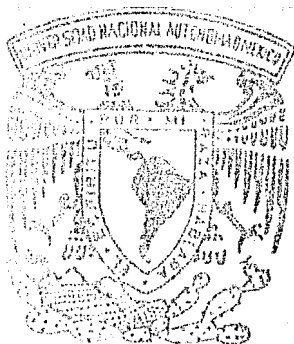


2 Ej. Do. 4



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Música

La Sonata OP. 35 de Federico Chopin

T E S I S

Que para obtener el título de :

LICENCIADO EN PIANO

p r e s e n t a :

ARMANDO EDUARDO MERINO SPINOLA

México, D. F.

1984



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

I N D I C E

1.- LA SONATA Definición

1.1 ORIGEN Y EVOLUCION

1.11 LA SONATA CLASICA

1.111 LA SONATA ROMANTICA

2.- LA SONATA OP. 35

2.1 ANTECEDENTES HISTORICOS

2.11 ANALISIS FORMAL, ESTRUCTURAL, RITMICO, ARMONICO Y MELODICO.

3.- EL PIANISTA FRENTE A LA EJECUCION DE LA "SONATA FUNEBRE"

3.1 CONSIDERACIONES TECNICAS E INTERPRETATIVAS.

CONCLUSIONES.

BIBLIOGRAFIA.

1.- LA SONATA

DEFINICION

La palabra sonata tiene como origen etimológico el participio pasado femenino del verbo italiano sonare; este vocablo dentro del lenguaje musical tiene dos acepciones:

La primera concierne al significado más genérico del término "sonata", el cual indica una extensa composición musical destinada a instrumentos solistas diferentes o a conjuntos de cámara y dividida en movimientos contrastantes constituidos - sobre amplias líneas de música absoluta. Este concepto abarca el ciclo histórico completo de la sonata.

La segunda, es la "Forma Sonata", con su característica- construcción ternaria integrada por la exposición de dos temas contrastantes, desarrollo y reexposición y la cual es típica del primer movimiento de una sonata desde el período clásico.

Algunos estudiosos encuentran que el Allegro en forma de

sonata es el núcleo de toda la historia de la sonata y consideran a Kuhnau, D. Scarlatti y C.P.E. Bach como los iniciadores de un proceso evolutivo que conduce directamente a la -- "Sonata Clásica", mientras que la sonata barroca es considerada extraña a este proceso. Sin embargo, últimamente se -- empiezan a considerar algunos elementos estilísticos como la tonalidad y la construcción más que la estructura exterior -- como partes importantes del desarrollo histórico de la sonata, ya que fué hasta el siglo XIX que el aspecto exterior de la estructura se definió en cada detalle por Marx y Czerny.

1.1 ORIGEN Y EVOLUCION.

Desde el siglo XV se encuentran ya, en diferentes países, ejemplos aislados del uso del término "sonata" con el -- significado de música o ejecución instrumental. Algunos ejemplos de este uso son: el "misterio" francés titulado Orpheus fera ses sonandes, que corresponde al año 1486; las sonatas españolas para laúd de Luis de Milán, que aparecen en 1535; la marcial "sonada" y la indicación teatral de la época Isabelina "sennet", siendo estas dos últimas en realidad, una "fanfarria". En Italia los primeros ejemplos se encuentran en una tabulatura para laúd de Gorzanis en 1561, en dos piezas policorales de Gabrieli (Sacrae Synphoniae) en 1579 y en breves modelos litúrgicos del Organo Suonarino de Banchieri en 1605.

En los primeros títulos, sonata era frecuentemente sinónimo de "canzona", transcripción instrumental italiana de la "chanson" francesa del renacimiento. Alrededor de 1650, la "canzona" fué desapareciendo o se redujo al movimiento central fugado en el interior de la sonata. Para la segunda mitad del siglo XVII, sonata se volvió sinónimo de sinfonía o de concierto, entendiéndose estos términos no en el sentido actual, sino - en el caso de sinfonía - como breves movimientos de introducción y ligeras piezas de danza en las suites y - en el caso de concierto - como un tipo de conjunto instrumental o de construcción temática.

No obstante, tanto los músicos como los teóricos comenzaron mucho antes de lo que se supone, a tratar de distinguir sonata de los otros títulos, aún cuando cada uno de ellos lo hizo a su manera. Fué aproximadamente en 1740 que se empezaron a establecer las diferencias de estilo y de forma gracias, principalmente, a los estudios de Scheibe y de Quantz.

En cuanto a la función que tuvo la sonata dentro de la sociedad barroca, ella fué claramente indicada, por lo menos en teoría, por los términos de "sonata da chiesa" y "sonata da camera". Escasas fueron las posibilidades de la sonata en el teatro, tercer gran campo de actividad de la música barroca. La "sonata da chiesa" se empleaba en ciertos momentos de la misa, por ejemplo: antes, mientras o después de la Epístola, del Credo o de la Comunión. La "sonata da camera"

a su vez se utilizaba en las cortes y la empleaban los numerosos grupos de aficionados en toda Europa durante las diversiones, las fiestas y de vez en cuando en las danzas. Con el devenir de los años la "sonata da chiesa" fué paulatinamente desapareciendo, mientras que a la "da camera" se le comenzó a designar con diversos nombres, tales como "suite", "partita", "ordre", "lesson", "balletto", etc.; pero independientemente de los nombres que se le diera, la sonata fué adquiriendo importancia por sí misma y comenzó a expandirse -- por las principales escuelas europeas, especialmente en Italia, Francia y Alemania. De esta manera llegó a ser el producto instrumental más importante del período barroco.

La sonata en esta época fue especialmente asignada a -- instrumentos de cuerda y a conjuntos de cámara, teniendo estos últimos las más grandes posibilidades y la más amplia libertad de combinaciones. Destaca como el conjunto preferido, el trío ("trío sonata") que consta de dos partes superiores y un bajo continuo cifrado.

Los procesos estructurales de los movimientos que integraban la sonata barroca no tenían un modelo fijo de sección, aún cuando prevalecía principalmente el esquema binario con repetición en las dos partes, el cual aparece no sólo en las danzas, sino en cada uno de los movimientos de la sonata. El tipo más común de ciclo a cuatro tiempos de "sonata da chiesa" estaba integrado de la siguiente manera: Adagio (4/4), - Allegro (fugado), Adagio (sarabanda) y Allegro (Giga).

En el barroco tardío ya no se distinguió más entre la -- "sonata da chiesa" y la "sonata da camera" y es frecuente observar que los movimientos se reducen a dos o tres.

Entre los compositores más sobresalientes de esta época encontramos en Italia a Corelli, Albinoni, Vivaldi, Marcello, Tartini, Vitali; en Alemania a Kuhnau, Buxtehude, Telemann, -- Haendel y Bach; en Francia a Lully, Leclair y Couperin y en Inglaterra a Purcell y Geminiani.

1.11 LA SONATA CLASICA

El período clásico de la sonata comenzó hacia 1740 con -- el primer florecer de la sonata para clavicémbalo de autores -- como D. Scarlatti, Alberti y C.P.E. Bach y tuvo su punto culminante con las obras maestras de Haydn, Mozart y Beethoven.

Durante esta época -- solamente por los escritos de pocos contemporáneos y sobre todo por sus disertaciones sobre la -- sinfonía más que sobre la sonata -- se advierte que existía -- una pálida conciencia de la estructura del Allegro en forma -- de sonata, mientras que por el contrario, dicha estructura se -- ría considerada por escritores posteriores como particularmen -- te típica de esta etapa.

Como siempre, la teoría va en retraso con relación a la -- práctica.

Respecto de las funciones que la sonata clásica desempe -- ñó dentro de la sociedad, puede decirse que fueron básicamen --

te tres las más importantes:

a) Se buscaba en ella un fin principalmente hedonista, - por lo tanto su empleo constituyó siempre un motivo de placentera diversión. Un claro ejemplo de ello es el surgimiento - de una gran cantidad de sonatas fáciles y sonatinas, mismas - que en numerosas ocasiones llevaban títulos específicos. Otro ejemplo lo son también las sonatas para cuatro manos sobre un solo teclado que a partir de 1765 compusieron Ch. Bach y Mo-- zart.

b) Perseguía un fin pedagógico, para introducir al estudiante a la música que se consideraba más seria; tal es el caso de Dittersdorf que utilizó el término de "lesson" como equivalente de sonata, o de Hofmeister con su Sonata Escolástica.

c) Como composición importante y respetable, existió --- también la sonata específicamente para concierto, la cual frecuentemente ostentaba el título de "Gran Sonata", como puede constatarse en los opus 13, 22 y 53 de Beethoven entre otros.

Fué justamente en el momento en que se verificó la ----- transición del clavicembalo al piano, cuando estos dos instrumentos de cuerda con teclado se volvieron el vehículo principal para estas composiciones clásicas llamadas sonatas. In-- clusive, puede observarse que cuando instrumentos como la --- flauta o el violín participan en ellas, lo hacían siempre como instrumentos subordinados, ya que la verdadera sonata a -- dúo con una parte de "violino obligato" no se afirmó sino hasta las sonatas de Mozart, aproximadamente a partir de 1773.

La estructura de la sonata clásica debe ser estudiada en dos aspectos por separado. Primero, en base al ciclo completo y luego, en cada uno de sus movimientos en particular.

El número y el orden de los tiempos que constituían el ciclo eran tan variables e inconsistentes que no permiten una generalización. Ahora bien, es indudable que al final del período, la sonata para instrumento de teclado se cristalizó en el tipo a tres movimientos, en la sucesión Allegro-Adagio- -- Allegro, similar al "Concerto Grosso" y al "Concerto Solista", sin embargo, esta estructura no llegó a estandarizarse, ya -- que se encuentran desde sonatas de un movimiento (al principio del período) como las de algunos compositores españoles -- entre ellos A. Soler- hasta sonatas de cuatro movimientos -- (al final del período) como es el caso de algunas de Beethoven.

Virtualmente, en cada movimiento de la sonata clásica se pueden encontrar todas las formas instrumentales de la época: Fuga, Variaciones, Danzas, Arias, Rondós, Fantasías, etc.; -- sin embargo, fué el primer movimiento, denominado "Allegro en Forma de Sonata", el que dió la principal característica a la sonata de este período.

