

CHOPIN Y LA ESTRUCTURA MUSICAL

UNA APROXIMACIÓN ANALÍTICA *

Alan Walker

En el caso que nos ocupa, no utilizaré el enfoque convencional del análisis musical, por dos razones. En primer lugar, el análisis convencional es descriptivista. No forma parte de mi objetivo la identificación obvia de “primeros” y “segundos temas”, “exposiciones” y “desarrollos”. Por muy útiles que resulten estos términos, son tautológicos: de todas formas, lo único que nos dicen es lo que vamos a escuchar en la música. En segundo lugar, debo, de vez en cuando, dirigirme al pianista profesional. El análisis musical se convierte en letra muerta una vez se ha terminado de interpretar la correspondiente pieza. Es el intérprete quien da vida a la música; cuanto más sepa acerca de la coherencia interna a que ésta obedece, mayor éxito alcanzará en su labor.

DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS

Existe una diferencia fundamental entre la descripción y el análisis. La descripción nos dice *qué* es lo que hay. El análisis apunta a decirnos *por qué*. Leyendo que “el primer tema de la *Sonata en si menor* de Chopin es un tema con carácter de marcha en el tono de la tónica que, finalmente, da paso a un segundo tema más lírico y contrastante en su relativo mayor”, no habremos aprendido nada que no pueda decirnos la simple audición de la música de un modo mucho más directo y efectivo. Sin embargo, al descubrir por qué Chopin escogió estos dos temas contrastantes y, en pocas palabras, por qué guardan una relación tan satisfactoria entre sí, sabremos algo de fundamental interés acerca de la obra. Al mismo tiempo, estaremos mejor preparados para interpretarla.

¿Por qué un gran compositor selecciona ideas contrastantes en el marco de una obra maestra? ¿Por qué esos contrastes en concreto, y no otros? ¿Por qué, de hecho, determinados temas pertenecen a determinados movimientos? Estas preguntas merecen la pena, ya que nos obligan a dejar de lado la mera descripción, e inspiran una verdadera postura analítica.

* *Chopin and Musical Structure: an analytical approach*, en *Frédéric Chopin: Profiles of the Man and the Musician* (ed. por Alan Walker). Barrie & Rockcliff. Londres, 1966.

IDEAS DE FONDO Y PRIMEROS PLANOS

Me gustaría formular una hipótesis acerca de las grandes estructuras musicales: todos los contrastes de una obra maestra son proyecciones en primer plano de una misma idea de fondo. Las obras maestras diversifican una unidad. Bajo la cambiante y caleidoscópica variedad de la música manifiesta en una gran obra, subyace su idea latente, la fuente de inspiración unitaria que hace que la variedad tenga sentido. El análisis es un proceso que nos lleva desde lo evidente hasta el nivel de latencia de la música; busca la explicación de los primeros planos musicales en función del plano más profundo. Suponiendo que se realice con éxito, viene a ser una inversión del proceso compositivo, en el que se parte del nivel de la unidad para llegar al de la diversidad.

Ahora bien, ¿cuál es la prueba que demuestra la existencia de la relación “primer plano-idea de fondo” en la estructura musical? Es bien simple: nuestra experiencia de la música. Existe una diferencia notoria entre las obras que poseen coherencia interna y las que no. Es más, en cuanto se intenta intercambiar diferentes temas de diferentes obras, se pierde el poder de convicción de los originales. Por supuesto, el resultado de estos injertos aún puede permitirnos retener una imagen de continuidad, si bien ésta no será más que un mero sucedáneo de una inspirada unidad. De hecho, pienso que la presencia o ausencia de un sentido unitario en el plano de fondo es un criterio que nos permite distinguir entre la genialidad y la mediocridad.¹

Bien se me podría preguntar por qué, de entre todos los compositores, me propongo un acercamiento a Chopin desde este punto de vista. Chopin componía de forma intuitiva –podría argumentarse-. Incluso las revisiones que hacía se regían por el instinto. ¿Es posible que un compositor que escribió su música a partir de un sentido de necesidad interna tan profundo tenga algo que ofrecer al análisis musical? Mi sencilla respuesta es que sí. La intuición musical de un genio obedece a leyes inconscientes. Es más probable que alcancemos a vislumbrarlas en Chopin que en muchos otros compositores, precisamente porque éste trabajaba de forma intuitiva. Paradójicamente, es el compositor “ingenioso”, el “intelectual”, quien tiende a ser menos interesante desde la perspectiva analítica. Al mínimo indicio de inspiración deja caer el telón de acero de su inteligencia y comienza a pensar en lugar de sentir. Reniega de su inconsciente musical.

1. Muchos analistas no han aceptado nunca la doble naturaleza “primer plano-idea de fondo” de la estructura musical. En consecuencia, a menudo confunden la unidad con la mera identidad. Para ellos, una obra como la *Sonata en si menor* de Liszt tiene una mayor unidad que la de Chopin en el mismo tono, atendiendo a la metamorfosis que hace Liszt de sus temas en el más manifiesto primer plano. No obstante, la *Sonata* de Chopin alcanza un sentido de unidad mucho más fuerte precisamente porque contiene una mayor diversidad. La unidad no existe sin el contraste; es el contraste lo que realmente despierta el interés del análisis, y sin él habría poco que explicar. Mientras no nos demos cuenta de esto, el análisis representará para muchos músicos una simple búsqueda de elementos idénticos –como un “juego de las parejas” en versión musical-.

EL INTÉRPRETE Y LA UNIDAD

Para el intérprete, el problema de la unidad dentro de la diversidad es siempre el mismo: hasta que no llega a comprender bien la unidad tampoco es capaz de interpretar bien la diversidad. El rasgo inconfundible de sus ejecuciones es la monotonía, que, en el desesperado intento de encontrar una interpretación que resulte “coherente”, viene a sustituir a la unidad que no ha sabido captar.

Sin embargo, el intérprete que siente la unidad de una obra tiene la clave de su diversidad que, en consecuencia, podrá desplegar con libertad y espontaneidad. Cuanto más profundo sea el sentido de unidad, mayor será la libertad a la hora diversificarla. La inigualable movilidad del acróbata sólo es posible porque existe el peso de la gravedad, sin el cual, paradójicamente, no tendría libertad alguna de movimiento.

LA FUNCIÓN DEL ANÁLISIS

Una de las ideas máspreciadas por la elite intelectual de la música es que el análisis es la clave de la comprensión musical. Considero que esta idea es una falacia.

Todo el mundo ha experimentado esos misteriosos momentos de revelación en los que, bastante inesperadamente, percibimos que todo encaja. Hay un primer momento en el que no entendemos nada; al siguiente se hace la luz. Es como si hubiésemos llegado a ello, por así decirlo, a través de un inconsciente “salto en la oscuridad”. Este “salto en la oscuridad” me parece una condición *sine qua non* en toda la comprensión musical. La comprensión musical es esencialmente intuitiva, esencialmente no-conceptual. El hecho de que comprendamos o no la música no tiene nada que ver con lo profundamente que la analicemos. Si esto fuera así, nadie tendría ninguna excusa para haber entendido mal nada; toda la música es analizable. Entendemos a pesar del análisis, no gracias al análisis. La música es más bien algo que se capta, no algo que se enseña. Dicho con sencillez, o la música comunica algo, o no comunica nada. Cuando lo hace, el análisis resulta innecesario; cuando no lo hace, el análisis es inútil.

