

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Notas al Programa

como opción de titulación que presenta

Agustín Escalante Mondragón

para obtener el título de

LICENCIADO EN PIANO

Cátedra de Piano y Asesor de Notas al Programa

Mtro. Paolo Mello Grand Picco

México, D. F., enero de 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Quiero expresar mi gratitud a las personas que estuvieron presentes a lo largo de todo mi proceso formativo en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Al Maestro Paolo Mello agradezco especialmente por haberme permitido preparar tan fructífero programa de titulación y por todos sus valiosos consejos sobre la ejecución y la interpretación musical.

A Jesùs Herrera, Arturo Uruchurtu, Maria Teresa Frenk, Kriztina Deli y Armando Merino, por sus valiosas clases y su apoyo constante.

A Marco Gil, Jorge Hernández, Samuel Cortés, Larissa Gil, Melissa Hernández, Ollintzin Hernández, Rodrigo Acevedo, Rubén Romero, Esteban León, Noé Espinoza, Carolina Naranjo, Lamberto Retana e Isabel Yedra.

A mi madre, por haberme apoyado siempre con mis proyectos.

A todo lo contenido en los libros de Alice Miller doy igualmente su merecido crédito aquí.

Indice general

	Pág.
Introducción.....	5
Programa del recital.....	6
FRANZ LISZT, Sonata en si menor	
Perfil biográfico de Franz Liszt.....	8
Los años de Weimar y el surgimiento de la Sonata en si menor.....	14
Análisis de la obra.....	16
Reflexión personal.....	61
FRÉDÉRIC CHOPIN, Doce Estudios Op. 10	
Perfil biográfico del compositor.....	63
Doce Estudios Op. 10	
Introducción.....	73
Análisis de los Doce Estudios.....	76
Los metrónomos.....	77
La forma.....	80
Consideraciones generales.....	80
Estudio Op. 10, N° 1, en Do mayor.....	81
Estudio Op. 10, N° 2, en La menor.....	83
Estudio Op. 10, N° 3, en Mi mayor.....	85
Estudio Op. 10, N° 4 en Do sostenido menor.....	88

Estudio Op. 10, N° 5, en Sol bemol mayor.....	91
Estudio Op. 10, N° 6, en Mi bemol menor.....	94
Estudio Op. 10, N° 7, en Do mayor.....	95
Estudio Op. 10, N° 8, en Fa mayor.....	97
Estudio Op. 10, N° 9, en Fa menor.....	99
Estudio Op. 10, N° 10, en La bemol mayor.....	101
Estudio Op. 10, N° 11, en Mi bemol mayor.....	103
Estudio Op. 10, N° 12, en Do menor.....	103
Reflexión personal.....	111
Bibliografía.....	113

INTRODUCCIÓN

En el presente escrito se abordan dos importantes obras del repertorio del piano: los Doce Estudios Op. 10 y de Frédéric Chopin (1810-1849) y la Sonata en Si menor de Franz Liszt(1811-1886).

La primera parte ha sido destinada a explicar cómo el compositor polaco logró consagrar obras musicales de tan extraordinaria calidad al trabajo de dificultades técnicas específicas. Para esto, después de incluir un perfil biográfico que expone a grandes rasgos la breve vida de su creador, expongo con brevedad las características de un Estudio, así como sus orígenes y finalidad práctica. Con esto hecho, me permito hablar brevemente sobre las diferencias entre los de Czern (1791-1857)y, Cramer (1771-1858), Moscheles (1794-1870), Liszt y Chopin. Así es como el lector podrá continuar con una descripción más detallada sobre las características de los del polaco como la forma, los metrónomos y, finalmente, sus particularidades.

El segundo apartado de este trabajo se enfoca en explicar el fascinante proceso de derivación motivica mediante el cual la Sonata en Si menor de Franz Liszt fue creada. Procuré siempre establecer cómo los temas musicales que el compositor empleó para su construcción son siempre fieles a la lógica narrativa que la fábula Fausto, del escritor alemán Johann Wolfgang von *Goethe (1749-1832)*, *toma como idea generadora. Para esto me orienté con la interesantísima edición didáctica de Alfred Cortot publicada por la casa editorial Salabert.*

En esta sección del trabajo los ejemplos gráficos son de suma importancia porque permiten que el lector se involucre plenamente en el proceso de transformación que los temas musicales sufren para dar seguimiento a tan prodigiosa creación musical.

PROGRAMA

Sonata en si menor

F. Liszt

(1811-1886)

Doce Estudios, Op. 10

F. Chopin

(1810-1849)

No. 1, en Do mayor

No. 2, en La menor

No. 3, en Mi mayor

No. 4, en Do sostenido menor

No. 5, en Sol bemol Mayor

No. 6, en Mi Bemol menor

No. 7, en Do mayor

No. 8, en Fa mayor

No. 9, en Fa menor

No. 10, en La bemol mayor

No. 11, en Mi bemol mayor

No. 12, en Do menor

FRANZ LISZT, Sonata en Si menor

Perfil biográfico del compositor

Franz Liszt fue un protagonista emblemático en la historia musical del siglo XIX y un verdadero parteaguas. Además de ser el más grande pianista de su tiempo, revolucionó la técnica de este instrumento, como ejecutante y como compositor. También influyó en los adelantos de la construcción del piano: extensión del teclado más amplia, mayor resistencia de las cuerdas y martinetes, así como, armazón completamente metálica para que pudiera soportar los embates de su potente técnica, en la cual ya utilizaba de manera intuitiva el peso del brazo y el ataque desde los hombros, con la participación de toda la parte superior del cuerpo.

Aportó, además, importantes innovaciones en el terreno de la composición, ya que cultivó la forma cíclica y las derivaciones motivicas, por medio de las cuales hacía surgir los diferentes temas introducidos a lo largo de una obra, distintos en apariencia, de las transformaciones rítmicas y melódicas aplicadas a los motivos temáticos iniciales. Incluso, en sus obras descriptivas, caracterizaba a los personajes por medio de temas. No sólo dejó numerosas y considerables aportaciones al nacionalismo musical húngaro, pero igualmente estudió y escribió partituras impregnadas del folclor de muchos países europeos. Cambió la estructura de la sonata y del concierto solista y fue el creador del poema sinfónico. Ha sido considerado el fundador de la Nueva Escuela Alemana.

Fue también excelente organista y dejó valiosas obras para este instrumento. Escribió más de ochenta Lieder sobre poemas alemanes, franceses, húngaros e italianos. Sus creaciones en la música religiosa destacan de manera considerable en el siglo XIX. En fin, su catálogo completo figura como uno de los más extensos en toda la historia de la música.

Tuvo una importante participación como director de orquesta, estrenando obras y organizando festivales dedicados a grandes músicos, especialmente a Wagner y Berlioz, pero también participó en ciclos Beethoven, dirigió partituras de Schumann y de muchos otros e impulsó a jóvenes compositores de su tiempo, como Smetana, Saint-Saëns y Grieg.

Como pedagogo del piano, estudiaron con Liszt numerosos alumnos de muchas naciones europeas, baste decir que la mayoría de los pianistas posteriores a él, descienden, de alguna manera, de su escuela.

Incluso tuvo relevancia como escritor. Sus valiosos textos sobre música, compositores de la época, estilos y tendencias, así como, su muy extenso epistolario, fueron reunidos y publicados en seis volúmenes.

Finalmente, como ser humano, siempre fue generoso hacia sus colegas y hacia los que necesitaran una ayuda, hecho poco común en una personalidad tan relevante como la suya.

Franz Liszt nació el 22 de octubre de 1811 en Raiding, un pueblo perteneciente al entonces imperio austro-húngaro, y murió en Bayreuth el 31 de julio de 1886. Raiding (en alemán, y Doborján, en húngaro) perteneció a Hungría hasta 1921 y después fue anexado a Austria, hecho decidido en los Tratados de Saint Germain y Trianon.

Sus primeros ancestros, fueron migrantes germano-parlantes provenientes de Austria. El primer antepasado de quien se tiene conocimiento, fue el bisabuelo, Sebastian List. Adam List, padre de Franz, adaptó el apellido familiar “List”, agregándole una “z” (Liszt), para facilitar a los húngaros su correcta pronunciación. Dicha adaptación implicó la modificación ortográfica del apellido original.

La familia Liszt, históricamente cobra importancia desde la existencia de Franz, por lo que es indispensable referirnos a algunos aspectos biográficos de la vida de su padre, Adam Liszt.

En 1810 conoció a la austriaca Anna Lager, con quien se casaría el 11 de enero del siguiente año. El único hijo de la pareja nació el 22 de octubre de 1811 y fue bautizado bajo el nombre latín de Franciscus (Franz en alemán). Desde muy chico, su padre comenzó a apoyar el precoz y genial desarrollo musical que ya demostraba. Su fama iba en aumento y cuando cumplió 9 años, en 1820, un grupo de nobles húngaros, después de escucharle tocar, ofreció sustentar su educación en el extranjero.

En 1821 los Liszt viajaron a Viena, donde Franz tomó clases de piano con Carl Czerny y de composición con Antonio Salieri. La intención de su padre era que estudiara con Hummel, pero sus costosísimos honorarios impidieron que esto se llevara a cabo. En diciembre de 1822, Liszt ofreció su primera aparición pública en Viena. El evento se llevó a cabo en la *Landständischer Saal* y tuvo un gran éxito. A raíz de esto, fue aceptado en los círculos aristocráticos de Austria y Hungría. Se encontró también con Schubert y unos meses después con Beethoven, quien según parece lo elogió y le auguró una vida artística exitosa.

En septiembre de 1823, la familia Liszt abandonó Viena para dirigirse a París. A lo largo del viaje su padre le organizó conciertos en Munich, Augsburgo, Stuttgart y Estrasburgo, los cuales ayudaron a alimentar su fama. El 11 de diciembre llegaron a París y fueron a hablar con el director del Conservatorio, Luigi Cherubini, para que Liszt estudiara ahí. Sin embargo, políticas internas del plantel prohibían que músicos extranjeros se inscribieran en el mismo. Ante tal negativa, decidieron instalarse en París a partir de 1824, para que Franz recibiera clases particulares de composición con Ferdinando Paër y Anton Reicha. Se sabe por las cartas de su padre que compuso obras como conciertos, sonatas, música de cámara y otras más, sin embargo decidió desaparecerlas argumentando que la calidad de las mismas no le satisfacía.

En 1826, en Marsella, comenzó el *Estudio para piano en 48 ejercicios en todos los tonos mayores y menores*, sólo doce de ellos fueron publicados como su Op. 6. En 1827, el excesivo trabajo y estrés le causan un severo agotamiento, perjudicando también su salud física. Atravesó entonces por un complejo periodo en el cual experimenta menor atracción por el virtuosismo y los conciertos; por otro lado, siente un profundo interés hacia la religión, dedicando horas enteras a lecturas místicas y a prácticas ascéticas. Le comentó a su padre la experiencia religiosa por la que atraviesa y su intención de acercarse al sacerdocio, pero éste trató de disuadirlo diciéndole, según algunas fuentes, que “él pertenece al arte y no a la Iglesia.”

Todo ello empeora su ya delicado estado de salud, por lo que viajan a los balnearios de Boulogne-sur-mer para iniciar una terapia de descanso e intentar así su recuperación. Sin embargo, allí su padre enfermó gravemente, aparentemente de tifus, y murió pocos días después. Comenzó para Liszt una de las etapas más difíciles de su vida, en la cual tanto su frágil salud como sus inquietudes religiosas se agudizan con frecuencia. Experimentó una fuerte crisis de identidad que a menudo le produjo estados depresivos y pesimistas. Abandonó su carrera como concertista y reparte su tiempo entre abundantes lecturas literarias, la docencia –que le permitió obtener ingresos– y la composición.

En 1828, entabló una relación afectiva con una de sus alumnas, Caroline de Saint-Cricq. Su padre, un ministro de la corte de Carlos X, se opuso al romance y esto vino a repercutir aún más en la salud de Liszt, al grado que al año siguiente, en 1829, su inestabilidad emocional se volvió una constante y de nuevo cayó enfermo. Intentó una vez más unirse a la Iglesia Católica, pero fue disuadido por su confesor, el abate Bardin. Durante este periodo bajó su rendimiento creativo. Se dedicó a leer intensamente obras de Víctor Hugo (1802-1885), Lamartine (1790-1869), y Heine (1797-1856), a quienes tuvo oportunidad de conocer en 1830; pero sobre todo sintió una profunda atracción e identificación con las teorías de Felicité de Lamennais (1782-1854) y de los sansimonianos.

En diciembre de ese mismo año conoció a Héctor Berlioz (1803-1869), quien sería una notable fuente de inspiración en su futuro quehacer musical. Pero el legado virtuoso de Liszt encuentra su origen en Paganini (1782-1840). El 20 de abril de 1832, el violinista genovés ofreció un concierto para ayudar a las víctimas de la epidemia de cólera en París. Liszt quedó muy impresionado y decidió desarrollar tanto como fuera posible los recursos técnicos del piano para convertirse en un virtuoso.

Él mismo describe lo mucho que se esforzó para llegar a ser un intérprete insuperable del piano. Según Walker, para desarrollar su extremo virtuosismo, Liszt cultivó cada uno de los problemas técnicos del instrumento y se esmeró mucho para dominarlos. Pasaba horas trabajando secuencias de octavas, sextas, terceras, escalas y arpeggios en todas las tonalidades.

En esta época se dedicó a investigar las posibilidades que el piano, en constante evolución, podría ofrecerle. Su relación con el fabricante Sebastián Érard (1752-1831), permitió que éste, partiendo de las sugerencias de Liszt, pudiera ofrecer a los pianistas instrumentos capaces de satisfacer sus necesidades artísticas. Gracias al trabajo conjunto de ambos, se aumentó la extensión del teclado y, con esto, los registros graves y agudos del instrumento.

En 1833 transcribió algunas de las obras de Berlioz, entre las cuales destaca la Sinfonía fantástica. Debido al poco éxito obtenido por ésta en sus primeras presentaciones, no había sido publicada, lo cual afectó fuertemente la situación económica de su compositor. Con la transcripción de dicha obra y con las ganancias de los recitales en los que Liszt la presentó, pudo ayudar a Berlioz para que su Sinfonía fuera publicada, contribuyendo también a que mejorara notablemente la imagen que el público tenía del músico francés.

A raíz del gran desarrollo que su técnica pianística alcanzó en aquellos años, Liszt se convertiría en el más grande virtuoso de su tiempo. No sólo superó incuestionablemente a los ejecutantes de la época, sino que también fundó las bases de una nueva concepción pianística, vigente hasta nuestros días. Sus logros como intérprete fueron notables, fue el creador del recital de piano como lo conocemos en la actualidad y fue también el primero en presentar las últimas Sonatas de Beethoven al público. Gracias a su enorme talento como intérprete, presentó a la sociedad parisina mucha de la música que sus contemporáneos escribían. De entre algunos de ellos destacan Chopin (1810-1849), Verdi (1813-1901), Donizetti (1797-1848), Saint-Saëns (1835-1921) y Richard Wagner (1813-1883).

En 1833, se relacionó afectivamente con la condesa Marie d'Agoult (1805-1876). Dicha unión fue muy criticada por la sociedad parisina, pues ella se encontraba aún casada con Charles Louis Constant, conde d'Agoult (1790-1875). En 1835, la condesa dejó a su marido y a su familia para unirse a Liszt. Ambos, cansados de los escándalos, dejan París para establecerse en Ginebra.

Esta fue una época especialmente favorable para la creatividad del músico. En Suiza, al lado de la condesa d'Agoult, comenzó la composición del primero de sus Años de peregrinaje. En el recién fundado conservatorio de Ginebra, Liszt se desempeñó como maestro y de la experiencia que adquirió con este

trabajo surgió un manual de técnica pianística que se encuentra hoy en día extraviado. Fue también crítico musical y escribió numerosos artículos para la *Revue et gazette musicale* de París.

El 18 de diciembre de ese mismo año nació su primera hija, a quien la pareja llamó Blandine. En 1837, mientras la pareja se encontraba en Italia, vino al mundo su segunda hija, Cosima, quien en el futuro sería esposa de Hans von Bülow (1830-1894) y más tarde de Richard Wagner (1813-1883). En 1839 nació su tercer hijo, Daniel, pero lamentablemente moriría a los 20 años, según parece, de tuberculosis.

Entre 1840 y 1847, Liszt volvió a emprender la vida del concertismo con la finalidad de recaudar fondos para ayudar a solventar la construcción de un monumento a Beethoven en Bonn. Su labor como pianista fue ardua, se dedicó a su instrumento de manera muy activa y con esmero. Para entonces, la relación entre el pianista y la condesa d'Agoult atravesaba una situación crítica, entre otras cosas, por los rumores que afirmaban que éste le era infiel.

En 1844 la pareja se separó definitivamente y el compositor continuó con su carrera como concertista. Según Walker, los logros pianísticos por los que Liszt es hoy en día considerado uno de los más grandes de todos los tiempos, fueron cultivados y cosechados en esta época. Su incomparable manera de tocar y su magnética personalidad en el escenario son aspectos del pianismo que le dieron una fama nunca antes vista. Hoy en día, podemos conocer toda clase de mitos y leyendas que giran en torno a su manera de tocar.

Liszt fue también un generoso altruista. Además del monumento a Beethoven antes mencionado, apoyó la construcción de una iglesia en Pest y del Gymnasium en Dortmund. Ayudó también a que la catedral de Colonia fuera terminada. Después del incendio que destruyó la ciudad de Hamburgo, en 1842 se dedicó a dar conciertos por toda Europa para ayudar a las víctimas. Sus contribuciones para la Escuela Nacional de Música de Hungría fueron igualmente notables.

En 1847, siguiendo su itinerario de conciertos, actuó en Kiev. Allí conoció a la princesa Carolyne de Sayn-Wittgenstein, con quien se relacionó afectivamente. Ella lo convenció de abandonar la vida de concertista y enfocarse en su labor creativa. Todavía realizó una gira por los Balcanes, Turquía y Rusia, y al terminar se retiró de los escenarios con una fama arrolladora.

En 1848 fue invitado a Weimar por la Gran Duquesa Maria Pávlovna para desempeñarse como director del teatro y de la orquesta.

Los años de Weimar y el surgimiento de la Sonata en Si menor

Durante su estancia en Weimar, Liszt produjo algunas de las obras más importantes de su catálogo; obras llenas de novedad y de particularidades nunca antes vistas. Además de su intensa labor creadora, su producción artística e intelectual se vio notablemente incrementada con la publicación de numerosos ensayos y con la planeación de las temporadas del teatro de Weimar, que incluían obras de su autoría y de la de sus contemporáneos. Es también en este periodo cuando se dio tiempo para revisar y corregir una gran cantidad de música previamente compuesta.

Gracias al incesante ritmo de trabajo que desarrolló aquí, fue capaz de producir doce de sus trece Poemas sinfónicos, la Sinfonía Fausto, la Sinfonía Dante y la Sonata en Si menor. La influencia que la literatura ejerció sobre su creación musical, sobre todo perteneciente a este periodo, fue notable.

