



## **Propuesta interpretativa del Nocturno No. 20 óp. póstumo de Fryderyk Chopin**

Ingrid Natalia Rincón Cote

Programa de música

Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de Pamplona, Colombia.

### **Nota del autor:**

Ingrid Natalia Rincón Cote, Departamento de Artes, Facultad de Artes y Humanidades,

Universidad de Pamplona.

Este ensayo monográfico cuenta con la orientación de la Mg. Andrea Buitrago Quiñonez,

docente del programa de la Universidad De Pamplona.

Cualquier mensaje con respecto a este ensayo monográfico debe ser enviado a la Facultad de

Artes y Humanidades Universidad de Pamplona, Colombia, o al correo

[ingrid.rincon2@unipamplona.edu.co](mailto:ingrid.rincon2@unipamplona.edu.co)



## **Propuesta interpretativa del Nocturno No. 20 óp. póstumo de Fryderyk Chopin**

Ingrid Natalia Rincón Cote

Ensayo monográfico para optar por el título de Maestro en Música bajo la modalidad recital.

Asesora

Andrea Buitrago Quiñonez

Magister

Universidad de Pamplona

Facultad de Artes y Humanidades

Departamento de Artes

Programa de Música

Pamplona

2022

## Resumen

Este ensayo expone la propuesta interpretativa de la autora sobre el Nocturno No. 20 Óp. póstumo de Fryderyk Chopin, fundamentada principalmente en el estudio de la obra durante los últimos semestres de Piano como instrumento principal en el programa de Maestro en Música de la Universidad de Pamplona, de acuerdo con la investigación desarrollada sobre la conexión entre emoción y sonoridad como trabajo propio del intérprete.

Inicialmente se presenta la contextualización de los acontecimientos de la vida del compositor, aspectos característicos del *Nocturno* como género musical, también los compositores influyentes y aspectos propios del estilo del compositor. Seguidamente, se manifiesta el análisis morfosintáctico, los recursos de la técnica pianística y finalmente las ideas evocativas identificadas para la interpretación de la obra.

La metodología utilizada es cualitativa, dentro del paradigma interpretativo y con predominio del enfoque musicológico. Así mismo, este ensayo monográfico tiene como finalidad, primero, aportar al estudio de la obra del compositor polaco Fryderyk Chopin y contribuir en la comprensión de los aspectos propios de la técnica pianística empleados en el *Nocturno* que faciliten su interpretación.

*Palabras clave:* Interpretación musical, análisis musical, Fryderyk Chopin, Nocturno, técnica pianística.

## Abstract

This essay exposes the interpretive proposal of the author about the Nocturne No. 20 Óp. posthumous by Fryderyk Chopin, fundamental mainly in the study of the work during the last semesters of Piano as the main instrument in the Music program at the University of Pamplona, according to the research carried out on the connection between emotion and sonority as the interpreter's own work.

Initially, the contextualization of the events of the composer's life is presented, characteristic aspects of the Nocturne as a musical genre, also the predominant composers and aspects of the composer's style. Next, the morphosyntactic analysis, the resources of the piano technique and finally the evocative ideas identified for the interpretation of the work are manifested.

The methodology used is qualitative, within the interpretive paradigm and with a predominance of the musicological approach. Likewise, this monographic essay aims, first, to contribute to the study of the work of the Polish composer Fryderyk Chopin and to contribute to the understanding of the aspects of the piano technique used in the Nocturne that facilitate its interpretation.

*Keywords:* Performance, musical analysis, Fryderyk Chopin, Nocturne, piano technique.

**Tabla de contenido**

Índice De Tablas .....	6
Índice De Imágenes.....	7
Introducción .....	8
Acontecimientos de la vida del compositor .....	11
Concepto y características del Nocturno.....	11
Compositores influyentes y aspectos propios del estilo del compositor.....	15
Análisis Morfosintáctico .....	21
Sección A.....	21
Sección B .....	25
Sección A (repetición) .....	29
Recursos de la técnica pianística de la obra.....	33
Imágenes evocativas del Nocturno No. 20 op. Póstumo .....	39
Conclusiones .....	43
Bibliografía .....	44

## Índice De Tablas

Tabla 1 Estructura de la sección A.....	22
Tabla 2 Estructura de la sección B.....	25
Tabla 3 Estructura de la sección A (repetición).....	29

## Índice De Imágenes

Imagen 1 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 1 al 4. ....	22
Imagen 2 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 5 al 12. ....	23
Imagen 3 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 13 al 16. ....	24
Imagen 4 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 17 al 20. ....	25
Imagen 5 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 21 al 28. ....	26
Imagen 6 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 29 al 32. ....	27
Imagen 7 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 33 al 44. ....	28
Imagen 8 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compás 45.....	28
Imagen 9 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 46 al 53. ....	29
Imagen 10 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 54 al 57. ....	30
Imagen 11 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 58 al 65. ....	31
Imagen 12 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compás 5.....	31
Imagen 13 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compás 59.....	32
Imagen 14 Ejercicio polirritmia, en “Irregular-Polyrhythmic” 2021.....	35
Imagen 15 Posición del dedo pulgar .....	36
Imagen 16 Elevación de la muñeca .....	36

## Introducción

Este ensayo consta en términos generales de la construcción de una propuesta interpretativa del Nocturno No. 20 en Do sostenido menor op. póstumo de Fryderyk Chopin. Para tal fin se han tenido en cuenta aspectos del estilo del compositor, la estructura y contexto del *Nocturno*, el lenguaje musical del romanticismo, el análisis morfosintáctico y algunos recursos técnicos utilizados para la ejecución de la obra, y con ello facilitar la elaboración del sonido de acuerdo con el lenguaje, así mismo enunciando aspectos e imágenes evocativas que permitan su interpretación musical.

Conforme a la propuesta interpretativa de la obra, el cuerpo de este ensayo se ha dividido en cuatro capítulos de acuerdo con los aspectos a tratar. En el primer capítulo titulado acontecimientos de la vida del compositor se expondrán las principales características en el desarrollo del entorno artístico y social que influyeron sobre el compositor y relaciones de carácter histórico que dieron forma a la música de esta época. Dicho estudio del contexto es fundamental para el abordaje de la obra, debido a que está enmarcado dentro un periodo histórico con cambios que rompieron con algunas estructuras musicales que se veían marcadas desde la música clásica. En este sentido también se expondrán los aportes del compositor relacionados al nocturno como género musical.

En el segundo capítulo de acuerdo al análisis morfosintáctico se abordará en primera medida la forma, la melodía, la armonía y el tipo de textura llevada a cabo, la estructura sintáctica de las frases y el desarrollo de estas. Dichos aspectos del *Nocturno* servirán de guía en el estudio musical. Para lograr de manera satisfactoria los elementos musicales mencionados en el Piano, en el tercer capítulo se plantean algunos recursos de la técnica pianística.

En el cuarto capítulo se complementa la propuesta interpretativa de esta obra

con base en el concepto del compositor y al mismo tiempo se hallan temas imprescindibles en la interpretación como los son la agógica, dinámica, el carácter y el tempo. Así mismo, en este último capítulo se recrearán imágenes evocativas y escénicas que permitan al intérprete comprender la música de acuerdo a estos ambientes sonoros. Finalmente, se abordan una serie de conclusiones relacionadas con el presente ensayo.