¿Cuál es pues la función del análisis? El lector tiene todo el derecho a preguntar por qué me propongo escribir un artículo de este tipo habiendo inutilizado mis propias armas antes de disparar el primer tiro. Mi respuesta parte de una concepción que, en el momento presente, difícilmente aceptarían los intelectuales de la música, pero que la psicología moderna apoya sin reparos. La función del análisis es explicar aquello que, en el nivel intuitivo, ya sabemos que es cierto; racionaliza la experiencia musical; es posterior al “salto en la oscuridad”, y nos ayuda a comprender nuestra propia comprensión musical.

SELECCIÓN DE OBRAS

La selección de obras me ha causado algunos problemas. Mi decisión final se basó en tres principios. (1) Cada una de las obras debía representar un desafío para el análisis; (2) debía poseer una serie de características cuyo análisis resultara de interés para el intérprete; (3) debía ser una obra conocida. El análisis, según he comprobado, es útil después de la experiencia musical; no tiene sentido antes. Si no estamos familiarizados con la música de antemano, difícil será que podamos corroborar algo de lo que vayamos a leer sobre ella.

A este respecto, pediría que considerasen con detalle mis ejemplos; y sobre todo que éstos se escuchen. Son ellos quienes portan todo el peso de mi tesis sobre la unidad musical. Es más, constantemente he ido cotejando mis conclusiones con las experiencias auditivas de colegas y he excluido todas las conclusiones que ellos no pudieran corroborar. Así pues, mis ejemplos han sido "objetivamente comprobados" hasta ese punto, aunque esto no necesariamente demuestra que sus conclusiones sean acertadas; pero, de este modo, si el lector no es capaz de aceptarlos existirán las mismas posibilidades de que sea culpa suya como de que lo sea mía.

ANTECEDENTES

No puedo pasar por alto la ocasión de mencionar las fuentes de inspiración de mi artículo. En primer lugar estarían los innovadores escritos de Heinrich Schenker. Él fue el primero en definir los aspectos de primer plano-idea de fondo en la estructura musical. Durante años se ignoró su trabajo, y hasta ahora no ha recibido el reconocimiento que merece. En segundo lugar están los análisis de Schönberg, que tuvieron una mayor influencia en la crítica de su tiempo que los de Schenker. El concepto de *Grundgestalt*² dinámica de Schönberg, la idea básica de una obra, ha llegado a ser fundamental en el desarrollo de la mayoría de tipos de análisis posteriores.³ Uno de los más originales entre éstos fue el de Hans Keller, que es un análisis sin palabras en el que se recompone la partitura con el fin de hacer aflorar su unidad subyacente. Escuchar este análisis me proporcionó más de una experiencia estimulante.

2. El término "*Grundgestalt*" podría traducirse como "forma o configuración de base". [N. del T.]

3. Los escritos de Schönberg vuelven una y otra vez sobre el tema de la unidad. En cierta ocasión expuso lo siguiente: "Un auténtico compositor no se limita a componer uno o más temas, sino una pieza entera. En los capullos de un manzano, incluso en los brotes, la futura manzana está presente con todas sus características -únicamente tienen que madurar, que crecer, que convertirse en manzana, en manzano y en su poder de reproducción-. De manera similar, la concepción musical de un auténtico compositor es un único acto que comprende la totalidad del producto. Su forma global, sus características de tempo, su dinámica, el carácter de sus ideas principales y secundarias, sus relaciones, derivaciones, contrastes y desviaciones, todo ello está ahí desde el principio, si bien en estado embrionario. La formulación final de las melodías, temas, ritmos, y muchos otros detalles, se irá desarrollando a continuación gracias a la fuerza generativa del germen." [Folkloristic Symphonies, ensayo de *Style and Idea*; Londres, 1951]

Tampoco debo olvidar la obra de Hugo Leichentritt. Su *Analyse von Chopins Klavierwerken*⁴ constituye una aportación muy importante. En una época en la que todavía estaba de moda considerar a Chopin como un mero soñador, un compositor cuyo pensamiento musical era poco cohesivo, Leichentritt sometió su música a un riguroso análisis y demostró la maestría estructural de Chopin ante una generación que aún no la había comprendido plenamente. Finalmente, y ante todo, tenemos las obras de Freud. Sin ayuda de nadie inició una revolución en el análisis del arte que sigue vigente en nuestros días. Aunque sus esfuerzos –constantes durante toda su vida– para interpretar lo consciente en función de lo subconsciente no se refirieron al arte más que en una sola ocasión (desde entonces su libro sobre Leonardo da Vinci se ha convertido en un clásico), las repercusiones extraordinariamente fructíferas que tuvieron no dejaron de afectar también a la música.⁵

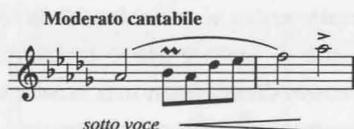
A modo de introducción voy a presentar uno o dos ejemplos elementales de la unidad en los contrastes de Chopin. El primero de ellos procede de la *Fantasia-Improptu*,⁶ que comienza así:

Ejemplo 1



Compárese esta idea con la siguiente, el comienzo del “episodio” central de la obra:⁷

Ejemplo 2



En el nivel de descripción superficial, todo es diversidad. En el nivel analítico –más profundo–, sin embargo, todo es unidad. Si realmente entendemos estos contrastes, sentiremos el movimiento subyacente que los genera. De hecho, son diferentes aspectos de la misma idea básica; las

4. 2 vols.; Berlín, 1921-1922.

5. Véanse, por ejemplo, *The Haunting Melody* de Theodor Reik, un alumno de Freud, y también *The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing* de Anton Ehrensweig.

6. Al parecer, la razón por la cual Chopin nunca publicó esta obra maestra en vida sigue siendo un misterio. Fue compuesta relativamente pronto, en 1835, y se guardó manuscrita durante veinte años. No acepto la idea de que él la considerase de poco valor. Más bien me inclino a coincidir con Arthur Hedley cuando sugiere que Chopin era consciente de lo mucho que se parecía al *Improptu en mi bemol mayor* de Moscheles –una pieza que, con toda probabilidad, conocía muy bien por haber sido publicada poco antes en el mismo volumen de sus propios *Nocturnos op. 15*–.

7. Un corolario de este argumento mío es que la definición habitual de “episodio” que ofrece el diccionario –parte de la estructura musical en la que se presentan ideas “nuevas”– sólo es superficialmente cierta. No hay ideas “nuevas” en el curso de una gran obra; tan sólo una sola idea, diversificada.

ideas de fondo que tienen en común son:

Ejemplo 3



Escúchese el ejemplo 3b en el modo menor y se habrá eliminado todo contraste.