Debido a que la sucesión de los movimientos contenía el objetivo de mantener vivo el interés del oyente, se decidió -- que fuera un tiempo alegre el que finalizará la obra. En un principio, se escogió la Giga por su carácter brillante y vivo, luego, la siguiente generación optó por el Minuet de ca--

rácter más moderado y gracioso, hasta que en la época de las obras maduras de Haydn y Mozart fué el Rondó el final preferido, puesto que constituía una especie de feliz compromiso entre la Giga y el Minuet.

La diferencia principal entre la sonata barroca y la sonata clásica no consiste tanto en la adopción del Allegro en forma de sonata o de otros particulares esquemas, como en la tendencia y, finalmente, el cambio de la polifonía a la homofonía, de la oposición y yuxtaposición de varios temas en lugar de la monotematicidad y un orden más rígido y frecuentemente jerárquico en todos los elementos.

El estado de transición entre el viejo y el nuevo procedimiento tuvo lugar aproximadamente entre los años 1735-1770 y a él pertenecen las sonatas llamadas en "Estilo Galante" - entre las que se encuentran las primeras de C.P.E. Bach y de Haydn.

La difusión de la sonata clásica se caracterizó en un principio, por el surgimiento de escuelas, en parte independientes, en los principales países de Europa, y después, por la absorción de las distintas tendencias que hizo la llamada "Escuela Clásica Vienesa". Es importante observar que Austria contaba ya con los predecesores de esta escuela (como es el caso de Leopoldo Mozart), los cuales prepararon de manera definitiva el terreno para la llegada de los tres grandes: J. Haydn, W. A. Mozart y L. Van Beethoven.

Sin embargo, no se debe olvidar la gran influencia que significaron los compositores de otros países; tenemos así - entre los más importantes de Italia a Alberti, Galupi y Chimarosa; de España, a Scarlatti, Soler y Bocherini; de Francia, a los alemanes Steibelt y Schobert y de Alemania, a W.-F. Bach y C.P.E. Bach. Especial mención merecen dos extranjeros activos en Inglaterra; J. Ch. Bach y M. Clementi.

1. III LA SONATA ROMANTICA

Las características de la sonata en el Romanticismo tendieron a estandarizarse, ya que a partir del 1800 se encuentran muy pocas variaciones y desviaciones. La producción, - durante esta etapa fué estereotipada, pues hasta las mejores composiciones se adhirieron al esquema exterior del Allegro en forma de sonata, el cual hacia 1840 fué codificado por -- Marx y Czerny.

El período romántico que relaciona la época clásica con la moderna, está considerado dentro de los confines, por un lado, por la Revolución Francesa, y por el otro, por la Primera Guerra Mundial, pero, en lo que la sonata se refiere, - su desarrollo se divide en tres fases:

La primera fase romántica abarcó aproximadamente hasta 1830, y en ella dominaba todavía fuertemente la sombra de -- Beethoven. Sus principales exponentes fueron Schubert y --- Weber.. Entre las cualidades nuevas que se revelan en esta -

etapa, están por ejemplo:

- a) Una Temática más simple y hasta sentimental, especialmente en los tiempos lentos y en los temas femeninos- de los Allegros en forma de sonata.
- b) Un uso más frecuente de los ritmos de Danza en todos- los movimientos.
- c) Una técnica más brillante que se adaptaba más a su -- ejecución en los salones aristocráticos.
- d) Una mayor variedad de indicaciones expresivas para -- subrayar la ternura, la melancolía y un dulce pero in- saciable ardor.

La segunda fase romántica está considerada la etapa de - pleno florecimiento y estuvo representada, sobre todo, por -- Schumann, Mendelssohn, Chopin, Liszt y Brahms. Las caracte-- rísticas que en ella se encuentran son las siguientes:

- a) Los fuertes contrastes donde tienen lugar todo el ca- lor, la intimidad y el colorido.
- b) Especial desarrollo del virtuosismo propio de la épo- ca.
- c) Una identificación con el academicismo, siempre y --- cuando sus características "absolutas" no interfieran con sus ideas programáticas.

La última fase romántica está representada por los epí-- gonos -entre los que se encuentran Saint-Saenz y Glazunov- -- los cuales demostraron excelente competencia de técnica compo

sitiva e instrumental, pero cayeron en el formalismo escolástico. Pocos fueron los compositores en esta fase que sobresalieron por su originalidad individual como es el caso de Faure y Mc. Dowell.

Desde luego, la sonata romántica estuvo sujeta a críticas negativas por parte de sus contemporáneos, quienes argumentaban encontrar en ella una manifestación meramente académica, que servía para ejercicios didácticos o bien como banquillo de prueba para aspirantes compositores. No obstante, a lo largo de todo el siglo, aparecieron numerosas obras que desmintieron estas ideas, pruebas contundentes son las sonatas de Schumann y Brahms.

El instrumento por excelencia de la sonata romántica fue el piano, solo o en dúo con algún otro instrumento, como el violín, el violoncello, el clarinete, etc., encontrándose como grandes ejemplos las sonatas de Schumann, Brahms y Grieg. Sin embargo, también durante esta época el título de "Sonata" se utilizó excepcionalmente para designar a los cuartetos de cuerda (seis sonatas a 4 de Rossini), Conciertos (sonata para la gran viola de Paganini) y composiciones destinadas a grandes conjuntos (las dos sonatinas para instrumentos de viento de R. Strauss).

El ciclo completo de la Sonata Romántica estaba integrado indistintamente por tres o cuatro movimientos, de los cuales, el primero era casi invariablemente un Allegro en forma-

de sonata, el segundo una lenta romanza o una serie de varia ciones, el tercero un scherzo con trío y el cuarto y final - un rondó, otro Allegro en forma de sonata o bien la fusión - de ambos en el llamado Rondó - Sonata.

Mientras que los finales en las sonatas de Beethoven pa recían distensivos, en la mayoría de las sonatas románticas - se volvieron el punto de más intensa expresión, normalmente con el paso al modo mayor en las sonatas en modo menor.

Es importante considerar otros métodos frecuentes de es- tructuración del ciclo completo de la sonata romántica, los- cuales estaban constituidos por una unidad programática y -- por relaciones temáticas derivadas de núcleos particulares, - como es el caso de la Sonata en Si menor de Liszt (1853), o- como los procedimientos cíclicos contruidos a base de las -- germinaciones de una o más células, que fueron utilizadas -- por ejemplo, por C. Frank en su Sonata en La mayor para vio- lín y piano.

La definición del Allegro en forma de sonata que daban los textos del siglo XIX indicaba estar constituida por una introducción facultativa, después la exposición, el desarro- llo, la reexposición y finalmente una coda también faculta- tiva. En la exposición un tema masculino se desarrollaba -- hasta llegar a un puente que, modulando a un tono vecino, -- conducía a un tema femenino seguido de un tema conclusivo ó un grupo de temas. El desarrollo exploraba varios aspectos-

del material precedente en episodios modulantes que intensionalmente pasaban a través de algunas tonalidades lejanas. La reexposición repetía y condensaba la exposición y al mismo tiempo resolvía la tensión tonal regresando y reafirmando la tonalidad original.

El dualismo implícito entre los temas masculinos y femeninos se exacerbó al punto de convertir en un verdadero ---- campo de batalla el Allegro en forma de sonata; sin embargo en el caso de Chopin y Grieg y de algunos compositores no familiarizados con las grandes formas, este dualismo se resolvió en una yuxtaposición de ideas más que en su oposición. Así también el desarrollo fué una repetición de estas mismas ideas a diferente altura.

El sentido de unidad tonal, tan sólidamente cimentado - en los movimientos de las sonatas de Beethoven, se vió debilitado por la preocupación que los compositores románticos tuvieron del color armónico por sí mismo, recurriendo a modulaciones audaces y sorprendentes, a acordes alterados y al cromatismo.

Fué característico de la sonata en el románticismo el - llevar calificativos expresivos o sugerentes junto a la palabra sonata, como por ejemplo "Dramatic", "Sentimentale", --- "Agradable", "Pastorale", etc.

Entre los cambios que la sonata romántica operó sobre la sonata clásica podemos citar:

- a) Un enriquecimiento de la tesitura por parte de elaborados acompañamientos.

- b) La introducción de líneas melódicas internas, a manera de polifonía.
- c) El establecimiento de relaciones cíclicas con el uso de nuevos elementos en los temas.
- d) El crecimiento de las formas y en algunos casos el aumento en el número de los movimientos.

2. LA SONATA OP. 35

Se ha visto ya el desarrollo que tuvo la sonata, partiendo desde sus inicios, y pasando a través de sus distintas etapas -como la que estuvo determinada por la "Suite de Danzas"- hasta llegar a Beethoven, con quien alcanza su expresión mas universal.

Mas aún, después de ese momento de esplendor, siguió -evolucionando, sin aminorarse, hacia su siguiente destino:- el romanticismo.

Los románticos, respetando el plan general, introdujeron en ella un elemento nuevo la sensibilidad personal.

Así tenemos, que las sonatas de Schubert, Schumann y Brahms se encuentran dentro de lo mas representativo de su producción total, pues cada uno de ellos escribió una gran cantidad, además de ser destinadas a muy variadas combina--

ciones, tales como: piano solo, violín y piano, violoncello y piano, clarinete y piano, tríos, cuartetos, quintetos, etc.

Chopin, a diferencia de los demás principales compositores románticos, dejó menor sonatas: sólo cuatro, tres para piano solo y una para violoncello y piano. Ellas han sido contempladas especialmente en materia de forma, estando además dentro de los menos representativo de su genio especial.

Debido a la perfección que logró en sus obras cortas, Chopin ha sido considerado en diversas ocasiones, como incapaz de haber compuesto exitosamente obras de gran tamaño --- (forma, desarrollo).

Veamos, por ejemplo, la opinión que al respecto expresa Debussy:

"Los nervios de Chopin no supieron plegarse a la paciencia que exige la composición de una sonata, por lo que mas bien hizo extensos bocetos. En todo caso, se puede afirmar que inauguró una manera personal de tratar dicha forma, por no hablar de la deliciosa musicalidad que inventó en esta ocasión".

Sin embargo, es el tiempo, el que se encarga de darle a las cosas su propio lugar. Así es, como en nuestros días, dos de sus sonatas para piano continúan manteniendo su popularidad, mas que las de los otros románticos, mas que algunas de las de Schumann, y mucho mas que algunas de las menos exitosas de Schubert, Brahms o Liszt.