Este ensayo monográfico es requisito para trabajo de grado del programa de música de la Universidad de Pamplona complementado con el recital de grado. Este consta de música interpretada por el instrumentista que estará optando por el título de pregrado. Las obras que se van a interpretar en el recital inician con el Preludio No. 12 en Fa menor de Johann Sebastian Bach, seguido de la Sonata op. 49 No. 2 de Beethoven pasando por el periodo romántico el Nocturno No. 20 en Do sostenido menor op. Póstumo de Fryderyk Chopin, música impresionista como Gymnopédie No. 1 de Erick Satie, de música modernista se interpretarán tres piezas sobre Las Cinco Notas de Igor Stravinsky en la versión para Piano a cuatro manos, continuando con música latinoamericana el Intermezzo No.1 de Manuel M.Ponce y Oblivion de Astor Piazzolla, para así culminar con música del compositor colombiano Luis A. Calvo vals “Encanto”.

Este ensayo monográfico surgió al seleccionar dentro del repertorio pianístico anteriormente planteado, el Nocturno No. 20 op. Póstumo en Do sostenido menor del compositor Fryderyk Chopin que goza de gran popularidad, siendo impregnado de gran intimidad pese a ser una composición que él mismo no publicaría.

El enfoque de este escrito va dirigido hacia los recursos en el estilo del compositor y la relación entre el intérprete con el objetivo de lograr un mejor dominio sobre las emociones e ideas a transmitir desde el piano hacia los oyentes. Aquí se plantearon las siguientes preguntas: ¿Cómo nació y en qué entorno se desarrolló el nocturno como género musical?

¿Qué aspectos influyeron en Chopin como persona y como músico?; ¿Cuáles son los recursos compositivos utilizados por Chopin específicamente en esta obra? Y ¿Qué técnicas pianísticas son necesarias para abordar la obra? Todos estos aspectos conllevan a la propuesta interpretativa como centro de este, conformada en el cuarto capítulo del ensayo.

La importancia del objeto de estudio radica en que la información suministrada será de utilidad para lograr la interpretación de la obra con claras bases técnicas, teniendo además como esencia conceptual, la estructura musical y los elementos en el estilo del compositor, incluyendo también una guía de los ambientes sonoros creados en base a la obra para su mejor comprensión.

## **Acontecimientos de la vida del compositor.**

### **Concepto y características del nocturno.**

El *Nocturno No. 20 en do sostenido menor Op. póstumo* fue compuesto por Fryderyk Chopin en el año 1830, fue publicada después de su muerte sin número de opus en el año 1875. Ha llegado a ser conocido por su número de catálogo Brown, B. 49. Henle Urtext y es la versión más aceptada comúnmente, aunque difiere del manuscrito en puntos muy específicos (Henle, s.f).

Para ahondar en el contexto del cual se desarrolló el Nocturno es pertinente mencionar la vida y obra del músico polaco Fryderyk Chopin, además de la época y del entorno en el que se desarrolló el compositor. Esto permite entender de forma más coherente el mismo Nocturno, de acuerdo al contexto.

Fryderyk Chopin fue un pianista y compositor que nació en Zelazowa Wola, Polonia el 22 de febrero de 1810. Fryderyk fue el segundo hijo y único varón entre sus tres hermanas crecieron en un ambiente donde el gusto por la música era considerable. Su hermana fue su primera maestra de piano. A la edad de seis años recibió clases de piano de Wojciech Zywny. Compuso su primera obra: la Polonesa en sol menor para piano a sus siete años. A los ocho años de edad tocaba el piano con gran habilidad y a su vez componía para este instrumento. Fryderyk dio su primer concierto público en 24 de febrero de 1818 (Young, 2014).

El legado musical de este pianista constó de 27 estudios de piano, 25 preludios, 21 nocturnos, 52 mazurcas, 19 polonesas, 4 rondós, 4 scherzos, 4 baladas, 4 impromptus, 2 conciertos, 3 sonatas y una barcarola, entre otros. Su perfecta técnica, refinamiento estilístico y elaboración armónica han sido comparadas con las de Johann Sebastián Bach, Franz Liszt y

Ludwig van Beethoven. Por su perdurable influencia en la música de tiempos posteriores, la obra de Chopin representa al romanticismo musical en su estado más puro (Young, 2014).

El compositor polaco hizo parte del movimiento musical romántico presente en el siglo XIX. Como romanticismo nos referimos a una parte importante en la historia del pensamiento y el arte de dicho siglo. Para algunos estudiosos la Revolución Francesa en 1789 marca el inicio del primer romanticismo, que a su vez se hace coincidir con las guerras napoleónicas (1815); otros situaban este en las oleadas revolucionarias de 1830 con el comienzo de la liquidación del Antiguo Régimen. En lo que sí coinciden los expertos es en la confirmación de que no surgió al mismo tiempo y tampoco tuvo la misma magnitud en los diversos países, y que tuvo efectos vastos en los órdenes sociales, literario, artístico y musical (Pérez, 2013).

En complemento con lo anterior, Jeremy Siepmann (2001) menciona en su artículo *Life and Works*, que tanto en Europa como América del Norte tuvieron continuos cambios, las guerras y revoluciones de todo tipo serían las causantes de ello. El nacimiento de la era de las máquinas marcó el comienzo de un gran desarrollo, la Revolución Industrial potencializó la expansión del comercio mundial. Dicha revolución trajo riqueza que se expandía a la clase media y por este motivo el cambio social y artístico quedó en manos de esta, siendo la clase media una base comercial, aspecto que se verá reflejado en el campo musical.

El romanticismo fue un fenómeno proyectado hacia la clase media, donde el piano era lo suficientemente económico para casi todos los hogares pertenecientes a esta clase, razón por la que este instrumento gozó de gran popularidad durante este movimiento. Este instrumento no sería más un adorno en las clases dominantes ya que sería tomado por la burguesía como distintivo de poder económico. El hecho de que el cambio artístico cayera a la clase media afectó en el sustento de los músicos culminando los patrocinios brindados por

la burguesía y la dependencia de los compositores provenía de las ventas en su trabajo como de los ingresos siendo maestros de los más acomodados (Siepmann, 2001).

Centrando el contexto histórico en el campo musical, de acuerdo a las aproximaciones cronológicas, el romanticismo data desde la muerte de Beethoven hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial. Este movimiento se caracterizó por la confesión individual y libre de las emociones y el cortejo hacia lo sobrenatural. El romanticismo se deleitaba en la asimetría muy por el contrario de la era clásica. Otra característica fue el gusto por la extravagancia y la gran ópera, sobre todo en París se adelantaba a los espectáculos bíblicos de Hollywood en su esplendor. En las obras sinfónicas las orquestas muy a menudo asumían dimensiones inmensas (Siepmann, 2001).