Mi siguiente ejemplo elemental está tomado del *Nocturno en si mayor op. 32 núm. 1*. Su idea inicial muestra a Chopin en uno de los momentos culminantes de su inspiración melódica.

Ejemplo 4



El segundo tema contrastante (que he transportado aquí) es:

Ejemplo 5



La pregunta es: ¿Cómo están relacionadas entre sí estas dos ideas? Si nos movemos desde las notas concretas hacia la unidad latente, desde el primer plano consciente hacia el inconsciente plano de fondo, encontraremos que ambos temas diversifican una misma idea de base. El ejemplo 6 aúna estas dos ideas demostrando el movimiento básico, inconsciente, que subyace en ellas.

Ejemplo 6



El *Vals en la bemol mayor op. 42* contiene algunas pruebas especialmente significativas de la existencia de una unidad de fondo. Tanta es la solidez con que está integrada esta obra maestra de la miniatura que casi se analiza a sí misma. En los ejemplos que siguen dejaré que Chopin haga el análi-

sis por mí. En primer lugar, escuchemos lo siguiente:

Ejemplo 7



Y ahora esto:

Ejemplo 8



Hasta aquí, lo que oímos es diversidad. Ahora vamos a superponer estos elementos contrastantes -escuchémoslos de forma simultánea-:

Ejemplo 9



He aquí un fascinante ejemplo de la precisión inconsciente que encierra la mente de un genio.⁸

Uno espera que no lo tachen de ingenuo. Se puede “demostrar el sentido unitario” de dos temas cualesquiera si uno se lo propone, por muy lejos que estén el uno del otro en la realidad musical. Pero el resultado podrá demostrar tanto que los dos temas de Chopin sí forman una unidad como que no lo hacen. El análisis no prueba nada a nadie, ni deja de probarlo. Tan sólo intenta demostrar algo que experimentamos en la música, y cuando el lector carece de esta experiencia, su análisis es pura ficción.

8. Si alguien hubiese señalado esta conexión al propio Chopin, es probable que se hubiera horrorizado. También podría haberlo considerado como una crítica a su obra. De hecho, no es sino un síntoma de su éxito estructural.

Vamos a exponer nuestra teoría a un examen práctico. Tomemos la vista panorámica –por así decirlo– de una estructura a gran escala en su totalidad. Una cosa es demostrar que las ideas concretas espresan una unidad, y otra que lo hagan las obras en su globalidad.

La pieza que tengo en mente es la *Fantasia en fa menor*. Por poco que lo indique su título, se trata de un movimiento de sonata en toda regla. Contiene una asombrosa diversidad de ideas y, consecuentemente, un grado de unidad igualmente asombroso. El paso solemne y con carácter de marcha de su introducción contiene el núcleo del material.

Ejemplo 10

Tempo de marcia (Grave)



Vayamos directamente al corazón del problema. ¿Qué tiene que ver este tema con el resto de la *Fantasia*? Lo cierto es que está generado por la misma idea omnipresente que inspira cualquier otro tema contrastante que aparezca en la obra. El ejemplo 11 ilustra las líneas motrices que operan bajo la superficie.

Ejemplo 11



Obsérvese lo característico de la progresión de cuartas descendentes (x), junto con la sexta descendente (y) que establece el ámbito melódico, la frontera temática de la idea. Ahora veremos cómo estas mismas “líneas motrices” están presentes a lo largo de toda la estructura. Para facilitar la comparación, mostraré a continuación los demás temas importantes de la *Fantasia*. De nuevo (x) e (y) muestran los giros subyacentes.

Ejemplo 12

(a) **Agitato**

(b)

(c)

(d) **Lento sostenuto**

(e) **Lento sostenuto**

Como vemos, el sentido unitario de estos contrastes es obvio. Hace que una explicación verbal resulte prácticamente redundante. El ejemplo 13 muestra cómo incluso el material “subordinado” (13b) está integrado -desde es punto de vista rítmico y melódico- por la misma idea de base (13a).

Ejemplo 13

A propósito, la notación “alternativa” de Klindworth del ejemplo 13b merece ser comparada con el original de Chopin. Dejando de lado el hecho de que introduce una o dos notas falsas que suenan bien (y que por tanto, resultan peligrosas -las notas falsas que suenan mal son menos terribles: se identifican enseguida-), al sustituir las notas por sus equivalentes enarmónicos despoja a la notación de Chopin de su audacia. Su débil apariencia no se diferencia en el resultado sonoro, por supuesto, pero impide apreciar el atrevimiento con que Chopin deliberadamente yuxtapone armonías cromáticas lejanas entre sí.⁹

Todo cuanto hemos observado hasta el momento parece confirmar nuestra hipótesis. Toda la gran música utiliza la variación como procedimiento habitual. Chopin demuestra esto, de forma inconsciente, en cada página de su música. No hay lugar más evidente que la *Balada en la bemol mayor*. Toda la primera página de esta espléndida obra transforma obsesivamente el siguiente tema:

Ejemplo 14

9. Véase también la nt. 11.

Nadie parece haberse dado cuenta del simple hecho de que este pasaje gira continuamente en torno a la textura de los primeros veinticuatro compases de una manera tan previsible como la de un planeta en su órbita. Chopin lo desintegra y lo recrea en una gran variedad de formas. Pero a pesar de todo, vuelve. Aquí tenemos dos de sus formas:

Ejemplo 15

Generaciones después, Schönberg definiría este tipo de escritura como “variación en desarrollo”. No hay nada nuevo bajo el sol.

Ejemplo 15 c

Todo esto sucede en el primer plano: es su desarrollo evidente. En el trasfondo inconsciente, los giros que mueven los marcados contrastes de la *Balada* están presentes desde el punto de partida.

Ningún aspecto de la estructura queda libre de su influencia. Bien nos fijemos en los “segundos temas”,

Ejemplo 16

o bien en “episodio” central (el cual, dicho sea de paso, realiza una magnífica variación de la idea inicial de la obra),

Ejemplo 17

(a)

(b)

sigue siendo un hecho que cuanto más de cerca observamos esta *Balada*, más hondo arraiga en nosotros la certeza de una unidad subyacente de esta estructura tan abigarrada.

Chopin poseía un conocimiento del teclado inigualable. En efecto, su música revela lo que me gustaría denominar “el principio creativo de identidad entre idea y medio”. Consideremos una simple cuestión: ¿por qué un gran compositor elige un instrumento determinado para una determinada música? Opino que la respuesta parte del hecho de que sus ideas están exclusivamente ligadas a ese medio en concreto; adquieren un cierto grado de distorsión cuando se expresan a través de otro distinto. La identidad entre idea y medio que refleja una obra maestra, insisto, es parte integrante de su genialidad. Es más, es un criterio mediante el cual se demuestra su genialidad. Si transportamos una gran obra de un medio a otro, estropeamos sus ideas; incluso podemos destruirlas.