Terminadas entre 1847 y 1852, las Armonías poéticas y *religiosas* constituyen un ciclo integrado por diez piezas de naturaleza descriptiva. Los títulos que les dan forma fueron tomados de poemas de Lamartine. Se sabe que este ciclo fue muy significativo para él porque, además de haberlo dedicado a la princesa Sayn-Wittgenstein, gozaba de la predilección del compositor, quien lo interpretaba muy frecuentemente para sus conocidos y amigos.

Uno de los aspectos más interesantes de estas piezas es que describen con mucha precisión aquello que su título sugiere. En Funerales, por ejemplo, pudo plasmar toda la tristeza, el drama y la impotencia que vivió

durante la Revolución Húngara de 1849. En la tercera pieza, Bendición de Dios en la soledad, Liszt consigue inducirnos a una atmósfera de misticismo y paz espiritual como la que Lamartine evoca con su poesía.

Es muy importante señalar que la mayor parte de las obras que produjo en este periodo fueron encabezadas por un título que da sentido a la composición musical correspondiente. De 1848, datan sus Tres Estudios de Concierto, los cuales, habiendo sido inicialmente concebidos como Tres caprichos poéticos, se apoyan cada uno en un título que permite dar rienda suelta a la imaginación y definir la procedencia de semejante inspiración musical.

En la tercera versión de sus Doce Estudios de ejecución trascendental, publicada en 1851, podemos notar que el compositor asignó a cada uno de éstos un título que ayuda a forjarnos una imagen de lo que escuchamos en cada pieza. De esta época son también las Dos Polonesas, las Dos Baladas y la *Berceuse*. Las Baladas, siendo de una estructura formal episódica, no se alejan mucho de la intención descriptiva de su música en este período. Tales obras, claramente influenciadas por el estilo en el que Chopin compuso las suyas, pudieron asumir un estilo muy diferente al del polaco gracias a las correcciones que realizó en Weimar.

Aparte de éstas y otras composiciones, tres de las obras más extensas de la música de Franz Liszt pertenecen a la producción de esta etapa, el Gran Solo de Concierto (1849), el Scherzo y Marcha (1851) y la Sonata en Si menor (1852-53).

Escrito para una competencia de piano en el conservatorio de París, el Gran Solo de Concierto fue compuesto siguiendo una forma de tres movimientos en uno, estructura similar a la empleada en su Sonata en Si menor. Este tipo de integración formal tuvo una enorme influencia en la música de la segunda mitad del siglo diecinueve, llegando a ser vigente en el Primer Cuarteto de Cuerdas y en la Sinfonía de Cámara de Arnold Schoenberg. Sibelius, en su Séptima sinfonía, refleja cierta influencia de dicho proceso en la forma en la que expone las secciones lentas. En 1856, Liszt revisó nuevamente el Gran Solo de Concierto y después de hacer algunas correcciones, lo publicó bajo el título de Concierto Patético, nombre con el que es conocido hasta nuestros días.

Escrita de 1852 a 1853, la Sonata en Si menor emanó de los procesos de transformación que Liszt sometió a los 3 temas expuestos al principio de la obra. A partir del variado tratamiento que da a dichos temas, permite que su discurso derive en situaciones diversas y contrastantes, que sugieren para su realización interpretativa el seguimiento de alguna narrativa.

“Fausto” y “La Divina Comedia” fueron los libros que animaron la creación de las dos Sonatas escritas por Liszt. Aunque la Sonata Dante y la Sonata en Si menor fueron compuestas mediante procesos de desarrollo estructural muy diferentes, coinciden en una cosa sumamente reveladora: ambas son obras cuyas secciones fueron construidas a partir de la transformación de los motivos que las constituyen. Partiendo de los escritos del pianista francés Alfred Cortot (1877-1962), publicados en su edición crítica de la Sonata y en su Curso de interpretación, veremos cómo el compositor, hace de su producción musical un legado filosófico trascendental, valiéndose de métodos armónicos vanguardistas para representar la actividad del intelecto y del espíritu.

Aunque el análisis que sigue no pretende esclarecer la lógica narrativa que anima el comportamiento de la obra, es importante comprender las implicaciones extramusicales de la Sonata, para observar cómo el compositor expandió los límites de un modelo formal en aras de la expresividad discursiva. Tomando como base de su análisis la similitud que hay entre sus secciones y explicando la manera en que éstas fueron derivadas de múltiples procesos de transformación motivica, es como pretendo describir la conformación estructural.

Análisis de la obra

Desde el comienzo de la Sonata se exponen los temas que serán la materia prima de la composición. Es importante tener en cuenta las particularidades con las que se van presentando, para que se perciba el ingenio con el que Liszt varía el carácter y la disposición de los temas. A manera de introducción, el primero de ellos aparece con la dinámica *sotto voce* en un tempo *lento assai*.

Lento assai

p sotto voce quasi pizz

2 Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. *

Está integrado por un par de octavas seguidas de una escala descendente. En los cc. 4-7 se repite el tema con una variación melódica. El carácter misterioso de la introducción se origina por la inclusión, primero del modo frigio, y después la escala húngara menor.

Lento assai

p sotto voce quasi pizz

2 Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. *

Inmediatamente, la indicación **Allegro energico** anima el surgimiento del segundo tema expuesto por primera vez en el compás 8. Está caracterizado por su semblante rítmico y por el salto de séptima dado entre las primeras dos notas que lo conforman.

The musical score shows the beginning of the second theme. It is marked 'Allegro energico' and starts with a forte (f) dynamic. The music is in 2/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The music begins with a forte (f) dynamic and includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets. Below the bass staff, there are markings 'Ped.' and '*' indicating pedal use.

Seguido de un descenso precipitado sobre un arpeggio disminuido, el tema 2 establece un marcado contraste con el anterior.

Según el musicólogo Lennan Hedwart, el segundo tema de la Sonata fue derivado del primero a partir de la aumentación de sus valores y de la inversión de su lectura*.

Tema 1

Tema 2



* Se puede apreciar que el tema 2 es producto de la aumentación en el valor de la nota que antecede a la negra con puntillo y de la inversión de las notas que conforman el salto de séptima (primeras dos notas).

Es muy revelador descubrir que la mayoría de los materiales que conforman las secciones de la Sonata, fueron obtenidos del tema principal (presentado al inicio de la introducción). La derivación motívica es el proceso mediante el cuál se obtienen materiales temáticos nuevos partiendo de la modificación de fragmentos de los temas que fueron expuestos con anterioridad. Liszt la utiliza como proceso unificador en su Sonata.

El tercer tema es un motivo formado por un tresillo de 32avos y cinco notas repetidas.



Mucho se ha dicho sobre las cualidades representativas de estos temas, incluso se les han asignado los nombres de los protagonistas del *Fausto* de Goethe. El más característico de todos es el tercero, cuyo tresillo seguido de las notas repetidas parece simular la risa de Mefistófeles. El segundo tema tiende a tener muchísimas intenciones diferentes a lo largo de la pieza. A veces, como el mismo Fausto, se manifiesta enérgico, suplicante, temeroso, sorprendido, o amoroso. Del motivo de Margarita hablaremos más adelante.

Inmediatamente después de la aparición del tercer tema (Mefistófeles), el surgimiento de un torbellino de notas, del que destaca un pequeño motivo de carácter suplicante en el registro agudo del piano, en el que podemos notar que la mano derecha se encarga de tocar en cada uno de los bloques de la progresión un par de acordes con dinámica creciente.



Culminará su ascenso en uno de los momentos más dramáticos de la introducción, en el que el segundo tema (Fausto) a manera de una heroica exclamación, terminará sucumbiendo ante la presencia de un Mefistófeles que se sabe vencedor.



Las tres primeras notas tienen las mismas duraciones que al principio, pero en lugar de concluir con un descenso en tresillos sobre un arpeggio disminuido de cuatro sonidos, esta vez se precipitan aceleradamente sobre uno de once notas. Esta es la primera transformación del tema de Fausto, un cambio de tipo

majestuoso y ornamental. Liszt utilizará la segunda parte del mismo tema y mediante una progresión descendente interrumpida por un largo arpeggio disminuido, dará lugar al tema de Mefistófeles que precede a la exposición de la Sonata.



Éste tiene una doble función a nivel estructural a partir de la lógica narrativa de la obra. El que Mefistófeles sea quien cierre la introducción después de una fuerte imprecación de Fausto, nos da a entender que el planteamiento generador del dramatismo presente en la primera parte de la exposición, es la pérdida de la esperanza de Fausto y la desesperación que surge por su sufrimiento.



Es sumamente complicado establecer el perímetro de la exposición por la ambigüedad derivada de la ininterrupción del discurso musical. Si juzgamos a partir de la similitud de los materiales construidos para conformar las secciones de la obra y su distribución a lo largo de ésta, podemos deducir que la exposición comprende desde el *Allegro sempre forte ed agitato* hasta el primer Recitativo (*ritenuto ed appassionato*).

Entendiendo lo anterior, podremos afirmar que la Sonata tiene un tratamiento formal único. En ella, se desarrollan secciones libres de carácter improvisado comenzando por las partes que conforman la exposición y reexposición.

He aquí un diagrama de la forma de la Sonata:

Exposición de la *Sonata en si menor*

Introducción:

presentación de los tres motivos generadores de los materiales con los que se conforman las secciones de la Sonata.

Exposición: Primera Sección.



Hasta

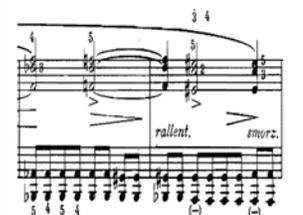


Desarrollo motívico:

Desde:



Hasta:



Desarrollo motivico de las secciones que integran la exposición:

Desde:



Hasta:



Segunda sección:



Las regiones que son comunes entre la exposición y la reexposición son las siguientes:

- *sempre forte ed agitato*, c. 32
- **Grandioso**, c. 105 / *Accentuato il canto*, c. 600
- *cantando espressivo ritenuto*, c.153 / *cantando espressivo senza slentare*, c. 615
- *incalzando*, c. 255 / *Stretta quasi presto*, c. 649
- *stringendo- secco / stringendo*, c. 672- **Prestissimo**, c. 681.

Dichas similitudes son de orden temático y no siempre establecen relaciones tonales cercanas que sigan los estatutos planteados en la sonata clásica. Lo que complica mucho el establecer las fronteras formales en la Sonata de Liszt es la enorme cantidad de secciones que anteceden o siguen a las partes que dan estructura formal a la composición.

Dichas secciones confusas no son más que puentes o materiales que enlazan a las partes de esta monumental obra y adquieren su identidad con la naturaleza de los motivos o tratamientos temáticos. Habiendo expuesto lo anterior, será mucho más fácil dar rumbo a este análisis.

El inicio de la exposición es un estremecedor diálogo entre Mefistófeles y Fausto, evocados aquí con los temas que les caracterizan:

4

sempre forte ed agitato

marcato

Red. * Red. * Red. * Red. *

Red. * Red. * Red. * Red. *

En la mano derecha en el 2º compás podemos ver “la cabeza” del tema de Fausto, mientras que en el compás siguiente, la mano izquierda se encarga de interpretar el tono mordaz y amenazante de Mefistófeles, todo esto acompañado por un agitado movimiento de arpeggios.

Después de esta sección, se hace presente un violento episodio conformado por las imitaciones de las ráfagas de arpeggios que se originan a partir del tresillo característico de Mefisto.

più rinforzando

Red. * Red. * Red. * Red. *

Este episodio encuentra su final en un súbito descenso, de cuyo fondo surgirá una progresión que se caracteriza por traer consigo el breve motivo de carácter suplicante que apareció por primera vez en la introducción.

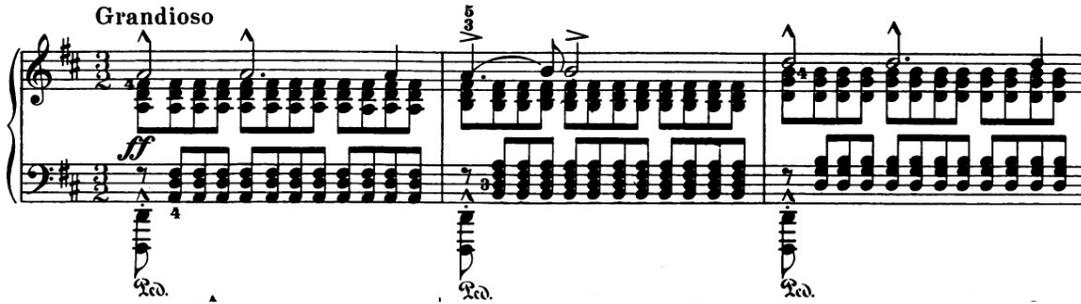


Después de una progresión constituida por el mismo motivo suplicante utilizado en esta sección, surge inesperadamente una grandiosa transformación del tema de Fausto.

El tema pasa de su forma original a ser generador de un pasaje de octavas, que se verá interrumpido por una precipitación agresiva e inesperada sobre un arpeggio disminuido que conduce la música a un escenario sombrío, en el que el primer tema, cantando en el registro grave, será el único semblante melódico reconocible. Esta sección es la segunda de las que conforman la exposición.

The image displays three systems of musical notation for piano. The first two systems are in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more melodic line in the left hand. The second system continues this texture. The third system is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a 'molto cresc.' marking and a 'poco rall.' marking. The left hand in the third system is marked 'marcatissimo' and plays a series of chords. The right hand continues with rapid sixteenth-note passages.

La parte anterior es un largo y exitoso episodio desarrollado de un solo motivo. Es interesante notar que en estos compases Liszt solamente utilizó como material el que había empleado en las escalas del principio. Como producto de la extraordinaria modulación realizada en este pasaje, aparece uno de los temas más majestuosos de la obra: el **Grandioso**.



Este magnífico himno, que comprende la tercera sección de la exposición, deriva rítmicamente de la estructura del primer motivo y constituye el cuarto material temático de la obra. Por su naturaleza, lo han identificado comúnmente como el tema de Dios o el motivo heroico.

A manera de epílogo, unos acordes sonoros y poderosos que toman su estructura del ritmo de las primeras notas del primer tema, se encargan de poner fin a esta parte, para introducirnos a secciones que vendrán a equilibrar la forma de la Sonata por medio del contraste.



Alfred Cortot dice al respecto que, al igual que Beethoven, Liszt se vale del contraste sonoro para dar equilibrio a las partes que conforman la exposición y así balancear el contenido de su obra.

A través de una progresión ascendente en la que el motivo de Mefistófeles funciona como aliciente rítmico, surgirá el tema de Margarita.



Ésta es la cuarta de las Secciones constituyentes de la exposición de la Sonata, la cual precede al tema de Margarita, resultado de la aumentación del tema de Mefistófeles.



Después de la aparición de este motivo se desarrolla una sección de carácter nostálgico, en la que los temas de Fausto y Margarita fungen como generadores de los elementos del discurso. El ejemplo siguiente muestra dichas derivaciones temáticas.

A continuación vemos el tema de Margarita en la nota superior, revestido con un acompañamiento de tresillos que contiene la dotación armónica de la sección.

Más adelante, el material está integrado por una elaboración ornamental en la mano derecha, mientras en la mano izquierda podemos escuchar el tema de Fausto, esta vez presentando una disminución en el valor de la primera nota.

The image displays two systems of musical notation. The top system features a piano piece with a 'cresc.' marking and a 'p dolce' section. The bottom system features a 'dolciss.' section followed by a 'poco rall.' section. Both staves include fingering numbers and dynamic markings.

Cortot, sugiere cantar muy expresivamente el tema presente en la mano izquierda. Después, una entusiasta explosión interrumpe el trance poético en el que los trinos nos habían inducido.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of notation. The first system is marked 'ff' and the second system is marked 'mf' and 'cresc.'. The notation includes complex rhythmic patterns and dynamic markings.

El tema principal se hace acompañar de una ráfaga de octavas. Esta sección, triunfal y festiva, aparece en Do mayor y en Si mayor donde inesperadamente la tragedia se hace presente, proponiendo el tema de Fausto como su elemento expresivo:

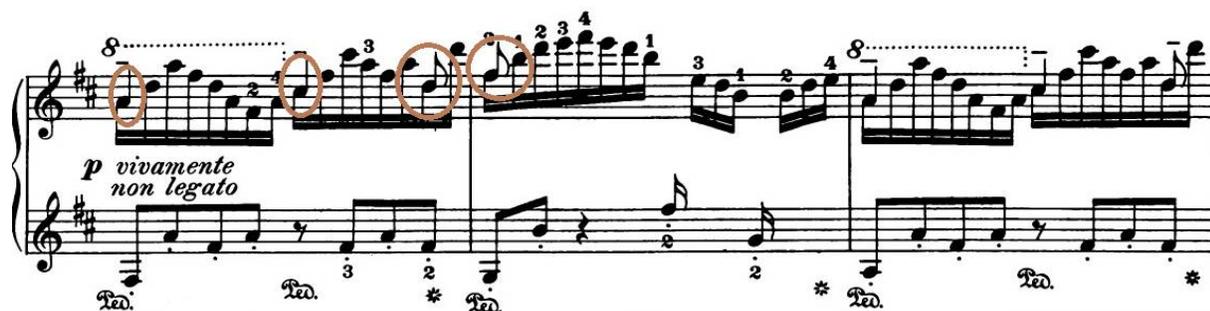
A musical score snippet for piano. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with a fermata over a measure containing a dotted quarter note and an eighth note. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, showing a bass line with a fermata over a measure. The dynamic marking *ff* is present. A small asterisk is located below the bass staff.

A musical score snippet for piano. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with a fermata over a measure. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, showing a bass line with a fermata over a measure. The dynamic marking *rinforz.* is present. A small asterisk is located below the bass staff.

En la mano izquierda se encuentra dicho tema en otra de sus múltiples transformaciones. Ésta, será parte de una progresión ascendente que, después de 12 compases, se detiene agresivamente para marcar un violento descenso derivado de una escala construida a partir de la segunda semifrase del tema de Fausto en disminución:

A musical score snippet for piano. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. It features a series of chords with a fermata over a measure. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, showing a bass line with a fermata over a measure. The dynamic marking *ff* is present. A small asterisk is located below the bass staff.

El desarrollo de esta parte se ve contrastado inmediatamente por un brillante pasaje de la obra, enunciado como *non legato, vivamente*.



Podemos observar que para la elaboración de la sección anterior, Liszt se valió del tema de Fausto, que ahora, lejos del dramatismo contenido en las páginas anteriores, se ve inmerso en una jovialidad notable. Dicho tema, abandonado a los caprichos de las figuraciones que lo acompañan, se difuminará poco a poco para dar paso nuevamente a la fatalidad, representada con una vertiginosa carrera que recurre al motivo de Margarita.



La continuación del pasaje anterior incrementa su potencial sonoro con el estruendo generado por la añadidura de octavas como acompañamiento al tema de Margarita.