Una de estas dos sonatas, la op. 35 en si bemol menor, es la primera gran sonata, correspondiente a la época de plena madurez de Chopin. Es ésta, una obra extraordinaria en la que el genio resplandece en cada página, y es a ella a la que dedico este trabajo.

2.1 ANTECEDENTES HISTORICOS

Cuando Federico Chopin era un joven de 17 años, compuso, impulsado por tristes azares del destino, una Marcha Fúnebre. Esta surgió como una reacción de su genio, todavía en formación, ante el dolor causado por la muerte de su hermana Emilia, la más pequeña de la familia Chopin, quien falleció a la temprana edad de 14 años, víctima de la Tisis.

Sin embargo, aún cuando esta pequeña pieza, que en el catálogo de obras de Chopin aparece como Marcha Fúnebre en do menor op. 72 No. 2 (póstuma) denota un nuevo estado en el alma del joven músico y abre las puertas a un sentimiento -- todavía desconocido en sus composiciones, no pasó de ser infantil e intrascendente, careciendo de la profundidad de la madurez y no teniendo para el futuro una particular consecuencia.

Mas adelante, en 1837, escribió nuevamente otra Marcha Fúnebre, esta vez en si b menor, siendo esta una pieza de -- forma simple, trazo sombrío y la cual contenía aparentemente algún "especial" significado.

Chopin, quien para este tiempo residía ya en París, había traído consigo, de su Polonia natal, ciertas supersticiones y un invencible terror a la muerte, cuyo despiadado espectro lo persiguió durante toda su vida como una implacable fatalidad. De esa continua obsesión par la muerte, debido -- muy posiblemente a su fragilidad física y a su salud siempre tan delicada surgió, sublime, la Marcha Fúnebre, magnífica --

y conmovedora.

En Noviembre de 1838, Federico Chopin en compañía de la escritora Jorge Sand y de los dos hijos de ésta, Solange y - Mauricio, realizaron un viaje a la isla española de Mayorca. Desgraciadamente, el objetivo principal que los había llevado allí, y que era el de encontrar un clima ideal para la salud de Mauricio -que se había visto un poco deteriorada- y - la de Federico -habitualmente frágil-, se vió muy pronto --- frustrado debido al mal tiempo, pues la época de lluvias se desato con toda su furia y el clima generalmente bondadoso - se tornó húmedo y frío. El primitivo entusiasmo de Chopin - desaparición y su organismo se vió afectado grandemente. El estado de su garganta y de su pecho empeoró y las incesantes lluvias lo obligaron a recluirse en el fondo de su celda. Ante esta situación, su sistema nervioso se vió completamente trastornado por la enfermedad, el clima y el violento cambio de ambiente; sufría entonces terribles crisis de alucinaciones. Además la impresión que causaban las siniestras moradas de los monjes Cartujos, donde ellos se encontraban hospedados, debió haber influido forzosamente sobre su imagina---ción, volviendo más inquietantes y conmovedoras las sombras y los ecos del triste monasterio, durante las interminables horas de la noche.

Todas esas penosas sensaciones y sobresaltos, horripilaban evidentemente la hipersensibilidad del enfermo y era - natural que su música se resintiese de los efectos de su --- exaltación nerviosa.

Es muy factible que haya sido en estas circunstancias, - en que tan cerca se vió de la muerte, que su pensamiento vol- vió hacia la Marcha Fúnebre en si bemol menor y poco a poco - haya ido infiltrándose en su mente la idea de engazarla en - un imperecedero monumento que habrfa de servirle como marco - en un Poema de la Muerte.

Así, es la angustiada soledad nocturna de su celda pobla da de sombras y fantasmas, nació la sonata en si bemol menor.

En Febrero de 1839, los viajeros dejaron España para vol ver a Francia, donde Chopin fué recobrando gradualmente la sa lud. Instalados en el castillo de Nohant, propiedad de Jorge Sand, Chopin se dedicó con nuevo ímpetu a la composición y -- las ideas musicales que habfa esbozado en los meses anterio- res fueron completadas.

Existe una carta escrita en Nohant, fechada en Agosto de ese mismo año y dirigida a su amigo Julio Fontana, en donde - el mismo Chopin menciona en un párrafo, la creación de su so- nata en si bemol menor. La carta dice lo siguiente:

"Estoy escribiendo una Sonata en si bemol menor, en la - cual estará la Marcha Fúnebre que ya conoces. Comprende un -- Allegro, un Scherzo en mi bemol menor, la Marcha y un pequeño final no muy largo, tres páginas de mi escritura; después de- la Marcha, la mano izquierda parlotea al unísono con la dere- cha".

Es curioso observar en esta carta que la referencia que de su propia obra hace el autor, sea tan lacónica y no de más

dato que una simple descripción. Siendo esta sonata una --- composición de gran envergadura y de un profundo contenido emocional, es un enigma el porqué el comentario es tan superficial. Además es un hecho que para Chopin esta obra representaba algo muy especial. Años más tarde dirá Legouvé, --- hombre allegado al círculo del músico polaco: "Chopin, nunca se negaba a tocarla, pero, después, tomaba el sombrero y se iba..."

La sonata quedó terminada en 1839. Para esta época el círculo de amigos de F. Chopin, que tuvieron alguna influencia sobre él, había aumentado considerablemente. En él se encontraban algunos de los más significativos jóvenes románticos: Liszt, Mendelssohn, Berlioz, los Schumann y Bellini. Algunas otras figuras menores como Moscheles y J. Field habían ya pasado por él. Sin embargo, mucho antes de 1839, -- Chopin había llegado ya a su estilo individual y no hay duda respecto de una influencia prolongada por parte de otros, só lo cambios más pequeños reflejaban su crecimiento interior.

Aunque como ya se ha dicho, la Marcha Fúnebre fué escrita antes, como una pieza independiente, (e incluso pudo haber sido presentada por el mismo Chopin), no salió a la ---- imprenta hasta que la Sonata completa fué terminada. La publicación fué hecha en 1840 y apareció sin llevar dedicatoria. Así, para el público, ésta era la primera Sonata de --- Chopin, pues fué la primera en publicarse, pero en la reali-

dad era la segunda, ya que muchos años antes, siendo él todavía estudiante del conservatorio, había compuesto su primera sonata en do menor, la cual lleva el op. 4 y está dedicada a su profesor J. Elsner.

La fuerza con que esta obra impactó al mundo intelectual de la época, se hizo patente a través de innumerables críticas. Sus contemporáneos la encontraron desconcertante y muchos de ellos declararon que era "desequilibrada" y "caprichosa", inclusive, músicos tan eminentes como Schumann y Mendelssohn, la consideraron incoherente. Lo cierto es que la Sonata op. 35 fué una obra muy adelantada para su tiempo y las opiniones que de ella se externaron vienen a reforzar considerablemente la aserción del pianista Jorge Mathías, -- alumno de Chopin, cuando escribe, que fuera de sus vales y nocturnos, el público no comprendía a Chopin, siendo consideradas sus demás obras como "Música del Porvenir"

Como un apoyo en este sentido, me permito transcribir algunos párrafos de un artículo que con relación a esta segunda sonata de Chopin publicó en Alemania en 1841 Roberto Schumann. El escrito comienza así:

"Mirar los primeros compases de esta..... sonata, sin estar aún seguro de quién es su autor, sería un detalle poco válido para un conocedor. Solo Chopin la pudo empezar así y la pudo terminar así, con disonancias tras disonancias a traves de disonancias. Y aún así, cuánta belleza contiene esta-

obra a la que él llamó sonata y que mas bien podría haberse - llamado capricho o extravagancia y en la cual reunió a cuatro de sus más salvajes criaturas, tal vez arbitrariamente agrupadas bajo este nombre donde de otra manera no podrían encajar. Uno puede imaginarse a un músico que llega del campo a un centro musical para conseguir buena música; le son mostradas las novedades de las que él no tenía idea, hasta que el empleado astutamente le enseña una "sonata". Sí, responde el cliente alegremente, eso es para mí, una obra de los buenos viejos -- tiempos. Creo no equivocarme al pensar que lo primero que este hombre hizo al regresar a su casa fué revisar cuidadosamente desde la primera página y, desde luego, no habrá dado crédito a los espectros musicales de esta sonata de estilo poco común y en verdad impía. Aún así, Chopin sabía lo que quería; quién sabe si años mas tarde, en ese mismo lugar, algún nieto (del músico) con inclinación hacia el romanticismo, al nacer y criarse allí, desempolvará y tocará la sonata y pensará para sí mismo "después de todo, el tipo no estaba tan equivocado".

Hasta aquí se puede observar, cómo, a pesar de que la sonata le gusta ("...Y aún así cuánta belleza contiene esta --- obra..."), el mismo Schumann demuestra no comprenderla, dejando, hacia el final del párrafo, abierta la posibilidad de que sea esta composición muy adelantada para su tiempo.

El artículo continúa con comentarios donde se critica la

escritura de Chopin, el uso de sus acordes "frecuentemente - arbitrarios" y en general el estilo de su lenguaje musical.- En seguida incluyó la parte del escrito, donde se hace men-- ción de cada uno de los movimientos por separado, hasta lle-- gar al final del mismo.

"Así la sonata tiene una armadura de cinco bemoles, o - sea si bemol menor un tono que ciertamente, no puede jactar-- se de una popularidad especial. El principio viene de la si-- guiente manera: la introducción de cuatro compases está seña-- lada".

"Después de este comienzo típicamente Chopiniano, sigue una de aquellas tormentosas y apasionadas frases, como aque-- llas de Chopin que nosotros ya conocemos. Más aún, esta pri-- mera parte de la obra trae también una bella melodía; desde-- luego se percibe como si el sabor nacionalista polaco que -- contienen la mayoría de las primeras obras de Chopin, se des-- vaneciera más y más con el tiempo, y como si él en algunas - ocasiones dirigiera su mirada hacia Italia".

"El segundo movimiento es solamente la continuación de-- este ánimo intrépido, sofisticado y fantástico, con un trío-- delicado y ensoñador, completamente a la manera de Chopin; - es éste un scherzo solamente de nombre, como muchos de Bee-- thoven. Aún mas sombría le sigue una Marcha Fúnebre, la --- cual contiene incluso, algo de repulsivo. Un adagio, quizá-- un re bemol, en este lugar hubiera tenido un efecto de mayor

belleza.