Pienso que puedo ilustrar lo bien que Chopin comprendía este principio. Hacia la mitad del *Scherzo en do sostenido menor*, se encuentra el siguiente pasaje:

Ejemplo 18

Meno mosso (♩ = c. 80)

8^{va}-----

x

El salto que se produce en el paréntesis marcado como [x], en el que se pasa como un relámpago de los acordes a la filigrana de notas rápidas, no puede realizarse *a tempo*. Hay una fracción de segundo de retraso entre las partes primera y segunda del compás mientras las manos sobrevuelan el teclado (un viaje de cuatro octavas para la mano izquierda). Así pues, tienen que “prepararse” y después emprender la cascada descendente de corcheas. La vacilación resultante, una característica implícita en la estructura musical, garantiza la “seguridad” de la idea, puesto que el ligero retraso es exactamente lo que se necesita desde el punto de vista de la interpretación. La clave de este pasaje es el vivo contraste que resulta al desplegar cada una de las cuatro estrofas del tema, de inspiración coral, separando cada estrofa de las demás mediante una ornamentación de tempo “más libre”. Es musicalmente impensable iniciar esta ornamentación en el tiempo exacto. El hecho de que desde el punto de vista técnico también sea impensable es una clara ilustración de que Chopin identificaba una necesidad de la creación con una limitación física.

Me gustaría ahora dar paso al análisis de una de las obras más ambiciosas de Chopin: la *Sonata en si bemol menor*. Terminada en 1839, esta majestuosa estructura se adelanta a su tiempo de modo considerable. Resulta interesante ver cómo muchos músicos, algunos de ellos famosos, no consiguen en un principio comprenderla del todo. Sus contrastes son tan extremos y crean tanta tensión que, durante mucho tiempo, la sonata se consideró falta de coherencia. Schumann observó que aquí Chopin “había yuxtapuesto a cuatro de sus hijos más locos”. Consideraba que la *Marcha fúnebre* (compuesta dos años antes que los demás movimientos) no pertenecía a la *Sonata* en absoluto. Sir Henry Hadow llegó más lejos todavía; según él, los dos últimos movimientos no tenían absolutamente nada que ver con los dos anteriores.¹⁰ A Mendelssohn le dejaba perplejo el último movimiento.

La sonata comienza con la siguiente idea, de gran inspiración, y que, en una u otra forma, determina el destino temático de la obra entera.¹¹

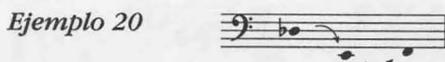
Ejemplo 19

The musical score for Example 19 is presented in two systems. The first system is marked 'Grave' and begins with a piano introduction in G-flat major (three flats) and 4/4 time. The right hand starts with a whole note chord, and the left hand plays a series of chords. A dynamic marking of *f* is present. A bracketed section is labeled 'véase ej. 23' and 'véanse ej. 20 y 21'. The second system is marked 'Doppio movimento' and features a more rhythmic passage with eighth notes. It begins with a dynamic marking of *p* and ends with a dynamic marking of *sf*.

10. Sir Henry Hadow, *Studies in Modern Music* (segunda serie).

11. No puedo estar de acuerdo con Rudolf Reti, quien, en su análisis de esta sonata (*The Thematic Process in Music*, págs. 298-310; Londres, 1961) califica la inusual notación de la introducción de Chopin como “casi estrambótica”. Por supuesto que Chopin podría haber evitado con toda facilidad el salto abrupto a *do sostenido menor* del c. 2 escribiendo los cuatro compases en *si bemol menor*. Pero, ¿por qué no lo hizo? La cuestión es que la notación “estrambótica” es una característica fundamental de su idea de base, muy dada a generar progresiones armónicas avanzadas. También es una característica del intento de unir centros tonales extremos, algo que Chopin persiguió toda su vida. La edición polaca “auténtica” se aventura a reescribir la historia de la armonía reproduciendo la introducción “como es debido”, en *si bemol menor* (véase el ejemplo 19).

El rotundo motivo del bajo



reaparece de múltiples maneras, tanto en el primer plano evidente como en el trasfondo que subyace. Fijémonos en el grado de la mediantes, tan crucial, con el que comienza (véase el ejemplo 34 para una comprensión total de esta cuestión), la séptima disminuida descendente y la segunda ascendente (la séptima disminuida a menudo se expresa mediante su inversión enarmónica en una tercera menor [véase el ejemplo 21]). Éstas son las células a partir de las cuales el genio intuitivo de Chopin construye una de sus obras más “espontáneas” (el término de “espontaneidad” en arte resulta bastante poco apropiado. Una obra de arte está lograda o no; cuando lo está, pienso que debe de haber sido pre-determinada inconscientemente. De ahí las comillas). El primer tema propiamente dicho, por muy fuerte que sea su contraste con la introducción, delata su origen ya con las tres primeras notas.¹²



Este tema obsesionado con la mediantes, derivado del ejemplo 21a, obsesiona a su vez al segundo tema (ejemplo 22). Sería difícil imaginar una idea contrastante más extrema que la que Chopin despliega al llegar al segundo tema; a pesar de ello, como en todos los grandes contrastes, se presenta como inevitable. ¿Por qué?

Lejos de ser una idea “nueva”, el ejemplo 22 es una variación de la idea preexistente. Expresa el motivo de base (x) en aumentación (véase el ejemplo 21b). Podemos estar seguros de que Chopin apenas era consciente de la conexión entre ambos. El ejemplo 23 -los compases que cierran la exposición- ofrece aún otra variación de la idea básica (x).

12. Los símbolos O, I, T, R e RI que he usado en el texto y en otros ejemplos que siguen se refieren a las formas *Original*, *Invertida*, *Retrogradada* y *Retrogradada e Invertida* de una misma idea de base.

Ejemplo 22

Sostenuto

Ejemplo 23

véase ej. 21 (b)

Aviso a los pianistas: observemos la precisión de Chopin al indicar “*Doppio movimento*” después de la introducción “*Grave*” (véase el ejemplo 19). Significa literalmente lo que dice -“doblar la velocidad”-, y está puesto por algo. Lejos de ser un simple comentario “añadido” al principio, la introducción *Grave* goza de la exactitud de su relación con el tempo del primer tema y viene a ser el único sitio en todo el movimiento donde se establece el tempo. Cierto es que hay numerosos pianistas ilustres que ignoran la indicación de Chopin. Pero así sucede también que hay menos grandes interpretaciones de esta sonata que grandes pianistas.

Desde el punto de vista del análisis, la sección del desarrollo, como es de esperar, se explica a sí misma. Su despliegue de argumentos, de trama muy cerrada y basado exclusivamente en el primer tema, desdice la común idea de que Chopin no sabía desarrollar sus motivos. No doy más que un ejemplo, pero bien representativo, en el que Chopin combina su primer tema con la figura inicial e introductoria de la sonata.

Ejemplo 24

véase ej. 21 (b)

Una de las principales contribuciones de Chopin a la historia de la forma sonata, y una de las que a mayores malentendidos ha llevado, es la intensiva compresión de sus reexposiciones. De hecho, en este movimiento en concreto, el primer tema no se reexpone en absoluto. El desarrollo conduce directamente al segundo tema, que lleva todo el peso dramático de la reexposición (ejemplo 25).