Durante esta era del romanticismo, el nocturno fue muy popular gracias a Chopin, aunque en un principio el término nocturno no estaba muy relacionado a la forma en que el pianista polaco lo utilizó, pues antes de llegar a él durante el siglo XVIII, para el compositor clásico Haydn el nocturno hace referencia a una serenata y alude a música propia para la noche. El creador del nocturno romántico fue John Field, a lo que Marmontel se refiere de él y su nocturno de la siguiente manera:

Fue el inventor de un género de pequeñas piezas características:  
especies de ensoñaciones, de meditaciones, en las cuales el pensamiento de un sentimiento tierno, a veces un poco amanerado, es acompañado muy a menudo por un bajo ondulado en arpeggios, o en acordes quebrados, mecedura armoniosa que sostiene la frase melódica y la anima con lo imprevisto de sus modulaciones, aunque dialoga con ella muy rara vez (Chopin, s.f, p. 57)

Además de esto Gavoty expresa la superación que tiene el lirismo de Chopin sobre su predecesor Field, aunque inspirados en este “se apropia del género el cual convierte en un mensaje personal a partir del Nocturno en do menor Op. 49 No. 1” (Chopin, s.f, p.57)

Itamar Moreno (2013) en el artículo “La Estética Musical de los Nocturnos de Chopin” menciona como los veinte Nocturnos compuestos por Field, fueron guía para Chopin en sus años de estudio y estos hacían alusión al ambiente poético y misterioso de la noche. Aun así, fue Chopin quien aportó a este género la forma más elaborada con sus veintiún nocturnos escritos entre los años 1829 y 1846. Los numerados del 1 al 18 fueron publicados en vida, los demás son obras póstumas. Aunque Chopin llevó el nocturno a su máximo esplendor, él conservó uno de los aspectos del nocturno de John Field: la “melodía cantada” en la mano derecha. Chopin hace uso de esta como si fuera una voz humana, lo que le brinda una gran profundidad a su música, siendo esta una característica muy particular en sus nocturnos.

Sobre a la estructura del nocturno, es preciso acotar que es claramente inspirado en arias de óperas italianas y francesas por su estructura ternaria donde la segunda sección hace contraste con la primera y en la tercera se presenta la reexposición con una leve modificación respecto a la primera o también puede ser abreviada, lo que es atribuido a la forma sonata (Moreno, 2013).

Respecto a la opinión de su amigo Franz Liszt sobre las propuestas innovadoras en la melodía y la armonía de su amigo, llegó a decir que en los nocturnos de Chopin veía claras influencias del belcanto de Bellini y esto lo corroboraron más adelante numerosos musicólogos (Moreno, 2013).

Por otra parte, se presenta el topo femenino, tratado en profundidad por Jeffrey Kallberg. Esta imagen fue difundida en representaciones pictóricas, dibujos y retratos, con ediciones francesas, así como en la crítica escrita. Podía ser una imagen despectiva, como

muestran las siguientes expresiones: música "de salón; para las señoritas", o lisonjera: música de refinamiento y matices, escrita "con la fuerza de un hombre, pero para la sensibilidad de los dedos de una mujer". El nocturno como género musical era el centro de aquel pronunciamento, y posiblemente a esto se debe que el nocturno musical fuera el género chopiniano preferido en Francia a finales del siglo XIX (Samson, s.f).

Además, Vladimir Jankélévitch comenta sobre los nocturnos de Chopin, tener tonalidades abundantes en bemoles o sostenidos y aunque esto era muy común en el romanticismo, los de dicho compositor sobresalían. También de forma literal expresa del compositor "nos revela la confianza de una experiencia trágica que es vivida profundamente en la soledad de la noche. [...] La cólera, el error, la dignidad, la esperanza se representan tumultuosamente en su corazón nocturno [...] esta música no conoce la atracción de la esperanza." (Vercher, 2013)

También Gavoty permite observar algunas características de este género musical en Chopin. Él menciona:

Según el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* indica de los nocturnos, que mientras la mano derecha trata de llenar de la máxima expresión posible a la melodía, la mano izquierda asistida por el pedal, provee de un acompañamiento rítmico y armónico de acordes quebrados, que denotan la herencia del clásico del bajo de Alberti (Chopin, s.f, p. 57)

### **Compositores influyentes y aspectos propios del estilo del compositor.**

Para entender en un sentido más profundo el *Nocturno* en que se basa este escrito es preciso mencionar a los compositores que Chopin decidió serían los influyentes en su peculiar

estilo romántico como aspecto contribuyente en esta propuesta interpretativa. Manteniendo un orden cronológico en la historia musical en los siguientes párrafos se iniciará mencionando la influencia que tuvo Bach y se continua con sus sucesores.

En la Revista Musical Chilena, Vicente Salas resalta sobre el estilo de Chopin que sintió gran admiración por la perfección con que Johann Sebastian Bach dejaba guiar su imaginación respetando muy estrictamente las normas musicales. Las obras de este gran compositor hicieron parte de los estudios del poeta del piano cuyo objetivo iba más allá de ejercitar los dedos. Al mismo tiempo Mozart influyó por la calidad de su lirismo y la claridad en el sonido. Siendo Chopin un músico con sentimientos profundos estuvo atraído por la música de dicho genio musical muy por el contrario de las dinámicas con cambios violentos presentes en la música de Beethoven (Salas, 1949).

Por otro lado, también profesó admiración por el estilo compositor de Wolfgang Amadeus Mozart quien en el año 1777 en Augsburgo conoció a Stein, el fabricante de pianos. Fue en ese entonces que estuvo seducido por la capacidad de matización en la música para teclado. En los pianos de Stein, Mozart compuso sus sonatas partiendo de aquella fecha siendo Mozart el maestro del pianísimo tan recatado e íntimo, aspecto que atrajo la atención de Chopin. Más adelante sería Hummel el puente directo entre Chopin y la herencia mozartiana. Además de transmitir este conocimiento fue Hummel quien romantizó la técnica de Mozart. Sumado a esto, el delicado fluir melódico, la ornamentación dosificada en sus composiciones y la sutileza en el lirismo de Hummel sería lo que Chopin tomaría como fuente directa en la construcción de su estilo (Salas, 1949).

Por otra parte, en el artículo “La Influencia de Chopin” Paul Badura Skoda expone la tan acertada opinión de Schuman “las obras de Chopin son cañones ocultos tras las flores”. Esta expresión alude a las composiciones tan revolucionarias para su época, de

Chopin yacía un lenguaje musical elegante con gran equilibrio entre la forma y la expresión que hacía de sus “cañones” algo no muy visible. Los acordes disonantes y los cambios modales lograban pasar desapercibidos. Sus innovaciones poco convencionales lograron perdurar en el desarrollo musical hasta el XX (Skoda, s.f).

Otro compositor imprescindible en el estilo de Chopin fue el anteriormente mencionado, creador del Nocturno Jonh Field, el cual hace de este género una música libre de límites donde predomina el sentimiento y la melodía. Para Field “las peculiares fases de emoción y el calor del sentimiento lo son todo” y claramente Chopin captó de estos nocturnos el sentimiento profundo, lo que más adelante él implantaría en sus propias composiciones (Salas, 1949).

Ya mencionadas las influencias musicales en el compositor romántico es necesario mencionar la herencia otorgada a sus sucesores de acuerdo a su propio estilo compositivo, como lo fue en el movimiento impresionista con la suma de acordes de cuarta y quinta, el fluir de modulaciones y acordes disonantes a lo largo de sus composiciones para piano, en especial los estudios, preludios y algunos nocturnos que de hecho fueron claves en el movimiento impresionista. La influencia que tuvo Chopin sobre todo en el lenguaje armónico en la etapa de transición y en el impresionismo es claramente visible. La expresiva armonía en este compositor cuenta como una atmósfera semejante al impresionismo, los matices cambiantes y el continuo fluir de modulaciones pasajeras reflejaban esta percepción. El pianista polaco con sus recursos cromáticos en la melodía, la armonía y el acompañamiento melódico en sus obras, impregnó al mundo romántico e incorporó al lenguaje de la época subsiguiente (Salas, 1949).