El siguiente pasaje en la mano izquierda se encargará de llevar la obra a una sección intensa y dramática:



Después de la progresión ascendente representada en el primer sistema del ejemplo anterior, los trémolos coronan el extremo dramatismo de este momento. El primer tema, confinado a la mano izquierda en octavas, resalta la intención ahora manifestada.



Como conclusión de este agitado episodio, el tema de Fausto se presenta seguido de su reelaboración a manera de *ostinato*, para conducirnos hasta el final de la exposición.



Lo anterior será recurrente en muchos pasajes de la Sonata. Liszt transforma el inicio de la segunda semifrase del tema de Fausto en un movimiento perpetuo, con la intención de expresar estados de ánimo exacerbados. El *ostinato* representa la desesperación de Fausto.

Esta característica transformación derivada del tema de Dios, marca el principio del Desarrollo.

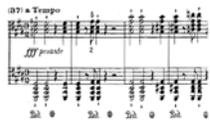


Esta parte de la Sonata está conformada por cinco secciones constituidas y caracterizadas por uno o varios de los temas presentados al principio de la obra. La unidad presente entre estas cinco secciones tan distintas entre sí, puede ser atribuida a la narrativa en la que Liszt se basó para construir su Sonata.

Desarrollo:

Primera sección:

Desde:



Hasta:



Segunda sección:

Desde:



Hasta:



Tercera sección:

Desde:



Hasta:



Cuarta sección:

Desde:



Hasta:



Quinta sección:

Desde:



Hasta:



La primera sección que integra al desarrollo, comienza con los acordes anteriormente descritos e inmediatamente se ve su dramatismo con la inesperada intervención de un *recitativo*.



Dentro de esta sección se encuentra uno de los momentos relevantes del discurso armónico de la Sonata. En esta parte, la atonalidad que caracterizará las obras del último periodo de la música de Liszt, es ya un elemento importante del lenguaje del compositor.



Después de esta sucesión de cuartas aumentadas, el tema de Fausto será el motor que anime el movimiento de la progresión y conduzca al final de la primera sección:



Al término de dicha progresión, se encuentran combinados materiales temáticos presentes al principio de la exposición. Mientras en la mano izquierda apreciamos el tema de Mefistófeles, en la derecha está el de Fausto en aumentación:



Después de la exposición completa de este tema en la mano derecha, acompañada del *ostinato* mefistofélico, la dinámica se verá gradualmente disminuida hasta detenerse al final sobre un acorde mayor con novena menor, que viene a ser la premisa de uno de los procesos modulatorios importantes de la obra, un cambio de color y de estado de ánimo, lo cual permitirá que la música siga hacia el *Andante Sostenuto*.



El tema empleado en el **Andante Sostenuto** sólo aparecerá aquí y en la *coda* de la Sonata. Analizando su conformación, vemos que es una derivación rítmica de las escalas del principio de la obra con un tratamiento melódico sin precedentes.

Continuación del *Andante Sostenuto*



Lennan Hedwart sugiere la existencia de cierta relación rítmica entre el tema del *Andante* y el de Fausto.

Al hallar la lógica de la construcción temática que empleó Liszt para confeccionar las melodías de esta sección del desarrollo, podremos entonces comprender con más plenitud las palabras que Alfred Cortot escribió sobre la misma:

“Y, en efecto, la frase que nace en el tercer compás de este Andante Sostenuto, centro emocional y de recogimiento, se manifiesta en una atmósfera de calma seráfica, donde el poeta-músico sueña con beatitudes eternas”.

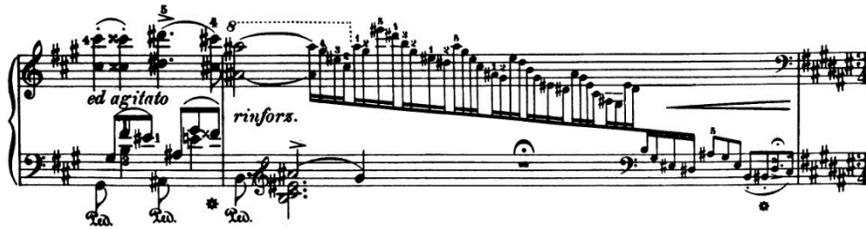
Después de que el **Andante sostenuto** termina, aparece el **Quasi Adagio**, con el tema de Margarita.



A continuación aparece una dulce cantilena, igual a la que se encuentra en la exposición después del tema de Margarita.

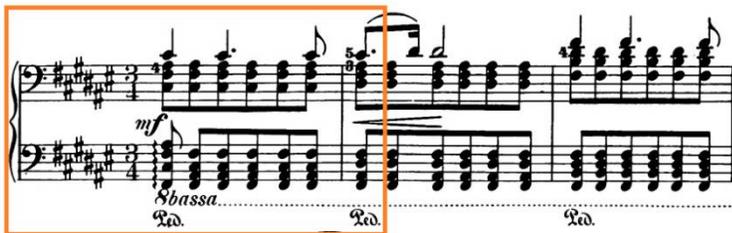


El canto anteriormente referido encontrará su final con una breve progresión presente en las voces internas. Del sonido más agudo se desprende una cadencia que lleva a la siguiente sección del desarrollo de la Sonata.

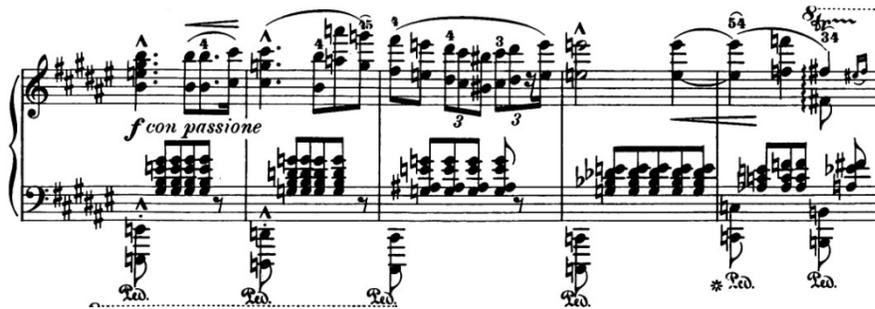


En ésta, el tema expuesto por primera vez en el **Grandioso**, será utilizado aquí con una intención totalmente distinta.

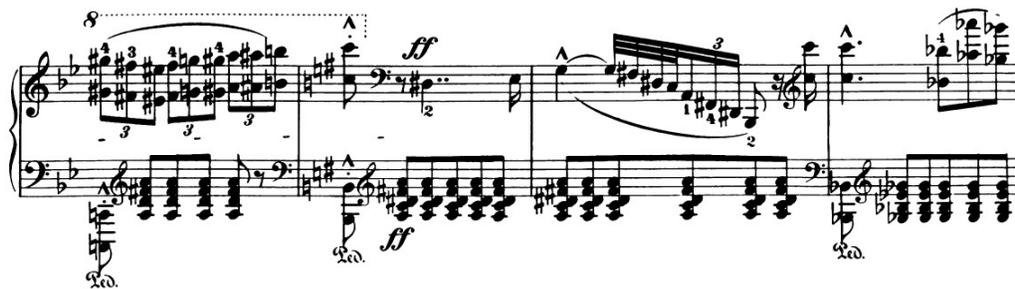
El ritmo de las primeras cuatro notas del tema de la siguiente sección deriva de la escala del principio de la Sonata; es el tema de Dios, que se anuncia de manera profética.



De igual forma cinco compases adelante, *f con passione*, pero ahora en disminución.

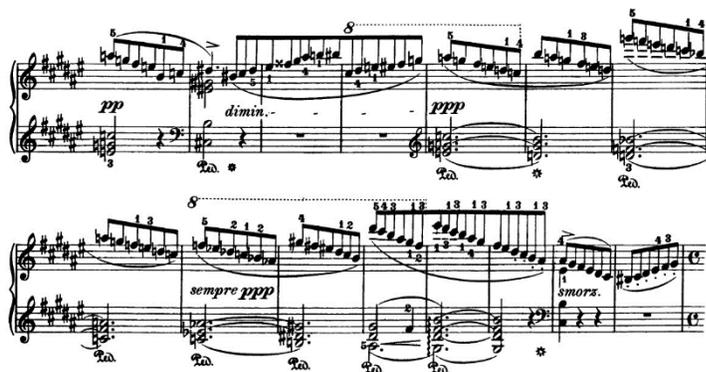


El episodio caracterizado por el diálogo que se da entre las dos manos, precede al clímax del desarrollo.



A fin de preparar una culminación que tenga la capacidad de liberar toda la carga emocional de esta sección, Liszt redujo el movimiento procedente del episodio anterior al utilizar valores más largos que permitieran generar y acumular la tensión suficiente para alcanzar la sonoridad y el carácter deseados.

El momento climático resulta de un estallido generado por la acumulación gradual de la tensión. Las indicaciones dinámicas (*fff*) y agógicas (*poco rallent.*), así como su escritura instrumental, permitirán que sea un momento de resonancia plena y de emotividad incontenible.



En efecto, ya todo es serenidad y quietud hasta la fuga. El tema de Margarita, acompañado por sonoridades tranquilas y cautivadoras, es el que genera los motivos siguientes:



A manera de eco, un fragmento del tema de Margarita se encargará de diluir la sonoridad hasta el silencio. Las indicaciones dinámicas son las que permiten que la música se disuelva.



Para su continuidad y dar a entender que aún no ha terminado, el compositor hace surgir del final de esta parte tranquila, la misteriosa escala que utilizó al principio de la Sonata.

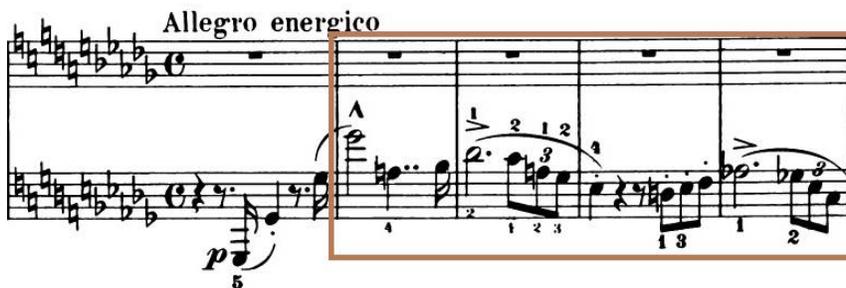


Seguirá el tema de Fausto, pero ahora para nuestra sorpresa, éste será el sujeto de una fuga.

Es muy interesante que Liszt haya concluido el desarrollo con esta forma, aunque incompleta, ya que desde el punto de vista estructural sólo aparece la exposición rigurosa de las tres voces y una parte del desarrollo: un episodio y dos repercusiones, éstas con el tema invertido y sólo la mitad del mismo (la primera frase de cuatro compases). Llama la atención cómo el compositor, valiéndose de su gran ingenio, incluye una sección tan magistralmente construida.

A continuación describiré la fuga, procurando explicar su integración temática y su comportamiento estructural dentro del marco de la forma tradicional.

Después de las dos notas graves y de las escalas descendentes que evocan la introducción de la obra, el tema de Fausto aparecerá súbitamente bajo la indicación **Allegro energico**.



Al igual que en la introducción de la Sonata, éste será sucedido por el motivo de Mefistófeles, el cual, a su vez, precederá un material derivado de la conclusión del tema de Fausto, presentada aquí a manera de breve progresión descendente.



Esta nueva integración temática concluirá el extenso sujeto de la *fuga*. En el siguiente ejemplo lo podremos ver tal como aparece en la partitura.

A musical score snippet for a piano piece, marked 'Allegro energico'. It shows a fugue subject in the bass clef. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and complex fingering. Fingering numbers include 3, 1, 4, 5, 4, 2, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 1, 3, 1, 2, 3, 4, 5, 1. A dynamic marking 'p' is present. The score is written in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 2/4 time signature.

La respuesta al sujeto ocurre en el c. 470.



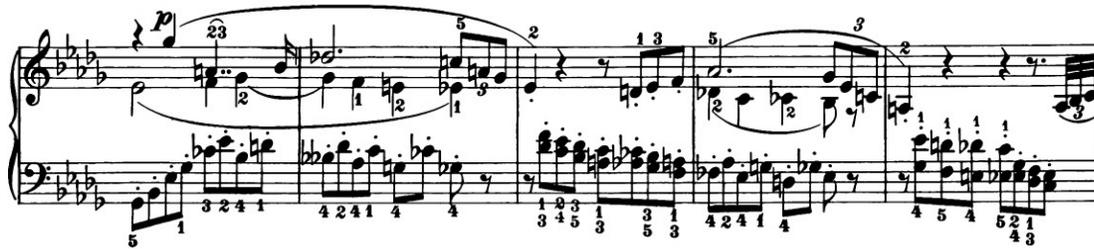
Aquí se presenta el contrasujeto, que deriva de la conclusión del sujeto, después del tema de Mefistófeles. En el c. 475, el contrasujeto se constituye por un elemento presentado en la exposición:

c. 475

c. 46 de la Sonata



El contrasujeto en los cc. 476 a 479, está formado por la combinación de elementos de los temas de Fausto y Mefistófeles. El intervalo entre las notas largas de los cc. 476 y 477 de la mano izquierda, es de una séptima al igual que en el tema de Fausto:



En los cc. 489 a 492, hay un puente que lleva al desarrollo de la fuga y cuyo primer episodio da inicio en el c. 493. Los cc. 488 a 496 ilustran cómo el compositor utilizó el *ostinato* en la mano izquierda como material para construir un puente (cc. 489 a 492) y un episodio (493 a 496) elaborado con la primera semifrase del tema (Fausto) en una progresión descendente. En el ejemplo siguiente, los cc. 489 a 496:



De los cc. 497 a 503 se presenta la primera repercusión del tema.

En los cc. 502 y 504, Liszt agrega a la semifrase del sujeto correspondiente al tema de Mefistofeles, el de Fausto a manera de contrasujeto. En los cc. 503 y 505, aparecen elementos imitativos del tema de Mefisto en las voces intermedias. En el ejemplo, final del c. 501 al c. 505:

En los cc. 506 a 509, hay un puente que concluye el enlace de la primera con la segunda repercusión, la cual inicia en este último compás.



De los cc. 509 a 522, la nota aguda de los acordes traza un rasgo melódico muy parecido al tema de Fausto y se conforma por una figuración que utiliza variantes del mismo.



En este pasaje la mano derecha viene a ser el contrasujeto de la segunda repercusión del tema, pero incompleta (sólo la primera mitad, con el motivo de Fausto) y presentada en movimiento contrario en la mano izquierda. En el c. 513 aparece la tercera repercusión, también con el tema incompleto y en movimiento contrario, pero ahora octavado.



Los cc. 522 y 523 fungen como conexión entre la fuga y la sección análoga a la introducción (c. 424).

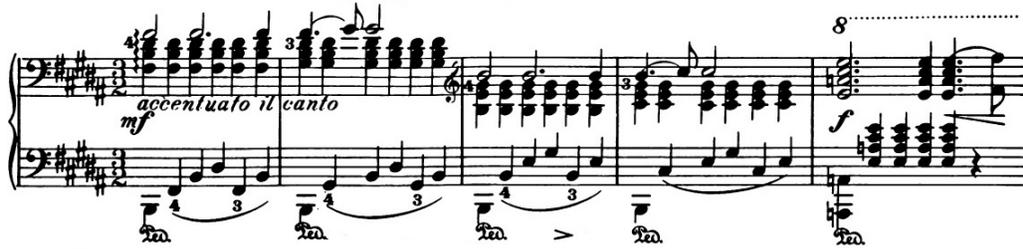


La reexposición es –como en la gran mayoría de las sonatas clásicas– muy similar o idéntica a la exposición. Después vendrán partes novedosas siempre distribuidas y apegadas al esquema adoptado por Liszt en la exposición.

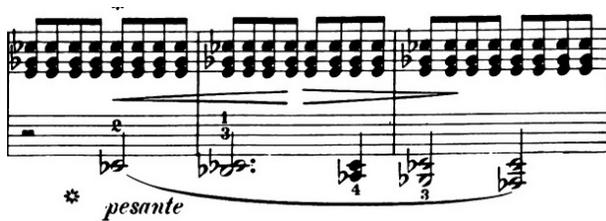
La primera sección nueva, que aparece después de la reexposición, es la siguiente, cc. 555 y 556:



En ella, nos daremos cuenta del estilo libre que la caracteriza. Pareciera que para poder hilar la reexposición con el regreso del Grandioso



Liszt hace uso de algunos de los recursos obtenidos en sus años como compositor de paráfrasis virtuosas. Esta parte libre no es la excepción e igualmente se hallará conformada por las transformaciones que el autor hizo sobre el tema expuesto en la introducción de la Sonata. Veremos en el inicio de esta sección, cc. 557 a 560, que dicho tema será aquí el elemento principal de la mano izquierda:

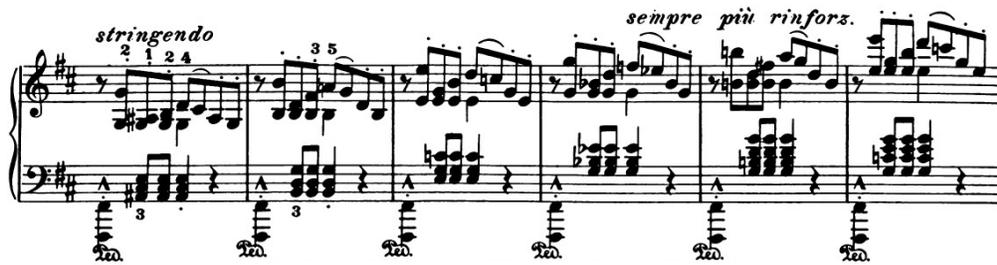


Podemos notar que Liszt pide resaltarlo mediante la palabra *pesante*. En esta parte será característico el uso de la progresión. Después del precipitado arpeggio encargado de terminar con el ejemplo anterior, el compositor reutilizará íntegro el material que acaba de exponer. Esta vez, medio tono arriba, cc. 561 a 564:

Notamos también que los acordes en la mano derecha, así como los silencios que los separan tienen la función de repetir el tema. Nuevamente una ráfaga de notas se encarga de cerrar de manera variada esta breve exposición temática, para iniciar un pasaje caracterizado por una progresión ascendente del tema inicial (cc. 571-572, 575-576 y 580-581), Estos serán resaltados en el siguiente ejemplo con los recuadros rosas.

El compositor utiliza el motivo de Fausto (cc. 569-570, 573-574 y 577-578). Estos fueron señalados en el ejemplo de la página 39 con los cuadros azules.

