales del siglo XVIII no se ajusta a los métodos compositivos que eran utilizados. La intención no era teorizar los modelos compositivos previos; no se intentaba entender las formas de sonata del siglo que se cursaba, sino establecer un método compositivo “útil” para “hacer” efectivamente sonatas que agraden y, hasta cierto punto, lleguen a ser predecibles.

Más allá de esto, dado que el modelo antes ofrecido fue dado por A. B. Marx como una guía compositiva basada en las realizaciones de Beethoven antes de 1812, dicha descripción tampoco es suficiente para comprender las formas de sonata que surgieron en el siglo XIX. El mismo Beethoven, desde su sonata para piano op. 14 n. 2, en que cambió el orden de los movimientos, siguió un proceso de constante transformación. Así, logró avances tan radicales como los plasmados en su famosa sonata para piano op. 106, o los que encontramos en su icónica última sonata para piano. De esta manera nos muestra que la definición brindada es insuficiente para definir las posibilidades expresivas y de desarrollo temático de la sonata.

Podemos decir, por tanto, que esta definición fue insuficiente para Beethoven en su segunda y tercera etapas de vida compositiva. Pero, estaba aún más alejada de la concepción de los compositores románticos que abordaron el género. Chopin, por ejemplo, partiendo del legado que el maestro de Bonn había dejado, propuso una exploración de la forma de sonata que tenía la intención de una ampliación y variación de la forma. Por ello estableció la utilización de lo que se conoce como “segundo grupo temático”, en lugar del tema B “simple” que solía ser usado en el clasicismo (Aziz, 2015).

Además, un análisis más profundo de la definición que nos ocupa nos deja ver que hay muchas otras inconsistencias que la hacen insostenible.

Como base de su generalización se aislaron aquellos aspectos de Beethoven (y

de Mozart, pero no de Haydn) que tenían un máximo interés para el compositor del siglo XIX; se trataba, principalmente del orden, y el carácter de los temas. (Rosen, 1998, p.16)

Esto obligaba a los teóricos a restar importancia a las cuestiones armónicas y de textura, degradando a la forma de sonata a un mero caparazón, considerando solo el aspecto superficial de la estructura. De esta forma la convirtieron en una especie de "receta para obtener las más exquisitas sonatas". Así, la definición se destruye a sí misma al dejar de lado los aspectos más enriquecedores del proceso compositivo.

Pero, además de eso, tal definición cae en el error de *falacia ad verecundiam*. Esto se evidencia porque expresa como verdad única y absoluta los modelos compositivos que seguía Beethoven en su primera etapa. Al respecto Rosen apela:

El método consistente en definir una forma a base de tomar como modelo las obras de un compositor famoso está justamente desacreditado hoy en día. Constituye un procedimiento dudoso, incluso en la enseñanza de la composición, y no sirve en absoluto para entender la historia. (Rosen, 1998, p.16)

Es decir, la justificación de una forma musical no puede basarse simplemente por la forma en que un compositor particular la abordó. Antes bien, se debería hacer un análisis comparativo que nos muestre el acercamiento que varios compositores hicieron a dicha forma, para luego, en un proceso exhaustivo de consideración de los puntos similares entre ellos, marcar pautas que sirvan para la comprensión general de la forma en cuestión.

En este sentido, la presunción de definir la forma sonata, de la cual tenemos tres grandes referentes, al menos debería considerar las propuestas de dichos compositores clásicos para emitir una definición aceptable. Al no hacerlo, deja de lado una serie de posibilidades que eran una realidad conocida por todos los compositores de sonatas del siglo XVIII.

Para Newman (como citado en Claro, 1963), "el concepto de la forma 'sonata-allegro' como lo leemos en nuestros textos de los siglos XIX y XX, no fue un concepto enteramente maduro sino hasta bastante después que aparecieran los principales compositores y teóricos de la Era Clásica" (p. 21). Esto deja ver por qué durante mucho tiempo ha existido una gran confusión respecto a este término. Es como si las definiciones provistas por los teóricos de todos los tiempos, sin importar su nivel de asertividad, fueron de tal impacto que se han considerado infranqueables.

Otro estudio importante de considerar es la definición que hace el diccionario Harvard de la música, que dice que “el término sonata, en su acepción actual, denota una composición instrumental... que consta de tres o cuatro piezas independientes, llamadas movimientos, cada uno de los cuales sigue ciertas normas de carácter y forma...” (Apel, 1950, p. 691).

De esta manera, el primer acercamiento que hace este diccionario en su definición está enmarcado en el primer principio aplicable del término. Así, resalta el hecho de que la sonata es un género instrumental. También se refiere al aspecto formal, estableciendo que cada uno de los movimientos ha de seguir sus propios estándares en cuanto al carácter y la forma.

El autor continúa diciendo que “... todas las características de la sonata se encuentran también en algunos otros tipos de música instrumental... la sinfonía, las diversas especies de música de sonata de cámara... y... el concierto” (Apel, 1950, p. 691). En este caso expande la perspectiva del término sonata. Nos deja ver que, como forma musical, es aplicable a un sin número de modelos compositivos: la sinfonía, la música de cámara y el concierto. Además, Apel nos habla acerca de la forma más común de cada uno de los movimientos de la sonata. Esta especificación nos resulta bastante útil, pues abre el abanico de posibilidades para el tratamiento de cada uno de los movimientos, siendo posible desarrollarlos de formas particulares. Así, es solo el primer movimiento el que se apega a lo que se conoce como forma de allegro de sonata.

Sin embargo, el hecho de que existan distintas posibilidades formales para cada uno de los movimientos no debe hacernos pensar en ambigüedad formal. Al respecto, el mismo autor aclara la importancia de la forma musical en los siglos XVIII y XIX:

El hecho de que, a pesar de ciertas excepciones en las sonatas, el esquema anterior se cumpla de forma bastante estricta en todas las sonatas, sinfonías y cuartetos escritos entre 1780 y 1880 es el argumento más sólido posible contra las recientes tendencias a minimizar la importancia de la forma en la música. (Apel, 1950, pp. 691, 692)

Esta consideración es bastante útil, pues la importancia de la forma, y el entendimiento de la misma para una eficiente ejecución de una pieza instrumental, sirve de base para esta investigación. Sin embargo, y como veremos más adelante, forzar a las sonatas para poder encasillarlas dentro de la forma de sonata citada al principio de este capítulo, es un grave error. Es un error pues limita el abanico de posibilidades que era conocido por los compositores de sonatas del clasicismo.

Por su parte, Valbuena (2021) expresa que la forma sonata surgida en el clasicismo contará con una estructura bitemática y tripartita: dos temas contrastantes entre sí que se ponen en relación con lo largo de tres secciones. Esta definición posee gran precisión, pues deja ver dos aspectos fundamentales acerca de esta compleja forma: la cantidad de temas existentes, y el número claro divisible de partes de que consta la forma.

Pero, aún más interesante es lo que Valbuena (2021) tiene que decir sobre la función de la sonata, ya que la sitúa en una posición emancipadora. Es decir, que el grado de autonomía que la sonata operó en favor de la música es integral, estableciendo unas reglas discursivas propias que permitan el entendimiento y ordenamiento de las ideas musicales sin agentes externos que las regularicen. Este es un aspecto fundamental que serviría de base para la música del romanticismo, donde el sonido puro como fuente de expresión era la norma.

En este sentido, para Valbuena es la sonata bitemática la que proporciona un lenguaje propio y un fin en sí mismo a la música instrumental. Es la sonata la que le da a la música esa autonomía que tanto reclamaba, una autonomía que le permitía autorregularse. Por ello, la forma sonata abrió para la música un camino de posibilidades sin precedentes.

Por ende, dada la autonomía que logró la forma sonata, es casi absurdo relacionarla con las “artes objetivas”. Esto parece un intento de forzar a la música pura a mantenerse en un grado de inferioridad a las demás artes, misma que había tenido durante el barroco y durante los primeros años del clasicismo.

Más allá de eso, y no contento con lo ya dicho, el autor pasa a dejar claro la superioridad en cuanto a lenguaje autónomo que la música había logrado tras el surgimiento de la forma sonata. Menciona en palabras muy precisas que la sonata posee “una autonomía en el uso de la razón que permite contradecir los órdenes establecidos, los criterios y formas de hacer dados por sentido... la creación artística se va a empezar a desvincular de valores extratextuales” (Valbuena, 2021, p. 291).

Este ultimátum refleja que la emancipación de la música llegó a ser total. Es libre desde entonces para formular sus propios procedimientos y sus propias perspectivas y pautas estéticas a seguir. Por ello, ya no será entendida con relación a las artes de carácter más “objetivo” como la literatura y el teatro, sino que, en su “subjetividad” característica, tendrá sus propias reglas que harán de su entendimiento e interpretación un asunto más objetivo.

Esta idea está corroborada por Fernández de Larrinoa (2008), quien en su investigación sugiere que la sonata nació en el siglo XVIII, y que con el tiempo encarnó uno de los ideales

máspreciados del romanticismo, el de la música pura. Añade además que la forma sonata revela una persistente filiación estética con el viejo arte de la controversia: la retórica.

Esta supuesta filiación estética de la música con la retórica podría sonar un poco contradictoria. Contradictoria porque, siendo la retórica el arte de las palabras, y siendo la forma sonata la forma por excelencia de la música pura (según Valbuena y el mismo Fernández de Larrinoa), parece no encajar que la forma musical de más excelsa autonomía se vea ligada a las artes verbales.

Sin embargo, desde el punto de vista mimético, donde la forma sonata toma elementos de la retórica verbal traída al mundo musical (sin depender de las palabras necesariamente) es en efecto una definición acertada. Es acertada por el mismo hecho de que la sonata procura en gran medida el desarrollo y la dramatización a través del sonido puro, tratando, en alguna manera, de contar una historia (Claro, 1963). Vemos entonces, que la postura de Fernández de Larrinoa apunta a la perspectiva de funcionamiento social-estético de la forma sonata, cuya relación con la retórica es bastante sugerente. Sin embargo, el autor se queda corto al relacionar los orígenes del término con el aspecto formal.

Por su parte, y apoyando el aspecto retórico de la música, Hubert H. Parry (como citado en Claro, 1963) dice que la forma sonata es dramática en esencia, drama que se desarrolla dentro de los parámetros de la música pura, abstracta. La sonata es, en sí misma, un género de gran fuerza expresiva que no depende de factores externos.

Pero los autores citados no son los únicos que se han hecho eco de esta realidad. Charles Rosen, en su libro *Formas de Sonata*, es quien mejor expresó tal realidad de la función estético social de la sonata:

Podríamos clarificar la ventaja de las formas de sonata sobre las formas musicales anteriores como una claridad dramatizada: las formas de sonata se inician con una oposición claramente definida... que se intensifica para resolverse después simétricamente. Debido a la claridad de esa definición y de la simetría, la forma individual era fácil de captar en las ejecuciones públicas: debido a las técnicas de intensificación y dramatización, fue capaz de mantener el interés de un auditorio grande. Como su expresión residía en gran medida en la estructura misma, no necesitaba el refuerzo de los adornos o del contraste del solo y el *tutti*: podía ser dramática sin el acompañamiento de las palabras y sin el virtuosismo instrumental o vocal. (Rosen, 1998)

En esta afirmación, Charles Rosen deja ver que la forma sonata logró aquello que otras formas meramente instrumentales (como el concierto) no habían logrado debido a su apego a los cánones provenientes de otros estilos musicales dependientes del texto o de otras artes. En su mente, las formas de sonata daban al compositor la capacidad de crear música que interese al público con la sola herramienta de los recursos puramente musicales. Y dado el elevado aporte que hizo Charles Rosen respecto de esta forma tan debatida, a partir de ahora nos centraremos en explicar las definiciones por él propuestas, corroborando o contraponiendo sus posturas con las de los demás autores antes citados.

Rosen hace mención del origen del género, asegurando que la sonata no sólo surge en el siglo XVIII como la forma tradicionalmente conocida. Propone que es una forma surgida como la evolución de las formas que se encontraban a disposición, de donde el estilo de sonata realmente no inventó nuevas formas, sino que se limitó a ampliar, articular y hacer públicas las ya existentes.

Pero, de hecho, el aporte más importante de Rosen acerca de la forma sonata, es su perspectiva de lo que él defiende deberían llamarse “las formas de sonata”, y no meramente la forma sonata. Como bien arguye el autor, este género es de tal impacto en la música, que difícilmente se puede ser asertivo al hablar de la forma sonata como una sola manifestación.

Como bien enfatiza Rosen, las formas de sonata tuvieron un desarrollo prolongado, que duró más de medio siglo. Este desarrollo fue una revolución estilística que se dio en dos grandes periodos, siendo el primero de ellos el causante de la simplificación de las texturas del periodo anterior (1730 - 1750), y el segundo un periodo por el cual estas nuevas formas y texturas recibieron un mayor desarrollo en cuanto a complejidad técnica.

Aquí vemos dos conceptos importantes acerca de las formas de sonata: 1) por cuanto fue el resultado evolutivo de muchas formas previas, no se puede hablar de una sola forma de sonata y, 2) existió una especie de proceso bastante lógico: simplificación de texturas para consolidar las nuevas formas, las mismas que, una vez establecidas, permitieron la complicación de las mismas texturas antes reducidas. En base a esto, concluimos que existen muchas variantes de la forma sonata. Esto se ve de forma particular en la reexposición, que es un punto en el cual Rosen hace una descripción bastante vasta de las múltiples posibilidades. Rosen clasifica las sonatas en tipos según las posibilidades de recapitulación:

1. Recapitulación completa de la exposición después de una sección de desarrollo terminada en VI, la cual se convirtió en la recapitulación estándar del siglo XIX.

2. Recapitulación completa del primer grupo y de uno de los dos temas del segundo después de un desarrollo, parte del cual se dedica al otro tema principal del segundo grupo, ejecutado en la relativa menor.
3. Recapitulación completa de la exposición, iniciada en la subdominante, forma que no adquiriría su carácter de manierismo perezoso hasta después de 1800.
4. Recapitulación en el estilo sinfónico de mediados de siglo, iniciada con el tercer compás de la exposición, arrancando aquí sobre la subdominante.
5. Recapitulación en el estilo antiguo de la forma binaria de danza, es decir, sólo del segundo grupo, aunque recalando bastante la llegada a la tónica.
6. Recapitulación solo del segundo grupo sin articulación alguna de la llegada al I. Esta es, desde luego, la forma más reaccionaria. (Rosen, 1998, pp. 156-157)

c) Conclusiones.

Dadas las citas realizadas, considerando el contraste de opiniones que han tenido los eruditos al respecto, y dada la información que nos da Rosen acerca de la evidencia existente en las partituras que nos han llegado hasta nuestros días, debemos concluir que hablar de la forma *allegro* de sonata es por completo inadecuado, dadas las múltiples organizaciones en que se podía abordar la forma sonata. Esto se debe a que lo que se estableció como modelo para la forma de *allegro* de sonata fue el resultado de las necesidades académicas surgidas en el conservatorio de París. Pero, entendiendo que la sonata es una forma viva que responde a las necesidades del discurso musical, en lo que se refiere a la sonata y su desarrollo, debemos hablar de formas de sonata. Por lo tanto, podemos afirmar que reducir a la forma sonata a un solo tipo de organización del material musical es inadecuado y poco práctico para el análisis y composición de una forma tan amplia.

Además, como Rosen dice en su libro y como citamos al principio de este capítulo, la esquematización aceptada como universal no trataba de definir la práctica de la sonata hasta la fecha de su publicación; simplemente pretendía promover un modelo compositivo en la línea que caracteriza la práctica compositiva e improvisatoria del siglo XVIII, basado en fórmulas preestablecidas.

2. Una sonata, varios ideales

a) Clasicismo y Romanticismo.

Las diferencias entre el Clasicismo y el Romanticismo tienen que ver básicamente con una cuestión estética y filosófica, y son estas mismas cuestiones las que determinan que la

aproximación a la forma sonata sea radicalmente distinta. Sin embargo, esta distinción es aún patente entre autores que tradicionalmente se incluyen dentro de la misma categoría estilística, y que incluso fueron contemporáneos en el espacio y en el tiempo.

Este es el caso de Ludwig van Beethoven y Franz Schubert, cuyo aporte a la forma de sonata es muy importante. Además, siendo conscientes de las ideas preexistentes acerca del aporte de estos dos grandes maestros, se afirmará o negará el grado de influencia e impacto que hasta ahora se les ha dado.

b) La importancia de Beethoven.

Beethoven es quizás el compositor que más se dedicó a explorar los límites y posibilidades que la forma de sonata permite. Sin embargo, el enfoque que usualmente se da a su aporte en este campo está lejos de ser real. Se piensa que abandonó las tradiciones de su época, usando las formas clásicas sólo como reglas para romper a partir de las cuales crear formas ampliadas.

Por ello, se plantean muchos argumentos para separar al maestro de Bonn de sus contemporáneos. Jens Peter Larsen (como citado en Rosen, 1998) por ejemplo, dice que debemos practicar un corte estilístico entre Beethoven y quienes le precedieron, debido al carácter más “ruidoso” en su música. Rosen (1998), sin embargo, considera “la estructura y estilo de su música... una extensión de los de Haydn y Mozart”. Por poco creíble que resulte, debemos entender que son “las obras de su periodo final las que están más fundamentalmente emparentadas con el estilo vienés clásico” (p. 310). Esto, dada la imagen romántica que se nos ha dado de Beethoven, puede resultar sorprendente, dado el carácter revolucionario que se le adjudica a Beethoven; pero, debemos considerar que la innovación puede partir igualmente de la tradición.

Y es que estamos tan familiarizados con el Beethoven de las ideologías napoleónicas, llevadas a tal grado de exageración, que pensamos que sus propias idiosincrasias personales lo llevaron a formar un estilo propio muy alejado de lo que hicieron sus contemporáneos. Sin embargo, Rosen concluye que es más bien a causa de tales idiosincrasias personales que su estilo se emparenta con los de Haydn y Mozart.

Debemos notar entonces, que la razón por la cual entendemos a Beethoven solo como una parte y extensión de la tradición dieciochesca del estilo de sonata es por la observancia que él mismo hace de esa clásica distinción. (Rosen, 1998). Un ejemplo claro de esto tiene que ver con el apartado armónico, el cual sufría grandes cambios durante la vida de Beethoven.

Uno de ellos era el nuevo parentesco que se dio a la subdominante, como relacionada con la dominante, a pesar de lo cual Beethoven nunca hizo uso de esta novedad armónica.

Sin embargo, este mantenerse dentro de las normas armónicas ya conocidas hasta entonces, fue lo que le permitió continuar y extender el estilo sonata, llevando el género a polarizaciones mucho más explosivas de las tratadas hasta entonces. Pero no solo eso, sino que entendió la importancia del ritmo en el desarrollo del discurso musical, por lo que logró que la interacción rítmica sea un recurso primordial para la creación de la tensión dramática y su posterior resolución.

Pero, más allá de todo lo que podamos mencionar, Rosen nos da una visión clara de lo que fue el aporte de Beethoven a la forma de sonata. Estos aportes pueden ser resumidos de la siguiente manera:

- Llevó el desarrollo de la sonata a longitudes que ni siquiera habían sido exploradas antes.
- Hizo un nuevo y más amplio uso de las texturas heterogéneas.
- Logró que la interacción rítmica sea la protagonista de la tensión dramática como de su resolución.
- Elevó el prestigio de la forma sonata, al punto que todo compositor, por más de un siglo, la llegó a ver como el máximo desafío de su carrera compositiva.

c) La importancia de Schubert.

A diferencia de Beethoven, Schubert sí manifiesta desde su periodo compositivo temprano una ruptura con los procedimientos clásicos en cuanto a la forma sonata. Rosen dice que (1998), “las innovaciones de Schubert en las formas de sonata, más que extender el estilo clásico, presenta innovaciones absolutas, que llevaron a un nuevo estilo, poco encajable con los términos clásicos”. Sus innovaciones pueden resumirse de la siguiente manera:

- Nuevas formas de abordar la tonalidad y usar la secuencia.
- Oscilación entre dos planos tonales, produciendo una especie de éxtasis.
- Utilización de los motivos de la exposición para componer nuevas melodías en el desarrollo.

d) Nuevas posibilidades para la misma forma.

El aporte que hizo Beethoven a la forma sonata no fue dar lugar a una nueva forma; más bien, extendió las posibilidades creativas de la forma clásica de sus contemporáneos Haydn

y Mozart. Por otro lado, Schubert abandonó casi en su totalidad las estructuras clásicas en la exploración del género sonata, consiguiendo efectos inexistentes en la música anterior.