Continuando con el estilo de Chopin, Vercher (2013) en su proyecto Bajo las Estrellas del Romanticismo, afirma que en la música de este compositor la mano izquierda jugó un

papel importante “La mano izquierda de Chopin teje dulcemente sus sonidos de oro. A partir de aquí el privilegio de la mano derecha se iba desvaneciendo y se componía con gran relevancia para la parte inferior del teclado. El uso del pedal contribuyó a la ligadura de intervalos imposibles de abarcar para la mano. Consiguió también, a través de las notas de paso, la marcación ligera del pulgar y los acentos a contratiempo dieron una aproximación a la delicadeza de la voz humana.

Además de esto, su estilo compositivo se caracterizó por el abandono de las escalas que suben y bajan por grados conjuntos ordenadamente comunes en la escritura clásica; Chopin comienza a crear melodías adornadas con virtuosidad y delicadeza (Vercher,2013).

Por otra parte, Jaime Sandoval Brower (s.f) en Genios de la Música comenta respecto al rubato anteriormente mencionado en los nocturnos. El mismo Chopin escribió sobre el:

La mano derecha puede desviarse del compás, pero la mano acompañante ha de tocar con apego a él. Imaginemos un árbol con sus ramas agitadas por el viento: el tronco es el compás inflexible, las hojas que se mueven son las inflexiones melódicas (Brower, s.f, p.57)

Testimonios de Moscheles y Müller, confirman de Chopin el rechazo hacia la exageración y artificio respecto al rubato y no solo a este sino también a otros aspectos interpretativos. El rigor y la sencillez predominaron en su modo de tocar. En las partituras del compositor el rubato está presente mayormente en las notas con valores irregulares o los adornos y estos no deben ser tocados con exactitud sino de forma estética y con estilo (Brower,s.f).

De acuerdo a la melodía, se sabe que Chopin mostró gran interés por la ópera en esta época, por el bel canto italiano más específicamente, tanto así que uno de sus maestros Józef Ksawery Elsner lo estimuló a ser creador de la ópera polaca, aunque nunca compuso nada en relación con esta, manteniendo su enfoque en el piano. No obstante, sí permaneció el interés en el melodismo italiano lo que le permitió “descubrir los secretos de la melodía verdaderamente cantable, y realizada por la técnica del bel canto” (Brower, s.f, p.59).

Fryderyk Chopin siendo joven optó por seguir solo en la búsqueda de un sonido y técnica propia. Sería en 1826 al ingresar al conservatorio de Varsovia y nuevamente en 1831 al llegar a París donde rechazó de manera afable clases de piano por Kalkbrenner caracterizado por ser uno de los pianistas más técnicos e insignes de esta época. En su propósito no estaba seguir técnicas y estilos ajenos (Brower, s.f).

Sobre su estilo particular los primeros testimonios se originan de su primera gira en Viena donde admiraron su pulsación tan delicada, su amplio catálogo de matices, la perfección en su técnica, fiel reflejo del más profundo sentimiento. Además, fue criticado el poco volumen en sus interpretaciones. Otro comentario muy destacado lo expuso Robert Schumann en 1837:

Imagínense que un arpa eólica tuviera todas las escalas y la mano de un artista, las pulsara desordenadamente con toda clase de adornos fantásticos, de tal modo que siempre se oyera una fundamental más grave y una voz más aguda de forma suave y mantenida, así tendrán una imagen aproximada de su modo de tocar. (Brower, s.f, p. 56)

Con estos y otros comentarios se conoce sobre la sonoridad delicada de Chopin y lo impresionante de sus contrastes y matices. Esto depende de la construcción de su propio estilo

y no necesariamente se debe otorgar a la enfermedad del compositor. Por su delicado estilo, el sonido compaginó muy bien en las veladas de la aristocracia, expuestas ante un público selecto y reducido en salones pequeños donde daba lugar a las interpretaciones de sus propias obras. También es cierto que el pianista polaco evitaba los grandes escenarios. Por medio de una carta a su amigo Titus W. expresaría “No sabes qué martirio son para mí los tres días anteriores al concierto”. Además, en una confesión de Chopin transcrita por Liszt en su autobiografía dice: “No tengo temple para dar conciertos: El público me intimida, me siento asfixiado, paralizado por sus miradas curiosas, mudo ante estas fisonomías desconocidas” (Brower, s.f).

## **Análisis Morfosintáctico**

Este análisis se basa en los supuestos teóricos de Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal del libro “Análisis musical: claves para entender e interpretar la música”. Este libro aborda los parámetros que se deben tener en cuenta para realizar un análisis morfosintáctico, un estudio desde la frase para entender el todo.

Sin embargo, en este ensayo monográfico no se abarcarán todos los parámetros expuestos en el libro; específicamente se tendrán en cuenta desde la morfología, el análisis rítmico (métrica del compás, polimetrías), el análisis melódico (intervalos característicos, perfil melódico), y el análisis armónico (tonal o modulante, función de los acordes y cadencias). Desde la sintaxis se expondrán la estructura interna de las frases, el análisis de textura (tipo de textura rítmica y melódica) y el análisis fraseológico desde la tipología (según estructura de la frase y organización rítmico-melódica de esta) y otros elementos estructurales. El análisis en este capítulo estará dividido por secciones y a su vez frases de la obra otros aspectos totalitarios se expondrán a nivel genérico.

La edición tomada para el estudio de este Nocturno es de la editorial Polskie Wydawn. Muzyczne (PWM) con fecha de edición del año 2014.

### **Sección A**

En el sentido formal se puede evidenciar la siguiente estructura de acuerdo a la cantidad de compases, de esta forma:

## Tabla 1

### Estructura de la sección A.

Introducción	Tema 1a	Tema 1b
c. 1-4	c. 5-12	c. 13-20

Tabla 1 Estructura de la sección A.

La estructura de esta obra es conocida como estructura ternaria ABA donde la sección central se caracteriza por crear ideas nuevas y diferentes generando contraste. La última sección A se repite. La sección inicial se compone de una introducción. Además de los temas 1a y 1b y su consecuente, toda esta primera sección consta de 20 compases reflejados en la tabla anterior.

Este Nocturno inicia en la tonalidad de *Do sostenido menor*. Cuatro por cuatro 4/4 es la marcación métrica con la que inicia manteniéndose así durante la mayor parte de la obra. Antes de dar inicio al tema principal, se encuentra su respectiva introducción corta y tranquila. Esta breve introducción se distingue por su textura homofónica.

## Imagen 1

Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 1 al 4.

**Lento con gran espressione**

Imagen 1 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 1 al 4.