Lo que encontramos en el último movimiento bajo el título de "Finale", parece más una burla que alguna clase de música. Y aún así, uno tiene que admitir, incluso, desde este movimiento sin melodía y sin felicidad, que un peculiar y aterrador espíritu nos toca, sujetando con un puño de acero a aquellos que quisieran revelarse en contra, así que nosotros oímos como hechizados y sin queja alguna hasta el final, pero aún también sin alabanza para ésto que no es música. Así, la sonata empieza como termina, enigmática, como una esfinge de sonrisa burlona".

La opinión que de esta obra externa Roberto Schumann es muy interesante, sobre todo por tratarse de un gran músico contemporáneo de Chopin; sin embargo, en los 143 años que han pasado desde que esta sonata fué terminada, la actitud hacia cualquier "desproporción" ha cambiado de un escándalo a una admiración sin límites.

Personalmente, yo difiero de algunos de los juicios que emite Schumann, pero he decidido mencionarlos más adelante, por considerar más oportuno incluirlos dentro de los diferentes aspectos del análisis.

2.11 ANALISIS FORMAL, ESTRUCTURAL, MELODICO, RITMICO Y ARMONICO.

El primer movimiento de la sonata op. 35, analizado en su aspecto formal se puede describir, de un modo general, de la siguiente manera:

Es un Allegro en forma de sonata en si bemol menor y es crito en compás de cuatro cuartos partido ($\frac{4}{4}$), integrado por los siguientes típicos elementos:

Introducción, Exposición, Desarrollo, Reexposición y -- Coda.

Introducción.- Consta de cuatro compases marcados con la palabra "Grave", seguidos inmediatamente por una doble barra y la indicación de "Doppio movimento".

Exposición.- Los cuatro primeros compases inician el motivo rítmico del bajo y a la vez ayudan a crear el ambiente armónico. Surge después el primer tema en si bemol menor, de carácter rítmico y masculino. Tiene una extensión de 32 compases distribuidos en dos períodos binarios y uno ternario. Los siguientes cuatro compases constituyen el puente que modula a la tonalidad relativa mayor o sea a re bemol mayor y conducen directamente al segundo tema. Es éste segundo tema de carácter esencialmente melódico y femenino teniendo una longitud de 40 compases divididos en cinco períodos binarios. Sigue ahora una coda que incluye un motivo melódico nuevo, compuesto a base de tresillos de negre (a excepción de los cuatro últimos compases) con la cual termina la exposición.

Desarrollo.- Se inicia en la tonalidad de fa sostenido menor y abarca un total de 64 compases ordenados en 1 período ternario y 6 períodos binarios. A lo largo de todo el --

desarrollo se encuentran distintos juegos de los motivos de la introducción y del primer tema, exclusivamente, ya que el motivo del segundo tema no aparece. Partiendo de la tonalidad de fa sostenido menor, antes mencionada, los episodios-modulantes se suceden a través de tonalidades lejanas, casi siempre en forma cromática ascendente, hasta desembocar en el punto culminante, localizado hacia el compás 137 que está en el tono de sol menor. Este lugar es a su vez punto de partida de una nueva sección dentro del desarrollo. Aquí aparecen en forma simultánea, en la parte superior, el motivo del primer tema y en el bajo el motivo de la introducción, mientras que en el centro, sextas en tresillo enriquecen el ambiente armónico. Las modulaciones son audaces y se realizan cada dos compases, siguiéndose este mismo diseño a lo largo de 14 compases. Dos compases mas adelante, ahora en fa mayor sirven como un pequeño puente de donde surge un nuevo dibujo en el acompañamiento, ya que en la voz superior sigue siendo el motivo del primer tema, ahora armonizado en terceras y cuartas, el que lleva el canto. Una escala cromática descendente armonizada con el acorde de la séptima disminuída de si bemol menor y un fa en el bajo que se repite insistentemente ponen fin al desarrollo y conducen inexorablemente a la reexposición.

Reexposición.- Comienza con el segundo tema, ahora en el tono de si bemol mayor. Tiene una extensión de 40 compases -

distribuidos en cinco períodos binarios. A este le sigue la coda, con una longitud de 20 compases en forma de un período binario y uno ternario. La presentación de la reexposición está hecha casi en su totalidad en la misma forma que en la exposición.

Coda Final.- Abarca los 13 últimos compases del movimiento, mismos que conforman un período binario. La primera frase incluye en el bajo el motivo del primer tema, en octavas, el cual avanza en forma cromática ascendente hasta desembocar en la segunda frase, realizada a base de acordes ca denciales. El movimiento termina gloriosamente en el tono homónimo mayor.

Veamos ahora mas en detalle algunos aspectos relacionados con la estructura musical de este movimiento.

La sonata comienza con una frase muy inspirada que de alguna manera determina el destino temático de la obra. Este poderoso motivo del bajo al que me refiero y el cual constituye la introducción, aparece en el transcurso de la obra en muchas y muy diversas presentaciones, abiertamente unas veces y disfrasado en otras, en un estado oculto o latente. (Ver ejemplo No. 1 en la siguiente hoja).

Es interesante analizar los intervalos que conforman este motivo. Principia con la mediante a la cual se siguen un intervalo de séptima disminuída descendente y uno de segunda menor ascendente. (Ver ejemplo No. 2 en la hoja 28)

EJEMPLO No. 1

Grave

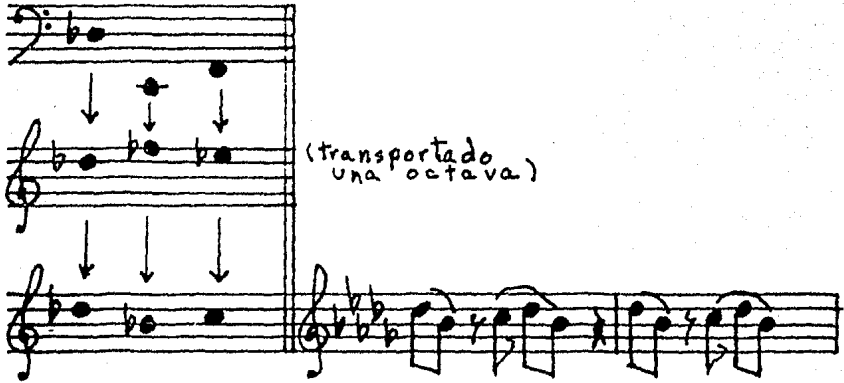
The musical score for Example No. 1 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a half note G4, and then a half note A4 with an accent (>) above it. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It starts with a whole note D3, followed by a half note E3, and then a half note F3. A bracket spans the first two notes of the bass staff. The piece concludes with a double bar line, after which the top staff has a half note G4 and the bottom staff has a half note F3. Dynamics include 'f' (forte) in the first measure, 'sf' (sforzando) at the end of the first staff, and 'p' (piano) in the final measure.

EJEMPLO No. 2

The musical notation for Example No. 2 shows a bass staff with a key signature of one flat (B-flat). It contains two notes: a half note G2 and a half note F2. A curved arrow points from G2 down to F2, indicating a diminished seventh interval. Below the staff, the text "7ª dis. 2ª m." is written, identifying the interval as a diminished seventh and its enharmonic equivalent, a second minor.

La séptima disminuída se presenta muchas veces en su in versión enarmónica que es la tercera menor. Estas tres notas de la introducción delatan ya al primer tema, a pesar de ser notoriamente diferente. (Ver ejemplo No. 3 en la hoja 29)

EJEMPLO No. 3



Sería difícil imaginar una concepción más contrastante - con el primer tema que la del segundo tema, pero de hecho este último tiene su origen en el primero.

Lejos de ser una idea nueva, es una variación del motivo del primer tema, en esta ocasión por aumentación, aún cuando lo más probable es que Chopin no haya sido consciente de la - relación existente entre ambos. (Ver ejemplo No. 4)

EJEMPLO No. 4

Sostenuto

Una de las máximas contribuciones a la historia de la -- "Forma Sonata" se le debe a Chopin, ya que empleó un procedimiento que representó un rompimiento completo en el desarrollo de esta forma musical. Su aportación consiste en que utilizó para sus reexposiciones una intensa "compresión", hecho que por otro lado, ha sido ampliamente criticado. Particularmente, en el primer movimiento de la sonata Op. 35 el primer tema no se reexpone del todo. El desarrollo introduce directamente al segundo tema. (Ver ejemplo No. 5 en la siguiente hoja).

G 167

Sostenuto

G 170

A este respecto Alfred Cortot destaca la audacia de --- Chopin al yuxtaponer el final del desarrollo con el primer tema. Se encuentra aquí, dice, una elipsis maravillosa en la cual el primer tema se reexpone cuando el desarrollo no está aún terminado. Con auténtica convicción exclama: "Esos son hallazgos maravillosos".

Por otro lado, el aspecto rítmico tiene un papel determinante, quizá definitivo dentro del destino formal del movimiento.

El mismo Cortot sostiene que es gracias a esa genial -- polirritmia que se encuentra en el desarrollo (compás 137, - en sol menor, en el plano superior se escucha el primer tema sobre un fondo de negras en tresillo, mientras que el bajo, - en un tercer ritmo martillea el motivo de la introducción) a la que se debe todo ese retorno temático no tradicional y -- que tanto desagrada a los músicos formalistas.

EJEMPLO No. 6

C.137

C.139

"Esta absoluta renovación de la forma -dice- le confiere una libertad y una plasticidad que no había conocido hasta entonces. Si Chopin se hubiese contentado con volver a - si bemol y repetir allí sus dos temas, su sonata no habría sido mas que una obra común".

Es por esto que considero que la crítica moderna está equivocada al juzgar este procedimiento como el de una "estructura floja". Creo que Chopin tuvo obligadas razones que lo condujeron a abandonar una forma ortodoxa de reexposición. Por ejemplo, el primer tema genera bastante material para el desarrollo, así el reexponerlo inmediatamente sería repetitivo.

Una vez más, Chopin demuestra ser un músico progresista, ya que es una verdadera actitud de vanguardia el no repetir donde se puede variar.

Además, la comprensión estructural es, sin lugar a dudas, una expresión inconsciente de maestría creativa. La Historia de la sonata ha sido también la historia de la comprensión estructural. Algo que empezó como la agrupación de varios movimientos, cada uno con características muy definidas, se fué convirtiendo, bajo la presión creativa de cada genio (en el curso de dos siglos) en una forma musical altamente comprimida. Así, la sonata ha sido una forma en constante movimiento y Chopin fué uno de los genios que la ayudó a moverse.