Sin embargo, y a pesar de las diferencias en los aportes que cada uno de ellos hizo a la forma sonata, ambos llegaron a ser fuente de inspiración para los compositores del siglo XIX. En particular, las sonatas de Beethoven, que se convirtieron en la vara de medir para los románticos, al punto que muchos dudaron en abordar dicha forma.

En resumidas cuentas, podemos decir que el aporte de ambos compositores a la forma sonata fue el siguiente.

- Llevaron el desarrollo de la sonata a longitudes inexploradas, especialmente en el tratamiento melódico temático de esta sección.
- Elevaron el prestigio de la forma sonata, siendo fuente de inspiración y desafío para los compositores del siglo XIX.
- Hicieron un nuevo y más amplio uso de las texturas heterogéneas, logrando contrastes antes inconcebibles.

e) Y ahora, ¿qué?.

El aporte y el grado de perfección que estas mentes maestras lograron en la forma sonata fue inigualable. Por ello, muchos compositores del romanticismo tenían explorar dicha forma, debido especialmente al peso que sentían por el dominio y la maestría que Beethoven logró.

Posiblemente esto se debía a que su aproximación a las formas de sonata fue desde un punto de partida beethoveniano, aunque su lenguaje era estéticamente distinto. Cuando Chopin, Listz y Schumann decidieron acercarse a esta forma, la ponen al servicio de su lenguaje y sus necesidades expresivas, y tal vez por ello ocupan un lugar especial en el repertorio y en el estudio musicológico actual. Por esto, vamos ahora a considerar las formas de sonata desde el tratamiento que los románticos les dieron.

3. Características de la sonata en el Romanticismo.

a) Generalidades del estilo romántico.

Artificialmente, para la organización de la historia, se establece el origen del estilo musical romántico en el segundo cuarto del siglo XIX. Etimológicamente, el término se deriva de “romance”, que originalmente se refiere a poemas o leyendas de la literatura francesa. La connotación de algo extravagante apareció recién para finales del siglo XVII y la aplicación

del término al nuevo espíritu abrazado por las artes, la filosofía, la política e incluso las ciencias, se dio recién en el siglo XIX (Latham, 2009).

El término, desde sus orígenes, siempre apuntó a realidades de ensueño, señalando hacia y en pro de la utopía. Esto se traduce en la exploración y explotación de nuevos recursos técnicos, y nuevas posibilidades mecánicas que las mejoras sufridas por los instrumentos conllevaron.

Esta misma condición de anhelo de un sueño imposible de cumplir es abordada por Grout y Palisca (2004), al decir que “la mayoría del arte romántico se veía perseguido por un espíritu de nostalgia, de anhelo tras una realización imposible” (p. 734). Y este anhelo imposible de conseguir convertía al romanticismo musical en la máxima forma de expresión de las emociones personales, conllevando una intensidad no percibida en las épocas precedentes.

Así, Grout y Palisca concluyen diciendo que, “si la lejanía y la infinitud son románticas, la música es la más romántica de las artes” (p. 734), situación que es posible por la cualidad abstracta que diferencia a la música de otras artes. La manipulación de los sonidos abstractos otorga a la música una capacidad infinita para expresar emociones y sentimientos. En este contexto, Latham afirma que el Romanticismo prioriza las emociones por sobre la forma y el orden. Rosen (2003) señala también esta aparente falta de interés en las formas chopinianas y argumenta que esta sea tal vez la causa de que algunas de sus mejores obras, especialmente las de mayor longitud, hayan sido infravaloradas. “Formas como la de la tercera balada o la de la Polonesa-fantasia, parecen faltas de proporción en la página. Se justifican mediante la interpretación [...]” (Rosen, 2003, p. 360).

Además, como bien dicen Grout y Palisca, no podemos, o al menos no deberíamos, enfatizar tanto las diferencias entre el Clasicismo y el Romanticismo, siendo sus similitudes, y el sentido de continuidad existente entre ellos lo realmente fundamental. Por eso, añaden que “la mayoría de la música que fue escrita entre 1770 a 1900, sigue unas convenciones muy similares en cuanto a progresiones armónicas, ritmo y forma, con armonías muy similares” (Grout y Palisca, 2004, p. 733). Por tanto, señalan que existe un “*continuum*” durante este período de tiempo, mismo que abarca los elementos fundamentales de la música.

Sin embargo, mencionan también que existen diferencias notorias, al menos en cuanto al grado de intensidad en la manifestación de las emociones, que en el Romanticismo llegaron a ser más personales. Esto dio lugar a la exploración de límites en los campos armónico y formal que no habían sido abordados previamente.

Además de eso, otra gran diferencia radica en lo que Latham (2009) llama el cambio de lo racional por lo irracional (siendo lo irracional entendido como la representación de las exigencias superiores de la imaginación) como fuente de inspiración. Esto llevó a los compositores a abandonarse al añoro de tierras remotas, en un nuevo gusto por lo exótico. Les atraía particularmente el pasado, fascinados especialmente por la época caballeresca medieval, todo lo cual desembocó en un apasionado deseo de identidad nacional e independencia y la búsqueda de identidad personal. Por ello, la figura del héroe que ignora los convencionalismos llegó a convertirse en el prototipo romántico.

b) Características de la sonata romántica.

Según expusimos en el punto uno de este capítulo, el *allegro* de sonata tal y como se ha sintetizado para su estudio, es una estructura cerrada y ordenada, recogiendo en ella lo que estadísticamente ocurre con mayor frecuencia en la obra de Beethoven. Rosen (2003) llega a mencionar el alivio que debió suponer la muerte de Beethoven en 1827 para los compositores de la época, puesto que no pesaba sobre ellos ya la enorme figura del maestro de la forma sonata. Los románticos, al igual que hiciera el maestro de Bonn, se sirvieron de la forma como medio para su ideal estético, manipulándola, cambiándola y experimentando con ella. Ellos anhelaban formas abiertas, y buscaban el efecto de improvisación. Esto lleva a la forma sonata en dos direcciones relacionadas entre sí: “1) la sonata cíclica, en que cada uno de los movimientos se basa en una transformación de los temas de los demás, y 2) la combinación de una estructura de un movimiento con otra de cuatro formando una amalgama” (Rosen, 1998, p. 350).

Sin embargo, y a pesar de poder mencionar estos dos caminos como formas que el Romanticismo acuñó para la forma sonata, la verdad es que en la práctica cada compositor hizo de la forma sonata una exploración personal. A pesar de todo, Rosen (1998) concluye que ni siquiera los exponentes de formas de sonata de más peso del Romanticismo como Brahms lograron cambiar esa forma en la medida que lo habían hecho Haydn o C. P. E. Bach. Por esta razón, después de Brahms, la forma sonata siguió siendo lo que era antes, lo que ya Czerny había definido como resultado de teorizar la forma de finales del siglo XVIII. Esto se debió a una diferencia clara con el periodo anterior, donde las formas de sonata habían jugado un papel indiscutible en la evolución de los géneros instrumentales. Por el contrario, el Romanticismo y los estilos emergentes, no encontraron en la forma sonata un vehículo adecuado para la expresión de sus ideales estéticos y especulación artística. (p. 321)

Esta disociación entre las características del lenguaje romántico y las características de la forma sonata hace que algunas obras nos resulten ininteligibles a la luz de los principios del

s. XVIII e incluso nos hagan subestimarlas. Randel et al. (1997), llega a afirmar que “las sonatas de Schumann demuestran, en general, la incapacidad de este compositor para dominar las grandes formas” (p. 695). Probablemente, como dice Rosen (2003) Schumann - maestro del fragmento y de la pieza de carácter- sufre, como le ocurren a ciertas obras de Chopin, del abismo que separa el crudo análisis teórico, de la vida que la interpretación insufla a la obra que se concibe para el efecto y la emoción.

En cambio, Randel et al. (1997) coloca en un lugar prioritario aquellas obras que, aunque lejos de las sonatas dieciochescas, parecen supeditarse más exactamente a lo que entendemos como forma *allegro* de sonata:

[...] las dos sonatas de Chopin, en si bemol menor y en si menor, junto con la sonata en si menor de Liszt, son los ejemplos destacados de la sonata romántica, una categoría a lo que la *Sonate Mélancolique* de Moscheles puede ser agregada. Las tres sonatas para piano de Brahms, op. 1, 2 y 5 destacan entre los pequeños números de importantes sonatas para piano escritas después de 1850. (p. 695)

A pesar de la monumentalidad y altura artística alcanzada por las obras antes mencionadas, es notablemente menor tanto el número de compositores que abordaron esta forma, como la cantidad de obras que cada uno de ellos compuso.

Este hecho corrobora la idea antes mencionada de que la forma sonata no fue tan frecuentada como lo había sido en el Clasicismo. Esto se debe, probablemente, a que la forma sonata es hija de los ideales ilustrados, mientras que los ideales románticos se alejan de aquellos. Salta a la vista, además, como también señala Rosen (2003) que los compositores cuyos ensayos sobre la forma sonata han gozado de mayor aceptación entre crítica y público, fueron los grandes exponentes del piano romántico temprano, esto es, aquellos cuyas características estilísticas habían alcanzado su madurez a finales de los años 1820 y principios de la década de 1830. De estos dos, Liszt y Chopin, nos enfocaremos en el último, pues es el autor de la sonata que ocupa nuestra investigación.

c) Características estilísticas de Chopin

Creo que no hay mejor manera de empezar a comprender la mente de un compositor como Chopin, que citando sus propias palabras acerca de lo que debería ser la música. Chopin (citado en Dhuvabhark, 1992) escribió:

La música es la expresión de los pensamientos a través de sonidos, la transmisión de emociones por medio de esos sonidos. La voz humana indefinida es un sonido

indefinido, el habla indefinida es música. La palabra nació del sonido; el sonido ha existido antes que la palabra. La palabra, en un sentido, es una variación del sonido. Los sonidos son usados para crear música, al igual que las palabras son usadas para crear el lenguaje. (p. 1)

Esta frase nos deja ver en profundidad la perspectiva estético-filosófica que tenía del sonido, y de cómo éste da lugar a la música en su máxima expresión. Vemos por tanto a un Chopin que, en una profunda reflexión, deja ver su propia experiencia y relación con el sonido y con la música, una relación que le permite hacer de la música el principal medio para la expresión de sus ideas, de sus emociones más íntimas. Y esta noción de expresión de las pasiones más profundas a través de la música no era sólo la perspectiva de Chopin, sino que de hecho era, como ya vimos antes, la perspectiva que promulgaba el Romanticismo musical.

De acuerdo con lo dicho, Heine (citado en Dhuvabhark, 1992) dijo que "Chopin es el inspirado poeta del tono" quien, de acuerdo con la gloria que debiera acompañarle, solo debería "ser nombrado con Mozart, Beethoven y Rossini" (p. 9).

Y es que, desde edad temprana Chopin había forjado para sí un mundo sonoro completamente personal y único, admirable en muchos aspectos, forjado, como leemos en sus cartas, por sus lecturas, sus visitas a la ópera y su contacto con el medio rural polaco durante su infancia y primera adolescencia. (Sydow, 1981) Por esta misma razón, Liszt (citado en Dhuvabhark, 1992) dijo que sus magníficas páginas ofrecen un muy rico campo para la observación científica.

Pero, para entender la música de Chopin, hay que entender también al compositor en sí mismo, y la forma en que el contexto histórico-cultural en que vivió afectó su vida misma. Del compositor polaco es bien sabido que tenía un carácter tranquilo, Detestaba sobremanera dar recitales públicos llenos de caras extrañas, lo cual le causaba mucho temor. Amaba más la intimidad de su música entre gente que conocía. (Chiantore, 2001). Pero resalta lo que dice de él Zukiewicz (2012) en su estudio acerca de la tercera Sonata de Chopin:

Poseía un temperamento muy sensible lleno de brillantez y encanto, así como un intelecto de la "racionalidad ilustrada". Al mismo tiempo, su personalidad estaba algo dividida en dos reinos: el "soñador, imaginativo" y el "consciente, real". Logró superarlos, creando un armonioso equilibrio de realidad y sueño. (p. 1)

Y este mismo equilibrio es percibido en su música por cualquier escucha atenta, pues encierra un cúmulo de sensaciones que trasladan a extremos tan opuestos como mágicas utopías y las realidades más desgarradoras. Pero, aún conocer su carácter no nos alcanza para

entender toda su música. Por eso hemos de considerar la postura estética de sus mayores influencias, y el impacto que estas tuvieron sobre Chopin.

Empecemos por tanto con Józef Elsner, quien fue su maestro de composición, y quien, según nos dice Zukiewicz (2012) buscaba el balance entre la lógica, la técnica y la capacidad expresiva a la hora de componer. Además, le disgustaba mucho la superficialidad, por lo cual instaba a sus estudiantes a buscar unidad en sus obras. La influencia que tuvo sobre Chopin ha quedado registrada por Halina Goldberg (citado en Zukiewicz, 2012) quien expone:

Chopin no pasó por alto las lecciones aprendidas de Elsner. En los años venideros, él descubrió maneras de dar forma a la narrativa musical a través de motivos y procedimientos armónicos que eran distintivamente suyos, transformando brillantes pasajes virtuosos y armonías audaces para servir a su cuidadosamente pensada narrativa y plan expresivo. (p. 2)

En efecto, Chopin se constituye en una especie de poeta del piano, capaz de evocar con su música “lo imposible”, como dice Rosen (2003); desde las sonoridades más delicadas y etéreas a la violencia obsesiva y percusiva de páginas como el Scherzo 1 o el cuarto movimiento de la Sonata n. 2. Las formas pequeñas, tan queridas por el mundo romántico, como preludios y nocturnos no están exentas de este encanto, logrado siempre de modo audaz y brillante.

Otro de los maestros que sin duda influenció a Chopin fue su maestro de Historia, Feliks Bentkowsk quien, según Zukiewicz (2012) influyó en el desarrollo de un sentir patriótico en Chopin. Esta influencia se refleja claramente en el cultivo que el compositor hizo de formas folklóricas de su nación como mazurcas y polonesas.

Por último, mencionaremos entre sus maestros a Kazimierz Brodziński, quien fue su maestro de literatura polaca. Este consideraba que la poesía debía servir para la promoción de los valores cristianos y el espíritu nacional (Zukiewicz, 2012). Se especula que esta influencia se hace especialmente evidente en sus baladas, que parecen estar inspiradas por los poemas patrióticos de su amigo y poeta Miskiewicz.

A la vista de estas influencias entendemos cómo pueden convivir en Chopin dos rasgos estilísticos en apariencia contradictorios. Por un lado, sus obras se caracterizan por una admirable unidad temática y motivica fruto de sus estudios con Elsner y de la música de Bach, mientras que al mismo tiempo, recorre un vasto mundo de realidades emocionales intensas, las cuales reflejan, entre otras cosas, un sentir patriótico, así como un mundo más íntimo del compositor.

d) Características del pianismo de Chopin.

Una vez conocida la personalidad y perspectiva estética del compositor polaco, debemos hablar de su pianismo, íntimamente relacionado con su concepción de la música y la composición. A este instrumento dedicó casi la totalidad de su obra como instrumento solista. Chopin tuvo un único maestro de piano, Wojciech Żywny, quien lo instruyó principalmente en los trabajos de Bach y Mozart, razón por la cual tuvo un apego y fidelidad a los modelos retóricos que de estos compositores aprendió (Zukiewicz, 2012).

Y fue esto lo que lo constituyó en uno de los compositores de piano más apreciados, incluso en la actualidad. De ello dejó constancia Rubinstein (citado en Dhuvabhark, 1992) cuando dijo que el “piano bardo, rapsodista, la mente y alma del piano es Chopin”.

Esta afirmación revela la elección consciente y consistente de Chopin de alejarse del virtuosismo circense y espectacular que triunfaba entre el público de su tiempo aun a sabiendas del impacto que esto tendría sobre su carrera como concertista y compositor. Aunque él lo negara categóricamente, su pianismo es capaz de expresar historias y leyendas, sentires patrióticos y sentimientos que resuenan universalmente; desde los aspectos del iluminismo intelectual, hasta las profundidades espirituales del ser.

Por esa razón Rubinstein (citado en Dhuvabhark, 1992) continúa en su declaración: “Si el espíritu de este instrumento sopló sobre él (Chopin) o escribió sobre él, no sé cómo escribió para él, pero solo un traspaso completo de uno a otro podría dar vida a tal composición” (p. 9). Y aquí el meollo del asunto: ya hemos dicho que Beethoven, en sus treinta y dos sonatas, abrió y nos mostró el enorme universo emocional de su ser; y que Schubert, en su unión perfecta de la voz y el piano en sus lieder, nos abrió puertas a mundos sonoros antes desconocidos. Sin embargo, es Chopin quien nos hace ver a un hombre que se une a su instrumento para hacer de este su máxima forma de expresión, lo cual logra de una manera inexplicable, casi simbiótica.

La cita de Rubinstein (citado en Dhuvabhark, 1992) concluye de la siguiente manera: “Trágico, romántico, lírico, heroico, dramático, fantástico, conmovedor, dulce, soñador, brillante, grandioso, sencillo, todas las expresiones posibles se encuentran en sus composiciones y son cantadas por él sobre este instrumento en perfecta belleza” (p. 9). Poco se puede añadir a estas palabras. Pero, no solo Rubinstein notó tal peculiar aporte en el pianismo de Chopin.

Dhuvabhark (1992) menciona que “[Chopin] hizo una fuerte contribución al estilo pianístico mediante su lírica, melodías fluidas, la delicadeza de su toque, sombreado dinámico y técnicas de pedal” (p. 13). Es decir, la música de Chopin no solo es rica en su aporte estético,

sino que hizo una gran contribución al desarrollo de la técnica pianística, sobre todo en lo que se refiere al control del sonido mediante un toque delicado.

Grout y Palisca (2004), amplían nuestra perspectiva sobre las contribuciones hechas por Chopin. Mencionan que la mayor parte de sus obras tienen un carácter introspectivo dentro de los aspectos formales, sugiriendo un sentido de improvisación, con una espontaneidad indefinible y giros constantes de la armonía y forma.

Por estas características mencionadas, todas sus obras exigen del intérprete un absoluto dominio técnico, y un gran ingenio en el uso de los pedales. Además, el uso del rubato exige gran maestría por parte de los ejecutantes, pues implica impulso o retención dentro de la mano derecha mientras la izquierda se mantiene estricta en el tiempo.

e) Chopin y la sonata.

Aunque en lo que se refiere a los aspectos estilísticos y pianístico de Chopin hay mucha concordancia entre los musicólogos, en cuanto a la relación entre Chopin y la forma sonata existen más bien posturas opuestas. Hay quienes opinan que Chopin se fue en contra de las convenciones clásicas de esta forma, mientras otros dicen que se sometió a modelos de sonata que aunque no eran muy usados a finales del siglo XVIII e inicios del XIX, sí circulaban durante la primera mitad del siglo XVIII. Veamos algunas de estas posturas.

Según Grout y Palisca (2004), las sonatas tardías de Chopin son sonatas en el sentido romántico, por cuanto son anticonvencionales en el sentido formal, siendo muy diversos los estilos entre movimientos, poseyendo gran dramatismo. Por tanto, puede decirse que las exploraciones del género sonata por parte de Chopin son sumamente personales, se apropia de la estructura para ponerla al servicio de su estilo y necesidades expresivas.

Latham (2009) afirma que las sonatas para piano notables del siglo XIX son las que rompen con la forma tradicional. En esto incluye a las tres sonatas tardías de Chopin (dos para piano solo, op.35 y op. 58, y la para violonchelo y piano op. 65).

En esta línea de pensamiento se encuentra Chomiński (citado en Aziz, 2015), quien “aboga por un sentido cíclico o unidad intermotívica que une las sonatas tardías de Chopin” (p. 2). Esto se relaciona con una de las dos direcciones que tomó la sonata romántica, la conocida como sonata cíclica, en que cada uno de los movimientos se basa en una transformación de los temas de los demás.

Davis (2014) lleva la idea de innovación y ruptura de las formas a un grado extremo. Propone que la forma en que Chopin aborda las sonatas es análoga a las meta narrativas, donde existe

una línea temporal y una serie de líneas atemporales. Según esta posición, lo que Chopin hace con la sonata es una especie de robusto diálogo entre las convenciones de la sonata clásica y la estética romántica, dando como resultado composiciones de gran potencial expresivo.