Cuando la tensión es incontenible, un diseño rítmico-melódico derivado del tema de Fausto, se presenta en el *stringendo*:

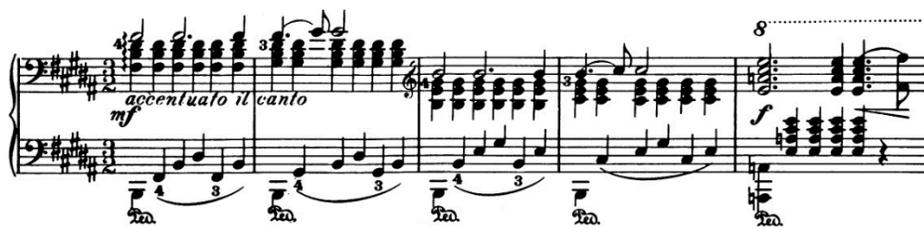


Es evidente que para construir esta sección de octavas, Liszt utilizó como materia prima el final del tema de Fausto.



Para concluir esta agitada sección, el tema de Mefisto se hará escuchar seguido de otro de los pasajes que constituyen la exposición, el **Grandioso**:





etc.

Con otra intención, este motivo, ahora con un carácter mucho más tenue (*mf*), se presenta como un elemento de unidad estructural que refuerza la forma de la Sonata por las necesidades de similitud que la exposición y reexposición requieren.

Los acordes que cierran la sección, se encargan de crear una modulación que nos situará en la tonalidad de Si mayor, haciendo de esta larga travesía un camino que se acerca a su final.



La siguiente sección, *cantando espressivo, senza slentare* no es más que la reexposición del tema de Margarita en la tonalidad de Si mayor. Esta vez se hará acompañar por rasgos melódicos y sonoridades procedentes de un íntimo sentimiento.



Es un pasaje de evidente carácter lírico y poético, en el que se reproducen algunas partes de relevancia narrativa en tonalidades diferentes a las de la exposición.



Después de las mencionadas reiteraciones, tendrá lugar uno de los momentos más bellos de la Sonata:



En esta cantilena protagonizada por el tema de Margarita, encontramos que el material que lo acompaña está conformado por arpeggios. Éstos se adaptan a las necesidades armónicas que el canto manifiesta. Después de la segunda escala cromática ascendente se conectará el motivo de Fausto, con un descenso veloz que adopta como semblante temático:

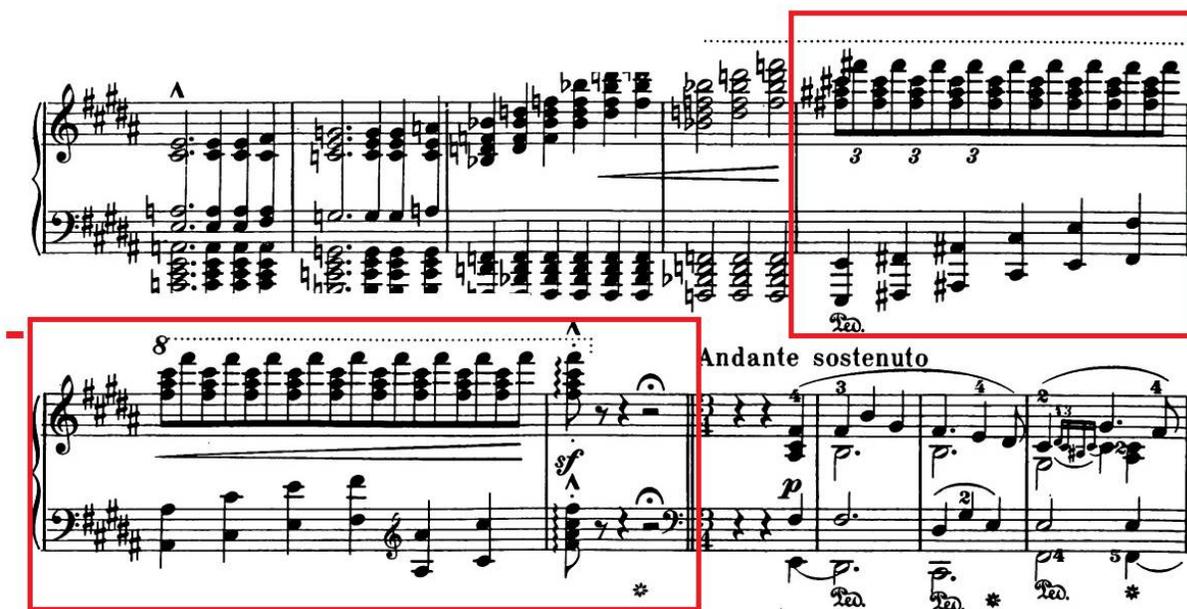




Después de un arrebatado descenso cromático en octavas con ambas manos, la obra llega a su culminación, exponiendo por última vez y en *fff* el tema señalado inicialmente como **Grandioso**:



Al final del trémolo vigoroso que concluye este pasaje, un gran silencio pondrá fin a la excitación producida, para que el **Andante sostenuto** y la tranquilidad de su desenvolvimiento dé conclusión a tan monumental obra.



En la Sonata, esto es representado por los tres acordes finales, siendo en los últimos dos (Fa mayor y Si mayor), donde podemos notar el ingenio con el que Liszt prepara el final para representar lo anterior: las notas fundamentales de los acordes mencionados (Fa y Si) forman tres tonos, y el tritono era considerado el intervalo del Diablo (Diabolus in musica). Estas dos notas simbolizan su presencia, confirmada a través del Si grave y seco con el que concluye la obra, como metáfora de su regreso a los infiernos.



Para finalizar, quisiera citar algunas palabras de Alfred Cortot sobre esta obra:

“Su contribución al género sonata depende más de las aspiraciones musicales que de la sumisión a los límites de un corte tradicional. No dudaremos al afirmar que la “improvisación sin igual” de Liszt –como no temen calificarla ciertos comentaristas– ha aportado al tratamiento de la forma que representa, justamente el más alto logro de nuestro arte, el recurso inventivo más fecundo que la música haya conocido desde que Beethoven le abrió todo el horizonte de la expresión humana”.

Reflexión personal sobre la Sonata de Liszt

La genialidad del compositor ha quedado manifiesta de manera incuestionable a lo largo de su extensa producción musical, intelectual y pedagógica. Para que su participación en el ámbito musical del siglo XIX adquiriera la importancia que realmente merece, tenemos que ser capaces de apreciar lo revolucionario de

ésta. Si logramos lo anterior, podremos asimilar con toda naturalidad cómo Liszt, partiendo de sus propias intuiciones, fue capaz de concebir obras como la *Sonata en si menor*. En ésta, el compositor ajustó el marco de un esquema formal bien determinado para dar total capacidad de expresión a su discurso.

Desde mi punto de vista, no es ninguna coincidencia que un personaje de la talla de Franz Liszt haya escogido exponer semejante discurso al margen de un esquema formal tan convencional como es el de la sonata. Por las cualidades reiterativas que esta forma ofrece a los compositores, Liszt pudo encontrar en ella las condiciones óptimas para crear su monumental obra. El hecho de que el compositor haya tomado como móvil de su pensamiento un esquema formal que se ve obligado a <<reexponer>> sus materiales iniciales para generar un sentido de unidad estructural, me hace pensar en un tratamiento musical destinado a la representación metafórica de situaciones recurrentes de la vida humana. Al resaltar que Liszt concibió todas las secciones que integran su monumental obra a partir de la derivación motivica, asumo que estas situaciones reiterativas guardan una evidente lógica unas con otras, como si obedecieran la ley de causa y efecto.

Así es cómo, al escuchar la *Sonata en si menor*, nos encontramos ante una composición de naturaleza representativa. Según mis impresiones, la temática de ésta es la misma que hallamos en *Fausto* de Goethe: las fatales consecuencias que la insatisfacción del ser humano puede producir.

El hecho de que la Sonata no haya sido debidamente apreciada por músicos como Johannes Brahms o Clara Wieck (mejor conocida como Clara Schumann), desde mi punto de vista, es producto de la incomprensible vanguardia con la que Liszt ajustó a las demandas de sus obras los paradigmas formales y musicales. Él mismo decía estar satisfecho por haber lanzado sus dardos hacia la posteridad. Creo que, en el fondo, el compositor sabía muy bien que el terreno para conseguir una expresividad más legítima y sobre todo, única, se encontraba fuera de toda rigidez formal y tonal.

Con sus notables aportaciones, Liszt contribuyó a validar el sendero sobre el que la música del siguiente siglo encontraría su justificación.

FRÉDÉRIC CHOPIN, Doce Estudios Op. 10

Perfil biográfico del compositor

Sin lugar a dudas, los Estudios Op. 10 de Chopin forman parte del más selecto repertorio de la música para piano. En ellos ha quedado plasmada la genialidad, así como, toda la frescura y la energía de un joven músico que buscaba el éxito profesional en el extranjero. Al escucharlos, encontramos el dramatismo que caracterizó aquellos años de la vida del compositor.

Desde muy joven, se dio a conocer en Polonia como un niño prodigio de la composición y de la ejecución pianística. Aunque él tenía claras dotes como ejecutante, las cuales le permitieron cosechar éxitos determinantes para su carrera en Polonia, Viena y París, Chopin se consideraba a sí mismo más un compositor que un intérprete; la incomodidad que manifestaba al presentarse públicamente como tal es tratada por algunos biógrafos. En la correspondencia que mantenía con Liszt, Chopin declaraba abiertamente que padecía bastante en las presentaciones públicas, porque no estaba acostumbrado a sentir las miradas inquisitivas de los asistentes, ni a ser el centro de atención durante un concierto.

Los grandes escenarios no eran sus preferidos, por lo que encontró en las salas parisinas, de dimensiones y audiencias más reducidas, el lugar en las que podía desempeñarse mejor como ejecutante. Según Jim Samson (1946), célebre estudioso del compositor, el refinamiento que caracterizaba su ejecución hacían que el pianismo de Chopin resultara sumamente atractivo y novedoso, dotando así a su música de la belleza necesaria para ser presentada ante la sociedad europea del siglo XIX con éxito y aprobación.

A pesar de su genialidad, al tratar de establecerse fuera de Polonia se encontró con algunas dificultades para hallar un lugar en el que pudiera desempeñar su labor creativa. Al salir de su Patria, llegó a Viena y aprovechó la situación que la realidad musical de aquel entonces ofrecía a los pianistas para ganarse la vida.

Había dos modalidades en las que se presentaba la música de concierto. Una era la de las grandes producciones, en donde la obra sinfónica de los maestros vieneses y alemanes era la oferta más cotizada. Desde luego, la ópera jugaba un papel importantísimo en la cartelera de aquel entonces. El otro escenario era impulsado y administrado por artistas independientes que trataban de darse a conocer como pianistas, compositores e improvisadores. Es aquí donde Chopin hará su primera aparición en Viena.

Este marcado contraste entre los promotores de música de la capital austriaca tenía una razón de ser: para la época en la que Chopin llegó a Viena (1829), ésta era considerada la joya musical de Europa. Su prestigio se alimentaba de la gloria dada por la música de Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1791), Beethoven (1770-1827) y otros compositores menos conocidos. Por otro lado, Carl Czerny (1791-1857), el maestro de piano más famoso de aquel entonces, vivía ahí y Sigismund Thalberg (1812-1871), nacido en Viena, tenía la atención del mundo entero por su gran virtuosismo. La ópera que se producía era de muy alta calidad, producciones millonarias engalanaban las temporadas musicales de los teatros principales. En contraparte a los públicos de gustos tradicionales, se hallaba una juventud que se encontraba expandiendo los paradigmas de una nueva estética.

Evidentemente a los funcionarios y a las compañías encargadas del entretenimiento musical, les convenía más invertir fuertes sumas de dinero para presentar todo aquello que tuviese un éxito garantizado. Por esto, muchos jóvenes artistas se vieron obligados a mostrar su arte en recitales públicos en los que la entrada tenía un costo simbólico. El caso de Chopin fue excepcional. Józef Elsner (1769-1854), su maestro de composición y de piano en Varsovia, era uno de los organizadores del festival musical más importante de esa ciudad. Haciendo uso de sus facultades diplomáticas, arregló una audición que permitiría a Chopin debutar en Viena, en el Teatro Kärntnertor, el 11 de Agosto de 1829.

Tras su presentación en la capital europea de la música, muchos escribieron favorablemente sobre su actuación y otros reconocieron y refirieron la genialidad presente en sus obras. El éxito había sido evidente y aunque algunos criticaron el poco volumen sonoro que producía en el piano, el viaje fue más que alentador para Chopin. Después de sus dos conciertos triunfales en el Kärntnertor, regresó a Varsovia muy motivado. Nuevamente en Polonia, se dedicó a la composición de obras tan importantes como el Concierto en Mi

menor, para piano, y la Gran polonesa brillante, Op. 22. Durante el ardiente y fugaz idilio que vivió con Konstanze Gladowska, surgió el *Larghetto* del Concierto en fa menor.

Siguiendo sus ambiciones musicales, había resuelto ya emprender un viaje de estudios por Europa. Primero pensaba instalarse en Berlín, por la invitación que el príncipe Anton Radziwill le había hecho anteriormente; sin embargo, para comenzar una mejor y más fecunda carrera decidió radicar en Viena.

El 22 de noviembre de 1830 llegó a esta ciudad acompañado de un viejo conocido llamado Tytus Woyciechowsky, quien en muy poco tiempo se convirtió en su mejor amigo. En esos días, los levantamientos armados en Polonia que pretendían detener el avance del régimen ruso, fueron severamente reprimidos y esto causó muchas muertes. La tensión por la que atravesaba Polonia mermó notablemente la producción musical de Chopin y ocasionó un declive en su carrera, aunado a que los vieneses, que en un principio habían mostrado entusiasmo hacia él, tuvieron ahora una reacción de frialdad y apatía. Esta etapa de la vida del compositor fue sumamente difícil, por sus cartas se sabe que se encontraba falto de esperanza y lleno de ansiedad por la situación de sus seres queridos en Polonia.

En este periodo comenzó a escribir la Balada Op. 23 y el Scherzo Op. 20. Además de haber realizado éstas obras, Chopin avanzaba en la composición de los Estudios Op. 10.

Habiendo comprobado que en Viena no podría tener la carrera que imaginó mientras estaba en Varsovia, el 20 de Julio de 1831 decide dirigirse a Londres vía París. A su paso por Stuttgart, se entera de que la capital polaca había caído ante las fuerzas rusas. Esto lo conmocionó y en medio de la desesperación, blasfema, y en un arranque de cólera e indignación, algunos biógrafos mencionan que se sentó al piano e improvisó lo que llegaría a ser el Estudio Op. 10, No. 12, posteriormente conocido como “Revolucionario” o “Caída de Varsovia”, así llamado en algunos lugares de Europa.

Chopin llegó a París en el otoño de 1831, donde su estancia sería más favorable. Allí, se involucró en una intensa actividad cultural que le permitiría, además de dedicarse plenamente a la composición y a terminar

muchas obras, enriquecer su conocimiento artístico a través de la convivencia con los personajes más importantes del mundo de las artes del siglo XIX. Balzac (1799-1850), Victor Hugo (1802-1885) y Heine (1797-1856) fueron algunos de los escritores con los que tuvo contacto. El célebre pintor Eugène Delacroix (1798-1863) tuvo cercanía con Chopin, y el agitado movimiento musical que París manifestaba le permitió conocer a compositores e intérpretes tan renombrados como Gioacchino Rossini (1762-1868), Giacomo Meyerbeer (1791-1864), Franz Liszt (1811-1886) y Camille Marie Stamaty (1811-1870), entre otros. Se sentía particularmente en confianza con sus compatriotas polacos y entre sus más entrañables amigos podemos encontrar a Jan Matuszynsky y a Julian Fontana (1810-1869), así como a Albert Grzymala (1793-1871), al célebre pianista Ferdinand Hiller (1811-1885) y al famoso chelista Auguste Franchomme (1808-1884), quienes fueron sus confidentes y amigos más importantes durante su estancia en París. Este alentador inicio, se tradujo en un entusiasmo que motivó a Chopin a componer y a presentarse en público con el fin de darse a conocer.

Siendo ya célebre y teniendo una total estabilidad, en 1834 viaja a Alemania, donde conoce a Felix Mendelssohn (1809-1847) y a Robert Schumann (1810-1856). Durante este viaje escuchó por primera vez la Novena Sinfonía de Beethoven y mucha de la música de Haydn y Mozart que hasta entonces le era desconocida. Tanto Mendelssohn como Schumann quedaron muy impresionados después de conocer a Chopin.

Algunos biógrafos sostienen que la amistad del compositor polaco con Liszt no era más que el resultado de su recíproca admiración. Lo anterior podría ser cuestionable, aunque Chopin no mostraba públicamente su afecto por Liszt, en años venideros ambos se verían con frecuencia por la amistad entre sus respectivas parejas. Liszt apoyó mucho a Chopin cuando comenzaba a difundir su obra ante la sociedad francesa. Si a esto añadimos la atracción y estima que percibían el uno hacia el otro por su música y lo gratificante de sus charlas en Nohant, sería natural pensar que se tuvieran un sincero aprecio. Recordemos además que Liszt escribió una biografía de Chopin, poco después de haber fallecido, en la que el músico húngaro deja aflorar todo el respeto y admiración que sentía por su colega y amigo. Se sabe que Liszt apreciaba tanto a Chopin, que hay quienes piensan que su pieza titulada Funerales, Octubre de 1849, expresa el impacto que su muerte, acaecida el mismo año y el mismo mes, produjo en él, además de la consabida Revolución húngara del '49.

Pese a todo, no faltan quienes sostienen que el hecho de que Chopin haya dedicado sus Estudios Op. 10 a Liszt, no fue más que una estrategia para hacerse publicidad en los grandes escenarios europeos y así ganar fama. Si tomamos en cuenta que Liszt fue el pianista más famoso de su tiempo, podríamos llegar a creer lo anterior.

Chopin era un compositor muy inteligente y supo adaptar su genialidad creativa a las demandas de un público sediento de toda la riqueza que la música tradicional polaca poseía. El estilo brillante en el que fueron escritas sus obras de juventud –Variaciones Op. 2, Rondo-Krakowiak, Fantasía sobre temas polacos–, así como los movimientos finales de sus dos conciertos para piano y orquesta, hicieron que su música tuviera mucha popularidad y demanda entre el público. La mazurka y la polonesa fueron géneros que bajo la inspiración de Chopin mostraron gran novedad y vitalidad.

Muchos compositores consumados hicieron comentarios proféticos sobre su éxito, entre ellos Schumann, Meyerbeer y Mendelssohn, quien lo acogió siempre con mucho cariño. Es ya conocida la sincera admiración que Schumann tenía por la obra de su colega polaco, lo cual le llevó a recordarlo en el Carnaval Op. 9 y a dedicarle la Kreisleriana. Chopin, en cambio, se mostraba un poco escéptico ante la creación musical de sus contemporáneos. Pese a ello, supo ganarse al público y logró inmediatamente ser reconocido como uno de los más talentosos y prometedores compositores de aquél entonces –y de todos los tiempos–, pero sus características como pianista hicieron que poco a poco prefiriera la intimidad de los salones de música, a la sobrepoblación y exigencias de los teatros y grandes salas de conciertos. Algunos críticos enfatizaron su incomodidad al actuar en público y su preferencia para desarrollar la actividad como concertista en los espacios que las sociedades aristocráticas y privadas ofrecían como plataforma de actuación a los jóvenes talentos. Esta decisión repercutió seriamente en la economía de Chopin, pero debido a la fama que gozaba en todo París, comenzó a dar lecciones de piano a los interesados de la clase alta con el fin de aumentar sus ingresos.