Quiero hacer dos observaciones en relación con la escritura de la sonata: La primera es en la introducción. En el segundo compás aparece el acorde de do sostenido menor.

¿ Por qué Chopin no escribió re bemol en lugar de do sostenido, que es lo que de acuerdo con la tonalidad de la obra hubiera sido más correcto?

He llegado a la conclusión, que se debe a que desde el principio, esta sonata se caracteriza por la generación de progresiones armónicas avanzadas. También creo, que el do sostenido le dá otro color, quizá más luz que el re bemol. (Ver el ejemplo No. 1 en la Hoja 28).

La segunda es en el desarrollo. En el compás No. 16 de éste, algunas ediciones tienen en el bajo si natural, mientras que otras tienen si bemol. El si bemol dá un diferente sabor, con él se oye sol menor, y sin él se oye si menor. Paderewsky y Mikuli daban si natural. Cortot y otros preferían el si bemol. Dentro de este eterno debate yo me avoco, más por el bemol, por considerar la fuerte tendencia que por el cromatismo tiene esta obra.

AJEMPLO No. 7

Handwritten musical notation for Example No. 7. The notation is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A handwritten 'C119' is written above the first measure of the top staff. A handwritten 'Cresc.' is written below the first measure of the bottom staff. The notation is somewhat messy and appears to be a personal study or working draft.

El scherzo, segundo movimiento de esta sonata, muestra más similitud con los scherzos de Beethoven que con los ejemplos altamente individualistas que de esta forma dejó el propio Chopin.

Su análisis formal es el siguiente:

Está en el tono de mi bemol menor y tiene un compás de tres cuartos (3/4). Lo constituyen tres partes. La primera parte es A, la segunda es B (Trío) y la tercera es A'. Después de la tercera parte se encuentra una coda final.

Primera Parte A.- Tiene una longitud de ochenta compases, divididos en 3 secciones. La primera sección (A) está conformada por cuatro períodos binarios. Esta sección termina en el tono de fa sostenido menor y está señalado su final por una doble barra. La segunda sección (B) comienza en el tono de re mayor y la integran dos períodos ternarios. La tercera sección (A') está formada por dos períodos binarios; Toda ella está en el tono de mi bemol menor.

Segunda Parte B (Trío).- Comienza con la indicación de "Piu lento" y está en el tono relativo mayor, o sea en sol bemol mayor, teniendo una extensión de 108 compases distribuidos en dos secciones. La primera sección (A) la componen siete períodos binarios. Termina con una doble barra. La segunda sección (A') comienza en el tono de re bemol mayor y está constituida por cinco períodos binarios. Los cuatro últimos compases de ésta sección son una extensión por repeti-

ción del motivo rítmico que desciende en forma cromática y --
sirven como puente para llegar a la tercera parte.

Tercera Parte A'.- Se inicia con la indicación de -----
"Tempo I" y su longitud es de 84 compases. Su comienzo es en
el tono original de mi bemol menor y como es característico -
en los scherzos, es prácticamente igual a la primera parte. -
Hacia el final se efectúa una modulación a sol bemol mayor.

Coda Final.- Está en el tono de sol bemol mayor y tiene
una extensión de 15 compases los cuales forman un período --
ternario.

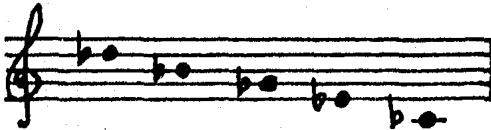
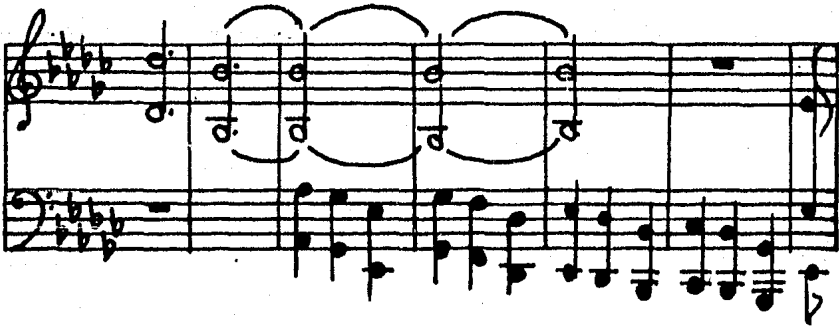
Su estructura armónica y melódica, está ampliamente re-
lacionada con los demás movimientos de la sonata. Por ejem-
plo: El intervalo de 3a. menor, tan claramente una fuerza --
unificadora a través de la obra, determina la dirección en -
la que el motivo inicial del scherzo se mueve.

Scherzo

The image displays a handwritten musical score for a Scherzo. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 3/4 time signature. A dynamic marking of 'f' (forte) is present. The music features a descending melodic line in the treble staff and a more rhythmic accompaniment in the bass staff. The second system continues the piece, showing a modulation to a key signature of one flat (F major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some notes beamed together. The overall style is that of a handwritten manuscript.



Su continuación restablece el balance, desarrollándose sobre un fondo de terceras descendentes.



Así también, los tres últimos compases de la primera parte del scherzo, integran sutilmente al trío. Nótese la relación melódica que existe entre ambos. (Ver ejemplo No. 10 en la hora 38).

Scherzo Piu lento

C.78

1 2 3 4

5

Trio

1 2 3 4 5

También dentro del aspecto melódico, el tema del trío -- no sólo tiene relación con el final del Scherzo, sino que -- además, nos adelanta el episodio central de la Marcha Fúnebre.

EJEMPLO No. 11

(Trio del Scherzo) (Trio de la Marcha Fúnebre) (transportado)

1 2 3 4 5

1 3 2 4 5

Los teóricos han llamado a este procedimiento "técnica de intervención", que consiste en un intercambio de notas --

que están integradas dentro de una unidad melódica.

En cuanto al aspecto rítmico, el scherzo tiene evidentemente un ritmo de danza. Específicamente diría yo que de vals. En las partes A y A' hay pasajes que dan la idea de un baile casi frenético mientras que el trío recuerda un poco, en carácter, algunos de los valsos lentos del propio Chopin. El ritmo valsado permanece continuamente durante todo el movimiento, el cual, al acercarse a su fin va extinguiéndose hasta desaparecer.

El tercer movimiento de la sonata, la Marcha Fúnebre, tiene con relación a su aspecto formal una estructuración sencilla. Está en el tono de si b menor y tiene un compás de 4/4. Consta de tres partes, siendo las dos extremas, exactamente iguales. Por consiguiente su esquema es A-B-A.

La primera parte (A) tiene una longitud de 30 compases distribuidos en un período ternario y dos períodos binarios y está en la tonalidad de si bemol menor.

La segunda parte (B) se encuentra en el tono de re bemol mayor y tiene una extensión de 24 compases ordenados en tres períodos dobles.

La tercera parte (A) como antes se menciona es similar a la primera.

En un análisis detallado se puede observar que la Marcha Fúnebre presenta una interesante relación melódica con el primer movimiento de la sonata. El primer tema de la Marcha Fúnebre es en realidad el primer tema del primer movimiento, escrito en sentido retrógrado estricto. Esto revela


Una integridad creativa de orden superior.

EJEMPLO No. 12

Roberto Schumann señala en un párrafo del artículo anteriormente escrito, que hubiera sido mejor haber incluido un "adagio" quizá en re bemol, como tercer movimiento de la sonata.

Este comentario denota que el crítico desconocía por completo el hecho de que la Marcha Fúnebre fué compuesta con anterioridad a los demás movimientos, y que es en ella donde en realidad reside el germen de toda la obra.

El principio rítmico está constituido; por un lado, con el bajo, el cual lleva un movimiento "ostinato" formado por acordes con valor de cuarto (♩), que avanzan sin detenerse, y por otro lado por el canto, cuya célula rítmica la integran las siguientes cuatro notas: cuarto, octavo con puntillo y --

dieciseisavo, y una nota larga, que bien puede ser una mitad u otro cuarto (). Son estos sencillos elementos rítmicos, con los cuales Chopin construye esta grandiosa "Marcha Fúnebre"

El uso del elemento armónico es mucho más interesante de lo que a primera vista pudiera parecer. Aparentemente, el movimiento no contiene modulaciones audaces o progresiones armónicas intrépidas, sin embargo creo que lo que Chopin logra -- aquí, es más novedoso que lo que podría ser un acorde disonante. Me refiero específicamente al efecto de color y de luz y sombra que Chopin tan genialmente obtiene por ejemplo, al fundir (con ayuda del pedal) los acordes de si bemol menor y desol bemol mayor. Son ellos, el primer elemento que él emplea para pintar la escena del cortejo fúnebre, y en la extraña atmósfera que esto crea, dá la impresión de que un acorde fluye ra del otro.

Mas adelante, Chopin recurre en determinados puntos, a sonidos octavados en el bajo en un registro muy grave mientras que el canto va siempre en forma de acordes completos. El resultado es, una sonoridad plena, vibrante y rica en armónicos.

EJEMPLO No. 13

Lento

Quiero destacar la importancia que tiene el grado de la-
 mediante en su función melódica, como una fuerza unificadora-
 dentro de la Sonata. No menos de seis temas comienzan en es-
 te grado.

EJEMPLO No. 14

(Bb m) a

(Bb m) b

(Gb M) c

(Db M) d

(Db M) e

(C m) f

El último movimiento de la sonata op. 35 no tiene precedentes en toda la historia del teclado. No es éste, el clásico rondó final, ya que para ello hubiera sido necesario que el tema principal apareciera por lo menos tres veces. Más -- aún, es, futurísticamente, atemático. Sin embargo, se halla en él un principio de estructuración. Consta de un total de setenta y cinco compases ordenados en frases de cuatro compases. Este balance se ve alterado solamente en los compases 17 al 19 y 36 al 38.

Rítmicamente, tiene las características de un "Movimiento perpétuo" que se desenvuelve, dentro de un compás de cuatro cuartos partido ($\frac{C}{2}$), en unidades de tresillos de octavo, que materialmente barren el teclado.