Rosen (1998), sin embargo, no está de acuerdo con tales declaraciones. El autor afirma que las sonatas de Chopin siguen ancladas fuertemente en los modelos clásicos. Esto es secundado por Leikin (citado en Aziz, 2015), quien dibuja una línea relacional de las recapitulaciones parciales de las sonatas tardías de Chopin con las sonatas preclásicas de forma binaria de Scarlatti. Recalca así las inclinaciones barrocas que tenía Chopin, lo cual concuerda con la educación que había recibido.

Sin embargo, Aziz (2015) contradice las afirmaciones antes presentadas. Insiste en que tales afirmaciones sólo reducen los aportes de Chopin a la forma sonata a meras deformaciones de las formas precedentes. Aziz (2015), expone que el punto de partida para entender el acercamiento que Chopin hace a la forma sonata es lo que él llama el segundo grupo temático. Este segundo grupo temático es la presencia de una sección que sigue al tema A o tema principal y puente, donde una serie de subtemas independientes se suceden unos a otros, con una autonomía total entre ellos, pero que se relacionan de manera tal que el advenimiento de un subtema tras otro parece inevitable. Aziz dice que Chopin trata este segundo grupo temático como el punto central del aspecto formal de sus sonatas, arguyendo que el modelo formal de Chopin está definido por la presencia o ausencia, y función de dicho grupo.

Desde esta perspectiva, Aziz afirma que las sonatas tardías de Chopin son clasificables dentro de lo que se conoce como sonata tipo 5. Este modelo se caracteriza por la omisión de la recapitulación del tema A tras el desarrollo, al que sigue inmediatamente el segundo grupo temático; se prescinde de la recapitulación completa que caracterizaba la forma más convencional de sonata, la cual suele ser llamada “resolución tonal” en lugar de recapitulación.

Aunque la clasificación de Rosen (1998) es referida a modelos de sonata preclásica, este tipo 5 se adecúa a la perfección a la estructura escogida por Chopin. Esto sí, tamizado por el filtro de las innovaciones propias del lenguaje pianístico y armónico de su lenguaje característico. La falsa recapitulación que tiene lugar en los compases 137-150 contribuye a un cierto desconcierto formal que desaparece si se tienen en cuenta los caracteres de los temas en cuestión. Desaparece la enérgica solemnidad del primer grupo de temas para ser sustituido por el lirismo apasionado de los del grupo segundo, ahora expuestos en el homónimo mayor

de la tonalidad principal. Esta elección formal se enmarca en el contexto de un movimiento cuya estructura metamusical sugiere un viaje desde la inquietud hacia la luz y la tranquilidad (si menor-si mayor). La oposición entre el primer grupo de temas y el segundo adquiere aquí una connotación de lucha entre fuerzas opuestas, de gran carga emocional. Además, la forma en que Chopin explora el segundo grupo temático, como una secuencia muy fluida de diferentes motivos temáticos, le otorga un dramatismo insospechado al movimiento y refuerza, en cierto sentido, la propuesta de la meta narrativa que propugna Davis.

4. Descripción de la Sonata op. 58 en si menor de Chopin

a) Generalidades.

Dhuvabhark (1992) nos hace ver que la característica más básica y general de esta tercera sonata para piano de Chopin es la unidad motívica, lo cual es notorio porque los mismos tonos e intervalos del primer motivo del tema A del primer movimiento se encuentran en el tema principal del cuarto movimiento. Esto, por supuesto, se da en concordancia con los procedimientos cíclicos posibles dentro de la sonata romántica.

Zukiewicz (2012) reconoce en esta sonata de Chopin todas las características propias de su estilo compositivo tardío, tales como:

- Abundante cromatismo, el cual juega un rol vital en la construcción de tensión y la definición de la forma. Además, pasa a ser un elemento fundamental del desarrollo del primer movimiento.
- Variedad de despliegue de texturas, lo que es notorio tan solo con analizar el segundo grupo temático del segundo movimiento. Este tiene muchos procesos de transformación: empieza con una melodía acompañada, pasa a una melodía por bloques de acordes, y llega al clímax en una melodía contrapuntística a cuatro voces, siguiendo las pautas del contrapunto barroco que Chopin aprendió al estudiar a Bach.
- Cruce de géneros, que también es evidente en la Polonesa-Fantasia Op. 61. Esto se evidencia en la coexistencia de géneros como la balada en el tema A y desarrollo del primer movimiento, y el nocturno en el segundo grupo temático del mismo movimiento.
- Dandismo, que se evidencia en la búsqueda de la gracia. Conforme avanza en su catálogo esta tendencia se hace más descarada y excesiva.
- Y nuevas cualidades expresivas, muchas de las cuales son prestadas de la forma de balada para piano, de la que el compositor llegó a ser precursor y máximo exponente. (p. 93).

Davis (2014) describe esta sonata del siguiente modo:

[La sonata] articula de inmediato la estética romántica de su época [...] mientras permanece en diálogo con las convenciones históricas de la sonata [...] No ignora ni se ajusta a los precedentes clásicos; utiliza las convenciones genéricas como telón de fondo contra las que perseguir un discurso expresivo vigoroso con valores románticos contemporáneos. (pp. 291, 292)

Esto refuerza las ideas concebidas por autores como Leikin, Rosen y Aziz citadas previamente y da por hecho que es este diálogo entre la formalidad clásica y los nuevos recursos retóricos y pianísticos del Romanticismo lo que configura esta sonata. “Sus características más radicales no residen en su organización formal [...] sino más bien en sus discontinuidades y disrupciones aparentemente desmotivadas [...]” (Davis, 2014, p. 292).

Todas estas afirmaciones podrían ayudarnos a definir y entender la genialidad y originalidad de Chopin. Dicho esto, vamos a ver las características propias de cada uno de los movimientos de la sonata en estudio.

b) Primer movimiento.

Como ya hemos mencionado antes, el primer movimiento sigue el diseño de sonata Tipo 5, en que la resolución tonal omite el primer tema, empezando directamente en el segundo grupo temático. También se ha dicho que este movimiento implica una mezcla de géneros, además de una constante sucesión de subtemas, lo que añade a las exigencias interpretativas. Al respecto, Walker (citado en Dhuvabhark, 1992), dice que “[...] estructuralmente el movimiento es muy traicionero [...] despliega temas de prodigalidad tan asombrosa, cada uno con sus propias propensiones altamente individuales, que pueden fácilmente degenerar en una confusión sin forma incluso en manos experimentadas”. (p. 35)

Esto define panorámicamente lo que es el movimiento: una especie de cantinela, donde la sucesión de temas es la característica principal. Y cada uno de estos temas está precisamente enlazado con el precedente y el que le sigue, contando con identidad propia dentro del desarrollo meta narrativo. (Dhuvabhark, 1992)

c) Segundo movimiento.

Huneker (citado en Dhuvabhark, 1992), dice que este movimiento es “vivaz, encantador y ligero como una campánula en la suave brisa” (p. 49). Además, podríamos adjudicar tanto al scherzo como al trío un carácter brillante, siendo el elemento diferenciador entre ambos la textura. Sin embargo, como dice Dhuvabhark (1992), esa misma ligereza y brillantez permiten

equilibrar la intensidad de la sonata, por cuanto está ubicado entre el primer y tercer movimiento, los cuales están cargados de material temático de gran carga emocional.

d) Tercer movimiento.

Según Dhuvabhark (1992), “Liszt describió este movimiento como acentuado, medido y equilibrado” (p. 54), lo que describe de manera bastante precisa la poética de este movimiento lento. En general, pareciera demostrar el carácter improvisatorio de Chopin al piano, siendo el movimiento de una fluidez tan natural mientras combina constantemente ritmos regulares e irregulares, variando constantemente entre lo predecible e impredecible, todo ello, sin perder la fluidez mencionada.

Huneker, (citado en Dhuvabhark, 1992) poéticamente define este movimiento como “tranquilamente hermoso, rico en su ensueño, encantador en su tono”. Pero, las palabras más sublimes las reserva para la sección central, a la que otorga un carácter “reservado e hipnótico” (p. 54).

De especial relevancia acerca de este movimiento son las palabras de Perahia (citado en Dhuvabhark, 1992), quien dice que la simplicidad propia de este movimiento es esencialmente trágica, dando la sección central la clara impresión de improvisación. Esta simplicidad, opuesta a la carga de material temático del primer movimiento, no le resta intensidad a este tercer movimiento, sino que lo carga de una gran expresividad.

e) Cuarto movimiento.

Dhuvabhark (1992) concluye que esta es la pieza de pura bravura más efectiva que Chopin jamás haya compuesto. Weinstock (citado en Dhuvabhark, 1992), corrobora que este movimiento es uno de los mayores logros después de las composiciones de Beethoven, especialmente en lo que se refiere al manejo y alcance de la belleza sonora. Además, posee un carácter que por momentos recuerda las novelas caballerescas románticas que se alternan con situaciones donde la brillantez y virtuosismo remiten a una gran placidez.

Capítulo II. Análisis de la obra

1. Análisis formal

a) I. *Allegro maestoso*.

El primer movimiento de esta sonata, como ya hemos aclarado, sigue el modelo Tipo 5 de sonata. En este, la sección de desarrollo es seguida inmediatamente por el segundo grupo temático, prescindiendo de la recapitulación completa que caracterizaba la forma más convencional de la sonata. La primera sección de la pieza ocupa casi dos cuartas partes de todo el movimiento, mientras que el desarrollo y reexposición son proporcionales entre sí. La distribución se da de la siguiente manera:

Exposición: compases 1 al 93.

Desarrollo: compases. 94 al 150.

Reexposición: compases 151 al 204.

- *Exposición*

Tema A: el inicio de la obra abarca los compases 1 al 16, los cuales presentan el material temático generador, y desarrollan el primer motivo del tema A.

Transición: compases 17 al 40: desarrolla el tema A y presenta, de manera premonitoria, el motivo del tema B.

Segundo grupo temático: compases 41 al 71, es una sucesión de subtemas funcionales con identidad propia, aunque la forma en que están presentados y concatenados difumina el fin del uno y comienzo del siguiente, nos lleva a sentir que dicha sucesión es inevitable.

Son cuatro los subtemas que componen esta sección: 1) el primero es una melodía acompañada (corcheas contra tresillos), comprende los compases 41 al 56, 2) el segundo se deriva del mismo motivo, ahora acompañado por semicorcheas, y se extiende desde el compás 57 al 60, 3) el tercero, c. 61 al 65, consiste en una melodía acordal; 4) el cuarto subtema construye una melodía en contrapunto a cuatro voces, y va de los compases 66 al 75. Durante los compases 72 al 75, se alcanza el clímax que resulta naturalmente del contrapunto del subtema final. Es una sección muy breve, pero cargada de tensión y dramatismo por el uso que Chopin hace del cromatismo.

Los subtemas se presentan hábilmente en tensión creciente, ya sea por la intensificación de la figuración del acompañamiento (como sucede en el cambio del primer al segundo subtema), o al cambiar de melodías simples a melodías por bloques de acordes (cambio del segundo al tercer subtema), o pasando de una textura homófona con acompañamiento a una de carácter contrapuntístico a cuatro voces (como sucede con el cambio del tercer al cuarto subtema).

Tema de cierre: compases 76 al 83. Es un tema acompañado por una serie de arpeggios con cadencias perfectas hacia la tónica.

Codetta: compases 84 al 93. Los compases finales nos conducen hacia la dominante de la tonalidad, esto permite la repetición de la exposición (en caso de optar por esa opción) o continuar al desarrollo. Los graves de los compases 88 y 89 recuerdan el motivo descendente característico del tema A, transformado.

- **Desarrollo**

Presenta seis momentos importantes que tienen una cohesión admirable, donde cada episodio se engrana con el siguiente sin costuras. En la práctica interpretativa, la unidad y fluidez en la ejecución serán clave para retratar esta manera de suceder subrepticamente un tema tras otro.

Fugato basada en un motivo del tema de cierre: compases 94 al 97. El compositor toma en esta sección una idea que se presenta a manera de acompañamiento en los compases finales del tema de cierre, dándole ahora mayor dramatismo al presentarlo en *stretto*.

Combinación del tema A y tema del fugato: compases 98 al 109. Se recupera la idea del *fugato* en contraposición a una idea en saltillos de carácter marcial que ya se había presentado en el c. 17.

Desarrollo moduladorio del tema A: compases 110 al 116. Durante este breve episodio se genera una tensión cada vez mayor, haciendo pasar el gesto ascendente del tema A por distintas tonalidades en progresiones ascendentes de manera cromática.

Variación del tema B: compases 117 al 128. Presenta el segundo motivo del segundo grupo temático, y lo desarrolla.

Puente: compases 129 al 136. Es una sección moduladora que busca retornar a sí. En este caso, será la tonalidad de Si mayor, el homónimo mayor, con el fin de llegar a la falsa recapitulación.

Falsa recapitulación: compases 137 al 150, basado en el puente para llegar al segundo grupo temático de la exposición, aunque incompleto, pues falta la sección central. Da una sensación de recapitulación, sin llegar a ser todavía el punto de la reexposición propiamente dicho. Esto es a lo que Charles Rosen (1998) llama falsa recapitulación.

- **Reexposición**

Segundo grupo temático: compases 151 al 185, se presenta de manera idéntica que en la exposición, pero ahora en Si mayor.

Tema de cierre: compases 186 al 193. Se presenta de manera idéntica que en la exposición, ahora en el homónimo mayor.

Codetta: compases del 194 al 197. Reiteración de la *codetta* que cerraba la exposición ahora, en la nueva tonalidad, Si mayor.

Codetta 2: compases 198 al 204. Consiste en una serie de arpegios que se basan en el gesto descendente del tema A. Esta sección insiste en la tónica al tratarse de arpegios en la tónica Si mayor que se inician con una apoyatura que resuelven inmediatamente.

b) II. Scherzo. Molto vivace.

Formalmente es más sencillo, en comparación con el movimiento previo. Se trata de una forma ternaria, como tradicionalmente se organizan los *scherzi*. ABA.

- **Scherzo: Compases 1 al 60, se divide en cuatro secciones bien diferenciadas**

A: compases 1 al 16, presentado en la tónica Mib mayor, se caracteriza texturalmente por una sucesión de arpegios sobre la dominante y la tónica (Sib mayor - Mib mayor), mientras la mano izquierda hace una serie de acordes cadenciales.

B: compases 17 al 32, sigue un proceso moduladorio, manteniendo la misma textura antes mencionada. Esta sección se estructura en dos frases irregulares de 7 y 9 compases respectivamente. La primera realiza una tonalización sobre el III grado de la tonalidad (sol menor), cc. 17-23, para luego pasar a tonalizar el II grado menor (fa menor), cc. 24-32.

A: compases 33 al 48, regresa a la tónica. Se trata de la reiteración literal de A con la excepción de los compases finales, donde insiste sobre el arpegio de Mi bemol mayor.

Coda: compases 49 al 60, es el cierre del *scherzo*. Consiste en una serie de arpegios sobre la tónica, decorados con la sexta añadida. La repetición de estos arpegios y el cromatismo

con el que concluyen añade mayor intensidad al final, con un gran acorde y el ritmo dácilo en octavas con el que termina.

- **Trío: compases 61 al 156**

El trío está también supeditado a la forma ternaria clásica, en este caso con una reiteración de la primera sección variada, como comentaremos después. Encontramos aquí un claro ejemplo de lo que Rosen (2003) acuña como una melodía que se logra “a través de la compleja interacción entre dos o más voces sin relación de oposición contrapuntística”. En este caso hallamos una disposición a cuatro voces en la que la melodía va pasando entre ellas. Las voces inferiores permanecen estáticas cuando la soprano se mueve, insistiendo sobre la nota previa, o manteniéndola mediante ligaduras. Rosen (2003) define el resultado como “paradójico”. Y continúa “Percibimos varias voces separadas, pero al mismo tiempo no podemos evitar escuchar” la siguiente sucesión.

A: compases 61 al 91, es una realización contrapuntística a cuatro voces, donde si hacemos caso de Rosen es difícil decidir qué voz lleva la melodía o si la melodía la construyen entre todas. Los compases del 89 al 91 recuerdan en octavas en el registro grave, las tres últimas notas de la soprano, dando paso a la sección B.

B: compases 92 al 124, en esta sección se alternan pasajes en octavas en el grave, enfatizados por un gesto de tipo llamada en la mano derecha (cc. 92-93 y 101-102) con pasajes de complejas y lejanas modulaciones escritos con la misma textura que la sección previa.

A': compases 125 al 156, Se trata de la reiteración de la primera sección del trío. Uno de los cambios fundamentales es su inicio sobre un pedal de dominante (cc. 125-128). Tras esto Chopin evita sistemáticamente la aparición de la tónica. En los compases 141 regresa el pedal de tónica, pero esta vez el acorde que se escucha es la dominante del IV grado. Chopin debilita cuidadosamente la tónica del Trío permitiendo un regreso más sutil a la tonalidad del *Scherzo* para su repetición. el mismo fragmento de los compases 89 al 91 que fungía como recuerdo de la línea de la soprano, se encarga aquí de realizar un giro hacia Si bemol como dominante de Mi bemol mayor.

- **Scherzo: compases 157 al 216**

En el espíritu de la tradición del *minuetto da capo* se repite de modo idéntico el *Scherzo*.

c) III. Largo.

Se trata también de una forma ternaria cuyas secciones están delimitadas por la textura y la tonalidad. A estos se le añade una coda y un pasaje de transición entre movimientos al inicio. La estructura queda como sigue:

Transición: compases del 1 al 4

A: compases del 5 al 28

B: compases del 29 al 86

transición: compases del 87 al 98

A': compases del 99 al 112

Coda: compases del 113 al 120

- Transición: compases del 1 al 4:

Se ha llamado transición a este fragmento pues su función es unir o facilitar el paso de la tonalidad del segundo movimiento a la de este. Rosen (2003) señala que era una práctica común en la época improvisar fragmentos que permitían encadenar piezas de diferentes tonalidades entre sí. Lo que hace especial a este fragmento, es el hecho de que se haya escrito en la partitura, excepcionalidad que Rosen señala como probablemente única en su especie durante la época. Casi un siglo después, Rachmaninov escribirá una transición parecida y con la misma función entre el primer movimiento y el segundo de su Concierto para piano y orquesta núm. 2 op. 18. Esta sección es eminentemente dramática, debido al uso del doble puntillo en los saltillos que se adscribe al tópico de marcha o tópico *maestoso* y la dinámica *fortissimo*. Además, el recorrido armónico desde tonalidades bastante lejanas como Mi bemol mayor y Si mayor, contribuye al dramatismo y la tensión que generan estos pocos compases.

- Sección I: compases 5 al 28

Es una sección *cantabile* que consiste en una melodía acompañada, donde el papel del acompañamiento. Su estructura es eminentemente romántica pues consiste en cuatro frases de cuatro compases. Rosen (2003) señala la frase de cuatro compases como un rasgo característico del Romanticismo, inexistente en la literatura anterior. La primera frase (c. 5-8) presenta el tema, en el estilo *bel cantista* de Bellini (Rosen, 2003). Rosen señala que incluso el patrón de acompañamiento está directamente inspirado por la música del compositor italiano. Se reitera este tema, en otra frase de cuatro compases (c. 9-12), variándolo con una

preciosa ornamentación que acentúa la semicadencia al V en la que concluye. Lo sucede una pequeña progresión, basada en el círculo armónico (c. 13-16) en el que se desarrollan los motivos de saltillo característicos de este tema. Esta frase conduce a una última repetición de la primera frase en su versión ornamentada (c- 17-20). Esta frase se encadena con un motivo sincopado que da comienzo a la transición a la sección II. Los dos compases finales de esta sección anuncian la textura de la sección II. Esto se debe al acompañamiento diseñado en seisillos, figura que acompañará al canto en la sección II. La sucesión de estas dos secciones es prácticamente imperceptible, sin costuras, característico del lenguaje de Chopin. Esta transición será retomada de nuevo para conducir de nuevo a la repetición de la sección A.

- **Sección II: compases 29 al 98**

La sección central tiene la apariencia de un coral figurado, con una melodía en valores largos y un elaborado acompañamiento en seisillos profusamente decorado con disonancias. Rosen (2003), lo asocia con el estilo del *bel canto* y relaciona el acompañamiento con características que juzga también típicas de la escritura de Bellini. Podríamos asociar la estructura de este movimiento con la forma rondó, donde el tema A y sus derivaciones se alternan con un tema B que funciona como transición entre diferentes regiones tonales cercanas a Mi mayor. Esta modulación de la sección segunda a la región de la subdominante es una práctica característica del Romanticismo como lo prueba la música de Schubert y del propio Chopin (Rosen, 2003).