Gracias a Cortot*, hoy sabemos con certeza que como pedagogo Chopin fue igualmente muy reconocido. Podemos enterarnos a través de algunas libretas en las que anotaba consejos y ejercicios para sus alumnos

* Alfred Cortot (1877-1962). Pianista y pedagogo suizo. Fundó la *École Normale de Musique* en París. No sólo publicó la obra completa para piano de Chopin, enriquecida con extensos comentarios, sino que también, su maestro Émile Descombes, 1829-1912, fue uno de los últimos discípulos de Chopin. [Ver bibliografía]

–así como por ellos mismos–, que concibió los fundamentos de su técnica partiendo de la fisionomía de la mano y su adaptación al teclado. Según Cortot, Chopin fue un profesor visionario y novedoso, hacía un énfasis especial en el sonido que podía obtenerse del piano y estimulaba a sus estudiantes a desarrollar una comprensión muscular clara para poder interpretar con ligereza y naturalidad los pasajes más complicados. Como buen pedagogo y pianista, conocía muy bien los recursos que el correcto uso de la muñeca podía proporcionar al ejecutante (afirmaba que ésta es para el pianista lo que la respiración para el cantante). Siempre buscaba en la ejecución una sonoridad de la mayor calidad posible. Con frecuencia, para tocar y entender bien su música aconsejaba escuchar a buenos cantantes. Era especialmente cuidadoso en el momento de asignar alguna digitación.

Pronto, el éxito comenzó a llegar y Chopin, el pedagogo, cobrando veinte francos por clase pudo sostener una vida lujosa, viviendo en una de las zonas más exclusivas de París y vistiendo con finas prendas. Era un famoso maestro y había conseguido un éxito financiero que le daba comodidad. Su gran intuición sobre la fisionomía de la mano y las funciones y posibilidades de ésta durante la ejecución, quedaron perfectamente plasmadas en los Estudios Op. 10.

En 1835 cayó gravemente enfermo por un padecimiento respiratorio que en su momento fue asociado con la tisis. A pesar de las complicaciones sufridas, logró reponerse, y en 1836 pidió la mano de Maria Wodzinska, una joven de 17 años de quien se había enamorado. Lamentablemente cuando sus padres se enteraron de la enfermedad del compositor, declinaron el compromiso y la relación terminó.

Tardó en reponerse de la decepción que le produjo no haber podido llevar a cabo el matrimonio con Wodzinska, pero poco a poco volvió a sus actividades normales. Siguiendo de cerca el frenesí que la capital francesa podía brindarle, a finales de octubre de 1836 asistió con Franz Liszt y su entonces consorte, Marie d'Agoult (1805-1876), a una reunión de amigos en la que conoció a George Sand (1804-1876), con quien más tarde entablaría una relación afectiva a lo largo de nueve años.

Jim Samson plantea el enamoramiento que la pareja vivió, como una relación basada en la atracción de personalidades antagónicas. George Sand era el seudónimo de Amandine Aurore Lucile Dupin, baronesa

de Dudevant, quien fue una prolífica y reconocida escritora francesa del siglo XIX, sin embargo, mostraba un marcado contraste con la personalidad de Chopin. Mientras él se preocupaba por tener un comportamiento refinado e incrementar su reconocimiento como compositor, ella manifestaba un claro desapego hacia las demandas sociales de aquél entonces. Su manera de vestir era algo fuera de lo común, así como su desinhibida y fuerte personalidad. Los biógrafos comentan que en ocasiones presentaba algunas tendencias masculinas en su comportamiento.

Pese a las marcadas diferencias en el proceder de ambos, fue una relación que durante los primeros años parecía ser favorable. Él, por su parte, trató de contribuir en cierta forma –sobre todo al principio– para que Sand pudiera educar a sus hijos en un marco familiar, mientras que la escritora, lo apoyaría económica y moralmente cuando su enfermedad se agravara.

A finales de 1838, el también delicado estado de salud y los ataques de reumatismo que había padecido Mauricio, el hijo de George Sand, hicieron que ella tomara la decisión de ir a pasar el invierno fuera de París, a un lugar más caluroso. Primero había pensado en el sur de Francia, pero luego, motivada por los comentarios de algunos amigos, se convenció de ir a Mallorca. La propia escritora relata que cuando Chopin se enteró, le hizo saber que a él también le hubiera favorecido acompañarlos en beneficio de su salud. Tanto sus amigos, como el doctor Gaubert, le recomendaron el viaje; éste último, incluso, le dijo a George Sand que “si le procuraba un régimen de reposo, aire puro y paseos, se repondría.”

Es así como Chopin, la escritora y sus dos hijos llegaron a la isla a principios de noviembre. Si el objetivo primordial era que el clima y la tranquilidad de Mallorca contribuyeran a mejorar el estado de salud del compositor, el invierno de ese año, frío y lluvioso, fue de lo más contraproducente. Un mes después de haber llegado a Palma, capital de Mallorca, el dueño de la casa que rentaban ya no los quiso aceptar al haberse enterado del mal que aquejaba a su huésped. Como se había corrido la voz, nadie les quería dar alojamiento, por lo que salieron hacia Valldemosa, población cercana a Palma, y se instalaron en una ex cartuja modestamente amueblada y ubicada en las alturas de una colina, rodeada de montañas.

Según Sand, la vista y todo lo relacionado a Mallorca, poseía un poderoso encanto que de inmediato quedó fascinada. Sin embargo, debido a la humedad y a las bajas temperaturas que prevalecían en el lugar, la tos y los otros síntomas de Chopin se agravaron. Llegó a sentirse tan mal que se volvió intolerante, lo cual complicó la estancia en el lugar, convirtiéndose para Sand en una pesadilla. Aún así, acabó siendo enfermera, madre, proveedora de alimentos y se encargó de todo lo necesario para que las cosas marcharan lo mejor posible.

Los médicos que allí atendieron a Chopin le diagnosticaron tuberculosis. Es importante destacar que lo anterior es cuestionable, pues resulta muy sospechoso que siendo esta enfermedad tan contagiosa, ninguno de sus seres cercanos haya sido afectado.

De hecho, su médico en París, el Dr. Gaubert, determinó que no era tuberculosis lo que él tenía y que la enfermedad que lo aquejaba no era contagiosa. Este revelador hecho ha abierto el tema a nuevas especulaciones que buscan, mediante numerosas investigaciones realizadas en los últimos cuarenta años, acercarse más al verdadero padecimiento que llevó a la tumba al célebre compositor.

Otro factor que complicó su permanencia en Valldemosa, fue que los residentes de allí tenían costumbres muy conservadoras, por lo que se les hacía muy extraño ver a una mujer fumando cigarrillos y que mostrara una fuerte tendencia masculina en su comportamiento. La vestimenta de Sand, su calidad de extranjera y su conducta, hicieron que los comerciantes lugareños dejaran de venderle comestibles y demás suministros con el fin de propiciar su partida. Gracias a los favores diplomáticos que la escritora recibió al denunciar esta situación, pudieron seguir consiguiendo lo necesario para vivir.

Algunas de las obras en las que Chopin trabajó durante su estadía en Mallorca, fueron los Preludios Op. 28, la Sonata Op. 35, los dos Nocturnos Op. 37, la Balada en Fa mayor Op. 38, el Scherzo Op. 39, las Polonesas Op. 40 y la Mazurka Op. 41, No. 2.

Finalmente, después de vender con mucha dificultad un pequeño piano Pleyel que el fabricante les había enviado, en febrero de 1839 dejaron Mallorca para ir a Marsella y ahí, poder atender la mermada salud del músico. Al llegar a esta ciudad, en la cual permanecieron durante tres meses, Chopin se sentía alarmado por la fuerte crisis que vivió en la isla y escribía a Fontana con mucha insistencia para poner en orden la situación legal de sus obras.

Una vez que se hubo estabilizado en la salud, Sand sugirió ir a pasar el verano en su finca de Nohant, en la región de Berry, en el corazón de Francia. Pero antes de abandonar Marsella, pasaron unos cuantos días en Génova, única ocasión en la que Chopin estuvo en Italia. Regresaron de nuevo a Marsella y poco después se dirigieron al lugar deseado, adonde llegaron en junio de 1839. La casa en Nohant era amplia y cómoda, en la que una fecunda y extensa campiña se abría frente a los ventanales de la misma. Allí, ambos se abocan a sus labores creadoras.

Chopin encontró sumamente benéfico el clima de la finca, aprovechaba pasear y así distraerse un poco. Se escribía con su amigo y secretario Joseph Fontana y le contaba en sus cartas lo agradable del lugar. También se hizo más cercano a Solange, la hija de Sand, a quien se sabe le guardaba mucho cariño. La vida de ellos en Nohant era ideal para la producción artística. Con frecuencia los visitaban amigos como Delacroix, Honoré de Balzac y Liszt, quien se hacía acompañar por Marie d'Agoult. Durante su primera estancia en Nohant, continuó trabajando en la Sonata Op. 35, los Nocturnos Op. 37, las Mazurkas Op. 41, y la Balada en La bemol mayor Op. 47.

En noviembre regresaron a París para pasar el invierno. Allí, el compositor volvió a su vida habitual, retoma además su trabajo como maestro de piano. A partir de ahora y por consejo de Sand, sus lecciones tendrán un costo de 30 francos. Se sabe que nunca disfrutó plenamente el dar clases, con frecuencia lo invadían el aburrimiento y la frustración a lo largo de las mismas, sobre todo con algunos alumnos carentes de talento. Durante la primavera de 1840 se dedicó a trabajar intensamente en su producción musical. Daba alrededor de cinco clases al día y después de terminar se dedicaba a componer. De este año, datan publicaciones de algunas obras tan importantes como la Balada en La bemol mayor, Op. 47, el Preludio Op. 45, la Tarantella, el Bolero, la Fantasía Op. 49.

En el verano regresó a Nohant para relajarse y a la vez trabajar, revisando unas obras y esbozando otras. Los siguientes dos años serán decisivos para la reputación de Chopin. Procuraba ofrecer conciertos con regularidad, en los que tocaba sus producciones musicales más famosas o más recientes, mientras trabajaba duramente en varias obras importantes. Para 1843, el prestigio que el compositor había alcanzado le valdría el reconocimiento y la veneración de todas las generaciones siguientes a la suya.

En 1844, después de haber tocado con Charles Valentine Alkan (1813-1888) en la primavera, recibió una noticia terrible, la muerte de Nicolás Chopin, su padre. Este inesperado suceso lo sume en un estado de profunda melancolía y confusión. Con la intención de ayudarlo, George Sand invitó a su hermana Ludovica y a su esposo para que los acompañaran en Nohant. Durante la estancia de su amada hermana y de su esposo, en el verano de 1844 se adentra en la composición de la Berceuse Op. 57, de la Sonata en Si menor Op. 58 y de la Barcarola Op. 60. Termina el Scherzo Op. 54 y comienza a trazar los primeros esbozos de la Sonata para cello y piano, en sol menor, Op. 63, y de la Polonesa-fantasia.

Es una temporada en la que la salud le permite presentar algunos recitales en París y seguir trabajando intensamente en sus obras. Para entonces, algunas de las revistas más importantes de la capital francesa difundieron su genialidad y lo consideraron un músico de talento extraordinario.

En los años que siguieron, 1846 y principios de 1847, la relación entre Sand y Chopin se debilitará y finalmente en julio de 1847 llega a su final. El motivo aparente de la ruptura fue la difícil situación que ella atravesaba con su hija Solange antes y después de la boda de ésta con Auguste Clésinger (1814-1883), el célebre escultor. La verdad es que desde hacía ya mucho tiempo George Sand no se sentía a gusto al lado de Chopin, cuya enfermedad había agravado la inquietud e intolerancia de su carácter. Además, un incidente familiar relacionado con la boda de Solange –ya que Chopin la apoyó, en contra de la opinión de su propia madre–, aunado a lo anterior, provocó entre Sand y el músico un fuerte disgusto y el decisivo alejamiento. Después de esto, la escritora le devolvió sus pertenencias y él regresó a París.

Una vez terminada esta relación afectiva de nueve años, la salud del compositor y su condición anímica decayeron. La composición de sus obras también disminuyó y la insurrección obrera iniciada en Francia en febrero de 1848 contribuyó a que muchos de sus alumnos abandonaran las clases.

Sin un destino financiero prometedor, sin mucha energía y entusiasmo para tocar, y cada vez más enfermo, Chopin se deja convencer por su alumna escocesa Jane Stirling y por su hermana, para mudarse con ellas a Londres y ofrecer, incluso, algunos recitales. Estando ya en la capital inglesa, el clima tan desfavorable afectó de nuevo su salud. Si a ello sumamos la impresión que el compositor tenía sobre la ciudad en la que “la gente creía que la música era un espectáculo de prestidigitación”, entenderemos plenamente el desencanto que tuvo hacia Londres. Por tal razón, decidió regresar a París en noviembre de 1848.

Nuestro compositor se mostraba ya cansado y cada vez tenía menos energía. Para poder pagar sus gastos se veía obligado a trabajar, estuviera sano o enfermo, y ya no compuso más que algunas pocas obras. En la primavera y en el verano de 1849, sintiendo que el final estaba cerca, pidió a su hermana Luisa que fuera a verlo. Muchas personas lo visitaron, amigos cercanos y algunos artistas que le admiraban. Débil y cansado de su agonía, muere en la madrugada del 17 de Octubre de 1849.

Introducción

Existen diferentes rubros dentro del repertorio pianístico que hacen de éste un inagotable universo. El Estudio entraría en la clasificación de piezas cuyo material discursivo ha sido constituido por elementos que ofrecen determinadas dificultades técnicas al ejecutante.

Desde su aparición, el piano ha presentado problemas de diferentes índoles, los cuales se han ido volviendo cada vez más complejos con el surgimiento de nuevas escuelas pianísticas, yendo paulatinamente en aumento, además de influir en la evolución del instrumento mismo.

A lo largo de la preparación de un pianista irán apareciendo situaciones conflictivas en el aspecto técnico que deberán superarse para que la ejecución e interpretación lleguen a ser satisfactorias.

Mientras más dominio y naturalidad se tenga sobre dichos problemas, más convincente llegará a ser la ejecución.

Chopin gozaba de una favorable reputación entre la aristocracia parisina y fue un profesor de mucha popularidad en su época, aunque según Cortot, muy a su pesar, ya que no era lo que más deseaba hacer.

Medio siglo antes de él se tocaba el fortepiano con una técnica esencialmente digital, debido también a la reducida extensión de los teclados y a la ligereza de los mismos. En la ejecución de los instrumentistas de aquellas épocas, no intervenían demasiado la muñeca, el peso del brazo, ni mucho menos el cuerpo; la utilización de éstos para producir diversos matices o determinados efectos dinámicos en un instrumento que apenas comenzaba a desarrollar tales características, era entonces poco conocido y hasta incorrecto para algunos profesores. Para evitar el uso de la muñeca, o movimientos de los brazos, o despegar los codos del cuerpo, algunos maestros colocaban monedas u otros objetos en los dorsos de las manos de sus estudiantes, o libros entre los codos y las costillas.

A partir de los avances de la técnica y de la interpretación logrados desde finales del siglo XVIII, la construcción de los instrumentos de teclado comenzó a cambiar, adaptándose a las nuevas necesidades.

El concepto de técnica pianística es, en pocas palabras, la utilización de una serie de actitudes físicas y aspectos musculares que nos permiten obtener determinados resultados en la ejecución. La interpretación musical genera numerosas situaciones que deben ser resueltas mediante el uso de diversos recursos técnicos. La música, en la imaginación de los compositores y de los intérpretes, está llena de relieves y de contrastes, de texturas y de sensaciones que sólo pueden ser traídas a la realidad mediante el dominio de una técnica que lo permita.

Cuando ésta se fue depurando, los intérpretes pudieron traducir más fielmente sus fantasías e inspiraciones, comenzando a involucrar instintivamente otras partes del cuerpo, además de los dedos, que les ofrecían beneficios hasta entonces desconocidos. Según los estudiosos del tema,

Beethoven fue uno de los primeros grandes pianistas en utilizar el movimiento rotativo del antebrazo y el peso de los brazos, partiendo desde los hombros, para la ejecución e interpretación. El siguiente caso en la historia fue Franz Liszt, quien llegaría a ser el fundador de la moderna escuela del piano.

Liszt era un pianista maravilloso. Sus facultades interpretativas y su enorme e inagotable potencial cautivaron a toda Europa. Gracias a la existencia de cartas, crónicas de alumnos, narraciones del público que lo escuchó y hasta pinturas, los especialistas de la historia de la técnica de nuestro instrumento, o algunos biógrafos, han tenido una aproximación bastante precisa en su manera de tocar: *“Utilizaba con toda libertad y sensualidad la muñeca, y se movía hacia delante y hacia atrás cuando un pasaje apasionado se apoderaba de él...”* (Gavoty, biografía de Chopin)

Los movimientos que Liszt usaba, criticados en su época por algunos y definidos como “superfluos”, tenían como finalidad, tal vez inconsciente, lograr la soltura del cuerpo. Por otro lado, a través de una cierta libertad de acciones y gestos, también llevaban la intención de remarcar determinados aspectos interpretativos. La forma de tocar el piano o de “atacar” el teclado, proviene del aprovechamiento de aquellas partes corporales involucradas, recurso que encuentra su origen en todo el bagaje de reacciones inconscientes que la música produce en el ejecutante.

Considero sea importante marcar la diferencia entre un Estudio y un ejercicio. Este último consiste en la repetición sistemática de una fórmula que ofrece una dificultad técnica específica, con la finalidad de dominarla (Beringer, Pischna, Stamaty, etc.). Un Estudio es una obra musical de forma libre (frecuentemente ternaria), cuyo objetivo es practicar una o más dificultades técnicas a lo largo de la misma.

“Podemos además distinguir entre Estudios “escolásticos” y Estudios artísticos. Los primeros, así considerados por su utilización didáctica y por ser más apropiados para la clase, están encabezados por Muzio Clementi (1752-1832), Johann Baptist Cramer (1771-1858) y Carl Czerny. Los que podríamos definir como Estudios artísticos, son aquellos que poseen un alto nivel compositivo y bien pueden programarse para un recital. Entre sus primeros exponentes podemos citar a Chopin,

Schumann y Liszt.” (P. Mello, conferencia: *Desarrollo histórico de la ejecución pianística*. I Simposio Internacional de Musicología, Escuela Nacional de Música, 14 de octubre de 2010).