EJEMPLO No. 15

Presto

sotto voce e legato

En el aspecto armónico, linda con el atonalismo, lo que significa un logro sorprendente para un joven de 29 años en pleno 1839. Aquí Chopin se aparta de los cánones tonales hasta entonces aceptados y monta la escena para cambios revolucionarios que traerán como consecuencia final, la música de Schönberg.

La curva melódica del primer compás delata claramente su herencia: yace exactamente dentro del ámbito de la idea con que principia la sonata, la 7a. menor descendente y la 2a. menor ascendente.

EJEMPLO No. 16



"Composiciones como esta Finale, tan desintegradas tonalmente, muestran a Chopin como a uno de esos personajes despla

zados en la historia de la música; es el caso de un compositor del siglo XX que se ve obligado, por un raro designio del destino, a vagar por el siglo XIX".*

*Allan Walker, Frédéric Chopin, profiles of the man and the musician. Pág. 247

3.- EL PIANISTA FRENTE A LA EJECUCION DE LA "SONATA FUNEBRE"

Previamente a la exposición de las consideraciones técnicas e interpretativas, quiero hacer la siguiente aclaración:

- 1.- Con relación al aspecto técnico, parto de la base, - de que el pianista que pretenda abordar esta obra, - cuenta ya con los elementos técnicos necesarios que le permitan llevar a cabo su estudio.
- 2.- Con relación al aspecto interpretativo, las ideas -- que propongo, aún cuando basadas en las indicaciones objetivas de la partitura, no dejan de estar dentro del subjetivismo. Por lo tanto, a pesar de ser ---- ellas, resultado de mi estudio e investigación, pueden ser aceptadas o no, por otros intérpretes.

3.1 CONSIDERACIONES TECNICAS E INTERPRETATIVAS

He anotado ya en el capítulo anterior la importancia que tiene el tema de la introducción dentro del desarrollo de toda la sonata. Partiendo de esta base considero necesario "decir" con toda claridad cada uno de los sonidos que la integran. Utilizó el término "decir", pues me parece necesario hacer uso de los elementos con que cuenta un cantante o un declamador altamente expresivo que entiende a la perfección lo que está exponiendo; más aún, esta primera frase está hecha en el estilo de "recitativo". Desde el principio, un ambiente de tragedia envuelve a la obra, como si un destino fatal se cerniera en forma implacable. Alfred Cortot recomienda dividir el ataque de las dos primeras octavas entre las dos manos. Personalmente, prefiero realizarlo solo con la mano izquierda, tal y como está escrito; de cualquier manera se debe tener cuidado de presionar el pedal previamente a fin de liberar las vibraciones de las cuerdas.

Cortot señala que el "crescendo" que está indicado (con un regulador) debe continuarse hasta el cuarto compás, siendo el último acorde muy fuerte y muy tenido. Ante esta advertencia yo no estoy totalmente de acuerdo. Sí estimo indispensable mantener la tensión hasta el si bemol de quinto compás, pues es allí donde ésta se resuelve, pero en lo que difiero es en el hecho de tocar más fuerte el último acorde en relación con el penúltimo, ya que dentro de la curvatura dinámica

de esta primera frase, el punto de mayor tensión se localiza en el tercer compás, no en el cuarto, esto aunado a que también en el último compás se encuentra el final de una ligadura. (Ver ejemplo No. 1)

Este primer movimiento presenta un interesante problema teórico, aunque quizá no lo sea tanto en la práctica. Me refiero a la falta de una señal precisa del "tempo". El ejecutante encuentra que la introducción está marcada con la palabra "Grave", lo cual es sinónimo de solemne o majestuoso, seguido por la muy clara pero imprecisa instrucción de proceder al doble de la velocidad al llegar al "Doppio movimento". Sin embargo, esta indicación no hubiera confundido a los contemporáneos de Chopin, dado que la escritura misma estaba basada en convencionalismos. Así, solo era necesaria una cuidadosa observación del compás y de la notación particular -- del caso.

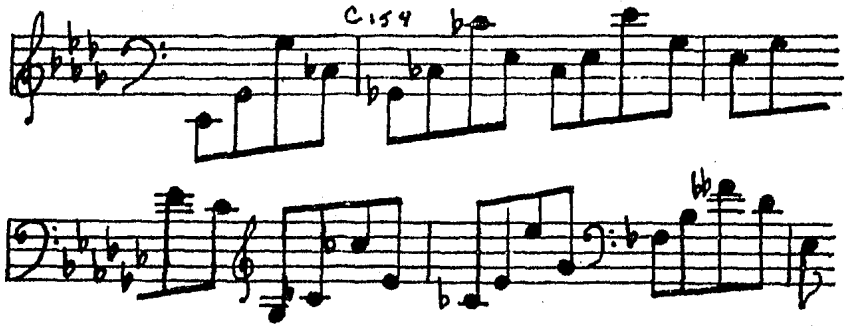
Por ejemplo: para Beethoven, Mozart y Haydn, el compás- $2/4$ significaba un movimiento (tiempo o aire) muy especial, para el cual no existe un exacto sustituto impreso. Händel no era vago al decir a sus intérpretes que tocasen "a tempo ordinario", al contrario, el hechar un simple vistazo a la partitura era suficiente para que el ejecutante supiera cuál era el "tempo" requerido.

Después de la introducción, el primer sí bemol marca -- sorpresivamente el punto de partida del nuevo "tempo". El --

El primer tema impone su ritmo constante e implacable que dá la idea de una respiración jadeante y difícil. Creo conveniente dar un ligero apoyo al inicio de cada una de las ligaduras que llevan los motivos melódicos del tema, pues esto a la vez que le dá al mismo un carácter más expresivo, ayuda a no desbocar el ritmo.

En mi opinión, el primer problema de tipo pianístico al que se enfrenta el ejecutante es el que se refiere a las extensiones, las cuales están esencialmente en la mano izquierda en distintos pasajes a lo largo de todo el movimiento. Su presentación es en forma de arpeggios, completamente a la manera de Chopín, es decir, en una continua combinación entre intervalos muy pequeños y grandes extensiones. Obsérvense los siguientes ejemplos.





La clave para lograr con facilidad pasajes de este tipo está en no tocar con una posición de la mano constantemente abierta, como tratando de abarcar en su totalidad el arpeggio completo, sino, por el contrario, establecer un juego de la mano en que ésta se abra y cierre, teniendo la sensación de que se tocan solamente intervalos cercanos en forma sucesiva y cómoda.

Tomando en consideración que la mano de Chopin era más bien chica, Niecks, su último biógrafo escribe al respecto:

"En verdad, los sorprendentes acordes y arpeggios en posiciones espaciadas, que ocurren constantemente en sus composiciones, y que antes que él los introdujera no se habían ni soñado, y aún ahora están lejanos de ser comunes, parecían - no ofrecerle ninguna dificultad, pues los ejecutaba no solo sin esfuerzo aparente, sino con una agradable soltura y facilidad".

Considero que en el segundo tema, donde se requiere de un toque plenamente "cantabile", es recomendable tocar un poco más profundamente la voz de la soprano con relación a las demás voces que forman el coral; esto trae como resultado un color distinto del que se obtiene de dar la misma sonoridad a todas las notas que integran los acordes.

En la tercera frase de este mismo tema, el pianista Jorge Bolet aconseja muy atinadamente, hacer una dinámica diferente: en la primera parte decrecer, con un carácter meditativo y en la segunda crecer en tono más decidido.

A partir del compás 57, en que el canto emprende el vuelo, el sentido que debe prevalecer es el de lirismo, conduciéndose la línea melódica con anchura y libertad. Cuando el tema se efectúa en acordes y octavas es de principal importancia continuar con un toque muy "legato".

En el episodio de negras en tresillos, el carácter de excitación que le precedió no debe decaer; por el contrario debe mantenerse, ayudado por los contrastes de piano súbito, y aún más, acrecentarse hasta llegar al "stretto" en que se encuentra el punto culminante de toda la exposición.

El desarrollo ofrece un difícil e interesante problema interpretativo. Como ya se ha visto en el análisis estructural, los motivos que aquí aparecen son el del primer tema y el de la introducción, conteniendo cada uno de ellos un estado emocional no solo diferente, sino contrario. En las tres primeras frases la dificultad no es tanta pues su presenta--

ción es por separado, siendo el motivo del primer tema agitado y el de la introducción apacible.

EJEMPLO No. 20

C. 105

Musical score for C. 105. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It contains a vocal line starting with a whole note chord (F4, A-flat4, C5) and a melodic line. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature. It contains a piano accompaniment with a 'p' dynamic marking. The word 'sotto voce' is written above the vocal line in the second measure.

C. 108

Musical score for C. 108. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It contains a piano accompaniment with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature. It contains a piano accompaniment with a bass line. The score is marked with a 'p' dynamic.

Sin embargo, al llegar a la cuarta frase (C-121) la situación se complica, al encontrarse simultáneamente en la soprano un tema tranquilo (melódicamente nuevo, rítmicamente - con cierta relación con el de la introducción) y en el bajo, el inquieto motivo del primer tema.

EJEMPLO No. 21

The image displays two systems of handwritten musical notation. The first system is labeled 'C.121' and the second 'C.123'. Each system consists of a soprano staff (treble clef) and a bass staff (bass clef). The key signature for both systems is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. In the first system (C.121), the soprano part features a melodic line with a long slur over the first two measures, while the bass part plays a rhythmic, eighth-note pattern. The second system (C.123) continues this, with the soprano part showing a triplet of eighth notes in the first measure and a quarter note in the second, both under a slur. The bass part continues its rhythmic pattern. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and brackets.

Por lo tanto, es solo a base de un trabajo tenaz e inte-ligente que el intérprete logra expresar, en un mismo momento, los dos estados de ánimo opuestos.

Cuando sobreviene el punto climático del desarrollo --- (c.137), es necesario crear una atmósfera realmente estremecedora, pues es éste el lugar donde ya, en forma abierta se debaten los dos temas antes mencionados en toda su dolorosa-realidad; angustioso el primer tema; grave, el de la intro--ducción, semejante al de un destino inexorable.

Chopin mismo marcó los cambios de pedal correspondientes a este pasaje, los cuales están señalados cada dos compases; creo muy conveniente respetar esta indicación.

En el resto del desarrollo el ambiente de exaltación debe continuar, teniendo el elemento dinámico principal importancia.