La sección B se estructura del siguiente modo

A c. 29-35 Mi mayor

B c. 36-44 esta frase se caracteriza por una graciosa interrupción de la textura en seisillos con un motivo con punto, a modo de un suspiro o una tierna pregunta que no obtiene respuesta. Esta pregunta se repite en dos ocasiones (c. 37 y 39) para luego transformarse con un deajo triste, en lo que parece que será una cadencia en do# menor pero que sin embargo conducirá a la repetición de A.

A c. 45-51 Repetición literal de A

B' c. 52-58 Repetición literal de B

A' c. 59-67 Esta es una versión de A centralizada en sol# menor. De hecho es difícil decidir si esta frase comienza en el compás 59 o el 61 pero si atendemos a la desaparición del motivo del suspiro y la insistencia sobre la nota si, característica de A, podemos afirmar que esta

frase comienza en el c. 59. Por esta razón esta repetición de A se alarga con dos compases más que sus otras apariciones. Esta frase desciende paulatinamente caracterizada por un bajo cromático.

B” c. 68-78 Esta presentación de B se hace en otra tonalidad, o más bien en otras tonalidades pues es una sección moduladora, al punto que llega la tonalidad lejana de fa menor. Esta modulación puede comprenderse como un acercamiento a la región del homónimo menor del napolitano. El segundo grado napolitano está relacionado con la región de la subdominante, región mimada, como se mencionó anteriormente, por el Romanticismo. Desde aquí se retorna a Mi mayor para una última repetición de A.

A c. 79-86 Repetición literal de A

Transición c. 87-98 Comienza con un arpeggio ascendente, como lo hacía B sin embargo, se interpolan con el arpeggio los saltillos característicos de la sección primera, anunciando su retorno. Además, se retoma a partir del c. 91 la idea de la transición entre las dos secciones para el retorno de la sección primera

- **Sección I': compases 99 al 120**

Se repiten aquí dos frases del tema principal de esta sección. Ambas ornamentadas nuevamente para la ocasión (c. 99-106). A partir de aquí, reaparece nuevamente el motivo sincopado característico de la transición entre secciones que conduce a la coda.

Coda: compases 113 al 120.

La coda retoma la textura y melodía en notas largas característica de la sección segunda, ascendiendo ininterrumpidamente desde el registro tenor del piano hacia el agudo.

d) IV. Finale. Presto, non tanto.

Este movimiento está estructurado en forma rondó con secciones muy extensas. Las secciones se subdividen sistemáticamente en frases de cuatro compases, que se presentan en estructuras más amplias de 12 o 16 compases con algunas excepciones. Para el análisis se han nombrado las secciones con números romanos, para poder dedicar exclusivamente las letras a las secciones temáticas y las frases. Las tres presentaciones del tema A se interpolan con la intervención de un tema B que se acompaña con un largo y virtuoso tema de cierre. Con cada presentación, el tema A se intensifica mediante recursos texturales y de instrumentación.

Introducción c. 1-8

Está constituida por una serie de acordes en octavas que progresa sobre una línea de bajo cromática ascendente, donde la tensión crece de forma progresiva.

Sección I c. 9-51 Esta sección, igual que todas sus repeticiones, consiste en dos iteraciones del tema.

A c. 9-27 Este tema está estructurado en dos frases de 8 compases cada una y un gesto cromático a3 que funciona a modo de cierre de cuatro compases (c. 25-28). Las dos primeras frases a1 (10-17) y a2 (c. 17-24) presentan los motivos principales, el tema de galope ascendente en a1 y el motivo en saltillos en a2.

A' c. 28-51 En esta repetición se produce una intensificación textural. El tema se presenta en octavas y la mano izquierda incrementa su densidad añadiendo dobles notas. El tema de cierre se funde naturalmente con la sección B.

Sección II c. 52-90 El comienzo de esta sección está marcado por el cambio de tonalidad al homónimo mayor, *Si mayor*.

B c. 52-76 La sección se articula en dos frases de 8 compases. La primera, b1 se compone de dos semifrases de cuatro compases cada una (c.52-56 y c. 56-60). El tema se caracteriza por dos motivos, el motivo homofónico inicial y el motivo afirmativo en la mano izquierda acompañado por rápidas escalas en la derecha. La segunda, b2 (c. 61-68), sirve a modo de transición hacia la repetición de b1. La frase b2 comienza con un motivo basado en el cromatismo que funge a modo de una pregunta. A esta le contesta un nuevo pasaje de escalas rápidas en la mano derecha acompañadas por amplios acordes en la izquierda. Esto nos lleva momentáneamente a una nueva tónica, re# menor. A continuación retorna b1 (c. 69-76) presentando una progresión armónica diferente que culmina en Fa# mayor.

Temas de cierre c. 76-90 Esta transición está compuesta por dos frases (c. 76-83 y c. 84-90) ambas basadas en el círculo armónico (*I - VIm - Ilm - V - I*). Esta sección, recuerda, con las notas rápidas de la mano derecha, la apariencia del tema b1.

Transición c. 90-99 Caracterizada por el cromatismo tanto en la línea de bajo como en las apoyaturas y floreos que decoran la mano derecha. El bajo, c. 96-98 insiste también sobre un cromatismo descendente que anuncia el regreso de la Sección I

Sección I' c. 99-143 Esta sección se repite ahora en la tonalidad de mi menor. Creando una sensación de aceleración progresiva, la mano izquierda acompaña ahora en cuatrillos.

A c. 100- 119

A' c. 119-143

Sección II' c. 143-183 Con la misma estructura y organización que la sección B anterior, esta sección II' se centraliza ahora en mi bemol mayor, tonalidad que está en relación mediántica con la tonalidad principal.

B c. 143- 167

Tema de cierre c. 167-183

Sección de transición

Transición c. 183- 195

Transición c. 195-207

Esta sección de transición se alarga casi al doble de la sección anterior y sucede en dos momentos. El primero, c. 183-195, está basado en el tema interrogativo con el que comenzaba la frase b2. El segundo, c. 195-207, es una repetición del segmento de transición que conducía a la sección I'. En este caso, conduce hacia fa#, como dominante de si.

Sección I'' c. 207-254

Una nueva intervención de A con dos repeticiones, en la que se exagera su carácter de galope furioso al acompañar la melodía con semicorcheas. Se produce una sensación de aceleración paulatina con cada Sección I.

A c. 207-226

A' c. 226-254

Gran coda c. 254-286 Al más puro estilo chopiniano, se inserta aquí una gran coda, como se hace también en la Balada no. 1 op. 23, los dos conciertos para piano op. 11 y op. 23 y las Variaciones *La cí darem la mano* op. 2. El material de esta coda está inspirado en el del tema b1 con rápidos arpeggios en la mano derecha y la melodía en la mano izquierda. A partir del c. 268, retorna en la mano izquierda el motivo de dos notas del que se compone todo el tema A. A partir del c. 276 se recorre gran parte de la tesitura del piano con un enorme arpeggio de Si mayor. La izquierda insiste en el motivo de dos notas característico del tema A compuesto ahora por una alternancia entre el V y I grados.

2. Análisis armónico

a) I. *Allegro maestoso*.

La estructura armónica de este movimiento sigue el plan que se considera tradicional o *estándar* para las sonatas en modo menor. El segundo grupo de temas se acerca al relativo mayor (*Re mayor*). La exposición termina en un acorde suspensivo de *Fa# mayor* como dominante que permite la repetición de esta primera sección. Sin embargo, la segunda casilla nos lleva hacia *fa#menor*.

El desarrollo, en cambio, se acerca a tonalidades estrechamente relacionadas con la principal, en su mayoría en relación mediántica con la tonalidad principal o alguna de sus tonalidades cercanas. *Re menor*, homónimo menor del relativo, *Si bemol*, en relación mediántica con el relativo, *Do bemol mayor*, enarmónico con el homónimo mayor de la tonalidad principal, *Si mayor*, *La bemol mayor*, en relación mediántica con la tonalidad principal y *Do mayor*, segundo grado napolitano, relacionado con la región de subdominante. La falsa recapitulación conduce hacia la dominante para comenzar la verdadera reexposición en el c. 151 con el tema B1, en *Si mayor*.

Tras la presentación del segundo grupo en su totalidad en *Si mayor*, la obra concluye en una coda consistente en una serie de arpeggios de tónica decorados con apoyaturas. Los tres acordes en los c. 202-203, en progresión VI-V-I, recuerdan el motivo de tres acordes, que completa el motivo de los arpeggios en el tema A. c. 1-2 pero ahora en una versión triunfante.

b) II. *Scherzo. Molto vivace*.

El movimiento está centrado en la tonalidad de *Mi bemol mayor*, esto es en relación de mediante con la tonalidad principal. La sección B, se acerca a varias tonalidades cercanas, como *sol menor* y *fa menor*. El retorno de A es una repetición literal sobre la tónica. Se añaden una pequeña sección de coda que insiste sobre el acorde de *Mi bemol mayor*. Esta nota permite la modulación por enarmonía (*mi bemol-re#*) que nos lleva al *Trío*, tonalizado en *Si mayor*.

El *trío* se acerca a las tonalidades de *Fa# mayor*, *Re bemol mayor* y *La mayor*, aunque nunca llega a establecerse esta última como tónica. Inmediatamente en el c. 125, se retorna al tema A en *si mayor*. Chopin, realiza esta presentación sobre un pedal de dominante, retrasando la aparición de la tónica hasta el c. 129. Con una pequeña coda en octavas en el registro grave de un modo sutil, mediante un cromatismo que conduce a *si bemol*, regresa a *Mi bemol mayor*, para la repetición del *Scherzo*.

c) III. Largo.

Para este movimiento Chopin escoge el homónimo mayor de la tonalidad principal, *Si mayor*. La introducción, como se dijo anteriormente, es un pasaje único en su especie, ya que solían improvisarse pequeños fragmentos que conectaban movimientos o piezas en tonalidades lejanas (Rosen, 2003). Tras la introducción, el *Cantabile* empieza en la tónica de *Si mayor*. La tercera frase, c. 13 al 16, se desarrolla sobre una pequeña progresión de círculo armónico.

La *Sección B* modula a la subdominante, *Mi mayor*. La segunda presentación del tema A se hace en *sol# menor* (cc. 61-67). En la tercera iteración de B (B'', c. 68-78) las sucesivas modulaciones se acercan a *fa menor* (cc. 71 al 76) homónimo con el segundo grado napolitano y relacionado con la región de subdominante. Esto permite el regreso a la tónica en *Mi mayor* para la última repetición del tema A.

El regreso al *Si mayor* se da en los compases de transición (89 al 98) usando una cadencia perfecta (ii - V - I) sobre *Si mayor*.

La *Sección A'*, repite ornamentalmente las dos primeras frases de A para desembocar a una breve coda caracterizada por un ritmo armónico intenso, mediante el uso de numerosas dominantes secundarias e interesantes líneas melódicas en el bajo. El movimiento concluye con dos acordes en relación de mediantes (*Sol mayor-Si mayor*), relación que parece estar presente en toda la sonata.

d) IV. Finale. Presto, non tanto.

El último movimiento se inicia con una introducción de ocho compases sobre un pedal de dominante (*fa#*) en la mano derecha y una línea cromática en el bajo. Tras esto se inicia la presentación de los temas. Este movimiento, como el primero, está en la tonalidad de *Sí menor*. Se hacen tres intervenciones del tema A, dos en la tonalidad principal y una en la tonalidad de subdominante, *mi menor* (c. 99-143).

La sección II comienza directamente la tonalidad del homónimo mayor, *Si mayor*. La última frase de esta sección se acerca a *Fa# mayor*. Tras esto comienza el tema de cierre (c. 76-90) que insiste sobre una progresión de círculo armónico (VI-II-V-I). Subrepticamente, se llega a *si mayor* con séptima como dominante, acorde en el que se insiste durante toda la transición (c. 90-99). De este modo se establece el que vendrá a ser nuestro nuevo centro de reposo, *Mi menor*.

Se repite la Sección I, esta vez en la nueva tónica *mi menor* (c. 99-143). Mediante una brusca modulación enarmónica se inicia de nuevo la sección II, esta vez en *Mib mayor*.

La *Transición Larga* regresa paulatinamente hacia *fa#* mayor como dominante de *si*. En los c. 183-186 se insiste sobre el acorde de *La bemol mayor* mediante una bordadura que alterna el acorde de *La bemol* con el acorde de sexta aumentada. Tras un gran arpeggio de *La bemol*, que al mismo tiempo funciona como acorde de sexta aumentada de *la*, se repite la sección sobre *La mayor séptima* en tercera inversión. Tras el arpeggio correspondiente, el bajo desciende cromáticamente a *fa#* que se establece como nueva dominante. El acorde se extiende durante toda la sección de transición siguiente, hasta desenlazar en *Si menor* para la repetición de la Sección I, en la tonalidad principal.

Así, esta transición, que es una serie de arpeggios profusamente decorados con apoyaturas cromáticas, se suspende por dieciséis compases sobre la dominante *Fa# mayor*, generando gran tensión que llama ineludiblemente a *si menor* como tónica. La *coda* (c. 254-286), transcurre en su totalidad en la tonalidad del homónimo mayor, *Si mayor*, tonalidad en que concluye la obra. Este plan armónico que culmina la obra en el homónimo mayor es un arquetipo típico del Romanticismo que expresa la culminación de un viaje espiritual, el triunfo de la luz sobre la oscuridad, del orden sobre el caos.

Capítulo III. Propuesta de estudio

1. Características del estilo

a) Propuesta interpretativa relacionada con los aspectos estilísticos y su relación con el análisis armónico y melódico realizado.

Tras realizar un estudio acerca del pianismo de Chopin, abordando los aspectos generales de las expectativas musicales del Romanticismo, se han recogido las ideas propias del compositor en cuanto al sonido para culminar con un estudio pormenorizado del estilo y la técnica del compositor con relación al piano.

El hecho de que Chopin fuera un gran pianista y un pedagogo visionario obliga al pianista que decida abordar sus obras a hacer las preocupaciones de Chopin las suyas propias, pudiendo destacarse la belleza del sonido como una de las más importantes. Ahora bien, el ideal sonoro de Chopin estaba supeditado a dos realidades independientes pero complementarias. La primera, la belleza del sonido de los pianos Pleyel de la década de 1840-1850, sin doble escape, que Chopin admiraba tanto (Chiantore, 2014). Esta particularidad de su mecanismo obligaba a un control absoluto del ataque pues al contrario que sus contrapartes inglesas y vienesas con doble escape, el sonido no era siempre bello ni fácil de controlar. “*Mi pérfido traidor*”, apodaría con cariño Chopin a su instrumento (Chiantore, 2014). Segundo, un modelo de fraseo y belleza del tono inspirado en el modelo de canto operístico italiano o *Bel canto*. Como recuenta Eigeldinger (2006) a través de las cartas enviadas por sus estudiantes a sus allegados, Chopin insistía continuamente en sus clases en la importancia de escuchar a los grandes representantes de esta tradición con el fin de poder emularlos sobre el piano. “Escuchen al gran Rubini, a la divina Pasta” (Eigeldinger, 2006)

Puesto que este modelo de declamación dramática estaba en la raíz del ideal estético chopiniano, puede deducirse que su modelo interpretativo será también así, dramático y lleno de contrastes y no melifluido y descafeinado como a veces, basado en las descripciones físicas y de carácter de Chopin, se ha hecho creer. Emilie von Gretsich da recuento del secreto de Chopin para hacer cantar al piano: levantar ligeramente la muñeca para dejar caer la mano de nuevo sobre la nota que canta (Eigeldinger, 2006). El propio Chopin, en sus esbozos para un Método de piano, escribe: “la muñeca es al pianista lo que la respiración al cantante” (Eigeldinger, 2010). El análisis teórico integral (estructural) realizado previamente servirá como guion para esta propuesta interpretativa.

- **Aclaración previa respecto del uso de ciertos colores en la partitura**

Una técnica de estudio que se ha considerado de mucha utilidad durante todo el proceso de experimentación bajo la tutela del PhD. David Encalada León, ha sido el uso de colores para diferenciar o resaltar ciertos elementos en una partitura. Esto ayuda a crear un efecto visual que recuerda mantiene siempre presentes detalles importantes a tener en cuenta. En ese sentido, se han utilizado ciertos colores de la siguiente manera:

- El color lila, para las notas importantes, que deben ser enfatizadas. Se usa en puntos clímax de las melodías, o en momentos de una textura contrapuntística para hacer notar qué voz debe ser resaltada.
- El color rojo, para los *forti*, o *fortissimi* (la intensidad del color cambia según la intensidad de la dinámica).
- El color turquesa, para los *piani* o *pianissimi* (la intensidad del color cambia según la intensidad de la dinámica).
- El color naranja para los *crescendi*.
- El color a amarillo para los *decrescendi*.
- Flechas hacia adelante para los *accelerandi*, y flechas hacia atrás para los *ritardandi*.
- En las secciones contrapuntísticas, se utilizan colores diferentes para resaltar las diferentes voces. El color lila se conserva en estos casos para la voz predominante.

b) Propuesta interpretativa

- **I. Allegro maestoso**

Para realizar la propuesta interpretativa se utilizará la edición de la sonata que realizó Ludwik Bronarski, por ser la misma una edición Urtext. Esta elección se hizo considerando que dicha versión es el resultado del estudio minucioso del texto manuscrito de Chopin así como las primeras ediciones sin interferencias de la mano de editores ajenas a las indicaciones de Chopin.

Como un aspecto esencial resulta determinante la información que se puede obtener con solo ver el primer compás de la partitura. Estos datos son: la indicación de *tempo*, la especificación de carácter, y la dinámica.

A Madame la Comtesse E. de Perthuis

SONATE

FR. CHOPIN
Op. 58

Allegro maestoso
f

3

Figura 1 Introducción del Primer Movimiento

En base a esta información se podría concluir lo siguiente:

- La indicación de *allegro*, en esta sección inicial del movimiento en la cual predomina la presencia de negras, sugiere un carácter de marcha, heroico, de cierta grandiosidad.
- El *maestoso* sugiere solemnidad, carácter que obliga a tocar cada nota de la melodía con gran importancia y realce (el mismo que, obviamente, debe ir en relación al fraseo).
- El *forte*, que sugiere gran energía, es tal vez el elemento que más se necesita resaltar, dada la estética propia del compositor. Se debe reevaluar nuestro concepto del *forte*, sabiendo que Chopin denostaba el sonido estruendoso de algunos contemporáneos y los modernos pianos vieneses. Prefería tocar para audiencias reducidas en la intimidad y siempre en sus amados Pleyel (de primera mitad del s. XIX), pianos sin doble escape (Chiantore, 2014). Por ello, ha de destacarse el inicio con una energía, solemnidad y grandiosidad casi heroicas, llenas de dramatismo cuidando, no obstante, que el sonido sea redondo y agradable, sin dureza.

Otro momento importante que destacar empieza en el último tiempo del compás 8.

Figura 2 Desarrollo del primer tema

En esta frase, opuesta a la inicial por la dinámica *piano* (y además súbita, después de un *crescendo* y *sforzando*) ha de evitarse por completo cambiar el carácter en que se empezó la pieza. Es decir, si bien ha de aprovecharse el contraste dinámico de las dos secciones, no se ha de desvirtuar el carácter heroico con que se inició reemplazándolo por un sonido temeroso o introspectivo.

Esto requiere un control total de la producción de sonido al piano, para lograr un tono suave pero profundo, lleno de armónicos. Para ello es necesario tocar con completa libertad, con el apoyo del brazo que era una de las ideas más enfatizadas por Chopin a sus estudiantes. (Chiantore, 2001, p. 312 - 313). Además, y por el mismo hecho de que es un *piano súbito*, y que se da a tan solo 8 compases después del inicio heroico de gran amplitud sonora, se requiere mucha concentración y dominio emocional.

En cuanto al compás 23, se deberá procurar un sonido y fraseo inspirado en el canto. Al decir esto nos enfocamos en la concepción del canto como un sonido natural y expresivo, que es una idea que el propio Chopin defendía en cuanto a la ejecución pianística: la consecución de un sonido natural e individual, en relación con el peso del brazo y la mano combinados. (Chiantore, 2001, p. 313).

Esta frase requiere dominio del arte contrapuntístico, pues se trata de un dueto en el que la melodía se alterna, a modo de canon, entre la soprano y la contralto.