Con Chopin y Liszt, las generaciones siguientes lograron concebir al Estudio como una obra de magistral creatividad, sin dejar a un lado el aspecto expresivo, particularmente remarcado en múltiples ocasiones. Entre los más importantes compositores que continuaron con esta tradición, se encuentran Debussy (1862-1918), Scriabin (1872-1915) y Rachmaninoff (1873-1943), entre otros. Todos ellos, aportaron al repertorio pianístico una invaluable riqueza.

Análisis de los Doce Estudios Op. 10

Los Estudios de Chopin son quizá uno de los logros más importantes con el que cuenta la historia de la técnica pianística. Junto al Clave bien temperado de Bach, las Sonatas de Beethoven, los Estudios de Liszt, por mencionar algunas de las colecciones trascendentales, conforman los pilares del arte de este instrumento. Es admirable cómo Chopin logró condensar un cúmulo de dificultades técnicas tan complejas en piezas musicales tan magníficamente logradas y provechosas.

Otro gran compositor que compartió la visión chopiniana para la elaboración de sus Estudios haya sido Debussy, quien destinó cada uno de ellos al trabajo de una dificultad específica.

Chopin tenía muy claro que para adquirir una técnica verdaderamente provechosa, el pianista debe actuar obedeciendo las posibilidades y límites de cada dedo y de la mano en general. Su obra muestra su profundo conocimiento de la anatomía de ésta en relación al teclado, lo que deja ver su potencial como pedagogo. La primera escala que hacía tocar a los jóvenes pianistas era la de Si mayor, por su estructura tan afín a la mano (dedos largos en teclas negras y cortos en blancas). Los Estudios fueron elaborados respetando siempre la posición natural y para su ejecución el pianista debe aprovechar esta peculiar característica.

Los doce Op. 10 fueron compuestos entre 1829 y 1832. Sólo algunos de ellos tienen una fecha exacta de composición. En 1833 comenzó a escribir los del Op. 25, y sólo 3 años después publicaría

íntegro este segundo ciclo. En el otoño de 1839 publicó los Tres Nuevos Estudios, compuestos para el Método de Métodos, de Moscheles y Fétis.

Como ya hemos dicho anteriormente, los Estudios de Chopin y los de Liszt son el inicio de una era en la que dicho género se vio impulsado y enriquecido por su llegada a las salas de concierto. Los compositores dieron rienda suelta a su imaginación y se beneficiaron con toda la gama de recursos sonoros que el virtuosismo en la música para teclado podía ofrecer a su creación.

Las estructuras sobre las cuales parte Chopin para crear la mayoría de sus obras de juventud, manifiestan marcadas influencias del estilo Clásico. Fue un compositor muy ecléctico en el momento de decidir qué camino seguir con su producción musical. A medida que ésta iba aumentando, adoptaba elementos característicos del siglo XIX, permitiéndole que su obra adquiriera la expresividad que la caracteriza. Nunca renunció a su estética personal. Es bien conocida la profunda atracción que profesaba hacia la música de Bach y de Mozart; igualmente es muy notable la influencia que ésta tuvo en su concepción musical. Los dos Conciertos para piano, por su forma muestran la influencia que el estilo clásico ejerció en él. De hecho, Chopin poseía una sensibilidad y espíritu profundamente románticos, pero con tendencias neoclásicas.

Esto es determinante cuando se tienen que explicar las características con las que deben ser interpretadas sus obras. La peculiaridad estilística de las mismas, revela también la razón por la cual su música, a pesar de la fuerte carga emocional que la define, procura conservar cierta mesura y evitar caer en excesos.

Los Metrónomos

Sin duda, uno de los aspectos más polémicos sobre la ejecución de los Estudios de Chopin es el *tempo*, ya que el propio compositor anotó al comienzo de cada uno de ellos la indicación

metronómica correspondiente. Dicha sugerencia es hoy en día interpretada como una sentencia inapelable.

Aunque el pleno dominio de los Estudios bajo los metrónomos anotados por Chopin es algo solamente posible en las manos de los más dotados pianistas, resulta interesante saber que no siempre han sido tocados a esas velocidades.

Arthur Friedheim (1859-1932), secretario y alumno favorito de Liszt, tuvo la honorable encomienda de realizar una edición de la obra integral de Chopin junto a Rafael Joseffy (1852-1915), la cual fue gestionada y publicada por la editorial americana Schirmer. A Friedheim se le asignaron los Estudios y su edición es un documento valioso por las indicaciones que posee. Friedheim y Joseffy fueron grandes pianistas de fines del siglo XIX y primeras décadas del XX. Ambos estudiaron con Liszt y gracias a él tenían conocimiento sobre la interpretación de las obras de Chopin.

Es probable que Friedheim haya llegado a escuchar a Liszt tocando algunos de los Estudios de su estimado colega. Este hecho podría servir para explicar las variantes metronómicas que su edición sugiere. Con la inclusión de referencias numéricas que difieren de las de Chopin, hereda y propone una interpretación de virtuosismo en aras de una mayor expresividad. Las velocidades que Friedheim propone en su edición permiten que toda la poesía y belleza de las líneas melódicas concebidas por Chopin, surtan un efecto mucho más seductor.

Existe otra referencia importante que también diverge en los metrónomos del autor, es la que pertenece a la Fundación Chopin de Polonia, cuyas velocidades son increíblemente menos rápidas a las indicadas por el compositor. La reconocida pianista Edith Picht-Axenfeld, realizó una grabación de los veinticuatro Estudios siguiendo dichas sugerencias metronómicas.

He aquí una tabla que contiene las diferentes indicaciones que las ediciones Wiener Urtext (MM originales del autor), Schirmer (Friedheim) y la Fundación Chopin de Polonia sugieren para los estudios:

12 Estudios, Op. 10	WU	Friedheim	FCP
Nº 1, en Do mayor	Negra = 176	Negra = 144	Negra = ca 104
Nº 2, en La menor	Negra = 144	Negra = 126	Negra = 108-112
Nº 3, en Mi mayor	Corchea = 100	Corchea = 69	Corchea = ca 60
Nº 4 en Do sostenido menor	Blanca = 88	Blanca = 80	Blanca = ca 60
Nº 5, en Sol bemol Mayor	Negra = 116	Negra = 116	Negra = ca 100
Nº 6, en Mi Bemol menor	Negra con puntillo= 69	Corchea = 116	Negra con puntillo= ca 50
Nº 7, en Do mayor	Negra con puntillo= 88	Negra con puntillo= 80	Negra con puntillo= ca 66
Nº 8, en Fa mayor	Blanca = 88	Blanca = 80	Blanca = ca 72
Nº 9, en Fa menor	Negra con puntillo= 96	Negra con puntillo= 76	Negra con puntillo= ca 72
Nº 10, en La bemol mayor	Negra con puntillo= 152	Negra con puntillo= 92	Negra con puntillo= ca 120
Nº 11, en Mi bemol mayor	Negra = 76	Negra = 72	Negra = 76
Nº 12, en Do menor	Negra = 160	Negra = 144	Negra = ca 112

En la actualidad las grabaciones de los Estudios de Chopin disponibles en el mercado ofrecen velocidades y conceptos diferentes. Algunos pianistas han superado los metrónomos de los Estudios más difíciles, mientras que otros, partiendo de una concepción estética diferente, optaron por grabarlos a velocidades más moderadas. Idil Biret y Vladimir Ashkenazy nos dan el ejemplo con el Estudio Op. 10, No. 2. Ambos proponen una versión interesante, novedosa y magistralmente consumada; sin embargo, cada uno eligió una velocidad y un carácter diferente para la interpretación de esta pieza: más moderada en Biret, y a un *tempo* que supera el metrónimo de Chopin, en Ashkenazy. Pollini, en cambio, toca los 24 Estudios con un riguroso apego a las indicaciones metronómicas del compositor. Cada pianista aborda estas obras desde un concepto personal, un particular punto de vista y sus específicas características técnicas.

La Forma

La mayoría de los Estudios que integran el Op. 10, tienen forma ternaria y una *coda*. Su esquema estructural es el siguiente: A-B-A-*coda* (con excepción de los Nos. 9 y 11, que poseen una particular forma binaria: A- A'-B¹-B²-A'-A''-B²-*coda*). La letra "A" corresponde a la exposición del tema que da inicio al Estudio. La "B" se refiere a un desarrollo que genera modulaciones realizadas sobre tonalidades cercanas o lejanas de la original. Después del desarrollo continúa la recapitulación de "A", generalmente modificada (A'), que da paso a la *coda* con la que concluye la pieza.

Sin embargo, cada una de estas tres partes puede estar subdividida en secciones. En la "A", los primeros 8 compases (a) se repiten variados (a') para poder conectar con la B", con excepción del Estudio No. 8, que los compases repetidos son 14, y del No. 12, que presenta 10 compases precedidos por una introducción. En la parte "B" se desarrolla el Estudio y puede tener una sección (el No. 2) o varias (No. 4), en ambos casos generalmente terminan con un puente que conduce a la vuelta de "A". Ésta se presenta completa con sus dos secciones (a - a') o reducida, sólo una sección (a, a', o incluso a''), que conduce a la *coda*.

Consideraciones generales

Los Estudios de Chopin son muy complicados para todos los pianistas. Se conseguirá una satisfactoria ejecución después de un largo proceso que hace de la comprensión muscular su piedra angular. Las ganancias son numerosas cuando estas obras se han resuelto satisfactoriamente.

Alfred Cortot, en su edición comentada sobre los veinticuatro Estudios, toma en cuenta la dificultad psicológica que supone la ejecución pública de los mismos, al considerar que dentro del provecho que proporcionarán al estudiante están la autoridad y la bravura. Quizá este aspecto, la confianza y sus implicaciones, haya sido también considerado por Chopin como uno de los factores determinantes de toda técnica pianística.

Para coadyuvar en el logro de una conveniente solución a las dificultades de esta obra, tanto Casella como Cortot nos ofrecen útiles consejos en sus ediciones críticas.

Estudio Op. 10, N° 1, en Do mayor

Alfredo Casella, en su edición crítica de los Estudios de Chopin, compara el *opus* 10, No. 1, escrito en la tonalidad de Do mayor, con el primer Preludio del Libro I de El clave bien temperado. El Preludio de Bach y el Estudio de Chopin, se constituyen por un proceso armónico que se genera a partir de los acordes que aparecen enlazados a lo largo de ambas piezas. Desde luego, los arpeggios que emanan de este último se caracterizan por el desarrollo técnico e instrumental logrado a distancia de poco más de un siglo que lo separa del citado Preludio.

Escrito en 1829, el primer Estudio se aboca a motivar la práctica de arpeggios de inusual extensión (para la época en que fueron escritos) que deberán ser ejecutados a gran velocidad, con limpieza y un buen *legato*. Las figuras asignadas a la mano derecha, vienen a ser la ornamentación –o un despliegue armónico ascendente y descendente– de un solemne canto en octavas destinado al registro grave del piano. Esto, desde el punto de vista compositivo, pero en el aspecto técnico instrumental, dichas figuraciones son de importancia trascendente y de un absoluto virtuosismo. Su esquema formal es el siguiente: A(cc.1-8)-A'(cc.9-16)-B(cc.25-36) - B''(cc.36-48)-A'(49-62)-enlace(cc. 63-66)-*coda* (cc.67-79).

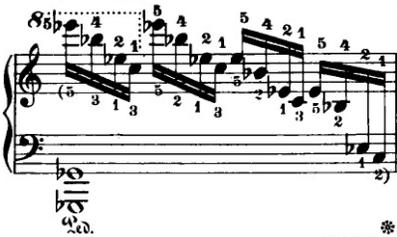
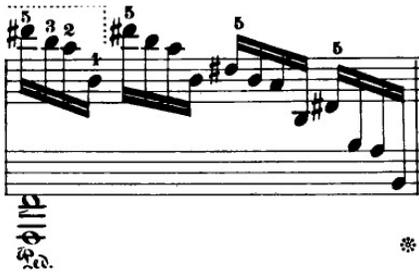
Para poder ejecutar cada uno de estos arpeggios, es necesario identificar primero las dificultades y luego practicar diferentes soluciones hasta lograr el mayor dominio posible.

Las complicaciones que el primer Estudio ofrece a los pianistas son numerosas. La más evidente es la extensión que la mano debe lograr para poder abarcar los incómodos arpeggios sobre los que la pieza se desarrolla. La mayoría de estos alcanzan la décima y algunos comprenden hasta una onzena.



Para lograr una limpia ejecución, la mano debe ser capaz de extenderse y flexibilizarse, a través de un prolongado entrenamiento, para adoptar las posiciones que los arpeggios demandan.

Otra importante dificultad del Estudio es la incomodidad que surge cuando los arpeggios incluyen en su descenso teclas negras, ya que al ser más delgadas hay un mayor riesgo de que el dedo tenga un ataque impreciso y esto afecte la limpieza.

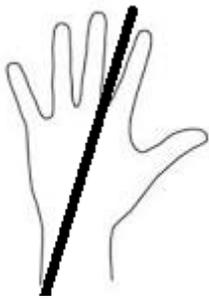


Como base de la ejecución, es fundamental el uso de la muñeca a través de un movimiento semicircular. Esto permitirá, en primer lugar, que el pianista no desista por el cansancio, y en segundo, auxiliará a la mano en el desplazamiento sobre el teclado para abarcar las incómodas

disposiciones interválicas. Algunos de los dedos se convierten en puntos de apoyo para poder desplazarse y así ejecutar todos los arpeggios con claridad, verdadero reto de este Estudio.

Estudio Op. 10, No. 2, en La menor

El segundo Estudio fue compuesto en 1830 y publicado en 1833. Está basado en el cromatismo y Chopin asignó a la mano derecha dos funciones diferentes que deben ser ejecutadas simultáneamente. Mientras que los tres últimos dedos (3-4-5) articulan una escala cromática ascendente o descendente, los el pulgar y el índice tocan un intervalo armónico que tiene función de acompañamiento. De esta forma, la mano se separa en dos segmentos.



Es notable la persistente dificultad que involucra la preparación de dicho Estudio. El pianista encontrará varios obstáculos para dar a la escala cromática el control de cada dedo con la velocidad, el contraste dinámico y el *legato* que la pieza requiere para su realización técnica y musical. La ejecución del *staccato* por parte de los dedos 1 y 2 es igualmente difícil si consideramos que la mano tiene que ejecutar dos tareas diferentes para lograr un resultado en común.

Partitura musical del Estudio Op. 10, No. 2 de Chopin. La partitura está en clave de sol y bajo, con un compás de 2/4. El tempo es Allegro (♩ = 144) y el carácter es sempre legato. La música muestra una escala cromática ascendente y descendente en la mano derecha, acompañada por un intervalo armónico en la mano izquierda. Hay marcas de *cresc.* y *p*. Hay números de dedos (1-5) sobre las notas.

Otra de las dificultades es el vencer la incomodidad y la fatiga producida por la necesidad de tener que pasar el tercer dedo por encima del cuarto o quinto, y el cuarto por encima del quinto en el ascenso de la escala cromática. En el descenso, necesitaremos pasar el quinto dedo por debajo del tercero o cuarto y el cuarto por debajo del tercero, técnica pianística novedosa que no había sido abordada antes de Chopin con este Estudio.



Además, las características de los tres dedos que tocan los dieciseisavos rápidos, son diferentes, ya que se trata de un dedo fuerte (el 3º) y dos débiles (4º y 5º), por lo que la dificultad mayor reside en lograr la velocidad requerida y darles igualdad de precisión y toque.

Se obtendrán los mejores resultados al practicar la mano derecha sola con diferentes combinaciones de articulación, por ejemplo, dejando tenidos los dedos 1 y 2, mientras hacen *staccato* el 3, 4 y 5; o bien, tenidos abajo y *legato* arriba,; *staccato* arriba y abajo; practicar con diferentes ritmos, articulaciones y dinámicas a la vez, combinándolas incluso con distintas velocidades; tocar ambas manos, pero la izquierda en movimiento contrario de manera simétrica (mismos dedos y mismos intervalos), utilizando también las combinaciones mencionadas. Estas mismas en la derecha, pero ya con el acompañamiento original.

Jim Samson nos ofrece un dato curioso e interesante en su libro titulado “*The Music of Chopin*”. El autor evidencia la cercana relación que hay entre los Estudios de Chopin y los de Ignaz Moscheles (1794-1870). Además, Chopin utilizó el Op. 70 de este último para mejorar y ampliar los alcances técnicos de sus discípulos.

Su esquema formal es el siguiente: A(cc.1-8)-A'(cc.9-16)-B(cc.17-24)-B'(cc.25-32)-puente(cc.32-36)-A'(cc.36-44)-coda(cc.45-49).

El presente Estudio muestra un notable parentesco al Op. 70, No. 3 de Moscheles. Ambos hacen de una escala cromática su material temático usando los mismos valores, sin embargo, Chopin utiliza para ello, como ya se dijo, los dedos 3, 4, y 5 de la mano derecha, dos de ellos débiles, mientras Moscheles escribe la escala para los dedos fuertes (1-2). Además, este último intercala otros tipos de pasajes, lo cual ayuda a que la mano descanse. Sin embargo, en ambos Estudios está presente la asignación de dos tareas distintas a una sola mano.

Finalmente, una gran mayoría de los pianistas coinciden que el Op. 10, N° 2 de Chopin es uno de los Estudios más difíciles y engañosos del compositor, ya que pone particularmente en riesgo a los intérpretes.

Estudio en Mi mayor Op. 10, No. 3

Estamos ante una de las más hermosas melodías de todos los tiempos. Chopin compuso esta poética obra en 1832, después de la supresión que las fuerzas rusas habían hecho sobre las insurrecciones armadas polacas.

Este Estudio tiene una forma ternaria con algunas variantes que lo dotan de originalidad y efectividad discursiva: A(cc.1-8)-A'(cc.9-17)-enlace(cc.17-21)-B(cc.21-38)-C(cc.38-54)-puente-(cc.54-62)A'(cc.62-73)-coda(cc.73-77). Las dificultades aquí presentes son varias y, en esencia, diferentes al resto del Op. 10. La más importante de la primera parte (A), es el logro de un excelente *cantabile* en una textura a cuatro voces, además del dominio polifónico que esto implica.

3. *Lento, ma non troppo.* (♩ = 100)

Los dedos que deben tocar la voz superior serán los encargados de cantar tan expresivamente como sea posible la melodía que les ha sido encomendada, los otros que intervendrán en la mano derecha realizarán el acompañamiento.

Debemos considerar las implicaciones técnicas que son necesarias para que la mano sea capaz de realizar estas dos tareas satisfactoriamente. Lo más complejo será lograr el apropiado balance sonoro entre las cuatro voces, sobre todo entre las dos o tres que lleva la mano derecha, de las cuales deberá sobresalir aquella a la que se le asignó el tema. Puede haber diversas maneras de lograrlo dependiendo de la escuela pianística de cada quien. Sin embargo, podemos hablar de dos procedimientos básicos y tal vez los más difundidos.