La primera sección de este Nocturno comprende el tema 1a y tema 1b que son entendidas como frases cuaternarias por mantener estructura binaria en las subdivisiones de cada una. Por consiguiente, el tema principal (tema 1a) parte del compás 5, es una *frase afirmativa* desde su inicio se refleja la melodía acompañada en la mano izquierda con su diseño de acordes quebrados, característicos en los nocturnos de Chopin, acordes amplios de hasta una décima que se componen de ocho corcheas por compás. Obras con este tipo de acompañamientos se conocen por poseer una *textura homorrítmica*, la cual se perpetúa a lo largo de la obra a excepción del tema 3 en la sección B para luego en la sección A del final replantear este mismo acompañamiento. En el último tiempo del compás 8 sobre la melodía se utiliza el primer tresillo contra las corcheas del acompañamiento el cual aparece repetidamente a lo largo de la obra.

## Imagen 2

Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 5 al 12.

Imagen 2 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 5 al 12.

El tema 1 se manifiesta tres veces durante la obra y en esta primera sección aparece en dos ocasiones. Estas frases se componen de 8 compases en total, divididas a la mitad conformando dos semifrases (tema 1b y su consecuente) siendo el tema 1b una frase negativa

con estas semifrases contrastantes y la primera semifrase goza de una rearmonización logrando enriquecer el *Nocturno*. Esta nueva armonía no solo sucede de forma vertical, también se presenta en la melodía que se reafirma esta vez con un poco más de acción justo en los compases 15 y 16 que es donde se acentúa una fuerte cadencia en *Fa sostenido menor* en su mayoría con tresillos de corchea incluso de semicorchea en la melodía, contrastando con las continuas corcheas de la mano izquierda (compás 15).

### Imagen 3

*Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 13 al 16.*

*Imagen 3 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 13 al 16.*

Tema 1b, consecuente: aquí Chopin compone algo nuevo generando contraste y vitalidad al Nocturno. Partiendo de los compases 17 al 20 se encuentra el consecuente del tema 1b, ocurre una modulación a *Fa sostenido menor* (iv) que es un breve corte en la idea musical durante las progresiones, rápidamente vuelve a su tonalidad inicial y luego realiza otra cadencia modulante (compás 20) que abre la siguiente sección.

## Imagen 4

Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 17 al 20.

Imagen 4 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 17 al 20.

## Sección B

### Tabla 2

Estructura de la sección A.

Tema 2	Tema 2 (transportado iv)	Tema 2 (consecuente)	Tema 3	Transición
c. 21-24	c. 25-28	c. 29-32	c. 33-44	c. 45-46

Tabla 2 Estructura de la sección B.

La sección central de esta estructura introduce nuevas ideas comprende dos frases ternarias (tema 2 y 3) de acuerdo a la estructura de frase lleva en sí los temas 2 y 3 con diferencias melódicas de la sección A finalizando con una transición. El principio de esta sección B viniendo de un *forte* cambia a un *pianissimo* aportando delicadeza desde el compás 21, es aquí donde se presenta el tema 2 de la obra, siendo una frase ternaria que se expone en *La mayor* (VI) vista como la relativa del subdominante menor de la tonalidad inicial, es decir que hay una modulación intratonal al VI grado, donde también ocurre un cambio en la

textura; se agrega una breve *contramelodía en movimiento directo* y texturalmente irrumpe la monotonía de la melodía al igual que de la armonía. A partir del compás 25 hasta el 28 con la indicación *sotto voce* continúa el tema 2, esta vez transportado al relativo, *Fa sostenido menor* (vi/VI)

### Imagen 5

Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 21 al 28.

Imagen 5 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 21 al 28.

El consecuente del tema 2 comprende los compases 29 al 32. Como se explicó anteriormente en esta sección B hay un cambio en el acompañamiento al igual que en la métrica del compás; es justo en el compás con que finaliza esta frase que se da el cambio a 2/4, formándose una *polimetría horizontal* que da paso al siguiente tema de la sección B.

## Imagen 6

Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 29 al 32.

Imagen 6 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 29 al 32.

Esta sección continúa con el tema 3 (compases 33 al 44) escrito en  $\frac{3}{4}$ . Aquí Chopin pasa a *Sol sostenido mayor* donde se abarca tres grados: tónica, dominante y realiza una sexta francesa de subdominante menor. El motivo rítmico del acompañamiento que mantiene el protagonismo, está presente en dos compases inicia con tresillos de corchea, negra con puntillo y corchea todo esto con una ligadura de frase hasta el primer tiempo del siguiente compás con una negra en *staccato* seguida de tresillos de corchea y una negra más. En la melodía, ciertamente escasa se presentan notas largas y repetidos silencios y perdura durante doce compases con la indicación *sempre piú* para así llegar al extenso arpeggio a modo de *soldadura* con la indicación de tiempo *adagio* y la instrucción *morendo*. Ese arpeggio culmina con un *ppp* que, si bien no se conoce la obra, se podría tomar una percepción equivocada de la finalización de la misma, no obstante, continúa con la repetida sección A.

### Imagen 7

Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 33 al 44.

Imagen 7 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 33 al 44.

### Imagen 8

Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compás 45.

Imagen 8 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compás 45.

## Sección A (repetición)

**Tabla 3**

*Estructura de la sección A (repetición).*

Tema 1c	Coda
c. 46-56	c. 57-65

*Tabla 3 Estructura de la sección A (repetición).*

Esta última sección parte del compás 46. Aquí se regresa al tema principal en *Do sostenido menor*, el tema 1b se expone nuevamente de manera idéntica en el tema 1c a excepción del último compás que conecta a la siguiente frase. En esta los compases 51 y 52 son idénticos al tema 1a, sección inicial; la armonía es la misma pero sus acordes quebrados no se desarrollan en el mismo orden melódico respecto a la línea melódica y las notas de adorno embellecen esta sección con la suma de apoyaturas y un trino.

## Imagen 9

*Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 46 al 53.*

*Imagen 9 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 46 al 53.*

En la estructura fraseológica de esta sección ocurre un cambio y al contrario del inicio, el tema 1c es una frase ternaria, ya que cuenta con la suma de una semifrase compuesta de cuatro compases (54-57) percibida como la transición hacia la coda final, con la instrucción *appassionato*.

### Imagen 10

Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 54 al 57.



Imagen 10 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 54 al 57.

Más adelante en la coda final tiene cabida grupos irregulares de notas ascendentes y descendentes por grados conjuntos en la mano derecha desde el compás 58 al 61 que reposan en una figura de *blanca*; el primero de estos es de 18 notas. El más amplio es el siguiente abarcando 35 notas, uno de 11 y el último es de 13 notas. Todos estos se ejecutan en la escala de *Mi mayor*. Terminadas estas escalas le siguen dos compases en total tranquilidad manteniendo redondas en la melodía y los mismos acordes quebrados en el acompañamiento. Para completar este *Nocturno* con su respectiva cadencia final denota un arpeggio lento y extremadamente suave en *Do sostenido mayor*, dejando una sensación de ambigüedad. En la parte superior del teclado el arpeggio se direcciona de forma ascendente y en la inferior del teclado es contraria para así llegar a un *Do sostenido* agudo y el otro grave, dando final a este *Nocturno*.

### Imagen 11

Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 58 al 65.

Imagen 11 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compases 58 al 65.

De forma general la melodía de esta obra goza de un perfil *melódico ondulado* aunque en ocasiones sobre todo en las figuras largas contenga intervalos disjuntos y la mayor parte de la obra se caracteriza por sus intervalos conjuntos. En este nocturno el *leit motiv* se halla desde el inicio de la primera frase. Este intervalo significativo es de segunda mayor y consta de dos blancas, la segunda con la impresión de un trino agregando algunas notas de adorno para así llegar a la siguiente blanca.