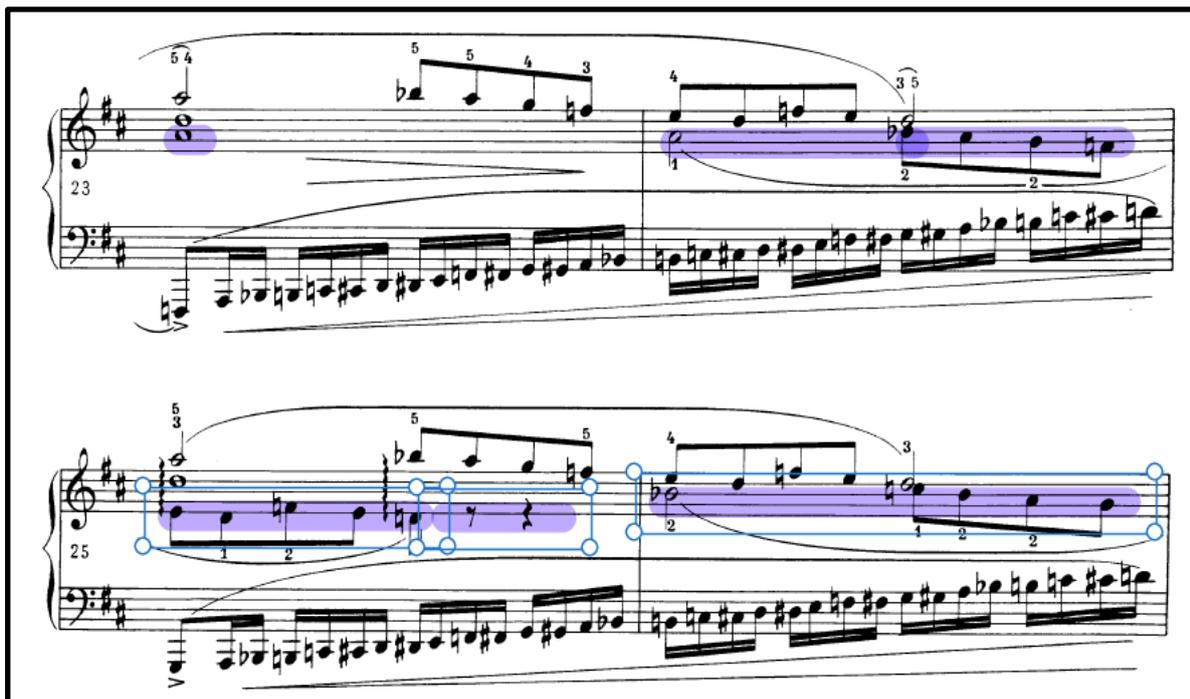


Figura 3 Transición

El inicio del segundo grupo temático (*sostenuto*, en el compás 42) es un momento característico de la música de Chopin. Asimilamos este tipo de escritura a la de sus nocturnos. Rosen (2003) la asimila además con los patrones de acompañamiento utilizados por Bellini y su escritura delicada de melodías profusamente ornamentadas. Esto debe realizarse con profundidad de tono y una observancia absoluta del *legato*, inspirándose en las observaciones realizadas por el propio Chopin al respecto del *bel canto* y sus tradiciones.

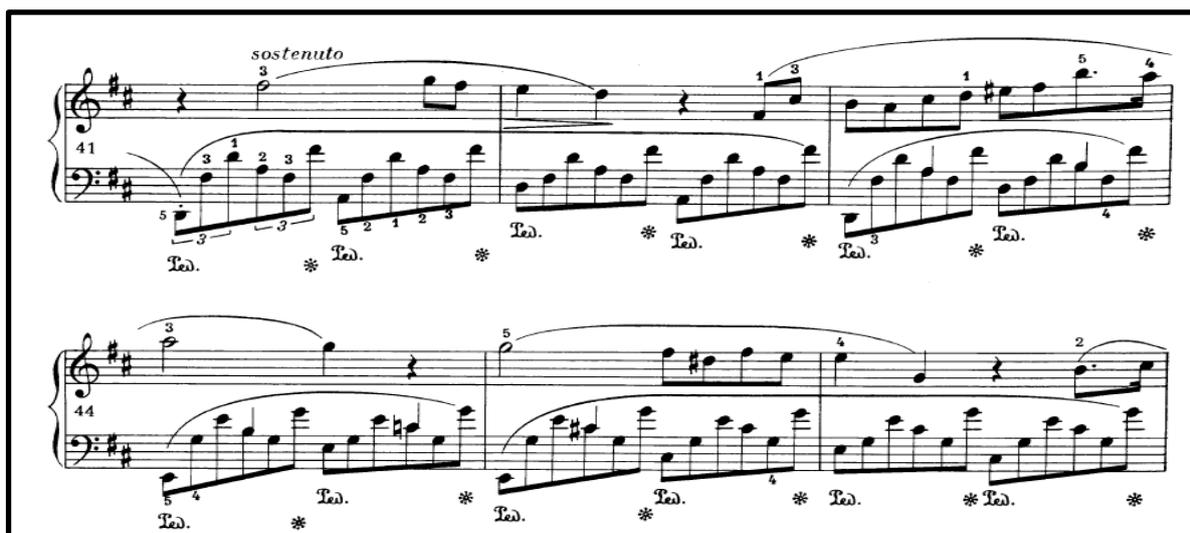


Figura 4 Inicio del segundo grupo temático

Esta sección, a pesar de ser nueva, no tiene establecida una dinámica por parte del compositor. Sin embargo, nos remitiremos aquí al tipo de sonido establecido por el propio Chopin en lo referente a pasajes *cantabile* y de inspiración belcantista. Esta sección requiere ser interpretada con un carácter de introspección e intimidad, en el espíritu de los grandes soliloquios apasionados a la vez que reflexivos de la tradición operística romántica.

Esto se justifica no solo por ser una sección contrastante con respecto de la *Transición*, sino que la textura del pasaje demanda un cambio de ambiente y de carácter. Nótese que hasta este momento, todo ha sido plasmado con una escritura intrincada y cargada de elementos (incluso polifonía y contrapunto elaborado), mientras que el primer subtema del segundo grupo temático posee una escritura mucho más simple y sobria: la de una melodía acompañada.

A medida que se pasa por los diferentes subtemas del segundo grupo temático el carácter ha de cambiar inevitablemente. Así, por ejemplo, al llegar al compás 55, cerca del final del primer subtema, el *forte* deberá ser marcado de manera contundente hasta el *Fa# 4* del segundo tiempo del compás 56. Tras esto, se debe pasar de forma dramática a *piano*, para dar lugar al segundo subtema.

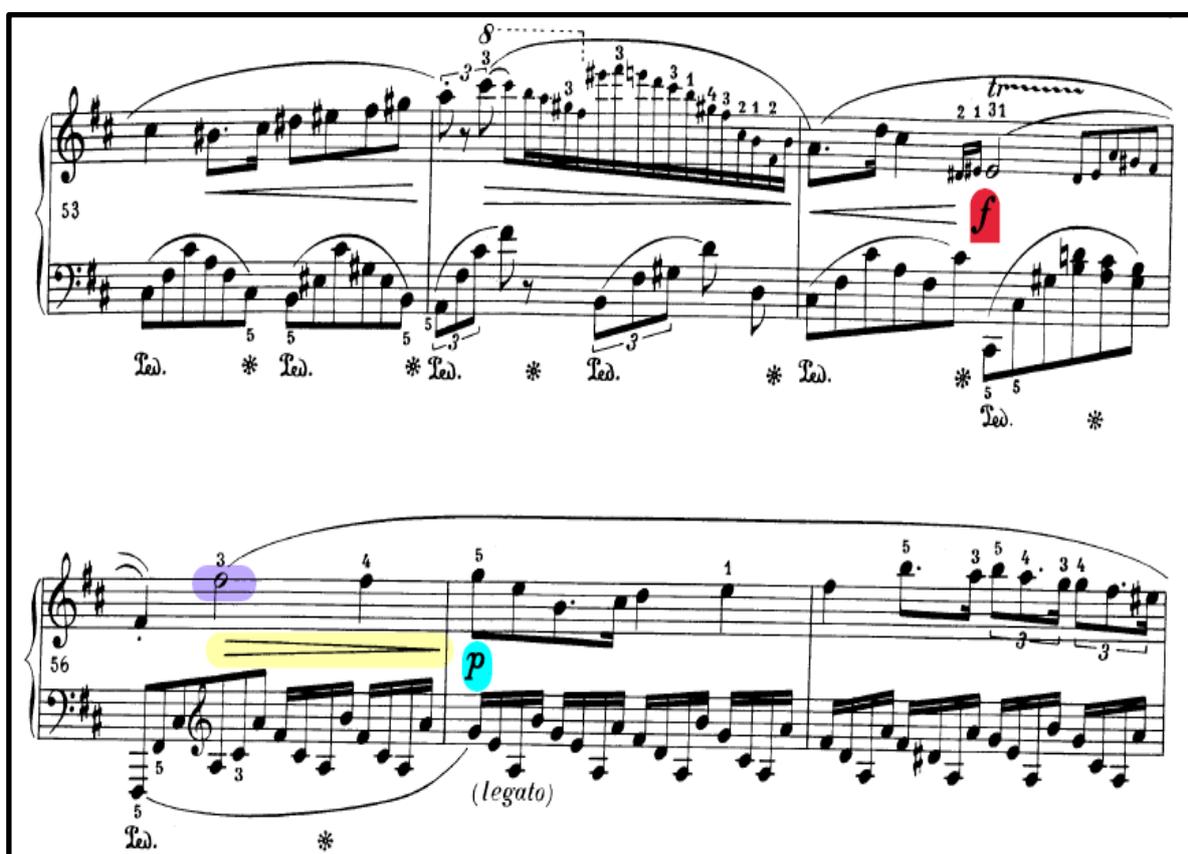


Figura 5 Segundo tema del Segundo Grupo Temático

A partir de ese momento (compás 56) la tensión será creciente hasta llegar al compás 66, donde reaparece la dinámica *piano*, y donde se encuentra el último subtema del segundo grupo temático, previo al tema de cierre.

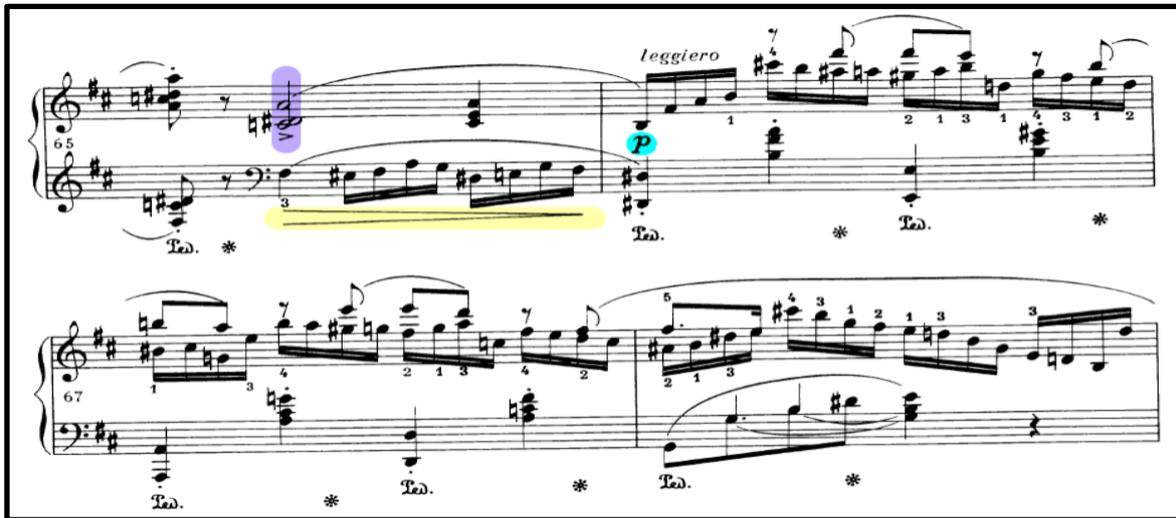


Figura 6 Cuarto tema del Segundo Grupo Temático

Este subtema final posee un aspecto dialéctico, donde el motivo de tres corcheas a modo de suspiros, a pesar de estar escritos en la misma línea melódica, parecen corresponderse con dos personajes que se contestan con las mismas palabras. Por ello esta línea ha de ser ejecutada con un tono profundo y brillante, consiguiendo además una diferenciación clara entre los dos personajes. En el siguiente gráfico se señalan con mayor precisión las melodías que deben destacarse y diferenciarse como dos personajes distintos.

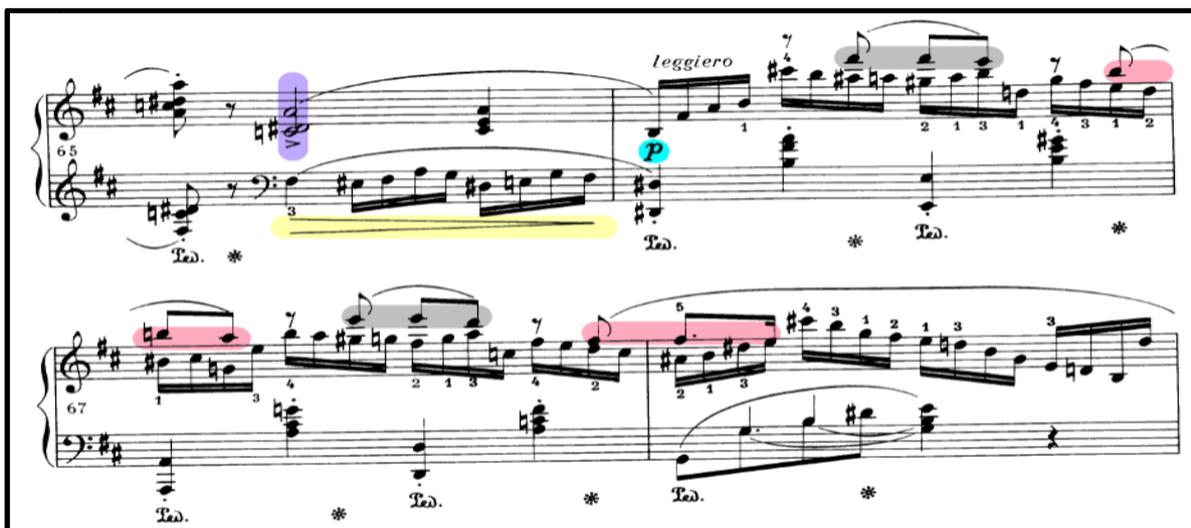


Figura 7 Cuarto tema del segundo grupo temático con énfasis en melodías distintas

Al mismo tiempo, no puede negligirse la segunda voz y su fraseo que realiza complicados arabescos con profusión de cromatismos expresivos. En los compases de *punte*, especialmente en los compases 72 y 73 estos arabescos parecen tomar mayor relevancia al hallarse presentes en la voz de la soprano y de tenor. Es la voz que tiene mayor interés melódico. La voz de contralto también debe tener una cierta relevancia, ya que:

- A pesar de ser una voz con menos movimiento, posee mayor tensión melódica y armónica.
- Debido a un efecto acústico, en una escritura contrapuntística las voces con mayor movimiento rítmico se distinguen más fácilmente que las notas de larga duración.

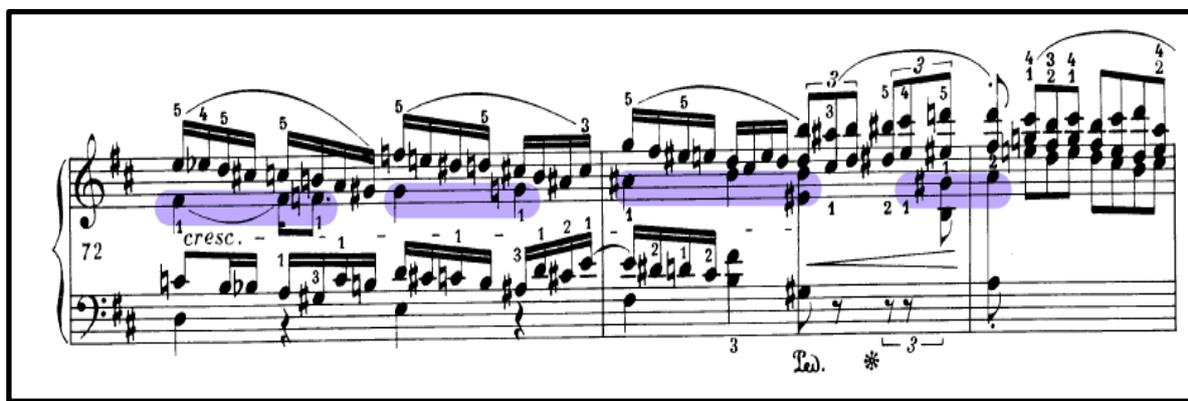


Figura 8 Compases de transición

El tema de cierre, marcado como *dolce* es de un decidido carácter pastoral y soñador. En cuanto al *rubato*, Chopin da también instrucciones precisas: “la mano izquierda debe ser un metrónomo, sobre el que la mano derecha improvisa llena de fantasía.” (Eigeldinger, 2003)

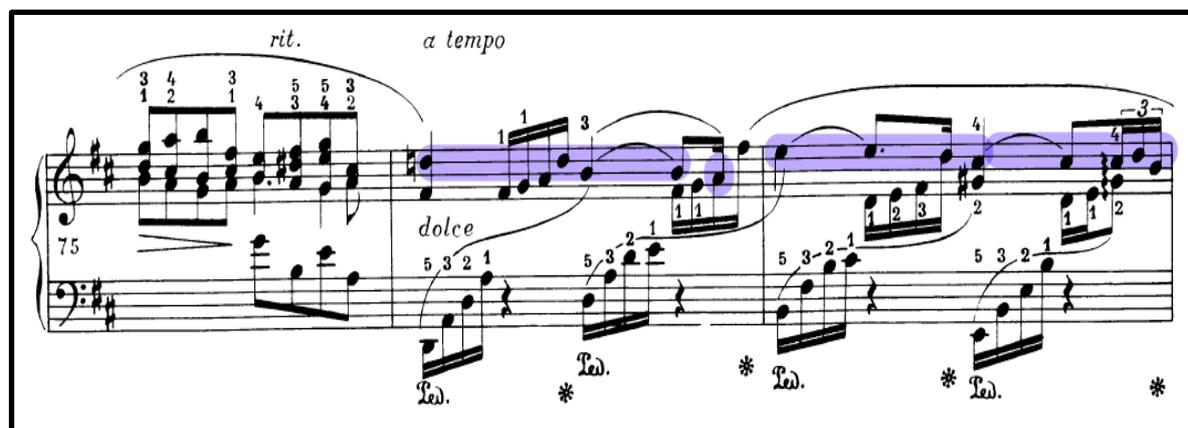


Figura 9 Inicio del tema de cierre

El desarrollo es una sección de muchísima complejidad, tanto técnica como estética. Esto no solo implica dificultad de ejecución, sino que realmente ha de interpretarse con cierta resistencia en el avance de la línea (aspecto rítmico), dejando notar la tensión y dramatismo de esta sección.



Figura 10 Inicio del desarrollo

En el inicio de esta sección la tensión es notoria por la estructura armónica. Esto se debe a las numerosas disonancias que concurren, producidas por retardos y otros medios contrapuntísticos. Sin embargo, lo más complejo radica en los cuatro compases de la fuga que deben ser interpretados con dramatismo creciente. Se debe partir de un *piano* con profundidad de tono, usando el peso del brazo, hasta un *forte* muy bien articulado, que requiere un uso controlado del ataque a la tecla, para lo cual se recomienda accionar la tecla mediante la tracción del dedo hacia la palma de la mano.