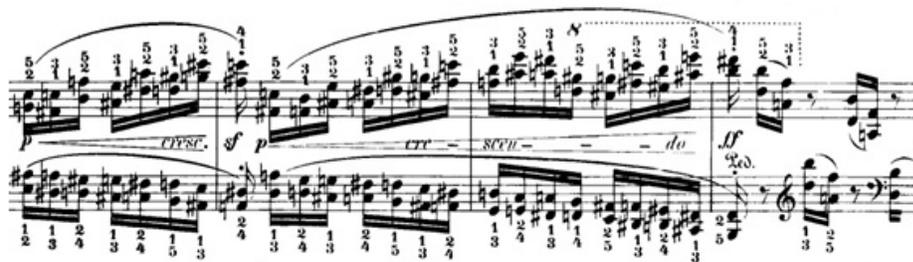
En el primero, los dedos encargados de la melodía practicarán diferentes grados de presión que deberán ejercer sobre las teclas correspondientes a la nota superior. Este toque se podrá servir del peso del antebrazo manteniendo la muñeca flexible, la cual, en ocasiones podrá acompañar con un ligero movimiento de sube y baja en cada nota del tema. En el segundo, se conseguirá el sonido con el timbrado necesario, con el sólo ataque de cada dedo por medio de una leve percusión de éste sobre la tecla, dicho ataque será graduado según la intensidad sonora requerida. Los demás dedos acompañan, por lo que tocarán muy suavemente, adheridos al teclado y procurando no interferir con la sonoridad del tema. La nota grave del bajo en la mano izquierda deberá apoyarse un poco para que funja como sostén armónico.

En la segunda sección del estudio (B), encontramos que la dificultad principal son las notas dobles: terceras, cuartas, o sextas, tocadas con bravura en algunos pasajes. También éstas contendrán en la voz superior el material melódico que esbozará los motivos temáticos de la segunda parte.

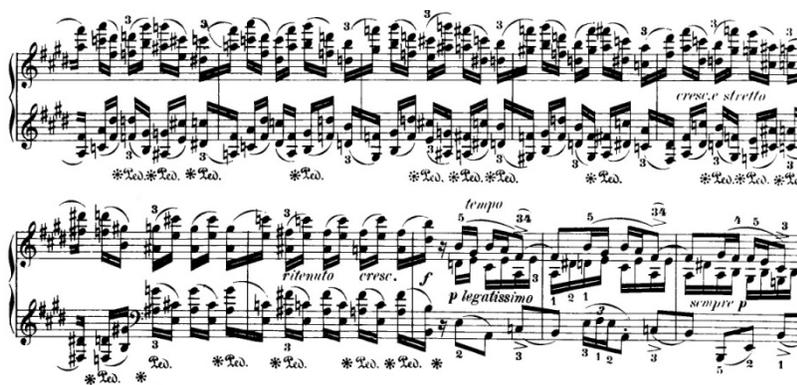


Por ello, además de la simultaneidad que exige su ejecución, también aquí es indispensable lograr el balance sonoro apropiado.

A la mitad de la segunda sección las dificultades del Estudio se incrementan de manera particular. En el compás 38, las figuraciones cromáticas ascendentes en la mano derecha y descendentes en la izquierda, exigen claridad y precisión, dentro del *tempo* requerido, el cual es alcanzado por medio del *accelerando* progresivo.

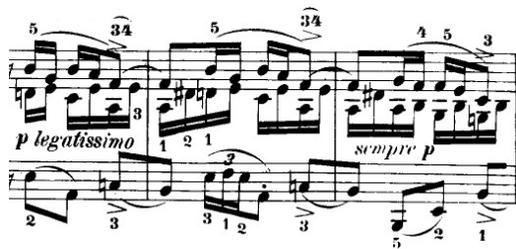


Todo el dramatismo que se genera a partir del compás 38, alcanzará su culminación con la progresión descendente que va de los compases 46 al 54.



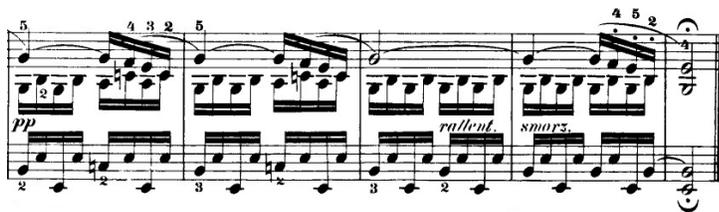
Sin lugar a dudas ésta es la sección más difícil del Estudio.

Después de este precipitado descenso, un fragmento musical, a manera de puente, se encarga de conectar la parte “B” con la reexposición, en la cual se debe dar coherencia al discurso a partir de concebirla como una sección que sigue al creciente dramatismo de la parte “B”, por lo que su interpretación podría ser ligeramente distinta a la del principio.



El timbre y la expresividad son indispensables, gracias al dominio que aportan el juego polifónico y el *rubato*.

Una breve *coda* de cuatro compases, derivada de las últimas cuatro notas del tema, finalizará esta admirable obra.



Estudio Op. 10, No. 4, en Do sostenido menor

Este Estudio es uno de los más útiles para el trabajo digital. La principal dificultad de esta pieza radica en resolver las figuraciones que la conforman y llegar a la desafiante velocidad que el compositor propone. Éstas podrían clasificarse como sigue:

- a) posición cerrada y por grados conjuntos



- b) posición cerrada y por intervalos abiertos



Las manos deberán habilitarse para tocar combinaciones bien definidas en una posición cerrada, o bien, muy abierta. La sección central contiene un pasaje difícil en su ejecución, caracterizado por la necesidad de dejar una nota tenida mientras los otros cuatro dedos de la mano tocan figuraciones ascendentes o descendentes derivadas del tema principal.



La recapitulación es semejante a la primera parte, hasta el comienzo de la *coda*. Aquí nos enfrentamos a nuevos retos, como la precisión en los extensos saltos en la mano izquierda y la limpieza en las figuraciones de notas rápidas, en la derecha. La última dificultad del Estudio es una serie de arpeggios de cuatro notas, en la extensión de una décima, que se repiten recorriendo el teclado tanto ascendente como descendente.



Es considerado uno de los Estudios más útiles, tanto por las diversas dificultades técnicas que aborda, como por presentarlas en ambas manos, además de poseer un particular atractivo musical que lo convierte en una magnífica obra de repertorio.

Estudio Op. 10, No. 5, en Sol bemol mayor

Sin duda, la quinta pieza de la colección goza de un carisma particular. Conocida también como el “Estudio de las teclas negras”, manifiesta en su escritura una evidente influencia del estilo brillante característico de las obras tempranas de Chopin. Compuesta en 1830, se aboca principalmente al adiestramiento de la mano derecha para desplazarse con seguridad y agilidad sobre dichas teclas, que al ser más angostas que las blancas, se corre un mayor riesgo en la precisión. Su forma es A(cc.1-8) - A’(cc.8-16)- B(cc.17-32) - B’(cc.33-41)- puente(cc.41-48)- A’(cc.49-54) – enlace(cc.55-67) – *coda*(cc.67-85).

Al estilo de las anteriores colecciones de Estudios publicadas por Clementi, Cramer y Czerny, también Chopin trabaja una dificultad específica en cada uno de ellos y utiliza una sola figura rítmica que dota de un semblante temático a su composición. En este caso, se trata del tresillo de dieciseisavo. Al igual que el cuarto Estudio, éste también muestra cuatro secciones en su estructura. En toda la pieza se destacan los motivos de la mano izquierda, pero hay pasajes a partir de la segunda sección, en los que dicha mano lleva un elemento armónico cuya voz superior presenta un tema expresivo.

Aparecen algunas dificultades a lo largo de la obra cuyos resultados pueden verse favorecidos por medio de ciertos movimientos complementarios, realizados con la muñeca o el antebrazo. También puede beneficiar a la ejecución el que los dedos estén un poco más extendidos, ya que las teclas negras son más angostas y más cortas que las blancas.

Lo más recomendable desde el principio de la pieza, es que la mano derecha realice un ligero movimiento rotativo para poder desplazarse a lo largo del teclado con mayor agilidad y ligereza. Cuanto más extensos sean los intervalos, más favorable resultará la utilización de dicho

movimiento. Esto tiene la función de facilitar a los dedos la tarea de tocar con soltura las notas requeridas.



Pero también se recomienda que estén firmes y puedan así trabajar aisladamente con el fin de garantizar la precisión necesaria.

Habrán algunos pasajes en los que se recomienda, como en el Estudio Op. 10, No. 1, hacer semicírculos con la muñeca para cubrir las extensiones que demandan determinados arpeggios. Esto ayudará además a que la frase tenga un mejor sentido dinámico, gracias a la administración gradual del peso por parte del ejecutante.



Hacia el final del Estudio nos encontramos con una sección particularmente complicada. En ésta, el movimiento rotativo y la independencia de los dedos en el ataque, permitirán una ejecución limpia y precisa al facilitar a la mano trabajar adecuadamente, a pesar de la extensión requerida.

Los últimos compases de la pieza representan un riesgo.

La dificultad es doble: en la mano derecha, debemos lograr la precisión necesaria al momento de atacar las terceras que integran la progresión ascendente encargada de llevar la obra a su culminación. Para esto, se recomienda trabajar aisladamente cada uno de los saltos y así preparar de manera gradual a la mano para asumir las diferentes posiciones que el pasaje demanda. Otra manera recomendable de practicar esta sección, es ejecutando lo que toca la mano derecha con diferentes patrones rítmicos. De tal forma, se puede lograr el desarrollo de reflejos más ágiles que harán cada vez más accesible este final. En la mano izquierda, una vez más la extensión requerida se vuelve problemática. Se recomienda asimilar las diferentes posiciones en las que la mano tendrá que trabajar y, a su vez, realizar las extensiones con un ligero movimiento semicircular de la muñeca.



El Estudio concluye con una rápida y enérgica escala “pentáfona” descendente, en octavas dobles y sobre la secuencia de las teclas negras.

Estudio Op.10, No. 6, en Mi bemol menor

Esta obra es poseedora de un carácter sumamente introspectivo y emotivo. Los Op. 10, Nos. 3 y 6, son los únicos Estudios lentos de esta colección, destinados a desarrollar la calidad del sonido en el *cantabile*, así como la expresividad.

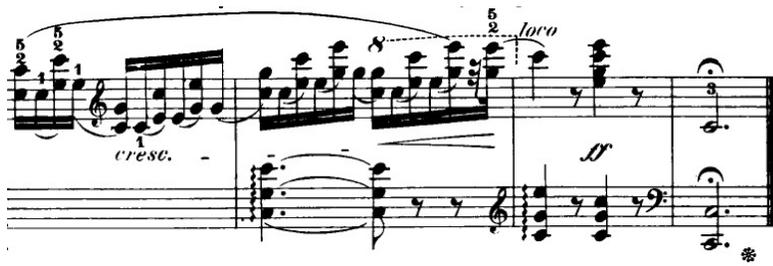
Chopin asignó a ambas piezas la dificultad de resaltar con sensibilidad y expresión la melodía que se halla en la voz superior. En las dos nos encontramos con una textura polifónica estricta, integrada por cuatro voces, dos extremas (soprano y bajo) y dos intermedias (contralto y tenor).



Jim Samson ofrece una interesante referencia sobre el origen de esta obra. Resulta que el Estudio en Mi bemol menor del *Gradus ad Parnassum* de Clementi, tiene procesos armónicos similares a los que Chopin utilizó para la composición de su sexto Estudio. Su estructura es la que sigue: A(cc.1-8)-A'(cc.9-16)-B(cc.17-28)-B'(cc.29-40)-A'(cc.41-49)-coda(cc.49-53).

melódicos confiados a la mano izquierda. Esto exige un adecuado balance en el volumen de las dos manos, la derecha debe adaptarse a cada uno de los pasajes expresivos de la izquierda, para así permitir que la obra muestre un equilibrio entre ambas manos.

El cierre de este Estudio, al igual que el del Op. 10, No. 5, ofrece algunas dificultades que pueden ser solucionadas si se toma en cuenta la variedad de intervalos que lo conforman (sextas y quintas). Si se entrena la mano para adoptar las diferentes posiciones que se requieren, podrá haber un buen resultado. Ej. 3 Para vencer esta dificultad también pueden funcionar fórmulas rítmicas diversas.



Este Estudio es único en su textura, ya que presenta un aspecto técnico diferente a los demás, el cual no se repite en ninguno de los veintitrés restantes.

Estudio Op. 10, No. 8, en Fa mayor

Compuesto en 1832, su dificultad básica es la ejecución precisa, clara y *a tempo*, de los arpeggios ascendentes y descendentes a lo largo de varias octavas, así como figuraciones melódicas que va teniendo la mano derecha a lo largo de la obra. Todos los arpeggios llevan una nota de paso, lo que les confiere una característica muy peculiar.



Al igual que en los Estudios 1, 5 y 7, el compositor encomendó a la mano izquierda la ejecución de un tema particularmente rítmico y dinámico. Dicho motivo, que constituye el material temático del presente Estudio, exige una precisa articulación, pues de ésta surgirá el carácter que se le imprima a toda la pieza.

Su forma es A(cc.1-14)-A'(cc.15-28)-B(cc.29-37)-B'(cc.41-47) -B''(cc. 47-57) – puente(c. 57-61) –A''(cc. 61-75)- *coda* (cc. 75- 95).



Según Cortot y otros estudiosos de la vida de Chopin, el compositor sabía cómo adaptar la estructura de la mano a la conformación del teclado del piano. La posición natural de la mano no es un defecto, es una de las virtudes que permite que ésta y el teclado puedan tener una relación basada en la comodidad y en la soltura.

Ignorando lo anterior, es común que adoptemos erróneamente una posición rígida que termina por dificultar la ejecución al piano. No quiere decir que la pulsación precisa y bien definida haya dejado de ser una prioridad, pero si tocamos desde una perspectiva que obedezca la fisiología de la mano, facilitaremos la ejecución sobre todo de los pasajes difíciles.

En el presente Estudio podemos encontrar al menos tres tipos de figuraciones recurrentes:

1. Combinaciones de notas donde predominan intervalos reducidos: compases 1-12.

8. *Allegro. (♩ = 88.)*
f *veloce*

2. Combinaciones de notas donde predominan intervallos abiertos: compases 13-14, 37-39, 41-45 (m.i.), 46 a 56.

3. Alternancia entre intervallos amplios y reducidos: compases 75-89.

En la sección “B”, la participación de la muñeca a través de movimientos semicirculares dará a la mano la posibilidad de abarcar extensiones más amplias.

Estudio Op. 10, No. 9, en Fa menor

La principal dificultad técnica de este Estudio se encuentra en las amplias extensiones que debe realizar la mano izquierda en un acompañamiento que alterna arpeggios e intervalos melódicos a lo largo de toda la composición. Su estructura es como sigue:

A (cc. 1-8)- A' (8-16)-B(cc. 17-28)- B2 (cc. 29-36)-A'(cc. 37-44)- A''(cc. 45-52)- enlace(cc. 53-56)- B2'(57-64)- *coda* (cc.65-67).

Consciente de las muchas aportaciones que este tipo de figuración ofrece, Chopin lo utilizó recurrentemente, de manera variada, a lo largo de su producción musical. Algunos de sus ejemplos más notables son el Preludio Op. 28, No. 24 y el primer movimiento de la Sonata Op. 35
Preludio Op. 28, No. 24, cc. 21-24.



Asimismo, lo encontramos también en el Nocturno Op. 9, No. 1, en donde concibió una escritura cuya ejecución presenta amplias extensiones para la mano izquierda del pianista y permite también enriquecer la polifonía musical que se desprende de la relación que hay entre el acompañamiento y la melodía.



De igual forma, la parte central del Estudio Op. 25, No. 1, ofrece un ejemplo de lo anterior.



La naturaleza de los modelos utilizados por Chopin como acompañamiento en sus obras, nos permite intuir mucho sobre su manera de tocar el piano. La mayoría de estos ejemplos requieren extensiones notables y encuentran solución al utilizar uno de los dedos centrales de la mano como eje de rotación a manera de “pivote”, mientras que la muñeca y el antebrazo se encargan conjuntamente de conducir al pulgar y al meñique.

Una vez que se ha superado el primer obstáculo técnico de esta pieza, el acompañamiento debe actuar a favor del carácter dramático y misterioso de la música.

La melodía del Estudio tiene cierto parentesco con el motivo utilizado por Chopin al principio de su Sonata Op. 35.

Aunque las dos fueron escritas en periodos diferentes de la vida del compositor, ambas parecen evocar –por la articulación sugerida por el compositor para la ejecución de sus motivos temáticos que asemejan agitación respiratoria– los problemas respiratorios que afectaban a su salud.

Otra de las dificultades técnicas de la obra son las notas repetidas. Es conveniente ejercitar la rápida alternancia de los dedos, así como la repercusión y el rebote de la mano sobre el teclado en el caso de las octavas.

Los matices que la *coda* exige para su ejecución (ya utilizados antes de la reexposición) permiten practicar dinámicas contrastantes (*ff-pp*), ofreciendo así la oportunidad de mejorar dicho aspecto.

Estudio Op. 10, No. 10, en La bemol mayor

Esta obra ofrece dificultades diversas. La mano derecha debe tocar acordes quebrados de tres notas, en la extensión de una octava, a manera de trémolo –pulgarcillo y sexta– (Ej. 1.) usando el movimiento rotativo.

Assai vivace. (♩ = 152.)

Además, se deben observar rigurosamente todas las exigencias de una articulación y acentuaciones que dotan a la obra de mucha variedad, ya que Chopin las modifica constantemente. Su esquema formal es el siguiente: A(cc.1-8)-A'(cc.9-16)-B(cc.17-28)-B'(cc.29-42)-B''(cc.43-84).

Otra dificultad notable del Estudio reside en la complejidad rítmica que su ejecución implica: la mano izquierda se mantiene ejecutando grupos de seis octavos a lo largo de toda la composición mientras que la derecha ofrece diferentes disposiciones, ternarias y binarias. Debemos considerar igualmente sostener las notas a las que el compositor ha asignado una función melódica, por lo que también nos enfrentamos a la ejecución simultánea de diferentes valores.



Es todo un proceso llegar a dominar las diferentes articulaciones que presenta la mano derecha. Aunque pareciera que la melodía es la misma a lo largo del Estudio, su riguroso seguimiento da como resultado una extraordinaria obra generada por la diversidad que un solo material temático puede ofrecer a partir de la modificación de sus articulaciones. Se observará, incluso, que de los compases 9 a 12, el pulgar se deberá dejar tenido con el valor de un cuarto, ya que viene anotada la plica correspondiente. Ej. 2. Si a esto añadimos lo complejo de ejecutar *a tempo* las octavas quebradas con sextas agregadas, así como su desarrollo melódico, casi siempre asignado al quinto dedo, nos percataremos de las dificultades que encierra el presente Estudio.

En la mano izquierda, el trabajo esencial es el de ejecutar correctamente los saltos de los bajos del acompañamiento, lo cual se puede lograr a través de un movimiento lateral de la mano y con la muñeca un poco alta cuando toca el quinto dedo. Debe además realizar con claridad los arpeggios acompañantes, dejando notas tenidas, dentro de lo posible, en los primeros tres sistemas, primero la dominante y luego otras.