Ejemplo 25

Sostenuto

La crítica moderna se equivoca al considerar este procedimiento como una “debilidad estructural”.¹³ Invito a quien lo desee a reparar la “omisión” del primer tema de Chopin. Recibirá una provechosa lección de cómo *no* se debe componer. Existen poderosas razones musicales que llevaron a Chopin a renunciar a una reexposición ortodoxa: el primer tema desempeña un papel tan importante a la hora de generar el desarrollo, que reexponerlo también resultaría repetitivo en lugar de magistral.¹⁴

13. Éste es un procedimiento que Chopin repetiría en el primer movimiento de la *Sonata en si menor*. Allí también es el segundo tema el que emerge del desarrollo e introduce la reexposición, mientras que el primero queda excluido.

14. Otro rasgo digno de mención en las estructuras a gran escala de Chopin –y que igualmente ha sido malinterpretado– es que a menudo se reserva el contraste más extremo y que mayor tensión produce para el final. Mientras que otros compositores “colorean líneas ya marcadas”, Chopin se niega a hacerlo. Fijémonos en las codas de las *Baladas en fa mayor* y en *fa menor*. Lejos de ser el habitual sumario, en ambos casos la música es una exposición apasionada de nuevos aspectos del argumento musical hasta sus últimos compases. Lejos de ser otra “debilidad estructural”, este procedimiento representa un hito para el desarrollo de la forma musical. El hecho de no repetir sin más lo que uno puede variar constituye una actitud ciertamente moderna.

Por lo demás, pienso que la comprensión estructural es una habilidad inconsciente del genio creativo. Tomemos la forma sonata de forma sumaria. Las divisiones entre movimientos y dentro de los mismos han ido cediendo progresivamente a la presión del genio desde Bach hasta Schönberg. Lo que comenzó siendo una forma con varios movimientos con unas características internas muy concretas para definir cada uno de éstos, se transformó en algo mucho más comprimido doscientos años después. La historia de este proceso de compresión es la historia de las exposiciones y reexposiciones que tienden a desarrollarse cada vez más; de movimientos separados que se ligan y después acaban penetrando uno en el otro; de todas las características que pueda albergar el término “sonata” mezcladas, revueltas, y servidas dentro de un único marco estructural. Es la historia de la forma musical desde el *Concierto para violín en mi mayor* de Bach hasta la *Primera sinfonía de cámara* de Schönberg.

El motor creativo que empuja esta compresión no es difícil de encontrar. Cuanto más se comprime, más se expresa. La compresión es el método por excelencia para mantener una tensión estructural que de otra forma se vería reducida por exceso de familiaridad. Expliquemos esta compleja situación en pocas palabras: la relación entre el compositor y el oyente se basa en la música que el compositor y el oyente ya conocen. Si no tienen demasiado pasado musical en común, tampoco podrán tener mucho presente y, por así decirlo, ningún futuro juntos. Las compresiones pues no sólo cobran significado cuando se escuchan frente al amplio trasfondo sobre el que fueron compuestas: resultan inevitables. Los compositores no dejan de aumentar la norma de la tensión estructural porque los oyentes no dejan de bajarla. Este es el precio de la asimilación. La forma sonata, inevitablemente, siempre ha seguido cambiando, y Chopin fue uno de los que contribuyeron a hacerla cambiar.

Desde un punto de vista técnico, el *Scherzo* presenta exigencias mayores que cualquier otra parte de la *Sonata*.

Ejemplo 26

Scherzo

La tercera menor, tan evidente como fuerza de unión en el plano de fondo a lo largo de toda la sonata, determina la “dirección” hacia la que tiende el ejemplo 26 -con un trasfondo de terceras menores ascendentes-.

Ejemplo 31



Estos temas están formados mediante la técnica de la *interversión*, un término que introdujo Rudolf Reti¹⁵ para describir el procedimiento de intercambiar notas dentro de una misma entidad melódica.

El movimiento lento, la *Marche Funèbre*, plantea un problema estructural interesante. Chopin, que lo había compuesto como pieza independiente dos años antes que el resto de la sonata, no la insertó en el contexto hasta después. Siguiendo a Schumann, los críticos han opinado que este movimiento está “fuera de lugar”. Claro está que en este caso, como en tantos otros, el instinto musical de Chopin no le condujo por mal camino. ¿Qué es lo que llevó a su genio creativo inconsciente a reconocer en esta música el verdadero tiempo lento?

Ejemplo 32



Rudolf Reti señala la similitud de su línea melódica con la del primer tema del primer movimiento,¹⁶ si bien no consigue captar la relación exacta. El contorno melódico de los primeros compases de la marcha fúnebre (un “motivo de dolor” que ha pasado a la simbología subconsciente de la música) es, de hecho, el mismo del primer tema del primer movimiento, en movimiento retrógrado exacto.

Ejemplo 33



Esto es integridad creativa de alto nivel.

15. *The Thematic Process in Music*. Nueva York, 1951.

16. *Ibidem*, pág. 306.

Aviso a los pianistas: fue Anton Rubinstein quien inició la tradición de concebir este movimiento como la llegada y la partida de un cortejo fúnebre, llevando la música desde un *pianissimo* hasta un *fortissimo* y viceversa. Busoni siguió esta interpretación. Así lo hizo también Rachmaninov, cuya grabación de la sonata hizo famosa esta versión. A pesar de que está en total contradicción con las indicaciones dinámicas del propio Chopin y de que, en consecuencia, los puristas la rechazan, reconozco personalmente una secreta predilección por ella. No he olvidado que estamos en la era de la musicología y que lo que cuentan son las ediciones *Urtext*. Pero ya es hora de que los musicólogos empiecen a diferenciar cuándo resulta musical partir de un determinado punto del texto y cuándo no. Aún me queda por encontrar la obra maestra que sólo pueda ser interpretada de una única manera.

Anteriormente he mencionado que las relaciones establecidas con la mediente, ya sean melódicas o armónicas, suponen un elemento unificador importante en la sonata. Así es el carácter del grado de la mediente en sí. Al menos seis de los temas de la sonata empiezan sobre la mediente (*).

Ejemplo 34

(a) * [si bemol menor]

(b) * [si bemol menor]

(c) * [re bemol mayor]

(d) * [sol bemol mayor]

(e) * [re bemol mayor]

(f) * [do menor]

El último movimiento no tiene precedentes en toda la literatura para teclado. Resulta casi futurista, pues es atemático de principio a fin -no es de extrañar que a Mendelssohn no le gustase nada-; Anton Rubinstein decía que su constante torbellino de octavas descarnadas le recordaba a "los vientos de la noche barriendo las tumbas de un cementerio".¹⁷

17. Existe una dicotomía especial entre el aspecto de la página impresa y el sonido real de la música. Dudo que incluso el más experto lector de partituras pudiera reconstruir en su imaginación el sonido absolutamente característico de este movimiento sin haberlo oído tocar antes.