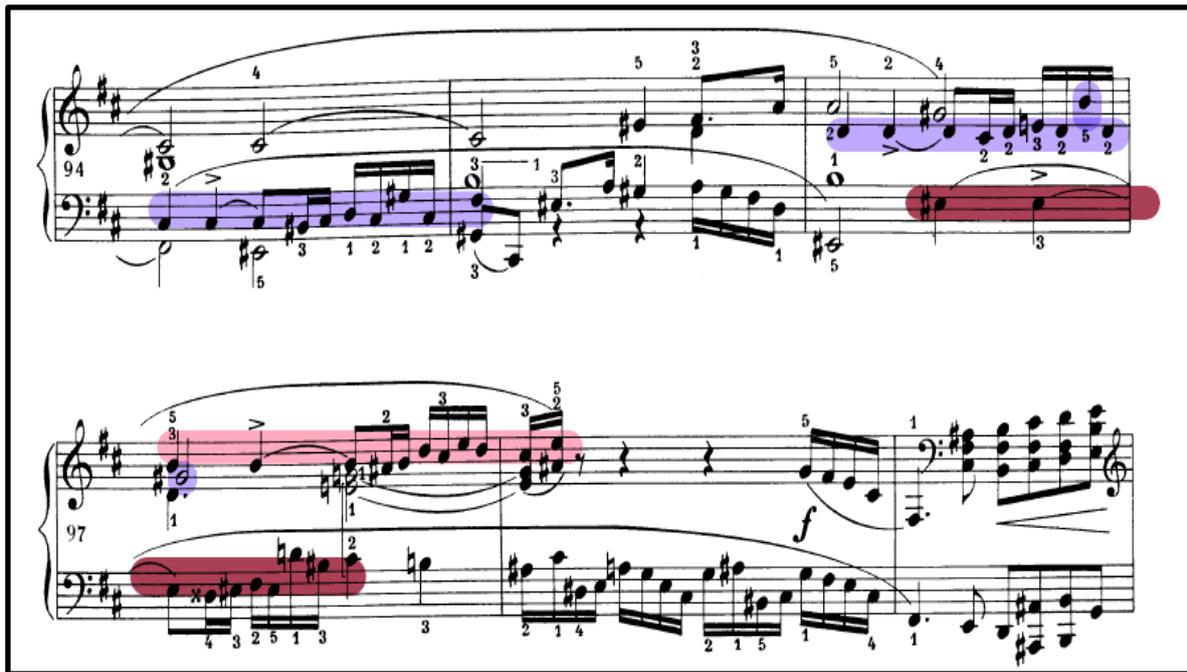


Figura 11 Fuga inicial del desarrollo

Los compases siguientes, que constituyen el desarrollo del *Tema A* y el recién presentado *Tema fugado*, son de carácter heroico, comparable en magnitud sonora a la introducción de la pieza. Por ello, en esta sección las emociones deben ser presentadas con mayor intensidad.



Figura 12 Desarrollo del tema fugado y del tema A

Así, desde el compás 98 hasta el 109 la mente del intérprete debe estar orientada a transmitir tensión constante. Las continuas transformaciones del motivo característico del tema A que aparecen en diferentes voces, parecen sugerir el tumulto de un espíritu atribulado, preso de una angustia vital indescriptible. El pasaje está cimentado sobre grandes arpeggios cargados de disonancias cromáticas y por un motivo que resuelve en una apoyatura. Tras esto, se retoma la idea del tema A. La dinámica debe ir creciendo progresivamente hacia el *forte* del compás 110. Los reguladores cumplen aquí la función de indicadores de fraseo. Señalan el final de ligaduras y resoluciones armónicas:



Figura 13 Combinación del tema fugado con el tema A

Los compases del 110 al 116, que desarrollan el *Tema A* deben ser interpretados con intensidad creciente. A pesar de estar marcado como *sempre forte*, se debe procurar conseguir una intensidad distinta, mayor en cada uno de ellos.

Figura 14 Modulación armónica del Tema A

Esto se debe a la progresión armónica ascendente y al ritmo armónico acelerado hasta la corchea. Aunque las tonalidades a las que se acerca son tonalidades cercanas a *si bemol menor* (*do menor*, *sol bemol menor* y *mi bemol menor*, como puede verse en el ejemplo 14) el modo de encadenarse y la rapidez con la que esto sucede a lo que se suma un intenso cromatismo producen una sensación de alejamiento en cuanto a la tonalidad principal mayor de lo que realmente es.

La *falsa recapitulación* (compases 137 al 150) constituye un momento único en el desarrollo, pues refleja calma dentro de la gran tormenta previa; sin embargo, es una calma efímera. Es de una sutileza e ingenio absolutos el hecho de que Chopin decida prescindir de una recapitulación tradicional, con la reaparición del tema A. En primer lugar, este ya contó con un profuso desarrollo durante la exposición y además, ha sido el protagonista absoluto del desarrollo. Con el fin de no desgastar la idea musical, Chopin decide anunciar la llegada de la recapitulación con el segundo subtema del segundo grupo en una tonalidad tan remota

como *Re bemol mayor*. Es un bálsamo de tranquilidad y luminosidad en este convulso movimiento. En la *recapitulación*, prescindirá de este tema al haberlo presentado ya aquí.

Figura 15 Falsa reexposición, tema en Ab

Figura 16 Falsa recapitulación, transformación del tema A

Figura 17 Falsa recapitulación, tema en Bb

Figura 18 Falsa reexposición, prolongación de la transformación del tema A

Desde el *punte* (compás 129) hasta el *tema de cierre* de la *reexposición*, el material temático y motivico es idéntico, con la salvedad de la armonía, que se presenta ahora en la tónica de *Si mayor* con el fin de resolver la obra. Puesto que se trata de una reiteración de las ideas musicales antes expuestas y descritas el aspecto interpretativo de esta sección, puede referirse en lo ya expuesto anteriormente acerca de la exposición. Los posibles cambios que deban introducirse en la recapitulación estarán ligados al cambio de tonalidad, que tiene también un valor expresivo, al uso de los afectos barrocos y la expresión triunfante de la coda.

The image shows a musical score for a Codetta, spanning measures 196 to 201. The score is written for piano and consists of three systems. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. Measure 196 includes a 'cresc.' marking. Measure 199 includes a 'p' marking. Measure 201 includes a 'f' marking. The score concludes with a double bar line and repeat signs. Fingerings and articulation marks are present throughout the piece.

Figura 19 Codetta

- **II. Scherzo. Molto vivace**

Como en el primer movimiento, un análisis del primer sistema otorga mucha información relevante:

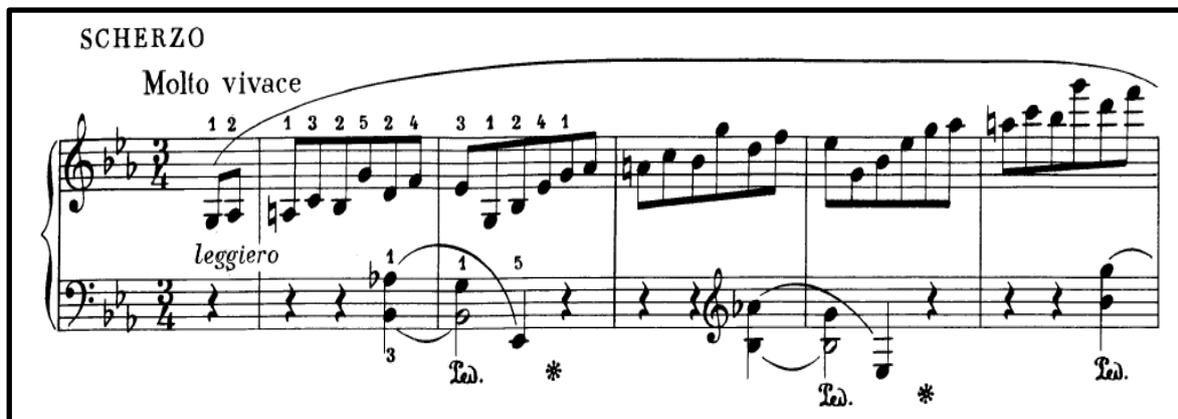


Figura 20 Inicio del Segundo Movimiento

Las indicaciones *molto vivace* y *leggiero*, dan una noción clara del carácter general de este movimiento, en el que las corcheas deberán ser interpretadas con delicadeza al uso de los *scherzi* mendelssohnianos, llenos de referencias a criaturas mágicas, duendes, hadas y seres misteriosos y esquivos y lejos de los icónicos *scherzi* beethovenianos, llenos de sarcasmo, ironía y un tanto socarrones. Puesto que es imposible identificar una melodía, la expresión de este pasaje estará fuertemente ligada a la progresión armónica y las relaciones que existen entre los acordes que concreta la mano izquierda y que la derecha entreteje con sus rápidos arpeggios.

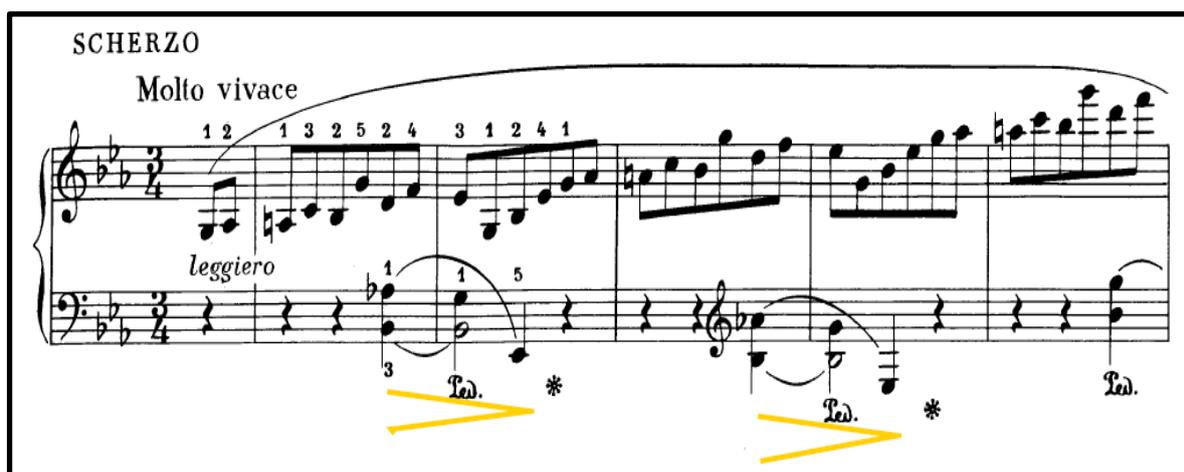


Figura 21 Inicio del Segundo Movimiento con indicaciones de fraseo

Las constantes cadencias dominante-tónica que inician cada frase, son las que dirigirán la expresión. Aunque las dominantes se encuentran siempre en anacrusa, su característica de tensión armónica unidas a que constituyen el inicio de una ligadura obliga al intérprete a ejecutarlas con un pequeño acento. Esto supone una dilución de los acentos tradicionales que le corresponden al compás, una especie de *swing* romántico, si se quiere.

The image displays three systems of musical notation for piano, measures 42 through 54. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A red box highlights a 'cresc.' marking in measure 42. A yellow box highlights a 'cresc.' marking in measure 48. A blue box highlights a 'ff' marking in measure 54. The score is annotated with fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks (e.g., accents, slurs). The key signature is one flat (B-flat major/C minor).

Figura 22 Compases finales de la sección A del Segundo Movimiento

El *Trío*, en *Si mayor*, está escrito en una textura homofónica donde la conducción de las voces es llevada con sumo cuidado y respeto a las reglas. Entre todas ellas, la línea del tenor entona una melodía sencilla pero llena de lirismo y expresividad debido a las numerosas disonancias producidas por retardo.

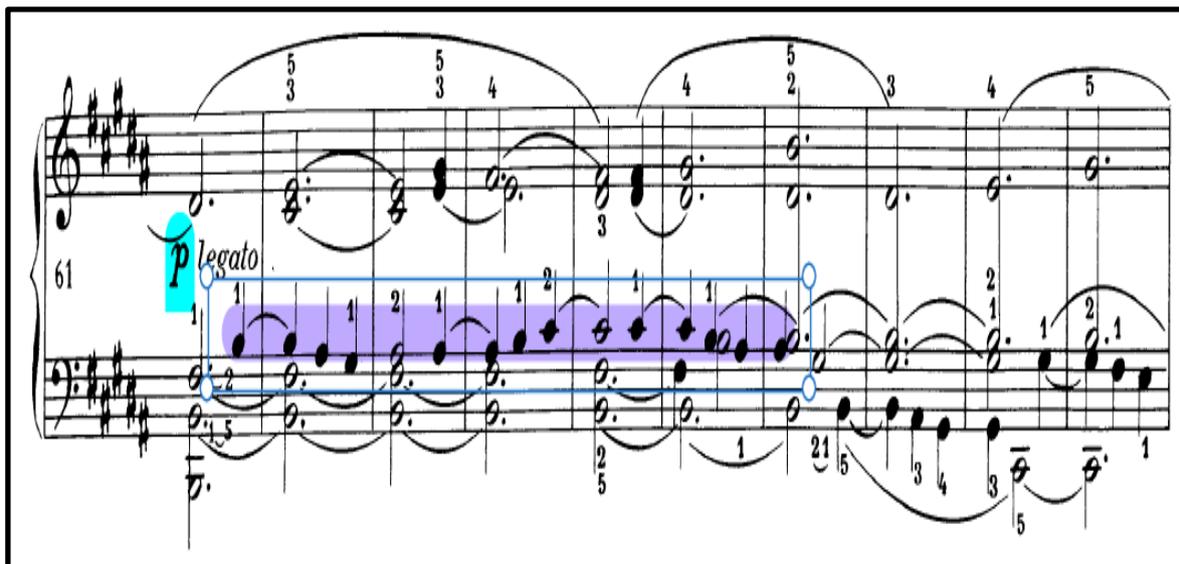


Figura 23 Inicio de la Sección B del Segundo Movimiento

El bajo se añade después en una especie de diálogo con la línea del tenor. Las diferencias de timbre entre registro, más acusadas en los pianos de la época de Chopin, debieran ser suficientes para crear esta polifonía. La atenta escucha de los remanentes de las notas que quedan sonando mientras que la otra voz se superpone e inicia su intervención asegurará que este pasaje polifónico sea percibido como tal.

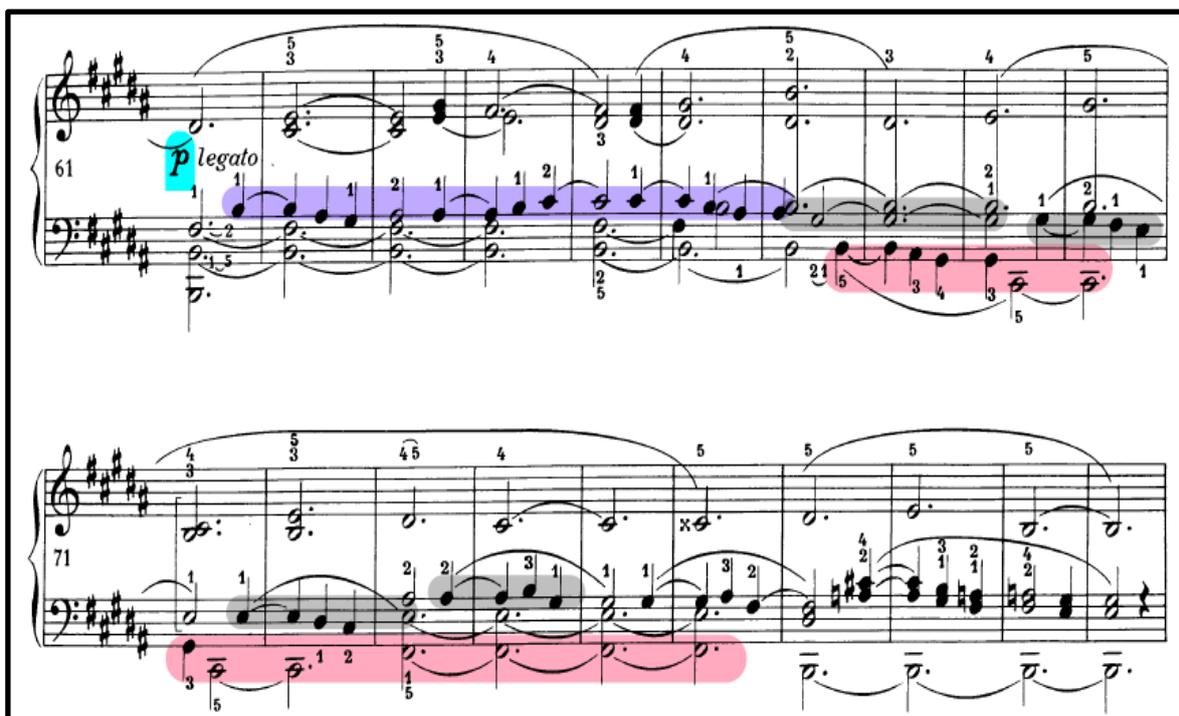


Figura 24 Inicio de la Sección B del Segundo Movimiento

Esta lógica ha de seguirse para el resto de esta sección. Siempre se considerará el interés melódico como determinante para resaltar una u otra voz, de la manera que se muestra en el siguiente gráfico:

Figura 25 Inicio de la Sección B del Segundo Movimiento

Para el scherzo final han de respetarse las indicaciones mencionadas antes con respecto a la *scherzo* inicial. La coda final, con las dos manos realizando brillantes arpeggios a distancia de octavas es característica del estilo chopiniano. El final, rotundo, se marca con una conclusión en ritmo dácilo, casi militar.

- III. Largo

El tempo de este movimiento debe escogerse en consideración de la indicación que lo encabeza, tomando en cuenta el *cantabile* que se señala en el quinto compás. El *tempo* escogido no puede suponer un limitante para que la melodía sea interpretada con naturalidad en referencia a las tradiciones belcantistas a las que se hizo referencia con anterioridad.

Esta elección del *tempo* es sumamente delicada ya que, aunque el movimiento está constituido eminentemente por una melodía acompañada, como una especie de nocturno, esto no debe restar profundidad y dramatismo a los compases introductorios escritos en ritmo de marcha fúnebre. A pesar de funcionar a modo de unión entre el segundo y tercer movimiento el carácter profundamente contrastante de estos compases con el movimiento previo y el que le sigue necesita ser realizado con meticulosidad.

Como última consideración de la introducción, se debe generar un clímax en el inicio del compás cuatro, que es el máximo punto de tensión antes de la resolución en el acorde que será la tónica de nuestro tema, pues toda la introducción produce una atmósfera exploratoria, muy oscura y lúgubre, además de agresiva.

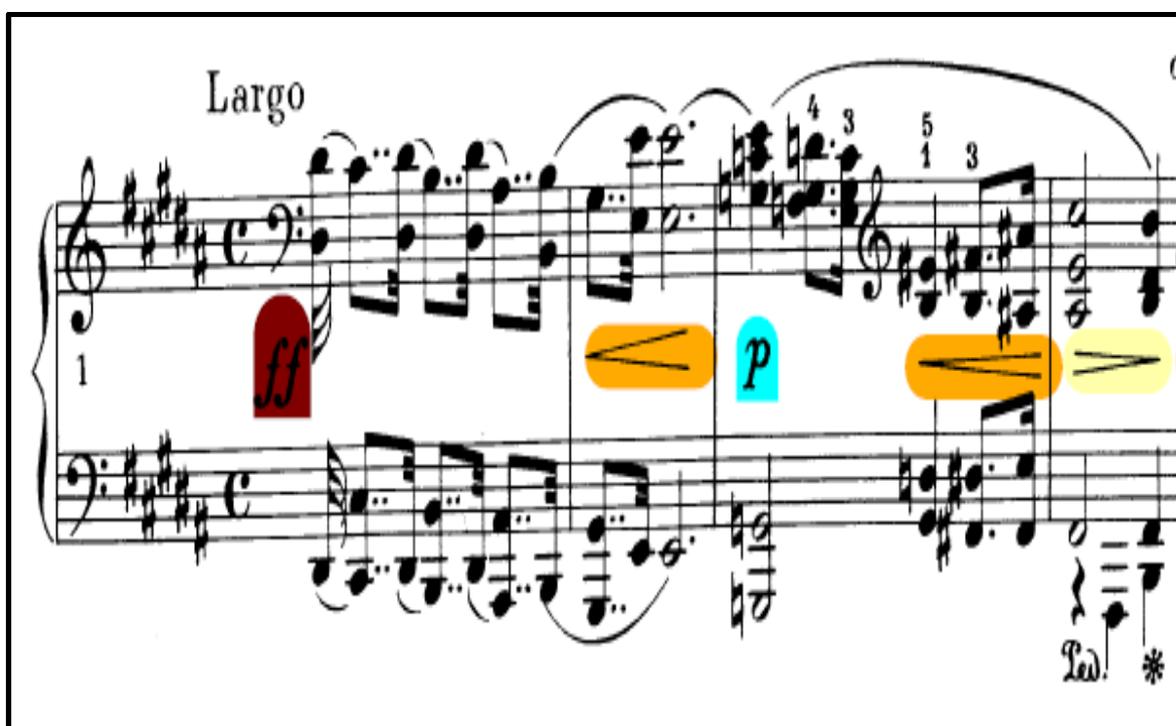


Figura 26 Introducción del Tercer Movimiento

El compás cinco, donde se inicia propiamente el tercer movimiento, requiere de un cambio de ánimo. Se trata de un tema luminoso frente a la oscuridad dramática del principio. Rosen (2003) señala el acompañamiento como otro acompañamiento característico de la escritura operística de Bellini por lo que las referencias al estilo belcantista y sus tradiciones serán constantes. La expresión de este tema puede construirse basado en la estructuración característica romántica en frases de cuatro compases (Rosen, 2003). El siguiente ejemplo usa los reguladores como indicadores de dirección de frase.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Largo' and 'cantabile'. It features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The melody is written in a flowing, cantabile style. A red 'p' (piano) marking is placed under the first measure. A blue 'p' marking is placed under the fifth measure. Several yellow and orange slurs are drawn over the melody, indicating phrasing. The second system is marked '6' and continues the melody. It features a treble clef with the same key signature and common time signature. The melody is written in a more rhythmic, arpeggiated style. A blue 'p' marking is placed under the first measure. Several yellow and orange slurs are drawn over the melody, indicating phrasing. The bass line in both systems consists of arpeggiated chords, with some measures marked with 'Ped.' and an asterisk (*).