Al final de la parte central (el cuarto y tercer sistemas anteriores a la reexposición, compases 43 a 48), Ej. 4, los saltos de la mano izquierda exigen en su preparación un trabajo que permita lograr la precisión requerida. Algunas fórmulas rítmicas pueden dar aquí buenos resultados.



Entre las ventajas que esta composición ofrece, está la de practicar el canto en el quinto dedo (a lo largo de casi toda la obra) y en el pulgar (compases 9 a 12) de la mano derecha, al trabajar la nota superior e inferior de las octavas. También permite la adecuada utilización de la mano y el antebrazo mediante el movimiento rotativo. El fraseo y la articulación, así como el aprovechamiento de los recursos dinámicos que contribuyen a su expresividad, son también aspectos técnicos que se beneficiarán con el trabajo de esta estupenda pieza.

Estudio Op. 10, No. 11, en Mi bemol mayor

La primera dificultad que hay que vencer en este Estudio es la ejecución de arpeggios de amplias extensiones en ambas manos, lo cual se verá favorecido utilizando un movimiento semicircular, ascendente en la mano izquierda y descendente en la derecha. Ej. 1. Si se toca a mayor velocidad el movimiento de las manos será más bien lateral, del quinto dedo al primero en la izquierda y viceversa en la derecha.



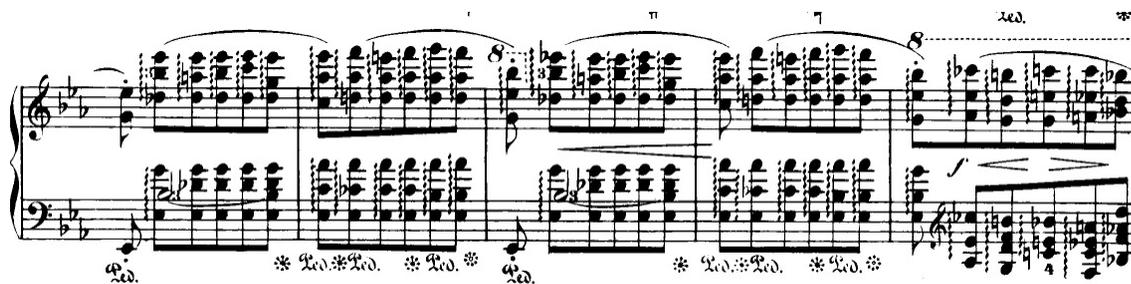
Al utilizar el dedo medio en la mano izquierda como eje de rotación, el ejecutante podrá alcanzar con mayor comodidad los amplios intervalos que la pieza demanda. Su forma es A(cc. 1-8)-A'(cc.9-16)-B1(cc.16-25)-B2(cc.25-38)-A2(cc.33-39)-puente(cc.40-44)-B2' (cc.44-48)

Sin duda, una de las más notables virtudes de esta obra es su hermosa e inspirada melodía, la cual emerge de la última nota aguda de cada arpeggio y requiere de un estudio particular el poder destacarla con el quinto dedo de la mano derecha. Habrá que practicar lo necesario para que siempre se pueda timbrar la nota superior –ya sea en teclas blancas, como en negras– del arpeggio correspondiente. Queda sobrentendido que esto se podrá realizar una vez que se haya superado la dificultad de ejecución de dichos arpeggios.

Para que la expresividad del discurso sea aún mayor, el ejecutante deberá aprovechar la gran riqueza armónica del Estudio. Hay que observar que en los compases 25 al primer octavo del 26, del 27 al primer octavo del 28, y del segundo octavo del 29 hasta el final del 31, la melodía se encuentra en la voz central de la mano derecha y será tocada por los dedos 2, 3 y 4.



Lo mismo, ya en la *coda*, del segundo octavo del compás 44 al primero del 45 y del segundo octavo del compás 46 al primero del 47.



En el último cuarto y primer octavo de los compases 17 a 21, se puede destacar un contracanto con el pulgar de la mano izquierda, o bien, se puede destacar el bajo.



Después de haber escuchado a Chopin interpretar su Estudio Op. 25, No. 1, Schumann escribió lo siguiente:

“Imagínense un arpa eólica que tuviese toda la gama de sonoridades, hacia las cuales las fantásticas manos de un artista sugiriesen una música irreal dominada por una suave y dulce melodía, apoyada siempre sobre un bajo profundo. Pero se engañaría quien supusiese que Chopin tocara escrupulosamente todas las notas de los arpeggios. Él creaba, en cambio, una especie de ondulación armónica, ligera e inmaterial, sobre la cual concebía la maravillosa melodía. A un cierto punto, a su vez surgía del murmullo armónico una apasionada voz de tenor”.

Si no fuera porque Schumann lo especificó en su escrito, pensaríamos que la anterior descripción se estaría refiriendo al Estudio Op. 10, No. 11. Aunque no sea así, con sus bellas impresiones el autor del texto nos da excelentes ideas que pueden enriquecer el concepto interpretativo de esta obra.

Estudio Op. 10, No. 12, en Do menor

El último Estudio de la colección es también conocido como “Revolucionario”. Es el decimosegundo del Op. 10 y también el más célebre. En el año de 1831, Chopin buscaba el éxito dentro de la vida musical de la sociedad vienesa, pero al no encontrar la respuesta que esperaba, decidió trasladarse a París pasando por diversas ciudades de Austria y Alemania. En ese tiempo Polonia atravesaba una difícil situación política conocida como la Revolución de los Cadetes. Ésta fue protagonizada por los levantamientos que los grupos de guerrilla polacos realizaron en contra del dominio ruso. Pero el 8 de septiembre Varsovia fue invadida por el ejército de este País y Chopin recibió la noticia mientras se encontraba de paso en Stuttgart.

Según los biógrafos, el compositor improvisó la presente obra en esos momentos como una expresión de su inmenso dolor. Incluso, han reproducido las terribles frases de desesperación y blasfema que dejó escritas en su diario íntimo, por los sucesos acaecidos: “Oh Dios, ¿en dónde estás? ¿Si existes por qué permites esto? ¿No han sido ya suficientes los crímenes que los Moscovitas han cometido en mi país? O... ¿es que acaso tú mismo serías Ruso?”

Por tales hechos históricos, a este Estudio se le ha llamado “Revolucionario”, o también, “La caída de Varsovia”. En él, la crisis creciente genera una tensión incontenible que no encuentra calma. A lo largo de toda la obra está presente el sentimiento de ira e indignación.

Desde el punto de vista técnico, no deja de llamar la atención que de los veinticuatro magníficos Estudios que nos dejó Chopin, sólo dos estén dedicados a la mano izquierda (con excepción de breves pasajes aislados en algunos otros): el N° 9, pensado para ejercitar las extensiones de dicha mano, y del cual ya hablamos, y el N° 12, que trataremos a continuación.

La dificultad primordial de este Estudio, como en la mayoría de los demás, es el logro de la velocidad, el control y la precisión en el conjunto de cuatro dieciseisavos, ahora en la mano izquierda, sobre los cuales está construida la obra, de principio a fin sin interrupción.

Su forma, desglosada a detalle es como sigue: Introducción(cc. 1-9)-A(cc. 9-19)-A' (19-29)-B(cc.29-.36)-Puente(37-40)-Introducción(cc. 41-49)-A''(cc. 49-59)-A''' (cc. 59-64)- C(cc. 65-77)-coda(cc. 77-84).

Podríamos reunir dichas dificultades esencialmente en tres grupos:

1. Combinaciones de notas en donde predominan intervallos reducidos (compases 1 a 8, 17 [a partir del 3er 16avo] y 18, 33 a 35 [a partir del 3er 16avo en c/compás], 36, 41 a 48, 57 [a partir del 3er 16avo] y 58, 73 a 82).

12.

2. Alternancia de intervallos amplios y reducidos (se encuentran en la mayor parte del Estudio: compases 9 a 14, 19 a 33, 49 a 54, 59 a 69).

3. Sólo intervallos amplios en forma de arpeggio (compás 15 al inicio del 17, 55 al inicio del 57, 70).



Estas secciones convendrá estudiarlas por separado y al principio sólo con la mano izquierda. Se podrán utilizar los procedimientos aplicados en los estudios anteriores: combinaciones de ritmos, diversos tipos de articulación, de ataques y de acentuaciones, con dinámicas diferentes. Cabe destacar, que las combinaciones de arpeggios ascendentes y descendentes en los compases 29 a 32,

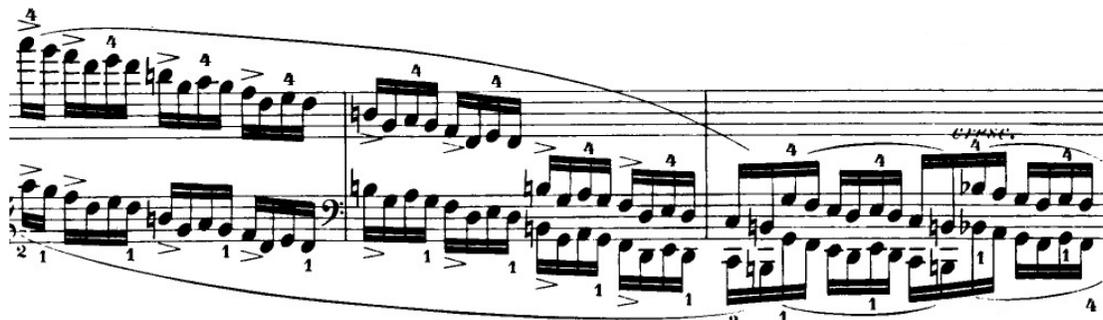


se podrán estudiar agrupando bloques de cuatro notas; mientras que en los compases 33 a 36,



será de mucha utilidad transportar las tres escalas descendentes a todas las tonalidades, además de los procedimientos anteriores.

Las tres ocasiones en que se presenta el pasaje al unísono, primero descendente y luego en forma de progresión ascendente (compases 5 a 9, 45 a 49, 81 y 82), demandan una buena sincronía entre las dos manos.



En cuanto a la derecha, las octavas y acordes del primer tema, requieren de un ataque preciso y bien articulado en los dieciseisavos y el ritmo punteado.



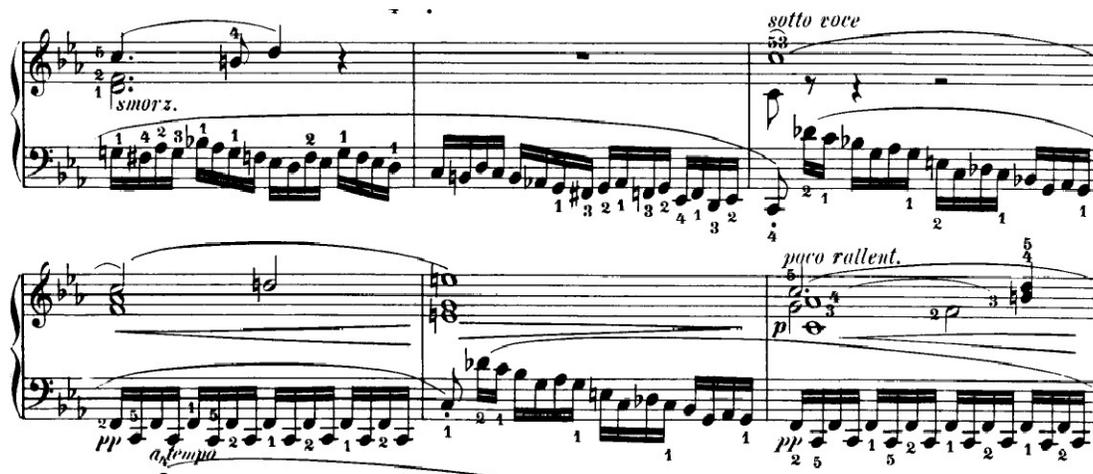
Para ello, será recomendable que se desarrolle el “rebote” o repercusión de la mano, siempre manteniendo la muñeca flexible. En este pasaje es importante hacer hincapié en la dinámica, ya que el primer inciso, en octavas, es *forte*, mientras el segundo, en acordes, es *piano*.



En el aspecto expresivo, el carácter que se le debe imprimir es enérgico y decidido al primero, suplicante al segundo. Se intercambian los rasgos en los compases 20 a 24. Ahora, el primer motivo del tema será el que suplica, igual que su respuesta, pero poco a poco va en *crescendo* y el segundo motivo termina la frase imponiéndose y con mucha decisión.



En la parte modulante del desarrollo (compases 29 a 40), predomina un carácter fuerte y patético, siempre presente el ritmo punteado con dieciseisavo. Esta sección culmina en los compases 37 a 40 con unos acordes explosivos en la subdominante (fa menor). A partir del c. 41 recapitula desde el comienzo, sólo con ligeras variantes en la mano derecha, con la intención de recalcar aún más este gran drama musical.



Una *coda* de 8 compases (77 a 84), contrasta con todo lo anterior por su dinámica en *piano* (*sotto voce*) y la resolución a Do mayor en el compás 79, reafirmada en el 81 y 84. Ej. 12. Justo en estos últimos cuatro compases, el *piano* cambia súbitamente a un *fortissimo ed appassionato*, concluyendo así de manera aún más incisiva esta obra, en la que refleja un grito desesperado e impetuoso a la vez, en donde la grandiosidad épica alcanza su esplendor.



Termina así, no sólo este Estudio sino toda la colección del Op. 10, producción magistral de los años juveniles de Chopin.

REFLEXIÓN PERSONAL

Una vez concluida la exposición de cada uno de los Estudios, me parece pertinente comentar algunas de las impresiones que esta investigación produjo en mí.

Ante todo, debo decir que es sumamente enriquecedor el conocer a detalle las circunstancias que rodearon la producción de la música que se toca. Partiendo de la investigación y de la comprensión, la concepción interpretativa de la obra surge y se enriquece.

Concibo los Estudios Op. 10 como un reflejo directo del impacto que las circunstancias presentes en aquellos años, tuvieron en la vida de Chopin. Cada uno de los Estudios está impregnado de la frescura y del entusiasmo con el que el polaco se abrió paso en el mundo musical del Siglo XIX. El dramatismo de la vida del compositor en aquellos años da origen a su vitalidad y a su potencial expresivo.

La influencia que el *bel canto* y la ópera ejercieron sobre las características de su producción musical, se manifiestan en el tratamiento melódico de la obra que nos deja. Chopin y su inspiración

obligan al pianista a consumir el arte de su manera de tocar, para poder así, ofrecer un medio capaz de interpretar dignamente su prodigiosa creación.

El tratamiento de las frases musicales, exige una plena comprensión de la estructura que envuelve a la pieza. No sólo debemos tener una idea precisa de lo que se está diciendo, tenemos que saber cuál es la manera más apropiada para traducirlo durante la ejecución. Es indispensable que el pianista tenga una visión clara e informada sobre las circunstancias que influyeron en la creación de determinada obra.

A partir de esto, podrá dar rienda suelta a su especulación interpretativa y así, ofrecer una versión dotada de algún sentido extramusical (en el caso de tenerlo). Es aquí donde encuentro más provechoso el realizar la investigación.

Indudablemente el trabajar los Estudios de Chopin desarrolla las facultades técnicas de todo pianista, por eso recordamos a Robert Schumann cuando habló de los preludios y fugas del Clave bien temperado: "...recomiendo ampliamente hacer de ellos nuestro pan de cada día." Parfraseando un poco a Beethoven cuando habló al respecto de su Op. 106, sostengo que por su riqueza discursiva y su dificultad, los Estudios Op. 10, desde que fueron publicados, han mantenido –y mantendrán– ocupados a los pianistas de todas las generaciones.

Bibliografía

- Bailie, Eleanor, *The pianist's Repertoire Chopin a graded practical guide*, Kahn & Averill, London, 1998.
- Boucorechliev, André, *Chopin a pictorial biography*, Thames and Hudson Editions, London, 1963.
- Castellanos, Pablo, *Apuntes de Técnica Pianística*, documento mecanografiado, México, D. F., 1949.
- Chiantore, Luca, *Beethoven al piano*, Nortesur Musikeon, Barcelona, 2010
- Chiantote, Luca, *Historia de la técnica pianística*, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2001.
- Chopin, Federico, *Doce Estudios Op. 10*, Prefacio y notas críticas de Alfredo Casella, Edizioni Curci, Milano, 1946.
- Chopin, Frédéric, *12 Études Op. 10*, Edition de Travail avec Commentaires d'Alfred Cortot, Éditions Salabert, Paris, 1915.
- Chopin, Frédéric, *Etudes Op. 10*, Edited from the autographs, manuscript copies and original editions by Paul Badura-Skoda, Wiener Urtext Edition, Wien, 1973.
- Chopin, Frédéric, *Etudes*, Revised, Fingered and Introductory Remarks by Arthur Friedheim, G. Schirmer, Inc., New York, 1916.
- Chopin, Frédéric, *Études*, contiene los metrónomos que aparecen en la edición publicada por la Fundación Frédéric Chopin en Polonia, Ongaku No Tomo Edition, SHA Corp., Tokyo, Japan, 1957.
- Cortot, Alfred, *Curso de interpretación*, Ricordi Americana, S. A. E. C., Buenos Aires, 1954, reimpresión 1988.
- Couperin, Francois, *L'Art de toucher le Clavecin. Chez l'auteur*, Paris, 1716.
- Diruta, Girolamo, *Il transilvano. Diálogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna*, Venecia, 1593/1609, Facsímil: Forni, Bolonia. 1969.
- Liszt, Franz, *Sonate en Si mineur*, Edition de Travail avec Commentaires d'Alfred Cortot, Éditions Salabert, Paris, 1949.
- Friedheim, Arthur, *Life and Liszt*, First Publication for Taplinger Publishing Co., Inc., New York, 1961, and reprinted by Dover Publications, Inc., New York, 2012.

Gavoty, Bernard, *Chopin*, Javier Vergara Editor, S. A., Buenos Aires, 1987.

Goethe, Johann Wolfgang, *Fausto*, Editorial Espasa Calpe, S. A., Madrid, s/f.

Kagebeck, Hans - Lagerfelt, John, *Liszt The Progressive*, The Edwin Mellen Press, Ltd., United Kingdom, 2001.

Persichetti, Vincent, *Armonía del siglo XX*, Editorial Real Musical, Madrid, 1985.

Samson, Jim, *The Music of Chopin*, Oxford University Press Inc., New York, 1985.

Searle, Humphrey, *The Music of Franz Liszt*, published by Williams & Norgate Ltd., London, 1954 and reprinted by Dover Publications, Inc., New York, 1966.

Sitwell, Sacheverell, *Liszt*, published by Cassel & Co. Ltd., London, 1955 and reprinted by Dover Publications, Inc., New York, 1955.

Taylor, Ronald, *Liszt*, Javier Vergara Editor, S. A., Buenos Aires, 1986.

Walker, Alan, *Franz Liszt The Virtuoso Years*, Faber & Faber Limited, London, 1983.