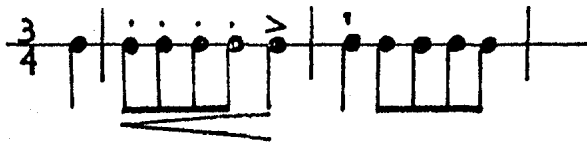
La reexposición comienza con el segundo tema y está escrita en la misma forma que en la exposición, por lo tanto los comentarios son los mismos que en la segunda.

Para la coda final hay un efecto dinámico que a mi me gusta hacer, aún cuando no está indicado. Me refiero a un forte dado en el primer tiempo del compás 229, seguido de un piano súbito, a partir del cual comienzo un gran "crescendo" que me conduce al matiz de fff. Considero que ésto, lejos de desvirtuar el carácter del pasaje, ayuda a darle un sabor más dramático y emotivo al final.

Técnicamente, el scherzo es probablemente el movimiento más difícil de la sonata. Las octavas repetidas de la mano derecha, así como los acordes en contínuos saltos, necesitan de una muñeca sumamente elástica y unos dedos "muy agarrados al teclado", pues solo así es posible lograr el toque sólido y rebotante que requiere esta espléndida página.

Como en el movimiento anterior, también éste carece de una instrucción precisa del "tempo", siendo la única indicación, su título mismo. Sin embargo, este scherzo en mi opinión, requiere más de un carácter de animación que de un -- exceso de velocidad.

Una ayuda importante, para lograr tanto un tiempo como un carácter justo, es la articulación que Chopin marcó en el motivo principal.



En ella reside la clave de la cadencia rítmica correcta, además de que también encierra en sí, la sugerencia de un sutil rubato, acelerando en los cuatro octavos y reteniendo en los dos cuartos.

El carácter del scherzo en sus dos partes extremas tiene una expresión fatídica y amenazadora, como si un ambiente cargado de oscuros presagios nos envolviera.

Es indispensable poner en relieve todos los giros modulantes que dentro de un ritmo de danza, se suceden en unidades de dos compases.

Después de la doble barra el re del compás 37 y el mi - bemol con anacurza del compás 41 deben escucharse como campnadas seguidas de esas escalas cromáticas en sextas, las cuales es necesario que comiencen muy piano para poder hacer el "crescendo" y llegar al "sforzato" dando la impresión de verdaderas ráfagas sonoras.

A pesar de la escritura tan brillante del pasaje, no se debe olvidar el carácter misterioso y siniestro propio de escherzo. Es como si la muerte rondara en un salón de baile.

La idea melódica que comprende los tres últimos compases de la primera parte, expresa sin lugar a dudas, una enérgica determinación.

El trío contiene desde un principio un cambio total en la atmósfera. Aparece la indicación de "Piú lento", al mismo tiempo que se modula al tono relativo mayor. El primer sol bemol en el bajo requiere de un sonido profundo y bien timbrado, ya que durante los cuatro primeros compases funciona como sonido base dentro del ambiente armónico, enriquecido con la ayuda del pedal.

Creo conveniente, durante toda esta parte, hacer prevalecer un toque de los dedos muy cercano a la tecla, indispensable para un buen "cantabile".

Alfred Cortot, recomienda dentro del aspecto rítmico,-- mantener una ondulación fluída en el acompañamiento, con un carácter de perfecta regularidad. Sin embargo, este consejo no se contrapone con el empleo constante de un "tempo rubato" que ayude a poner en relieve ciertos valores expresivos. Si por un lado sabemos, por los testimonios de sus alumnos y -- otros contemporáneos, que Chopin era un maestro en el arte - del "rubato", por otro lado conocemos el consejo que él mismo dió a su alumna la Srta. Camila Dubois y el cual dice: - "...Que vuestra mano izquierda sea el maestro de capilla y - conserve siempre la medida".

La segunda parte del trfo pide un poco más de animación. La línea melódica del bajo lleva el canto principal que dá - la impresión de un solo de violoncello; mas no por eso las - demás voces han de permanecer con un matiz pálido, por el -- contrario, dentro de una jerarquía sonora, todo debe cantar - con plenitud y calidez.

Después de la barra de repetición un grupo de octavas - que se inician con un "crescendo" y un "acelerando" señalan - gradualmente, el fin de este momento tan íntimo y ensoñador - y el retorno vibrante y amenazador de la parte A'.

En el compás 269 es importante destacar el sí bemol que marca el cambio de modo, en el cual ha de tener lugar la coda final.

Existen dos versiones de la parte del acompañamiento en

los compases 273 al 276. En la edición de Mikuli aparece ligado el acorde del tercer tiempo con el del primero, dentro de cada uno de estos cuatro compases, mientras que en la edición Paderewsky y URTEXT no hay ninguna ligadura de ese tipo. El efecto que se logra de una y otra manera es muy diferente. Creo que la decisión entra dentro del gusto de cada Intérprete. Personalmente prefiero la versión de Mikuli.

EJEMPLO No. 22

URTEXT
C. 273

Mikuli

En los últimos compases del scherzo, las indicaciones - de agógica y dinámica ("diminuendo", "rallentando", "smorzando"), hacen ver que la idea de Chopin era, que el sonido desapareciera muy gradualmente hasta fusionarse con el silencio. Las dos octavas finales, dentro de mi interpretación, las re

laciono con un alma, que después del último suspiro, abandona el cuerpo para proseguir su camino hacia la eternidad.

De cualquier manera, el final de este movimiento muestra un gran sentido dramático y una conciencia de la continuidad, en su sutil preparación para la subsiguiente Marcha Fúnebre.

Es ahora, en este tercer movimiento, el cual diera origen a la concepción de toda la sonata, donde se encuentra en plenitud ese sentimiento de profundo dolor y desesperanza, - que ya desde los primeros compases de la obra se advertiera en una forma fatal e irremediable. Finalmente, la muerte ha triunfado.

De la misma manera que los dos movimientos precedentes carecen de una instrucción precisa del "tempo", así "Marcha Fúnebre" es a su vez una indicación y una descripción.

Es necesario diferenciar desde un principio el color de la sonoridad, entre la línea del canto y las demás notas que forman el acompañamiento. La primera requiere de un toque - profundo y penetrante, mientras que los acordes que forman el acompañamiento necesitan de otro hecho en contacto a la teca y sin llegar al fondo de la misma. Es conveniente, que en el estudio se trabajen por separado estos dos ataques antes de proceder a hacerlo en forma simultánea.

El papel que el pedal tiene durante este episodio es de definitivo, pues es con su ayuda que se logra esa textura tan especial, que resulta de fusionar los acordes de sí bemol ---

menor y sol bemol mayor. La indicación de efectuar los ---- cambios cada compás es original de Chopin.

Esta marcha está revestida de una grandeza y de una gravedad antigua. Liszt veía en ella el drama y el llanto de todo el pueblo polaco.

El ritmo persistente de la mano izquierda y el cual Cortot relaciona con el toque de difuntos es el que precisa ese carácter trágico, debiendo ser interpretado, en mi opinión, con una expresión de penosa e insistente monotonía.

Ahora bien, es importante observar que dentro de esta primera parte, al igual que en la tercera, tanto en la sección en si bemol menor como en la en re bemol mayor, los dieciseisavos de la línea melódica tienen una función rítmica. Por lo tanto, su ejecución debe ser un poco más "ceñida", -- siendo de manera diferente cuando su función es melódica.

El paso a la tonalidad de re bemol mayor en el compás No. 15, vuelve el ambiente aún más vibrante, pues en los puntos culminantes de cada frase el registro se agranda, con la ayuda de las octavas del bajo que tañen dentro de la región más grave del instrumento.

Los trinos de la mano izquierda hacen pensar en redobles de tambores militares que acompañarán al cortejo fúnebre, en su triste procesión, creando una atmósfera de mayor solemnidad.

Considero importante poner en relieve los distintos ---

"afectos" que llevan inherentemente los continuos cambios entre el modo mayor y el menor, sin caer desde luego en la exageración, pues ello significaría la pérdida total de la noble dignidad que esta pieza tiene.

Dos compases con el motivo melódico principal de la marcha indican que la procesión ha terminado.

En el "Trío" es especialmente necesario disponer de una gran gama de matices, con la particularidad de que estos deben estar entre los límites de "pianissimo" a "mezzo forte".- Para ello se requiere de un toque en ambas manos al ras de la tecla, aunque cada una de ellas lo debe hacer en diferente manera. La mano izquierda está destinada a crear un ambiente armónico sutil y delicado; técnicamente hablando, los dedos, con firmeza deben bajar la tecla solo hasta donde el sonido se produce, cuidando de no romper, con acentos falsos o baches en el sonido, la línea que dibujan. Creo adecuado dar un discreto apoyo en el bajo al primer sonido de cada inciso. La mano derecha tiene reservado para sí el canto, sublime y dulce. Cualquiera que sea el matiz en que se presente, su sonido debe ser siempre muy nítido y timbrado. Para dar una explicación de como lograrlo, transcribo textualmente las palabras de Cortot anotadas en su "Curso de Interpretación", pues coincido con él después de haber meditado y puesto en práctica su consejo.

"Aquí no son los dedos los que tocan, por más paradójico

que ello pueda parecer. No hacen más que transmitir el peso de la mano al ataque graduado de las teclas. En suma, no deben sino fijar las sonoridades en el teclado".

Con esto está explicada la manera técnica de como abordar este pasaje, pero lo más importante depende del grado de concentración e inspiración que tenga el intérprete al momento de abordarlo. Se requiere de una gran dosis de fantasía y espontaneidad, y queda dentro de la capacidad expresiva de cada persona el volver esta sección del movimiento en un 'momento mágico'.

Si bien es cierto que el concepto anterior es aplicable para cualquier obra musical, también es cierto que dentro de estas hay momentos en particular que están impregnados de -- una atmósfera cargada de un alto grado espiritual; el trío de la marcha fúnebre es uno de ellos.

En la tercera parte, o sea el retorno a la marcha, hay dos tradiciones que se enfrentan. La primera es, desde luego, la que concierne al matiz escrito por Chopin que está en la misma forma que en la primera parte. La segunda es la -- que iniciara Anton Rubinstein al concebir este movimiento como la llegada y partida de un cortejo fúnebre, graduando la sonoridad en la primera parte de "pianíssimo" a "fortíssimo" y tomando la tercera parte en "fortíssimo" para decrecer hasta "pianíssimo". Bussoni siguió con la tradición y Rachmaninov la hizo famosa en su grabación.