Ejemplo 35



Desde el punto de vista armónico, el movimiento está al borde de la atonalidad –un logro sorprendente para un joven de 29 años en 1839 (Chopin ya había creado unos cuantos precedentes)–. Los primeros veinte compases del *Scherzo en do sostenido menor*, por ejemplo, se adelantan setenta y cinco años a su tiempo. No están en ninguna tonalidad –un hecho ante el cual los comentaristas siempre parecen cerrar sus oídos en inconsciente homenaje a la originalidad de Chopin–. El extraordinario comienzo (ejemplo 36) está bastante desintegrado en lo que a la tonalidad se refiere. Pasajes como esos revelan a Chopin como una de las personas “fuera de época” en la historia de la música –un compositor del siglo veinte obligado por un capricho de la naturaleza a deambular por el siglo diecinueve–.

Ejemplo 36



El trueno que desencadena este tipo de relámpago siguió retumbando a lo largo del siglo diecinueve y finalmente encontró salida en la música de Schönberg. Sin embargo, este no fue el único camino por el que Chopin contribuyó a acelerar el proceso histórico de la desintegración tonal. También desplegó sus centros tonales de un modo que los compositores posteriores denominarían “tonalidad progresiva”. Sirva de ejemplo la *Segunda Balada* (empieza en *fa mayor* y termina en *la menor*).

Casi no merecería la pena llevar la contraria a Hadow cuando dice que el último movimiento de la *Sonata en si bemol menor* es “demasiado simple y rudimentario como para considerarlo como una conclusión adecuada de una obra importante,”¹⁸ de no ser porque hoy en día aún se puede seguir oyendo el eco de esta idea, por impensable que resulte. El caso es que este movimiento no tendría una existencia real fuera de la sonata. La curva de sus primeros compases revela lo exquisito del movimiento. Está encuadrado dentro del marco de la idea con que comienza la sonata, la caída de séptima y la segunda ascendente.

18. *Ibidem*, pág. 156.

Ejemplo 37



Este movimiento es el más paradójico de toda la obra de Chopin –“un enigma envuelto en un misterio”–, y es uno de los más difíciles de interpretar bien. La música está mucho más allá de las notas; pocos pianistas consiguen llegar allí. Es erróneo tocarlo demasiado lento. Recomiendo un tempo mínimo de $\text{♩} = 108$. Pero no hay que olvidar que la velocidad no es la única manera de generar movimiento musical rápido. A este respecto resulta muy interesante la siguiente tabla:

Pianista	Duración (excluyendo los 3 últimos compases*)		Número de la grabación
	min.	sec.	
Horowitz	1	10	HMV DB 21314
Rachmaninov	1	10	CAMDEN CDN 1017
Rubinstein	1	15	RCA RB 16282
Cortot	1	16	HMV DB 2020

A pesar de que Rachmaninov y Horowitz tardan exactamente el mismo tiempo (1' 10"), la interpretación de Rachmaninov suena más rápida. Por otra parte, la de Cortot suena más rápida que la de Rubinstein aunque su ejecución dure más. La lección es clara. El tempo no se expresa a través del cronómetro: la dinámica, la duración de las notas, el fraseo, el pedal –todos estos elementos contribuyen a la impresión total de movimiento que, como hemos visto, bien puede contradecir al reloj-.¹⁹

En este punto surgirán tres cuestiones. Para mayor claridad, las formularé de forma dialéctica:

El compositor puede no ser consciente de las conexiones temáticas, por lo tanto, pueden no ser intencionadas.

Yo diría lo contrario. Si se reconoce que un compositor crea conexiones temáticas de manera inconsciente, debemos concluir que quiere expresarlas, y esto queda fuera de cualquier sombra de duda musical. Lo que es inconsciente, por definición es también dinámico y tiene unas consecuen-

* Tradicionalmente los tres últimos compases suelen tocarse con gran libertad.

19. Desde Leibniz, los filósofos han discutido que no puede existir algo como el “fluir del tiempo” con independencia de los acontecimientos. Los acontecimientos tienen lugar en el tiempo; son ellos quienes expresan el tiempo. Esta idea viene al caso de la interpretación musical. El que la música suene “demasiado rápida” o “demasiado lenta” depende, a fin de cuentas, de cómo están distribuidos sus acontecimientos.

cias creativas de largo alcance. Según mi propia experiencia, son los críticos y los teóricos, los “marginados” de la música, quienes a menudo rechazan la idea de que los contrastes musicales estén motivados de forma inconsciente. Los compositores e intérpretes, por otra parte, los que participan directamente en la música, parecen reconocerlo con demasiada facilidad. ¿Es verdaderamente necesario subrayar en el momento presente que, lejos de ser exclusivamente consciente, la creación artística tiene profundas raíces en el inconsciente?²⁰

Algunas muestras de la unidad musical son tan complejas que no se pueden escuchar.

El análisis no es más complicado de lo que debe ser. La unidad de los contrastes está ahí para ser explicada, no impuesta. En relación con la “inaudibilidad” surge un tema interesante. Solemos oír bastante más de lo que creemos. No sólo los compositores componen de forma inconsciente; los oyentes también escuchan de forma inconsciente.²¹

Es posible usar el análisis para crear una conexión entre dos obras cualesquiera.

Mediante un proceso de *reductio ad absurdum* es indudable que se puede “demostrar” que existe una conexión entre la *Missa Brevis* de Palestrina y *I Got Rhythm* de Gershwin. Pero los resultados, de hecho, no darán prueba de ello. No se puede crear una conexión donde no la hay. La función del análisis es explicar la experiencia de la unidad de la música. Donde no hay fundamentos para tal experiencia es difícil explicarla. Pero ¿qué pasa cuando sí los hay?

Es posible que diferentes obras representen una unidad. Pero esa unidad entre obras no demuestra de ningún modo que exista una unidad interna en cada una de ellas. Una relación entre A y B no deja de existir cuando se prueba otra relación entre A y X. Las paráfrasis que Leopold Godowsky hace de los estudios de Chopin comprimen varios pares de estudios unos con otros –se tocan de forma simultánea–.²² Esta es una demostración de la unidad entre obras contrastantes digna de mención. Sin embargo, la unidad interna que cada estudio tenga en sí mismo sigue siendo la misma de antes. Por otra parte, las *Variaciones sobre un tema de Paganini* de Brahms no dejan de ser coherentes consigo mismas por el mero hecho de que Rachmaninov, Boris Blacher e incluso el propio Paganini compusieran variaciones sobre el mismo tema. Es inevitable que las conexiones manifiestas abunden a través de las diferentes series de variaciones. No obstante, cada serie establece y mantiene su propio e intransferible sentido de la unidad con independencia de las otras.

Una obra que también resulta todo un reto para el análisis es la *Sonata en si menor* de Chopin. Esta obra de madurez, plagada de contrastes, nos dice muchísimo acerca de la manera en que Chopin confiere unidad a las grandes estructuras. Contiene al menos diez temas marcadamente dife-

20. Hay un gran número de pruebas de compositores que comentan sus procesos creativos apoyando con fuerza la existencia de una organización musical inconsciente (p. ej., Mahler, Falla, Schönberg, etc.). Ciertamente es que no hay nada de Chopin. Sentía una aversión casi patológica a hablar de su forma de componer, y rara vez desaprovechó alguna ocasión de guardar silencio al respecto.