**Imagen 12** Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compás 5.

Imágen 12 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compás 5.

Los puntos culminantes de esta obra yacen en el  $D\#$  que a lo largo de la obra se puede observar en octavas diferentes como el extremo melódico, pero el punto culminante principal se encuentra en la coda (compás 59) en las vertiginosas escalas ascendentes y descendentes.

### Imagen 13

Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compás 59.

*sempre più piano*

Imagen 13 Nocturno n.º 20 op. Póstumo, compás 59.

### **Recursos de la técnica pianística de la obra**

Al realizar el estudio del Nocturno No 20 en Do sostenido menor Op. Póstumo, se encontraron recursos propios en la técnica pianística necesarios para abordar pasajes con un alto nivel de complejidad. Es cierto que cada intérprete podrá tener un nivel diferente de estudio además de poseer fortalezas y debilidades distintas, por esta razón el análisis en la técnica que merecen ser abordados por la autora no serán las mismas para otro pianista. A continuación, se mencionan los recursos de la técnica que según el estudio de la obra requieren de una mayor atención en la ejecución.

El primer recurso que se va a tratar será el concerniente a la ejecución de los trinos, que en la totalidad de la obra se encuentran en ocho compases en figuras de negras, blanca, blanca conpuntillo y en solo una ocasión de una redonda. Estos en su mayoría están anteceditos o precedidos de notas de adorno resaltando y engalanando aún más estos fragmentos.

Chaun Chang menciona en el apartado de trinos y trémolos del primer capítulo de técnica pianística que, para lograr un trino con una velocidad controlada y la correcta duración, se recomienda tener en cuenta los movimientos de la rotación de la muñeca y el movimiento de los dedos, habilidades que deben ser practicadas por separado para observar cuál de los dos movimientos es el que requiere más práctica. En los trinos más rápidos el balanceo de la muñeca no es muy notoria, pero si necesaria. Este movimiento debe ser exagerado en los trinos más lentos al contrario de los trinos con mayor velocidad. Así mismo, Chang comenta sobre la necesidad de ejecutar el trino con una corta elevación desde la parte inferior del teclado, idea contraria del staccato. En el *legato* las yemas de los dedos permanecen cerca al teclado la mayor parte del tiempo.

Además, es imprescindible la relajación del miembro superior para aligerar el peso de la mano y también dar fluidez y rapidez al trinar. (Chang, 2014)

Por otra parte, se hallaron fragmentos donde se cuenta con una *polirritmia* de tresillos de corchea en la melodía contra corcheas en la mano izquierda, esto en nueve compases durante el *Nocturno*. En el estudio de la obra, los aspectos de mayor dificultad con respecto a la *polirritmia* se presentan en el compás 15 (pasaje que se repite en la sección final) ya que en este compás este patrón rítmico es consecutivo en los dos primeros tiempos del compás. Independientemente de que sea comprensible la división que estas figuras tienen entre sí, no se logra la independencia suficiente en las manos durante las etapas iniciales del estudio de la obra. En ese sentido, el foro virtual Pianostreet uno de los miembros senior en el foro, Bernhard, plantea como solución ante esta dificultad en primer lugar, captar mentalmente el sonido de este patrón con la ayuda de un programa de notación musical que reproduzca este pasaje para luego escucharlo en un tempo lento hasta memorizar como suena. Con esto los dedos al momento de ejecutarlo podrán obedecer fácilmente teniendo una imagen mental más apropiada y clara.

Además, para esta *polirritmia* recomienda un ejercicio muy conocido con la oración “hot cup of tea” aunque en el ejercicio propuesto el tresillo está en la mano izquierda y corcheas en la mano derecha se puede recrear de manera contraria con las corcheas en la parte inferior y tresillos en la mano derecha para estudiarlo tal cual está en el *Nocturno* (Bernhard, 2004)

## Imagen 14

Ejercicio polirritmia, en “Irregular-Polyrhythmic” 2021

### HOT CUP OF TEA



Imagen 14 Ejercicio polirritmia, en “Irregular-Polyrhythmic” 2021

Una vez el ritmo sea interiorizado teniendo en cuenta que el Nocturno lleva corcheas que perduran en casi todo el acompañamiento, la mano izquierda se puede dejar ir en piloto automático y concentrarse un poco más en la mano derecha. Al principio esta *polirritmia* puede ser confusa al ejecutar, pero luego de estudiarla debidamente, la independencia adquirida es prolongada en el tiempo.

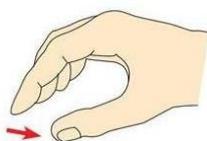
Otro aspecto a tener en cuenta es el *legato* reflejado en la inmensa mayoría de las frases en la obra, entendiendo como *legato* la capacidad de tocar varias notas en solo gesto. Esto es similar a la voz cantada al igual que los instrumentos de viento. Llevarlo a cabo en el teclado involucra tocar una tecla sin levantar la anterior hasta ya estar pisando la siguiente sin dejar espacio para el silencio acompañado de un movimiento en específico. Explicado más adelante:

En el blog “Faber Piano Adventures” se explica la posición corporal para ejecutar el *legato* iniciando con los gestos de la muñeca, estableciendo la altura de la muñeca con la posición correcta del pulgar siendo este el encargado de impedir que la muñeca baje demasiado.

- Siendo así, el primer punto a tener en cuenta es recostar el pulgar para que este toque la tecla con el lado de la uña y así se podrá eliminar la tendencia de hundir la muñeca.

### Imagen 15

*Posición del dedo pulgar.*



*Imagen 15 Posición del dedo pulgar.*

- En segundo lugar, es necesario mantener la muñeca relajada para establecer el rango de movimiento de la muñeca imaginando un globo de helio que eleva suavemente la muñeca hasta que únicamente el dedo 3 queda en contacto con la superficie para así dar forma al gesto necesario para los finales de frase.

### Imagen 16

*Elevación de la muñeca.*



*Imagen 16 Elevación de la muñeca.*

- El gesto del *legato* implica mantener movimientos hacia arriba y hacia abajo dejando caer el peso del brazo y tocando las notas que se hallen dentro de una ligadura.
- Para las finales de la frase se debe redondear el gesto; el movimiento de la muñeca eleva el peso de la tecla para suavizar la última nota dentro de la ligadura.

La técnica de elevación de la muñeca también permite llevar la mano a su nueva ubicación en cambios de posición, saltos de octava o beneficiar a los acordes conclusivos (Ophoff, 2022).

Con respecto a los recursos biomecánicos que se pueden emplear en la introducción para lograr acordes consistentes, se puede mencionar, el agarre más definido de las notas, con la consciencia de lograr estabilidad en la ejecución de las notas, apoyándose en conservar la misma distancia de los dedos más largos, en este caso 3 y 4 levemente recogidos contrariamente al pulgar (teniendo en cuenta, la digitación a emplear en el acorde).

Sumado a esto, emplear el *levare* de la muñeca cuando finaliza cada fraseo, además de buscar con los dedos la profundidad de la tecla y en función de pronunciar la melodía que se encuentra en la voz superior de los acordes en derecha, dirigir el peso corporal especialmente a los dedos extremos 4 y 5 gracias al trabajo de los músculos flexores.