Aún cuando esto no coincide con las indicaciones de Chopin, yo no lo condeno, pues me parece una modificación lógica y musical; sin embargo, para mi interpretación personal, prefiero la idea original, ya que encuentro una mayor intensidad emocional en el hecho de empezar de menos a más, llegar al punto culminante y volver a la sonoridad inicial después de una degradación progresiva en el matiz.

De cualquier manera una obra maestra no puede ser tocada de una sola manera.

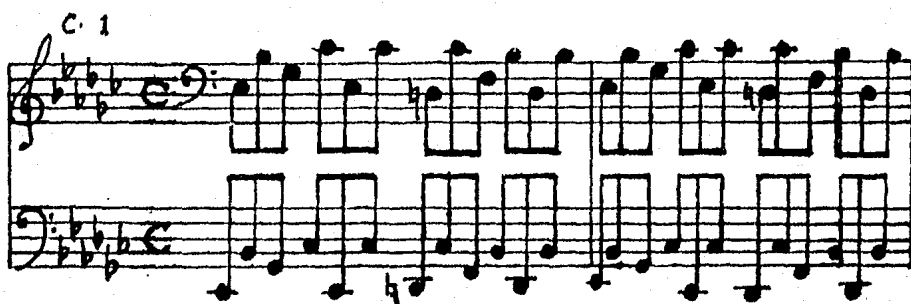
Es prácticamente de la vibración que queda del último acorde de la marcha, que se desprende el movimiento final de la sonata. Las indicaciones escritas en la partitura son laconicas pero precisas. El título está señalado con la palabra "Presto", seguido de la advertencia clara e inequívoca de "sotto voce e legato". Desde el primero hasta el último compás (marcado éste con un "fortissimo"), solo existe un "crescendo". Estos son todos los datos que Chopin da para la interpretación del enigmático Finale al cuál como ya se ha visto, él mismo calificó, quizá irónicamente, de "parloteo entre las dos manos".

Independientemente de los progresos armónicos y de estructuración que presenta, pianísticamente también muestra una originalidad asombrosa.

Ya he dicho en el segundo capítulo que éste movimiento no tiene precedentes en toda la literatura pianística; sin embargo, es importante mencionar que dentro de las obras de

Chopin existen, con relación a su tipo de escritura, algunos antecedentes. Uno de ellos es el preludio en mi bemol menor Op. 28 No 14. Otro, con un mayor parecido, es el que comprende la sección que integran los compases 121 al 129 del tercer movimiento (Allegro vivace) del segundo concierto en fa menor op. 21

EJEMPLO No. 23



Preludio op. 28 No. 14



Allegro vivace del Concierto op. 21

Ambos ejemplos tienen un diseño de tresillos de corchea que se desenvuelven simultáneamente en octavas y con un procedimiento armónico semejante al del Finale en cuestión. Pero,

el carácter emotivo que los anima es muy diferente. En el -- primero la idea musical tiene principalmente el aspecto de un ambiente armónico. En el segundo, reina una atmósfera de desbordante alegría. Así, es solo su trazo el que los identifica entre sí.

Técnicamente, requiere de una gran habilidad muscular, - la cual solo se logra a través de un estudio bien canalizado. Para ello es muy conveniente conocer los consejos que el propio Chopin daba, en este sentido a sus alumnos.

Chopin consideraba, que la primera condición para un --- buen ataque de los dedos, es una buena colocación de la mano. Para darle a ésta una posición útil y graciosa, (lo que en su espíritu iba siempre de acuerdo) hacía que cayera ligeramente en el teclado, de manera que los cinco dedos se apoyaran en - las notas: mi, fa sostenido, sol sostenido, la sostenido y si, ya que para él, esto constituía una posición normal. Después, sin cambiar de posición, hacía ejecutar ejercicios destinados a asegurar la independencia y la igualdad de los dedos.

Transcribo aquí los ejercicios que contienen los cuatro- tipos de toque que, Chopin estimaba indispensables para lo--- grar el objetivo antes mencionado. Cada uno de ellos debe -- realizarse con un movimiento suelto de la muñeca, lo cual dá- a la vez una enorme ventaja para combatir la pezadez.

EJEMPLO No. 24





Estos principios son completamente aplicables, como proceso de estudio al movimiento final de la sonata op.35, pudiendo y debiendo ser enriquecidos además, con otros elementos tales como: diferentes combinaciones rítmicas, distintos matices y demás variaciones posibles según la imaginación e inventiva de cada pianista.

Otro medio importante que ayuda a alcanzar un mayor resultado en la claridad y la memorización del pasaje, es el poder decir, verbalmente, todas las notas que lo integran, de corrido y por memoria.

Los dos últimos componentes necesarios para lograr un éxito completo, son: tenacidad y paciencia.

Ahora bien, con respecto a la interpretación, este movimiento genera, de manera muy especial, motivos de controver--sia, ya que su significado permanece envuelto en el velo del misterio. ¿Será precisamente esa falta de indicaciones deta--lladas en la partitura, prueba de la intención del compositor?

Muy probablemente sí. De cualquier manera, es evidente que está impregnado de un espíritu huidizo, siniestro y fantasmal.

Entre las opiniones más generalizadas, se encuentra la idea de que en este movimiento, Chopín quiso describir el viento nocturno que sopla sobre las tumbas; partidario de ella fué el célebre pianista Anton Rubínstein. También existe otra, que sugiere un sentido sobrehumano, describiendo a un espíritu que al verse liberado de la materia, deambula desesperadamente en la confución de la nada. Personalmente, me avoco más en favor de ésta. Sin embargo, creo que la música misma, es suficiente para expresar ella sola, en forma mucho más elocuente, lo que no se puede decir con palabras.

La partitura también carece de indicación alguna de pedal, pero indiscutiblemente se requiere de su empleo; éste deberá ser en mi opinión, en función a los razgos de las ideas musicales y sobre todo, deberá obedecer el dictámen de un oído crítico y atento.

El tiempo adecuado del Finale, es indudablemente muy rápido, pero no se debe olvidar que la velocidad pura no es la única manera de generar movimiento. El tiempo no se expresa a través del cronómetro. La dinámica, la duración individual de las notas y el fraseo con ayuda del pedal contribuyen a crear la impresión total de movimiento.

Obsérvese la siguiente tabla:

PIANISTA	DURACION (Con excepción de los últimos tres compases)*	DISCO
Horowitz	1.10	HMV DB 21314
Rachmaninov	1.10	CAMDEN CDN 1017
Rubinstein	1.15	RCA RB 16282
Cortot	1.16	HMV DB 2020

* Estos tres últimos compases no los tomo en cuenta dentro de la duración pues se suelen tocar con cierta libertad.

Aunque Rachmaninov y Horowitz se toman el mismo tiempo, - la ejecución de Rachmaninov dá la impresión de ser más rápida. De la misma manera Cortot suena más rápido que Rubinstein, -- aunque sea más "lento".

CONCLUSIONES

- I.- Considero que es un deber del intérprete, investigar -- todo lo posible acerca de la obra que pretende abordar; por consiguiente, será de gran valor cualquier dato -- que pudiera dar testimonio de la intención del autor, -- así como también lo será, para una mejor comprensión -- del carácter y el estilo, el conocimiento del contexto histórico y social en que la composición surgió.

- II.- El análisis formal, estructural, armónico, etc., es de fundamental importancia, pues permite al intérprete mo verse cómodamente dentro de la arquitectura musical de una obra, distinguiendo sus miembros y nombrándolos -- con exactitud. Ello forma parte principal dentro del proceso de estudio, estando además, al servicio de una mejor interpretación.

- III.- Con relación a la estructura de la Sonata op. 35, coincido totalmente con el musicólogo Allan Walker, al estimar como un concepto equivocado, el decir que esta -- obra es una amalgama de movimientos dispares y sin relación entre sí. En ella hay una unidad de intención -- que es mucho más profunda que las relaciones temáticas

y de motivos fácilmente demostrables, aunque muchas -- veces, estas relaciones son ignoradas por los detractores de Chopin. Además, la mejor demostración de la -- unidad de una obra es su ejecución, a través de la --- cual se percibe esa unidad esencial de intensión.

IV.- Quiero hacer constar, que todo el tiempo que se emplée a través de la investigación de los diferentes aspec-- tos que se relacionan con una obra musical, no será en vano. Por el contrario, será un camino que, ya sea como maestros ó como intérpretes, nos acercará considera-- blemente al éxito.

BIBLIOGRAFIA

- HENRI BIDOU Chopin. Editora de Grandes Biografías, Buenos Aires Argentina, 1944.
- ALFRED CORTOT Alcuni aspetti di Chopin. Edizioni Curci, Milano 1950.
- ALFRED CORTOT Curso de Interpretación. (Trad. del francés de Roberto J. Carman) Editorial Ricordi Americana, Buenos Aires, Argentina, 1954.
- Chopin. (Colección "Los Grandes de todos los tiempos") traducida, impresa y dirigida por - Editora Cultural y Educativa, S.A. de C.V.
- DEAN ELDER The Incomparable Bella Dádíovovich. Artículo publicado en la revista "Clavier", USA., Julio-Agosto, 1983.
- Enciclopedia della Musica Ricordi, Vol. IV. - Editorial Ricordi, Milán 1964.
- EDUARDO GARIEL Chopin. Publicado en "El Renacimiento", México, D. F., 1894.
- JAMES HUNEKER Chopin, the man and his music. Dover Publications, Inc., New York, 1966.
- JEAN KLECZYNSKY Como interpretaba Chopin su propia música, según sus discípulos y contemporáneos. (Trad. al español del Lic. Santiago Burgos Brito). Ediciones Botas, México, D.F., 1949.
- ANDRE LAVAGNE Chopin. Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1978.
- FRANZ LISZT Chopin. Editorial Espasa-Calpe, (Colección Austral), Madrid, 1979.
- WILLIAM S. NEWMAN The Sonata since Beethoven. W.W. Norton y Company, Inc. New York.

MIGUEL RAUX DELEDIQUE La romántica vida de Federico Chopin. -
(Colección "Los Grandes Músicos" Vol. 1).
Ediciones Suma, Buenos Aires, Argentina,
1942.

ALLAN WALKER Frédéric Chopin, Profiles of the Man and
the Musician. Barry and Rockliff, London,
1966.