21. Véase mi libro *A Study in Musical Analysis* (4ª parte); Londres, 1962.

22. Por ejemplo los dos estudios en sol bemol mayor (el Estudio “Mariposa” y el Estudio “Teclas Negras”).

renciados que un compositor menor tal vez no hubiera sabido integrar. Sin necesidad de recurrir a conexiones evidentes al estilo de Liszt, Chopin crea aquí una estructura muy variada, caleidoscópica, y digna de comentario por su unidad temática.²³

Incluso la tonalidad es inusual. No hay una sola sonata de Mozart o Beethoven en *si menor* y Chopin debía saberlo. Lo que quizá no supiese en 1844 es que tampoco hay sonatas en *si menor* de Schubert (¿para qué hablar de Dussek y Hummel?), y que tanto Schumann como Mendelssohn se esmeraban en evitar esta tonalidad –un hecho que pone la sonata de Chopin más de relieve todavía–. Surge la siguiente cuestión: ¿por qué había de ser Chopin uno de los primeros compositores en aventurarse en el tono de *si menor* en una obra para piano de gran extensión, con varios movimientos? Probablemente porque Chopin, más que ningún otro compositor anterior, era consciente de lo “visceral” de su música, y la tonalidad de *si menor* (un tono evidentemente “incómodo” y, por tanto, evitado con frecuencia en obras largas) resulta ser, en potencia, el centro tonal más intrínsecamente pianístico de todos.²⁴ Abre camino directo hacia las tonalidades “fáciles” de *si mayor*, *re mayor* y *fa sostenido mayor*, en las que se desarrolla gran parte de la sonata. Por lo demás, la sonata se resiste a desplegarse cómodamente en cualquier otro tono de todas formas (a diferencia de un buen número de obras para piano físicamente “neutrales” que, en consecuencia, se complacen en modular a distintos tonos). Tal vez no sea del todo irrelevante que Liszt, gran admirador de esta pieza, comenzase a componer su propia *Sonata en si menor* poco tiempo después. De hecho, Liszt se tomó la molestia de copiar a mano la obra de Chopin –algo que no todo el mundo sabe–. Tal vez estoy sacando muchas consecuencias de pocos datos, pero me da la sensación de que este rechazo de ciertas tonalidades, un fenómeno histórico fascinante, merecería ser investigado. Algunas tonalidades han resultado menos atractivas a los compositores que otras, un hecho que nuestro propio tiempo, que ha trascendido la tonalidad, tiende a olvidar.

23. Más notable es aún en ese momento de la historia de la música. La revolución causada por Beethoven y los primeros románticos había expandido tanto las fronteras del lenguaje musical que empezaron a surgir problemas serios en relación con la integración estructural. No es casualidad que la “metamorfosis de temas” y otras técnicas de unificación relacionadas con ella fuesen desarrolladas por los románticos. Estas técnicas resultaban de vital importancia a la hora de dar coherencia a grandes estructuras. Tampoco es casualidad que la solución “alternativa” a que llegaron los románticos fuera a evadirse totalmente del problema componiendo miniaturas.

24. A Chopin le gustaba el contacto físico con el teclado. Parece ser que el tacto de las teclas estimulaba el flujo de sus ideas. A ciencia cierta no se sabe de ninguna obra que Chopin no compusiera sin piano. Además, la mayoría de los buenos pianistas darán testimonio de lo gratificante que resulta para los músculos la manipulación del teclado. Aquí entran en juego importantes factores de la libido.

El comienzo de la sonata, tan inspirado en sus motivos, encierra ya la esencia de la unidad de la obra y, por tanto, también de su diversidad. Observemos la idea de base (x).

Ejemplo 38

Allegro maestoso

a (ver ejemplo 39)

Una nota de un programa que he abierto ante mí mientras escribo menciona las “líneas suavemente curvas” del segundo tema. Este revelador descubrimiento no nos dice nada que nuestros oídos no supiesen ya después de la primera audición. Es la función del segundo tema la que da lugar a la cuestión de verdadero interés.

Ejemplo 39

x

y

z

a (véase ej. 38)

El ejemplo 39 ilustra la economía del pensamiento de Chopin. No hay una sola nota superflua. En el nivel del primer plano, el tema mira tanto hacia delante como hacia atrás. (x) varía la idea de base (compárese con el ejemplo 38) pero su gesto de novena descendente (*sol-fa #*) delata sus orígenes. El motivo (y) que emerge de él es un motivo importante de la sección de transición (ejemplo 42); (z) apunta hacia el tema del rondó del último movimiento (ejemplo 46). Al adentrarnos en lo subyacente, sin embargo, la organización de este tema se vuelve aún más estricta insistiendo en su conexión con el primer tema. En el ejemplo 40 mostramos los giros unificadores de fondo que fluyen bajo el primero y el segundo tema respectivamente.

Ejemplo 40

1^{er} tema (ej. 38)

2^o tema (ej. 39)

Comparemos los ejemplos 38 y 39 con el ejemplo 40, y saldrá a la luz su conexión subyacente.

El segundo tema desmiente la falsa idea de que Chopin no era capaz de componer música de grandes dimensiones estructurales. Está concebido en la escala mayor posible, crece ininterrumpida-

mente hasta llegar al último compás de la exposición, y en su camino desarrolla una serie de temas secundarios con sus respectivas variantes.²⁵

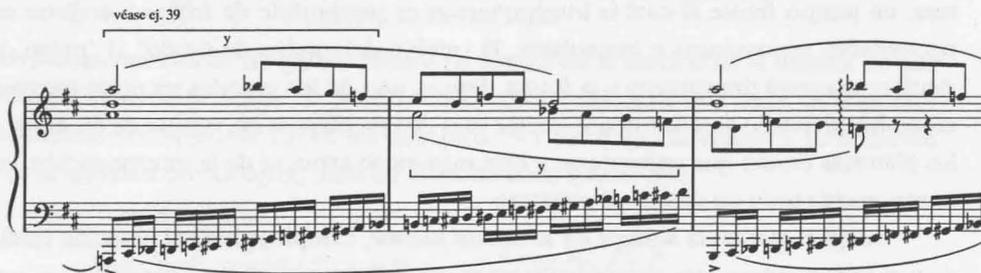
En su estudio de la *Sonata en si menor*, Hugo Leichentritt observa, con curioso acierto, que el primer y el segundo tema están tan estrechamente relacionados que pueden tocarse a la vez con ligeros ajustes de tesitura. La demostración que hace su análisis es prácticamente inmejorable.²⁶

Ejemplo 41



Esto da paso a una discusión más vieja que la música misma: ¿acaso la unidad de estos contrastes es resultado de un esfuerzo intelectual plenamente consciente y “despierto”, o acaso llegó Chopin a ella “en sueños”? Los partidarios de la escuela del “esfuerzo cerebral” pueden pasarlo en grande discutiendo con los partidarios del “sonambulismo”, especialmente si distorsionan la realidad en un exceso de simplificación –una condición que ambas partes tienden a cumplir con creces-. La compleja verdad del asunto es que, en la creación musical, el trabajo intelectual “despierto” y la idea genial que surge “en sueños”, el esfuerzo consciente y la inspiración inconsciente, van de la mano. Estoy seguro de que el lector apoyará mi intención de ahorrarle los pros y los contras de esta discusión, con la que ya tendrá tiempo de familiarizarse durante el resto de la historia musical.