Figura 27 Tema A del Tercer Movimiento con Indicaciones de fraseo

Estas indicaciones de construcción de frase han sido planteadas considerando los puntos de tensión melódico/armónico presentes en la partitura. Este tipo de construcción de la frase sirven de modelo para toda esta *Sección A*, así como para la repetición de esta al final.

En la *Sección B*, marcada como *sostenuto* presenta una escritura reminiscente a un coral figurado, donde una melodía sencilla que oscila en torno a *si* flota sobre una sucesión de grandes arpeggios cuya escritura requiere del intérprete el realizar un pedal con los dedos, como lo anota Bach en algunos de sus preludios. Se sugiere para esta sección una sonoridad etérea, de placidez espiritual. Por ello, no debería acentuarse cada nota, sino que podrían relacionarse unas a otras a través de la transmisión de energía procurando total fluidez y

uniformidad sonora. Para ello debe pensarse en la misma idea antes mencionada del uso del peso del brazo.

No se debe interpretar la escritura de la mano derecha como si de una melodía se tratase, pues al resaltar unas notas y prolongar su duración, se logra enfatizar visualmente las notas de la armonía que deben mantenerse como colchón armónico. Por el contrario, en la mano izquierda sí se aprovecharán los pequeños motivos melódicos caracterizados por el saltillo que son recurrentes a lo largo de la sección.



Figura 28 Tema B del Tercer Movimiento

Durante los pocos momentos en que se presentan pequeños motivos melódicos ha de mantenerse el mismo ambiente etéreo, y la misma sonoridad ambigua, aunque han de aprovecharse al máximo los crescendos y diminuendos establecidos, con el fin de resaltar los puntos de mayor importancia, escritos en textura acordal.

The image displays two systems of musical notation. The top system, starting at measure 34, features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes several slurs and fingerings (e.g., 5 4, 5 4 3, 4 1, 1 2). A large orange oval highlights a specific melodic phrase in the right hand, and a yellow oval highlights a corresponding phrase in the left hand. Below the piano part, the vocal line includes the lyrics 'v a i i e' and 'a i i e', with a circled 'e' in the second measure. The bottom system, starting at measure 38, continues the piano accompaniment with similar slurs and fingerings (e.g., 1 3 5, 2 1, 2). A yellow oval highlights a melodic phrase in the right hand. Below the piano part, the vocal line includes the lyrics 'Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *'. The page number '95' is visible in the top right corner of the second system.

Figura 29 Momentos que enfatizar en el Tema B del Tercer Movimiento

La Sección A' es una reiteración casi literal de la Sección A, con una ornamentación de la melodía más profusa y un acompañamiento que ahora discurre en tresillos.

The image displays two systems of a musical score. The first system, starting at measure 95, shows a piano accompaniment with arpeggiated chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The score includes dynamic markings such as 'dim.' (diminuendo) and 'dolciss.' (dolcissimo). The second system, starting at measure 98, continues the accompaniment and melodic line, ending with a coda starting at measure 113, marked 'pp' (pianissimo). The coda features a melodic line that ascends over two octaves.

Figura 30 Tema A' del Tercer Movimiento

La coda, c. 113 al final, retoma la idea de la sección central, con un acompañamiento en corcheas y una melodía que asciende paulatinamente a lo largo de más de dos octavas en valores largos. Con esta elevación la música parece disolverse en el aire, que trasciende a un plano que va más allá de lo corpóreo.

- **IV. Finale. Presto, non tanto**

Este movimiento se inicia con un pasaje de bravura e intensidad, caracterizado por las octavas que recorren el teclado hacia el agudo. La tensión armónica crece constantemente por el bajo cromático ascendente que hace más y más disonantes los acordes resultantes.

FINALE
Presto, non tanto

The image shows a musical score for the introduction of the fourth movement. It consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The tempo is marked 'Presto, non tanto'. A red box highlights the word 'f' (forte) and a yellow box highlights the word 'cresc.' (crescendo) with a long horizontal line extending across several measures. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. At the bottom of the bass staff, there are several 'Ped.' (pedal) markings, some with asterisks.

Figura 31 Introducción del Cuarto Movimiento

La presentación del tema A se caracteriza por la indicación *agitato*. Los *crescendi* que conectan una frase con la siguiente, fomentan esta sensación de inquietud y tensión creciente.

The image shows two systems of musical notation for the introduction of the fourth movement. Each system consists of a piano staff (treble clef) and a bass staff (bass clef). The piano staff contains complex melodic lines with various ornaments and fingerings (e.g., 5, 4, 3, 4, 5). The bass staff contains a steady accompaniment. Annotations include red and yellow arrows pointing towards each other above the piano staff, and yellow boxes highlighting specific passages in the piano staff. The first system is numbered '10' and the second system is numbered '15'.

Figura 32 Introducción del Cuarto Movimiento

Puesto que este tema se repite en tres secciones diferentes que incluye, cada una dos iteraciones del tema, se consideran estas indicaciones iniciales válidas para las tres apariciones de A. Para diferenciar cada una de las versiones del tema principal a través de de las diferentes secciones del movimiento, será importante enfocarse en las diferencias de textura del acompañamiento. Este acompañamiento se hace paulatinamente más y más rápido al pasar de tresillos a cuatrillos y finalmente grupos de seis semicorcheas. La sensación de aceleración será dada por esta variación de la figuración del acompañamiento y puede traducirse también en la diferente expresión del tema en la mano derecha.



Figura 33 Tema A con acompañamiento de corcheas

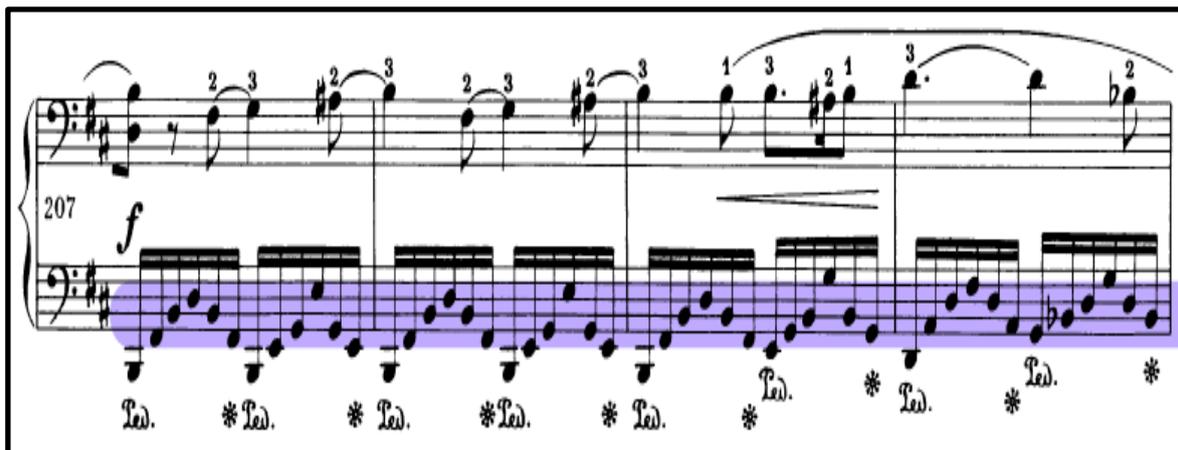


Figura 34 Tema A con acompañamiento de seisillos

La sección B está constituida por rápidos pasajes de escalas en la derecha y una textura homofónica en la mano izquierda, cuya nota superior constituye el tema de esta sección. Por esta razón esta línea debe ser enfatizada. El carácter es decididamente heroico y propositivo.



Figura 35 Tema B del cuarto movimiento

El tema b2 mantiene el aspecto y textura de la mano izquierda y consiste en una reiteración constante de una progresión armónica de círculo de quintas o círculo armónico. Puede destacarse el movimiento del bajo para facilitar la prolongación del sonido durante el valo asignado.

Figura 36 Tema B con énfasis en la melodía de la mano izquierda

Esta misma lógica se ha de seguir para todo el tema, pues cada una de sus partes tiene una textura similar.

A diferencia de las secciones A y A', las secciones B no poseen diferencias importantes en las texturas, por lo que la diversidad acústica debe enfocarse en explotar las distintas tonalidades que recorren dichos temas, buscando diversos colores tímbricos en cada uno de ellos.

La *coda*, dado que presenta y desarrolla ligeramente material temático de las secciones previas, debe considerar las indicaciones de las mismas. Por ejemplo, el pasaje que se muestra a continuación (similar al *Tema B (b)*) debe proyectar las primeras notas de cada grupo de la mano izquierda como una melodía:

Figura 37 Coda con énfasis en la melodía de la mano izquierda

En cuanto al final de la *coda*, debe ser enérgico, y decidido, con un crescendo constante que no culmine en el *fortissimo* del c. 282, sino que debe extenderse hasta el acorde final. Este efecto servirá para reforzar el cambio de modo y de carácter propios del movimiento.

Figura 38 Tema A con acompañamiento de corcheas

2. Resolución de problemas técnicos

a) Secciones específicas y propuestas técnicas.

En esta sección del texto se propondrán soluciones técnicas para la resolución de pasajes cuyo contenido fue encontrado de relevancia y cierta dificultad durante el estudio de la partitura. Si algún pasaje queda fuera de este estudio se debe a que su solución técnica puede provenir de alguna de las secciones descritas a continuación o no entrañan una dificultad técnica que no pueda resolverse sin un estudio pormenorizado

- I. Allegro maestoso

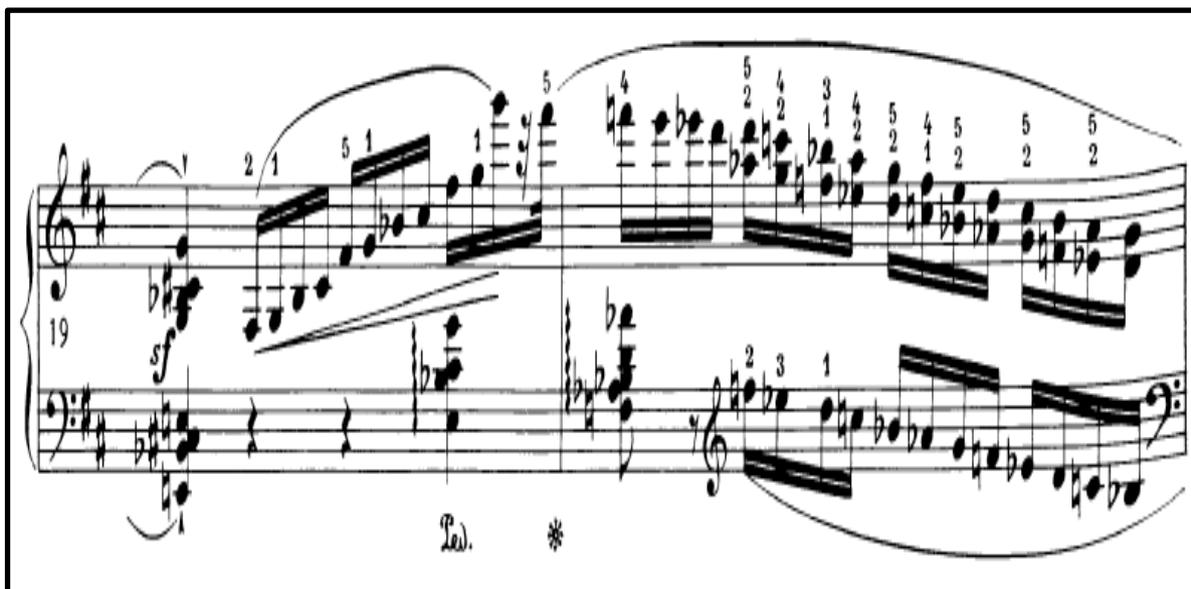


Figura 39 Escala en cuartas

El fragmento mostrado en el ejemplo musical 38 (compases 19 al 20) es uno de los pasajes que puede presentar problemas en su ejecución al tratarse de una rápida y brillante escala en dobles notas. Chopin entiende los pasajes de dobles notas como pasajes contrapuntísticos, donde cada voz es una línea melódica independiente. Desde este punto de vista, el estudio de las líneas independientes respetando las digitaciones de las dobles notas no es si no un paso lógico para abordar un pasaje de este tipo. Desde un punto de vista técnico más concreto, este tipo de pasajes se interpretan según Chopin con un leve movimiento o vibración de la muñeca para cada nota (Chiantore, 2014). Para poder ejecutar este pasaje con fluidez es necesario tener la muñeca relajada en todo momento.

Los movimientos recomendados son los de flexión-extensión de la muñeca. La extensión nos permite tomar distancia del teclado y debe ocurrir entre cada doble nota. La flexión en cambio se corresponde con el momento de la percusión de las teclas y no será un movimiento activo si no que se corresponderá con la relajación de los músculos del brazo, permitiendo dicha percusión. A la hora de encadenar todos estos gestos de muñeca con fluidez y agilidad, pueden proponerse estrategias de estudio como la subdivisión en grupos, empezando por estudiar grupos de dos, cuatro, seis, ocho, y doce notas, para luego tocar el pasaje de principio a fin.

Otro pasaje que se ha considerado de relevancia es el cuarto subtema del *segundo grupo temático* de la exposición.

The image shows a musical score for piano, measures 65 to 67. The score is written for the right and left hands. The right hand part is marked *leggiero* and *p* (piano). The left hand part has a *ped.* (pedal) marking. The score is annotated with various colored highlights and markings:

- Measure 65: A yellow highlight under the left hand's first measure. A purple highlight under the right hand's first measure.
- Measure 66: A green highlight under the right hand's first measure. A purple highlight under the left hand's first measure. A blue highlight under the right hand's second measure. A pink highlight under the right hand's third measure. A blue highlight under the right hand's fourth measure. A blue highlight under the right hand's fifth measure. A blue highlight under the right hand's sixth measure. A blue highlight under the right hand's seventh measure. A blue highlight under the right hand's eighth measure. A blue highlight under the right hand's ninth measure. A blue highlight under the right hand's tenth measure. A blue highlight under the right hand's eleventh measure. A blue highlight under the right hand's twelfth measure. A blue highlight under the right hand's thirteenth measure. A blue highlight under the right hand's fourteenth measure. A blue highlight under the right hand's fifteenth measure. A blue highlight under the right hand's sixteenth measure. A blue highlight under the right hand's seventeenth measure. A blue highlight under the right hand's eighteenth measure. A blue highlight under the right hand's nineteenth measure. A blue highlight under the right hand's twentieth measure. A blue highlight under the right hand's twenty-first measure. A blue highlight under the right hand's twenty-second measure. A blue highlight under the right hand's twenty-third measure. A blue highlight under the right hand's twenty-fourth measure. A blue highlight under the right hand's twenty-fifth measure. A blue highlight under the right hand's twenty-sixth measure. A blue highlight under the right hand's twenty-seventh measure. A blue highlight under the right hand's twenty-eighth measure. A blue highlight under the right hand's twenty-ninth measure. A blue highlight under the right hand's thirtieth measure. A blue highlight under the right hand's thirty-first measure. A blue highlight under the right hand's thirty-second measure. A blue highlight under the right hand's thirty-third measure. A blue highlight under the right hand's thirty-fourth measure. A blue highlight under the right hand's thirty-fifth measure. A blue highlight under the right hand's thirty-sixth measure. A blue highlight under the right hand's thirty-seventh measure. A blue highlight under the right hand's thirty-eighth measure. A blue highlight under the right hand's thirty-ninth measure. A blue highlight under the right hand's fortieth measure. A blue highlight under the right hand's forty-first measure. A blue highlight under the right hand's forty-second measure. A blue highlight under the right hand's forty-third measure. A blue highlight under the right hand's forty-fourth measure. A blue highlight under the right hand's forty-fifth measure. A blue highlight under the right hand's forty-sixth measure. A blue highlight under the right hand's forty-seventh measure. A blue highlight under the right hand's forty-eighth measure. A blue highlight under the right hand's forty-ninth measure. A blue highlight under the right hand's fiftieth measure. A blue highlight under the right hand's fifty-first measure. A blue highlight under the right hand's fifty-second measure. A blue highlight under the right hand's fifty-third measure. A blue highlight under the right hand's fifty-fourth measure. A blue highlight under the right hand's fifty-fifth measure. A blue highlight under the right hand's fifty-sixth measure. A blue highlight under the right hand's fifty-seventh measure. A blue highlight under the right hand's fifty-eighth measure. A blue highlight under the right hand's fifty-ninth measure. A blue highlight under the right hand's sixtieth measure.
- Measure 67: A green highlight under the right hand's first measure. A purple highlight under the left hand's first measure. A blue highlight under the right hand's second measure. A blue highlight under the right hand's third measure. A blue highlight under the right hand's fourth measure. A blue highlight under the right hand's fifth measure. A blue highlight under the right hand's sixth measure. A blue highlight under the right hand's seventh measure. A blue highlight under the right hand's eighth measure. A blue highlight under the right hand's ninth measure. A blue highlight under the right hand's tenth measure. A blue highlight under the right hand's eleventh measure. A blue highlight under the right hand's twelfth measure. A blue highlight under the right hand's thirteenth measure. A blue highlight under the right hand's fourteenth measure. A blue highlight under the right hand's fifteenth measure. A blue highlight under the right hand's sixteenth measure. A blue highlight under the right hand's seventeenth measure. A blue highlight under the right hand's eighteenth measure. A blue highlight under the right hand's nineteenth measure. A blue highlight under the right hand's twentieth measure. A blue highlight under the right hand's twenty-first measure. A blue highlight under the right hand's twenty-second measure. A blue highlight under the right hand's twenty-third measure. A blue highlight under the right hand's twenty-fourth measure. A blue highlight under the right hand's twenty-fifth measure. A blue highlight under the right hand's twenty-sixth measure. A blue highlight under the right hand's twenty-seventh measure. A blue highlight under the right hand's twenty-eighth measure. A blue highlight under the right hand's twenty-ninth measure. A blue highlight under the right hand's thirtieth measure. A blue highlight under the right hand's thirty-first measure. A blue highlight under the right hand's thirty-second measure. A blue highlight under the right hand's thirty-third measure. A blue highlight under the right hand's thirty-fourth measure. A blue highlight under the right hand's thirty-fifth measure. A blue highlight under the right hand's thirty-sixth measure. A blue highlight under the right hand's thirty-seventh measure. A blue highlight under the right hand's thirty-eighth measure. A blue highlight under the right hand's thirty-ninth measure. A blue highlight under the right hand's fortieth measure. A blue highlight under the right hand's forty-first measure. A blue highlight under the right hand's forty-second measure. A blue highlight under the right hand's forty-third measure. A blue highlight under the right hand's forty-fourth measure. A blue highlight under the right hand's forty-fifth measure. A blue highlight under the right hand's forty-sixth measure. A blue highlight under the right hand's forty-seventh measure. A blue highlight under the right hand's forty-eighth measure. A blue highlight under the right hand's forty-ninth measure. A blue highlight under the right hand's fiftieth measure. A blue highlight under the right hand's fifty-first measure. A blue highlight under the right hand's fifty-second measure. A blue highlight under the right hand's fifty-third measure. A blue highlight under the right hand's fifty-fourth measure. A blue highlight under the right hand's fifty-fifth measure. A blue highlight under the right hand's fifty-sixth measure. A blue highlight under the right hand's fifty-seventh measure. A blue highlight under the right hand's fifty-eighth measure. A blue highlight under the right hand's fifty-ninth measure. A blue highlight under the right hand's sixtieth measure.