Las escalas rápidas presentes en la coda final con movimiento de *glissandos* en la mano derecha es otro tema a tratar en este apartado. En el estudio propio de estos fragmentos tomando como ejemplo la segunda escala rápida de 35 notas, se mantenía los dedos 1234 estructurados en bloque sobre las cuatro primeras notas de la escala (La, Si Do#, Re#), luego los dedos 123 en las notas siguientes (Mi, Fa#, Sol#), y así a lo largo de todo este grupo de notas irregulares, esto con el fin de crear memoria muscular de la digitación que se va a utilizar, afianzar en primera medida el cambio del pulgar sobre la escala y obtener una postura de la mano adecuada con los dedos sobre las teclas correspondientes.

Por consiguiente, se pensaba en estas mismas unidades 1234, 123 al tocar en orden melódico teniendo como punto de apoyo las notas adonde llegaba el pulgar, en un principio

acentuando este primer dedo solo para lograr una estabilidad. Inicialmente era tocado a una velocidad intermedia que resultara cómoda y que abarcara el primer grupo de notas. Luego se procedía con el segundo para ya abarcar la primera octava de manera consistente eliminando el acento del dedo pulgar, para obtener el sonido más ligero.

Al tener lista la primera octava en dirección ascendente se hace más fácil abarcar la segunda, más las otras tres notas. La diferencia en estas es que, al estar posicionadas en una parte más extrema del teclado, era necesario mover el torso además de estirar el brazo hacia la misma dirección para dar más libertad y por ende comodidad a la posición inicial de la mano. Claro está que esto no es igual de importante para personas de mayor estatura con manos y brazos más largos, ya que el abordaje técnico varía. Para finalizar se repetía todo esto en dirección descendente de la escala brindando cada vez más rapidez a todo el grupo de notas irregulares hasta alcanzar la velocidad requerida.

Cabe tener en cuenta lo expuesto en el Capítulo 1 del documento “Técnica Pianística” por Chaun Chang, donde se menciona que para el movimiento del *glissando* en la escala ascendente se recomienda girar el antebrazo ligeramente en el sentido de las agujas del reloj para que los dedos apunten hacia la izquierda. La mano debe inclinarse hacia adelante con cada cambio de dirección de la octava y la rotación de la mano debe preceder al cambio de dirección de la escala (Chang, 2014).

### **Imágenes evocativas del Nocturno No. 20 Op. Póstumo**

En este último capítulo se ahondará en las decisiones interpretativas propias de la obra, factores ya tratados anteriormente como lo son el lenguaje musical en el romanticismo y más propiamente en el nocturno musical de esta época. El estilo del compositor, el análisis detallado de la obra y el dominio en la técnica pianística son determinantes al momento de establecer una propuesta interpretativa consolidando una visión propia de la autora.

Esta obra se titula “Nocturno No. 20 Op. Póstumo” y como está especificado en el primer capítulo tiene como imagen evocativa la noche y el despliegue de profundos sentimientos y emociones originarios del compositor. Para esto la obra posee ideas interpretativas que deben ser recreadas a través de la elaboración del lenguaje musical y sus elementos inherentes como el carácter, las articulaciones, las dinámicas y las agógicas.

Ahora bien, desde la función del intérprete, es importante conceder sobre el manejo de los elementos del lenguaje una cuota significativa de sentimientos o estados de ánimo propios de quien interpreta, es decir, buscar recursos imaginarios, dentro de las experiencias y vivencias personales, que permitan desarrollar con inspiración las líneas cantábiles y acompañantes del *Nocturno* en todas sus secciones y con ello los diferentes estados emocionales como la tristeza, el drama, la soledad, la esperanza, entre otros que se perciben en el discurso musical.

Así mismo, gracias a la expresividad de los diferentes estados de ánimo, no solo es posible desarrollar las ideas musicales, sino lo más importante, desde la sensibilidad de quien interpreta, es posible conectar al público con el lenguaje y desde luego mostrar el estilo pianístico de Chopin, caracterizado por desarrollar propuestas interpretativas intimistas y sofisticadas, destacándose sus admirables pianísimos.

Por todo lo anterior, a continuación se exponen los aspectos considerados pertinentes y que establecen la propuesta interpretativa de la autora, derivada del estudio durante los últimos semestre de la asignatura de Piano como instrumento principal, así como de la interpretación de la obra en el evento académico titulado “Primer Recital de Piano Solista” desarrollado en la Casa Agueda Gallardo, sede de la Universidad de Pamplona el 11 de Diciembre del 2015, desarrollado por los estudiantes de la cátedra de Piano.

Este *Nocturno* se abre con la indicación *Lento con gran espressione*, lo que deja ver que, aunque esté en un tempo lento será una pieza que atrape los sentidos dando apertura y despliegue a las emociones. En la introducción los acordes tienen una sonoridad que evoca la tristeza o la pérdida y al mismo tiempo es resolutiva, expuesta con una melodía superior durante dos compases en *piano* que se repiten idénticamente salvo por el cambio en su dinámica a *pianissimo*. Para lograr tales efectos sonoros, es necesario asegurarse que se suenen y se escuchen todas las notas de los acordes. Para ello, es posible crear como imaginario una roca algo liviana cayendo a lo profundo del mar y aunque va cayendo despacio llega el momento en que de forma uniforme y sólida toca la arena en el fondo del mar. De esta forma se asegura que cada nota que conforma los acordes sea expresada con equilibrio y balance sonoro.

Cuando aparece la melodía en la mano derecha sobre el compás cinco en adelante, se observa la relevancia que tiene el *legato* en el lenguaje expresivo de Chopin, siendo esta una articulación frecuentemente empleada por cantantes para desarrollar las líneas cantábiles. Aquí en la aparición de la primera frase una vez ha concluido la introducción, se puede recrear el imaginario de una voz femenina, una soprano, por su registro, cuyo lirismo evoca la elaboración de la tristeza expuesta en la introducción y que exige al igual que en los cantantes, la consciencia de la conexión entre un sonido y otro con la máxima comunicación,

conservando los espacios para la respiración o en este caso, para la separación de un fraseo con otro.

En los compases 15 y 49 se presentan unas escalas descendentes en la melodía con tresillos de negra y de corcheas. Estos inician con la instrucción *con forza* y en la segunda *forte* ambas con un *diminuendo* al final, evocando la imagen de una enorme cascada que viene desde arriba con una fuerza impetuosa y a medida que va descendiendo el agua se va desvaneciendo debido a la gran altura y así mismo se debe proyectar el sonido en esta melodía.

En los acordes quebrados del acompañamiento destacan algunas *notas de doble valor* quizá en primera medida pasen desapercibidas en el estudio de la obra, pero estas con su correcta ejecución aportan una sonoridad variada en el acompañamiento. Algunas de ellas se hallan al inicio del tema 1b. En este grupo de 4 corcheas a la segunda se le suma el valor de negra, ya que por ser más larga es preciso destacarla para que su duración perdure el tiempo justo. Al ser destacadas, estas notas de doble valor se pueden pensar como una palabra de cuatro sílabas con acento en la antepenúltima sílaba, por ejemplo: te-lé-fo-no, siendo cada sílaba, una corchea en la partitura. Este acento también ayuda a recordar que se debe mantener la nota pulsada por más tiempo. Así mismo en el segundo caso llegando al final de la obra (compases 62 y 63), en esta ocasión dentro del grupo de 4 corcheas la tercera es la de doble valor. Aquí la autora propone la palabra tetrasílaba con acento en la penúltima: ma-ri-po-sa. Dichos acentos deben ser muy sutiles y más que un acento como un staccato o marcato debe ser visto como un recordatorio para que el sonido de la nota tenga la duración de la figura más larga entre este grupo de corcheas.