Ejemplo 42



25. ¿Por qué será que sistemáticamente se considera a Chopin casi exclusivamente como un maestro de la miniatura? He de admitir que la respuesta reside en la ingenua y extendida idea de asociar lo breve con lo pequeño. Y no son lo mismo en absoluto. Las dimensiones de la música se miden en función del tamaño de sus frases y unidades formales, no del cronómetro. Muchos de los movimientos más breves de Chopin están concebidos en una escala inmensa, con una estructura en continuo desarrollo desde el primer compás hasta el último.

26. *Ibidem.*, 2º volumen.

Ej. 42 (cont.)



La sección de transición de la que inevitablemente surge el segundo tema resulta de un cierto interés desde un punto de vista polifónico. Las líneas de soprano y contralto despliegan un canon a partir de un bajo ascendente por grados cromáticos [véase (y)].

Más adelante, Chopin utiliza la continuación hacia esa transición con gran originalidad al final del desarrollo y como vuelta hacia la reexposición (compárense los cc. 31-30 con los cc. 140-8).

Aviso a los pianistas: en el nivel estructural, este movimiento es traicionero. Su “geometría”, superficialmente tan simple, es mucho más difícil de captar que la del primer movimiento de la *Sonata en si bemol menor*. Sólo he oído interpretarla de manera convincente una vez, aunque yo sería la última persona en sugerir que no hay más que una interpretación posible. La dificultad es la siguiente: el movimiento despliega una riqueza de temas tan asombrosa –cada uno de ellos con sus tendencias propias y características– que fácilmente se convierte en un marasmo incluso en manos expertas. Conseguir establecer las relaciones jerárquicas correctas entre estos temas es un problema peliagudo, como también lo es ver la estructura global. La solución es clara aunque compleja. El movimiento sólo toma forma cuando se pone en marcha su tempo de base, el tempo general, ese “pulso que subyace al pulso” que continúa imponiéndose incluso cuando uno se aparta de él, un tempo que bien puede abandonarse o reemprenderse a discreción con el fin de “subrayar” la estructura, un tempo frente al cual la interpretación es susceptible de frenar o acelerar en función de las necesidades espontáneas e inmediatas. El cambio del “pulso de fondo” al “pulso de primer plano” siempre aportará dramatismo a la forma. Éste es uno de los grandes recursos interpretativos, si bien, como he advertido anteriormente, existe más de una manera de valerse de él. Antes o después todos los pianistas tienen que enfrentarse a este misterioso aspecto de la interpretación –y este movimiento representa todo un desafío al respecto–.

Al igual que en la *Sonata en si bemol menor*, Chopin ignora la posición tradicional del scherzo y el trío, y coloca este movimiento en segundo lugar, con lo que consigue un mayor contraste y, en consecuencia, una mayor tensión estructural. En cualquier caso resulta provechoso comparar este movimiento con los cuatro scherzos independientes de Chopin. Éste nunca funcionaría por sí mismo; es un auténtico movimiento, en el sentido de que musicalmente quedaría incompleto sin los restantes movimientos, cuyos temas contribuye a sostener.

El Scherzo está cuidadosamente integrado con su trío –especialmente en su dimensión melódica-. El ejemplo 43 (a y b) no precisa mayor explicación.

Ejemplo 43

El *Largo* se acerca en su estilo a los nocturnos. El espacio que abarcan sus líneas melódicas es amplio. La melodía inicial desarrolla una línea de bel canto muy característica, que, casi con absoluta certeza, Chopin no heredó de John Field.²⁷ El ejemplo 44 muestra cómo está integrada de dos formas distintas.

Ejemplo 44

(y) es la simple inversión de la figura inicial del segundo tema del primer movimiento (ejemplo 44b). (w), una sexta ascendente y una tercera descendente, vuelve a recoger el episodio central, donde, dicho sea de paso, Chopin consigue ciertos efectos de pedal reseñables.

Ejemplo 45

El último movimiento es uno de los pocos rondós de sonata de la historia de la música en que el tema principal retorna fuera de la tónica. Se pueden encontrar las raíces de este tema en el primer tema del primer movimiento (compárese (z) en los ejemplos 39 y 46, respectivamente). La notación del ejemplo 46 no es la utilizada por Chopin, pero en el fondo es lo que se oye.

Ejemplo 46

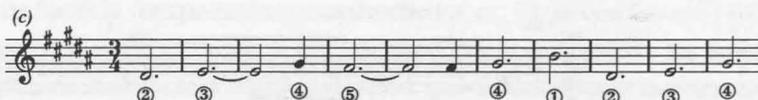
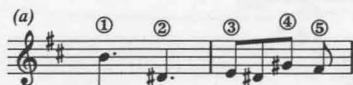
Presto, non tanto

Agitato

27. La influencia de Field en Chopin está sobreestimada. Chopin ya había compuesto los cinco primeros nocturnos cuando entró en breve contacto con Field. En una fugaz ocasión Chopin oyó tocar el piano a Field y quedó bastante decepcionado. Si hemos de buscar una influencia melódica, más probable sería que la encontrásemos en Bellini.

El segundo tema, que contrasta violentamente (ejemplo 47a), es una mezcla magistral de al menos otros dos temas ya escuchados anteriormente en la sonata: el tema de la “codetta” del primer movimiento (ejemplo 47b), y el del “trío” del segundo movimiento (ejemplo 47c).

Ejemplo 47



Todo esto en cuanto los aspectos estructurales en Chopin. ¿Y qué hay de los interpretativos? El caso es que no existe aspecto alguno de la estructura que no sea, al mismo tiempo, un aspecto de la interpretación. El tempo, la dinámica, la duración de las notas, la agógica y los acentos, el *rubato*, etc..., todos ellos son funciones de la estructura musical. Esta es la gran lección que nos da el análisis musical. Una estructura musical encierra la respuesta al problema de su propia interpretación. No se puede “aspirar” a una gran interpretación sin él; la primera emerge del segundo. La paradoja de una interpretación conseguida es que en realidad no expresa la música en absoluto; la música expresa la interpretación. Esta visión puede parecer novedosa. Pienso, sin embargo, que es acertada. La historia de la interpretación pianística de los últimos cien años está plagada de pianistas que, con diversos grados de egocentrismo, reivindicaban haber dado “la interpretación”. Por supuesto, no hicieron nada semejante; las primeras grabaciones discográficas lo demuestran con toda claridad. Lo que sí dieron fueron interpretaciones representativas de sí mismos y sus épocas. La historia les ha dado alcance, y sus interpretaciones se han pasado de fecha. Tal vez sólo los verdaderos grandes pianistas sean capaces de engañar a la historia y producir interpretaciones que reflejen la verdad de la música de manera atemporal, interpretaciones que sean funciones de la estructura musical. ■

Traducción: Isabel García Adán