Figura 40 Cuarto tema del segundo grupo temático

La principal complejidad técnica de este pasaje proviene de su densa escritura de tipo contrapuntístico. En el ejemplo musical 39 se pueden ver resaltadas las distintas voces con distintos colores. La complejidad técnica radica en que es necesario ejecutar cada una de esas voces con una línea particular, realzando su individualidad.

Algunas herramientas para conservar la identidad de cada línea dentro del conjunto son: 1) definir con claridad el fraseo que cada una de las líneas melódicas va a llevar a cabo, 2) estudiar agrupando las distintas líneas melódicas: soprano con alto, soprano con bajo, alto con bajo, tenor con bajo, bajo con tenor y soprano, entre otros. Es decir, lo ideal es buscar la manera de ejecutar las distintas líneas agrupándolas para conseguir dominar su ensamblaje, y 3) priorizar la voz de soprano por sobre las demás. En cuanto a balance, se debería dar importancia a las melodías en este orden: soprano, por cuanto es la melodía, luego el bajo, por cuanto es el sostén armónico, tenor, por cuanto la disposición de las voces genera un proceso de tensión resolución que debe ser destacado, y por último, alto, porque la misma movilidad de la voz (siempre en semicorcheas) la hará fácilmente audible.

Una de las principales dificultades de un pasaje como este se corresponde con la indicación *leggiero*. Este efecto tímbrico se logra al dejar caer los dedos completamente extendidos con suavidad sobre las teclas, permitiendo que el punto de contacto con la tecla sea casi la totalidad de la yema. Por otro lado, la melodía del soprano debe ejecutarse con el meñique de la mano derecha. La articulación de este dedo será casi inexistente y se lanzará el dedo como parte de la mano, desde el brazo, mediante la rotación del antebrazo. La velocidad con la que se realice este movimiento permitirá obtener un sonido más cristalino si el movimiento es rápido y preciso o vaporoso e íntimo si esta velocidad se reduce. El intérprete puede jugar con esta variable para obtener diferentes momentos y colores en el pasaje.

En cuanto a la mano izquierda, debe desplazarse con mucha velocidad, de tal manera que se llegue a ambas melodías (tenor y bajo) con precisión y anticipación. Para ello, tanto los bajos como los acordes se ejecutarán con un gesto de salida, que permita percutir la tecla al mismo tiempo que se sale en busca de la siguiente nota o acorde. El movimiento de tracción de los dedos hacia dentro de la palma de la mano garantizará que todas las notas suenen al mismo tiempo, y en igual proporción.

La *codetta*, a pesar de no ser un pasaje complejo técnica ni musicalmente, es un pasaje incómodo por la disposición de las teclas negras y las digitaciones requeridas:



Figura 41 Codetta del primer movimiento

El movimiento circular de la muñeca, como lo llama Breithaupt (Chiantore, 2014) permite acceder a cada una de las notas de los arpeggios con comodidad y libertad completa de los dedos que cuentan con su rango total de movimiento. En la mano izquierda, que alcanza la longitud de una decimosegunda, el brazo debe llevara los dedos, procurando que cada uno de los dedos mismos toque alineado respecto a cada tecla. Esta manera de enfrentar el dedo a la tecla, en paralelo, es una idea de la que ya hablaba Czerny, probablemente recogida de Beethoven (Chiantore, 20214). Esto permitirá que la ejecución sea fluida, pero además se

conseguirá un sonido homogéneo, por la aplicación del peso del brazo en cada una de las notas.

La mano derecha puede pensarse como bloques de un mismo acorde que se ejecuta en diferentes inversiones. Por ende, la preparación de la mano resulta indispensable mediante el concepto de “huella” como lo llama Blanche Selva (Chiantore, 2014). Por ello, se recomienda estudiar este pasaje pensando en bloques de acordes, con el fin de acostumbrar a la mano tanto al salto de una posición a otra, como a la construcción correcta de las mismas posiciones. Analizando el pasaje, el ejecutante notará que son sólo tres posiciones correspondientes con las tres posiciones de un acorde tríada y se suceden unas a otras. Esto reduce considerablemente el tiempo necesario para dominar el pasaje.

- Principios aplicables a otros pasajes.

Los demás pasajes de la pieza en que se encuentre alguna dificultad técnica pueden resolverse siguiendo procedimientos similares a los ya mencionados. Así, por ejemplo, el movimiento circular que es indispensable para solucionar la dificultad técnica de la mano izquierda en la *codetta*, es aplicable a cualquier situación en que deban efectuarse arpeggios de gran extensión (como en el acompañamiento del tema B de la exposición y recapitulación), pues de esta manera se logra flexibilidad e igualdad de sonido, pues el peso del brazo se aplica de manera igual a cada nota.

Además, los consejos dados para estudiar las secciones contrapuntísticas son aplicables para cualquier otra sección de similar textura en la que se tenga dificultad. Por último, y dado que la exposición y la recapitulación son similares, las dificultades técnicas también lo son, razón por la cual los consejos para resolver dichas dificultades son transferibles entre estas secciones.

- **II. Scherzo. Molto vivace**

Toda la sección del *scherzo* requiere de recorrer velozmente el teclado, realizando arabescos que incluyen cromatismos y cambios de dirección en la línea melódica, lo que dificulta su concepción técnica. Se requiere de una completa libertad en la muñeca para permitir que el brazo vaya guiando a los dedos en su tarea de recorrer el teclado enfrentados a las teclas que corresponde en cada momento percutir.

Figura 42 Primeros compases del segundo movimiento

En cuanto a estrategias de estudio, se recomienda estudiar por grupos, empezando por grupos de cuatro, siendo muy consciente del movimiento del brazo y la libertad de la muñeca para responder a las intenciones del primero.

Tras obtener buenos resultados estudiando por grupos de cuatro, se recomienda pasar a estudiar por grupos de seis, y luego de doce, hasta conseguir fluidez con la frase completa. Otra recomendación tiene que ver más bien con la actitud mental, misma que debe enfocarse en tocar con ligereza el pasaje, enfocándose en la mano izquierda en lugar del complejo entramado de notas de la mano derecha. Esta sugerencia es aplicable a toda la sección del *scherzo*, que es muy similar en cuanto a textura.

En cuanto al *Trío*, se recomienda estudiar el pasaje separando la melodía del de las otras voces contrapuntísticas. Puede abordarse este pasaje como el estudio de una fuga, tocando separadamente cada una de las cuatro voces para poder construir con claridad la conducción de cada una de ellas. Una vez se hayan dominado estas partes independientemente, se puede proceder a unir, procurando escuchar siempre la totalidad del entramado y prestando especial atención a aquellas notas que se mantienen con el fin de respetar el remanente al tocar en proporción las notas que se percuten sobre ellas.

Figura 43 Sección central del segundo movimiento

- III. Largo

Uno de los mayores retos que supone el tercer movimiento es la ejecución de la mano izquierda puesto que requiere de realizar saltos con precisión mientras se respeta escrupulosamente el balance sonoro entre melodía y acompañamiento. Esto especialmente cierto en la *sección A'*, puesto que el acompañamiento se reelabora incluyendo la ejecución de arpeggios de gran extensión. Aunque la simultaneidad entre melodía y acompañamiento no es obligatoria (Eigeldinger, 2006), es beneficioso acercarse al pasaje tomando en consideración los puntos de unión rítmica de ambas manos permitiendo una cierta libertad en lo que sucede entre estos puntos. El gráfico a continuación describe el proceso:



Figura 44 Sección A´ del tercer movimiento

- **IV. Finale, presto non tanto**

Aunque todo este movimiento es altamente técnico, la reiteración del *Tema A´* de la *Sección A* en octavas es uno de los momentos que implica una complejidad técnica, sobre todo para la mano izquierda, cuyo acompañamiento incluye no sólo arpeggios de gran extensión si no que también algunas dobles notas insertas en su discurso:



Figura 45 Tema A en octavas del cuarto movimiento

Para un pasaje como este, tal y como vimos en otros pasajes análogos, el movimiento circular será la clave, pues dicho movimiento propiciará una ejecución homogénea de las notas del acompañamiento a la par que una libertad total de la mano y de los dedos. En cuanto a la digitación, es recomendable usar la repetición del pulgar en el *re3* del acorde de *si menor*, y en el *Mi3* del acorde de *Mi menor*.

Entre las diversas exigencias técnicas de este movimiento, se encuentra también este pasaje perteneciente a la *sección B*:

The image shows a musical score for a piano piece, specifically 'Tema A en octavas del cuarto movimiento'. The score is written for two staves, Treble and Bass clef, in a key signature of two sharps (F# and C#). The piece is in 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 74 and ends at measure 81. The second system starts at measure 77 and ends at measure 84. The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several pedaling markings ('Ped.') and asterisks (*) indicating specific techniques. The word 'leggiero' is written above the first system. The score is annotated with various fingerings and articulation marks, including a circled '8' at the beginning of the first system and a circled '1' in the second system. The bass line is particularly intricate, with many notes marked with 'Ped.' and asterisks.

Figura 46 Tema A en octavas del cuarto movimiento

Este pasaje ha de interpretarse considerando que es la mano izquierda la que lleva el material temático. En este pasaje en particular el solo hecho de enfocarse en la mano izquierda, tocando ligeramente la mano derecha, permitirá que esta suene con fluidez.

En cuanto a los demás pasajes de este movimiento no son muchas las diferencias con el material temático previo, por lo que las mismas consideraciones para la resolución de problemas técnicos deberían seguirse. Además, también es recomendable seguir el proceso de agrupación que se vio para pasajes específicos en los movimientos previos.

Conclusiones

Tras años de repetirnos que la forma sonata es una y única que consiste en una estructura muy concreta, resulta refrescante comprobar que la forma sonata, pese a obedecer ciertas directrices comunes a todas ellas, es una forma que permite libertad de expresión adecuando su estructura formal, armónica, su organización temática a las necesidades expresivas del material musical que contiene. La síntesis de una forma sonata única durante el s. XIX, no obedecía si no a la necesidad de crear modelos, puntos de partida para los estudiantes de composición. Sin embargo, todo aquel intérprete que intente analizar las obras que se corresponden con esta forma encontrará ciertas dificultades a la hora de encajar en su totalidad la realidad de sus obras con este esquema en apariencia rígido. Sin embargo, entendiendo mejor el contexto y la razón de estos esquemas, podemos acercarnos con mayor libertad y clarividencia a la complejidad de esta forma en general y en particular a las formas que Chopin utiliza en su Sonata en *si menor* op. 58. Esto nos permite obtener una perspectiva más amplia acerca de la manera en que Chopin aborda la forma sonata y sobre las posibilidades de esta organización en general. Esto nos permitió reconocer maestría en lugar de incapacidad, su habilidad para gestionar el discurso dentro de una estructura de tal complejidad queda, si es que alguna vez estuvo en duda, revalidada por su ingenio a la hora de transitar tonalidades insospechadas, alterar el orden en el que se recapitulan los temas, elaborar ornamentaciones y texturas de acompañamiento etc.

Comprender la diferencia entre género sonata y forma sonata o *allegro* de sonata es fundamental para poder navegar por composiciones que se supeditan a la primera categoría, a la segunda o a ambas al mismo tiempo. Esto fue especialmente corroborado al considerar el proceso evolutivo del género sonata. Los estudios de Rosen (1998) nos permiten comprender que las manifestaciones de este género fueron muy variadas durante la época barroca y rococó, que poco tienen que ver con lo que el Clasicismo cristalizaría como género sonata. Unido a la evolución del género, los clásicos concretan un tipo de estructura que se conoce hoy como forma de sonata. Esta se considera uno de frutos más insignes del pensamiento ilustrado y permite infinidad de aproximaciones diferentes, desde lo que se ha tomado como modelo estándar, las formas de sonata beethovenianas, hasta las monumentales formas de sonata de Mahler, pasando por las versiones contrapuntísticas de Fauré y las modulaciones extremas de Schubert.

A pesar de todo esto, podemos corroborar que la Sonata n. 3 en *si menor* de Chopin se corresponde con ciertos modelos compositivos como los explica Rosen, al coincidir su estructuración con lo que se conoce como modelo de recapitulación de Tipo 5. Según este

modelo la recapitulación comienza directamente con el segundo grupo de temas en la tonalidad tónica, prescindiendo de la reiteración del tema A.

Por otro lado, al considerar la postura de Aziz (2015) acerca del segundo grupo temático en las sonatas tardías de Chopin, podemos entender con mucha mayor claridad la forma en que Chopin trata lo que en la sonata clásica se conocía como Tema B. La unidad motivica entre los temas del segundo grupo de la que habla el autor, permite explicar muchas de las elecciones realizadas por Chopin en la estructuración del primer movimiento, como asignar un desarrollo relativamente corto con respecto a la exposición y fundamentar el mismo en el tema A. Esto se debe a que la derivación motivica entre los diversos temas B supone una especie de desarrollo que hace innecesario uno ulterior.

El conocimiento de la obra de Mozart y Bach que Wojciech Żywny transmitió a Chopin permite comprender muchos pasajes de esta sonata y su arraigo en formas arcaicas y escritura contrapuntística. Del mismo modo, descubrir y comprender la admiración de Chopin por la voz humana y la tradición *belcantista* y cómo busca trasladarla a su obra pianística arroja una nueva luz sobre ciertas concepciones sonoras y tradiciones en cuanto al fraseo, rubato etc. Las lecturas sobre la importante y visionaria labor pedagógica de Chopin firmadas por Eigeldinger, permiten conectar todo este mundo sonoro con una concepción de la técnica pianística muy particular y personal desde la naturalidad y la observación del cuerpo y su anatomía.

Todo esto fue de especial utilidad para realizar la propuesta interpretativa. Reimaginar una sonoridad, revivir tradiciones interpretativas que hace tiempo se han olvidado, reproducir un timbre en un instrumento que dista mucho del instrumento para el que se escribió esta obra, son retos de un gran interés, aunque de conclusiones inciertas. Sin embargo, cualquier intento de acercarse a lo que podríamos llamar la verdad de la obra, es decir, a la imagen que Chopin tenía de su música, su mundo sonoro, es un loable intento que honra al intérprete. El recuento histórico contextual del capítulo 1 y 2 resultaron en extremo útiles para llevar a cabo una interpretación de la obra que busca ser, en la medida de lo posible, fiel a las intenciones de su autor.

Por todo esto, igual que antaño la labor del intérprete no estaba separada de aquella del compositor, hoy en día el intérprete no debiera desdeñar ni prescindir de una cierta dimensión musicológica en su labor. La información que cada vez es mayor y se encuentra al alcance de un mayor público, permite al intérprete hacer de su ejecución un homenaje más fiel y por tanto más auténtico a lo que el compositor imaginó de su obra.

Referencias

- Apel, W. (1950). *Harvard Dictionary of Music* (1.a ed.). Harvard University Press.
- Aziz, A. I. (2015). The Evolution of Chopin's Sonata Forms. *Music Theory Online*, 21(4). <https://doi.org/10.30535/mto.21.4.1>
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Alianza Editorial.
- Chopin, F. () *Sonata para piano no. 3 op. 58*.
https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3f/IMSLP520485-PMLP2364-Chopin_Sonata_3.pdf
- Claro, S. (1963). Sobre los orígenes del término sonata. *Revista Musical Chilena*, 17(86), 21–29. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1254>
- Davis, A. (2014). Chopin and the Romantic Sonata: The First Movement of Op. 58. *Music Theory Spectrum*, 36(2), 270–294. <https://doi.org/10.1093/mts/mtu013>
- Dhuvabhark, J. (1992). *A study of Chopin's piano sonata no. 3 in b minor, op. 58 with suggestions for performance*. The Ohio State University.
- Eigeldinger, J. (2006). *Chopin vu par ses élèves*. Paris: Fayard.
- Eigeldinger, J. (2010). *Esquisses pour une méthode de piano*. Paris: Flammarion-Harmoniques.
- Fernández De Larrinoa, R. (2008). La dichosa forma sonata. *Controversia en el mausoleo*. *Audio Clásica*, 140, 86–91. <https://bustena.files.wordpress.com/2019/09/la-dichosa-forma-sonata-controversia-en-el-mausoleo.pdf>
- Feng-Hwa Lin Jeng, E. (1987). *Stylistic analysis and recognition of piano sonatas of four composers -- Mozart, Chopin, Debussy, Anton Webern*. Wallace Memorial Library.
- Goldberg, H. (2008). *Music in Chopin's Warsaw*. New York: Oxford University Press.
- Grout, D. J. & Palisca, C. V. (2004). *Historia de la música occidental: 2*. Alianza Editorial
- Latham, A. (2009). *Diccionario Enciclopédico De La Música*. México: Fondo de Cultura Económica.

Merino, L. (1994). Samuel Claro Valdés, musicólogo por sobre todo. *Revista Musical Chilena*, 48(182), 105–115.

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13625/13889>

Randel, D. (1997). *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza.

Rosen, C. (1998). *Formas de sonata*. Cooper City: Span Press

Rosen, C. (2003). *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press.

Rousseau, J. J., & de la Fuente Charfolé, J. L. (2007). *Diccionario de música*. Akal.

Sydow, B. E. (1981) *Correspondance de Frédéric Chopin*. París: Richard Masse Ed.

Zukiewicz, A. (2012). *Chopin's Third Piano Sonata, Op. 58: Late Style, Formal Ambiguity, and Performance Considerations*. University of Toronto.

Anexos

Análisis Formal del Primer Movimiento: <i>Allegro Maestoso</i>	
Exposición Compases 1 al 93	Tema A, cc. 1 al 16
	Transición, cc. 17 al 40
	Segundo grupo temático, cc. 41 al 71
	Tema de cierre, cc. 76 al 83
	Codetta, cc. 84 al 93
Desarrollo Compases 94 al 150	Fugato basada en el tema de cierre, cc. 94 al 97
	Combinación del tema A y tema del fugato, cc. 98 al 109
	Desarrollo modulador del tema A, cc. 110 al 116
	Variación del tema B, cc. 117 al 128
	Puente, cc. 129 al 136
	Falsa recapitulación, cc. 137 al 150
Reexposición	Segundo grupo temático, cc. 151 al 185
	Tema de cierre, cc. 186 al 193
	Codetta, cc. del 194 al 197
	Codetta 2, cc. 198 al 204

Análisis Formal del Segundo Movimiento: <i>Scherzo. Molto vivace</i>	
Scherzo Compases 1 al 60	A, cc. 1 al 16
	B, cc. 17 al 32
	A, cc. 33 al 48
	Coda, cc. 49 al 60
Trío Compases 61 al 156	A, cc. 61 al 91
	B, cc. 92 al 124
	A', cc. 125 al 156
Scherzo	A, cc. 157 al 172
	B, cc. 173 al 188
	A, cc. 189 al 204
	Coda, cc. 205 al 216

Análisis Formal del Tercer Movimiento: <i>Largo</i>	
Transición Compases 1 al 4	Pasaje de unión entre un movimiento y otro. Tradición improvisatoria
Sección I Compases 5 al 28	Frase I, cc. 5 al 8
	Frase II, cc. 9 al 12
	Progresión basada en el círculo armónico, cc. 13 al 16
	Frase I ornamentada, cc. 17 al 20
	Transición, cc. 20 al 28
Sección II Compases 29 al 98	A, cc. 29 al 35
	B, cc. 36 al 44
	A, cc. 45 al 51
	B, cc. 52 al 58
	A' c. 59-67
	B'' c. 68-78
	A c. 79-86
	Transición c. 87-98
Sección I', compases 99 al 120	Frases I y II del tema principal, con diferente ornamentación, cc. 99 al 106
	Coda, compases 113 al 120. basada en material de sección II

Análisis Formal del Cuarto Movimiento: <i>Finale. Presto, non tanto</i>	
Introducción Compases 1 al 8	
Sección I Compases 9 al 51	A, cc. 9 al 27
	A', cc. 28 al 51
Sección II Compases 52 al 90	B, cc. 52 al 76
	Tema de cierre, cc. 76 al 90
Transición Compases 90 al 99	
Sección I', Compases 99 al 143	A, cc. 100 al 119
	A', cc. 119 al 143.
Sección II' Compases 52 al 90	B, cc. 52 al 76
	Tema de cierre, cc. 76 al 90
Sección de transición Compases 183 al 207	Transición cc. 183 al 195
	Transición cc. 195 al 207
Sección I'' Compases 207 al 254	A, cc. 207 al 226
	A', cc. 226 al 254
Gran coda Compases 254 al 286	Homónimo mayor. Triunfo, redención.