En el tema 3 de la sección B con el cambio de métrica se evocan los aires folclóricos polacos, como la mazurca y la polonesa, ya que, de acuerdo a las características formales y

temáticas de las polonesas de Chopin no se alejan del canon típico, siendo compuestas en el compás de tres cuartos. (Sánchez, 2011)

Las escalas rápidas presentes en la coda se ejecutan a manera de glissandos con la digitación adecuada de forma veloz y como lo especifica el escrito *delicato*. Aquí es recomendable además de una correcta técnica, pensar en “dedos de mantequilla” resbaladizos que se dejan llevar por las teclas con gran suavidad sin la intención de pausar o establecer mucho peso en la mano. Lo ideal con esta imagen mental es generar gran confianza en el rápido movimiento de la mano, relajación, ligereza y virtuosismo.

## Conclusiones

Luego de haber realizado la búsqueda sobre el contexto histórico en el que se desarrolló el Nocturno No. 20 op. Póstumo de Fryderyk Chopin, se logró comprender el entorno en que se desarrolló la vida del compositor, donde la popularización del piano influyó en la música que se componía para este. También la forma como Chopin interpretaba las obras conociendo las diversas opiniones expresadas en aquella época, el estilo creativo de acuerdo a otros compositores y gustos propios del compositor, estableciendo así una idea clara de lo que el mismo compositor proponía en sus obras.

En el análisis morfosintáctico desarrollado en este ensayo se pueden reconocer los elementos que utilizó el pianista polaco en esta composición; las modulaciones, la ejecución del rubato, los cambios en la métrica, la textura empleada, entre otros recursos musicales que enriquecen y caracterizan esta obra. Al ser llevado a cabo este análisis se comprendía mejor la intención del compositor en la totalidad de la misma. Esto de la mano con el contexto histórico permitía en una primera medida la comprensión del análisis interpretativo.

Aunque las ideas sobre la interpretación ya tenían una dirección más fija, fue necesario reconocer los elementos claves en la interpretación según lo escrito por el compositor como el carácter, articulaciones, los trinos, apoyaturas y dinámicas. Para esto fue necesario mencionar formas de ejecutar estos pasajes haciendo el correcto uso de la técnica pianística. Al igual que la evocación de imágenes que sirven de guía para la conexión entre la emoción y el lenguaje musical, elementos propios y necesarios en la interpretación musical, que dinamizan y construyen el ambiente sonoro de esta obra.

## Bibliografía

- Bernhard. (31 de enero de 2004). *Piano Forum*. Obtenido de Pianostreet:  
<https://www.pianostreet.com/smf/index.php?topic=2185.0>
- Brower, J. S. (s.f). *GENIOS DE LA MÚSICA*. Obtenido de Suneo:  
<https://www.suneo.mx/literatura/subidas/Jaime%20Sandoval%20Bower%20Grandes%20Genios%20de%20la%20M%C3%BAsica.pdf>
- Chang, C. C. (2014). *Read the Docs*. Obtenido de Trills & Tremolos: [https://fundamentals-of-piano-practice.readthedocs.io/chapter1/ch1\\_topics/III.3.html](https://fundamentals-of-piano-practice.readthedocs.io/chapter1/ch1_topics/III.3.html)
- Chang, C. C. (2014). *Read the Docs*. Obtenido de 5. Playing Fast: Scales, Arpeggios, and Chromatic Scales: [https://fundamentals-of-piano-practice.readthedocs.io/chapter1/ch1\\_topics/III.5.html](https://fundamentals-of-piano-practice.readthedocs.io/chapter1/ch1_topics/III.5.html)
- Chopin Nocturno nº 20 en Do sostenido menor, o. p. (s.f). *Musopen*. Obtenido de <https://musopen.org/es/music/4429-nocturne-in-c-sharp-minor-lento-con-gran-espressione-b-49-op-posth/>
- Chopin, C. I. (s.f). *catarina.udlap*. Obtenido de [http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lein/arellano\\_g\\_j/capitulo3.pdf](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lein/arellano_g_j/capitulo3.pdf)
- Margarita Lorenzo, A. L. (2004). *Análisis Musical Claves para Entender e Interpretar la Música*. Barcelona: Música Boileau, S.A.
- Moreno, I. (enero de 2013). LA ESTÉTICA MUSICAL DE LOS NOCTURNOS DE CHOPIN. *Tu Revista de Música y Reflexión Musical*. Obtenido de [http://www.sinfoniavirtual.com/revista/024/estetica\\_nocturnos\\_chopin.pdf](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/024/estetica_nocturnos_chopin.pdf)
- Ophoff, J. (2022). *Faber Piano Adventures*. Obtenido de Nivel 2: La articulación y la muñeca: <https://pianoadventures.lat/blog/2018/07/02/nivel-2-la-articulacion-y-la-muneca/>

Pérez, J. R. (mayo de 2013). *El Romanticismo*. Obtenido de Biblioteca Virtual Senior:

<https://bibliotecavirtualesenior.es/wp-content/uploads/antiguo/Proyectos/proyectos/romanticismo.pdf>

Salas, V. (1949). CHOPIN y LAS DOS CARAS DEL ROMANTICISMO. *Revista Musical Chilena*, 5. Obtenido de

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11832/12194>

Samson, J. (s.f). LA RECEPCIÓN DE CHOPIN: Teoría, Historia, Análisis. *Quodlibet*.

Obtenido de

[ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/35982/recepcion\\_samson\\_QB\\_1999.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/35982/recepcion_samson_QB_1999.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Sánchez, A. (2011). La Polonesa Fantasía op. 61 de Chopin. Obtenido de

[https://ria.asturias.es/RIA/retrieve/2858/Trabajo\\_Polonesa.pdf](https://ria.asturias.es/RIA/retrieve/2858/Trabajo_Polonesa.pdf).

Siepmann, J. (2001). *Life and Works: Frédéric Chopin*. Obtenido de Naxos audio books:

<https://naxosaudiobooks.com/life-and-works-of-chopin-the-unabridged/>

Skoda, P. B. (s.f). LA INFLUENCIA DE CHOPIN. *Quodlibet*. Obtenido de

[https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/36020/influencia\\_badura\\_QB\\_1999.pdf?sequence=1](https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/36020/influencia_badura_QB_1999.pdf?sequence=1)

Vercher, J. N. (2013). *BAJO LAS ESTRELLAS DEL ROMANTICISMO*. Obtenido de

<https://recercat.cat/bitstream/id/69736/PF%20Neus%20Vercher%20Juan.pdf>

Young P, J. M. (2014). Federico Chopin (1810-1849) y su enfermedad. *Rev Med Chile*.

Obtenido de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/rmc/v142n4/art18.pdf>