



Universidad Nacional de Costa Rica
Sistema de Estudios de Posgrado (SEPUNA)
Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA)
Escuela De Música
Maestría en Música con Énfasis en Piano

Características estilísticas de los cuatro scherzos para Piano
de Frédéric Chopin

Alumno: Samuel Jonatán Pinto Castañeda

11 de Noviembre, 2024

Auditorio “Clodomiro Picado Twight”, UNA

Heredia, Costa Rica

Tutor: M.M. Ludmila Meltzer Yarov

Documento Investigativo sometido a consideración del Comité Evaluador
para optar por el grado de Magister en Música con Énfasis en Piano

Comité Evaluador

M.A. David Ramírez Alpizar

Dr. Luis Monge Fernández

M.M Josué Ramírez Palmer

M. M. Jorge Luis Zamora Almaguer

M. A. Leonardo Arguello

Palabras claves

Scherzo, Chopin, piano, análisis estilístico, técnica pianística, Romanticismo musical.

Resumen

La presente investigación es un estudio en profundidad de los cuatro scherzos del polaco Frédéric Chopin. Se advierten influencias políticas y sociales que forman al genio compositor, sus amistades, relaciones románticas y su delicado estado de salud. También se analiza la forma musical, la armonía, el uso de la hipermétrica, el contrapunto, la melodía y las emociones implícitas en el texto, subrayando la originalidad de Chopin dentro del género, con el fin de ayudar a intérpretes y oyentes a una mejor apreciación de estas obras.

Proyecto escrito – Evento Especializado

Características estilísticas de los cuatro scherzos para Piano

de Frédéric Chopin

11 de Noviembre 2024

Heredia, Costa Rica

TABLA DE CONTENIDOS

DELIMITACIÓN	4
PROBLEMA.....	4
OBJETIVOS	4
a) Objetivo General.....	4
b) Objetivos Específicos	4
JUSTIFICACIÓN	5
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	6
MARCO CONCEPTUAL	10
Características generales del scherzo	12
Beethoven y el <i>scherzo</i> romántico	13
Desarrollo del <i>scherzo</i> después de Beethoven.....	15
Chopin y el <i>scherzo</i>	16
METODOLOGÍA.....	17
PLAN DE CAPÍTULOS.....	20
1. Aspectos biográficos de Chopin que influenciaron la composición de sus <i>scherzos</i>	20
1.0. Introducción	20
1.1. Nacimiento y contexto sociopolítico	22
1.2. Primeras influencias musicales	24
1.3. El Romanticismo musical y Chopin.....	26
1.4. Estado de salud y dificultades familiares	28
1.5. Amistades, romances, viajes y vida profesional	29
1.6. Clases de piano.....	33
1.7. Últimos años.....	35
1.8. Conclusión.....	37
2. Análisis estilístico de los cuatro <i>scherzos</i> de Chopin.....	38
2.1. Análisis Estilístico del <i>scherzo</i> No.1 en Si menor, Op.20	38
2.2 Análisis Estilístico del <i>scherzo</i> No.2 en Si bemol menor, Op.31	47
2.3 Análisis Estilístico del <i>scherzo</i> No.3 en Do sostenido menor, Op.39	55
2.4 Análisis Estilístico del <i>scherzo</i> No.4 en Mi mayor, Op.54.....	60
3. Conclusiones.....	65
4. Bibliografía.....	67

CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS DE LOS CUATRO SCHERZOS PARA PIANO DE FRÉDÉRIC CHOPIN

DELIMITACIÓN

Esta investigación presenta un análisis sobre características de estilo musical que contienen los cuatro *scherzos* de Chopin, compuestos entre los años 1831 y 1843. Se estudian en detalle dichas características que presentan los *scherzos* de manera individual y colectiva, así como los elementos que influyeron en el compositor para generar cualidades sonoras particulares en esas obras.

PROBLEMA

¿Cómo se puede realizar un análisis estilístico de los cuatro *scherzos* para piano de Chopin?

OBJETIVOS

a) **Objetivo General**

Contribuir a la comprensión de las características estilísticas musicales de los cuatro *scherzos* para piano de Chopin.

b) **Objetivos Específicos**

Analizar de manera individual los cuatro *scherzos* de Chopin con un enfoque estilístico, histórico, armónico, formal, técnico y contrapuntístico.

Estudiar aspectos biográficos, así como del contexto sociopolítico de la época del pianista y compositor, que influyeron en el proceso de composición de sus cuatro *scherzos*.

JUSTIFICACIÓN

Al estudiar las características estilísticas de los cuatro *scherzos* de Chopin es necesario estar consciente de la escasez de material sobre este tema específico. Existe abundante información sobre la vida del compositor, pero un análisis estilístico de sus cuatro *scherzos* que abarque aspectos armónicos, melódicos, contrapuntísticos, técnicos, rítmicos, detalles y recomendaciones de interpretación que sirvan tanto al intérprete como al oyente para una mejor comprensión de las obras, aún no está disponible para el ámbito académico latinoamericano.

Esta realidad justifica una investigación de este tipo, en idioma español, que sirva de aporte para una mayor comprensión de las obras tanto para intérpretes como para el público en general. De esta manera se pretende llenar el vacío existente en la aplicación de los principios armónicos, formales, rítmicos, melódicos y técnicos plasmados en estas obras.

La elección de este patrimonio musical, como objeto de investigación en este trabajo, radica también en el hecho de que los *scherzos* de Chopin son parte del repertorio universal que es interpretado en centenares de programas de concierto por parte de pianistas solistas, y por lo tanto son de gran interés personal para el autor de esta investigación en su condición de pianista profesional.

La forma musical *scherzo* tuvo un desarrollo ligado a los cambios sociopolíticos en Europa durante finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX, por lo

que en esta investigación se incluye un abordaje histórico general histórico para comprender su evolución.

Los *scherzos* de Chopin son obras que sintetizan en una forma admirable el carácter y virtuosismo del compositor, por lo que, al analizarlas, también se llega a conocer de una manera más completa y profunda al genial pianista. El aprendizaje obtenido como resultado del análisis estilístico de estas obras es un aporte invaluable para todo pianista lo cual se refleja en la claridad y efectividad de la comunicación intérprete-audiencia en el escenario.

Y finalmente, este ejercicio analítico musical contribuirá a una interpretación más madura y de mayor nivel técnico en el recital que este investigador presentará como requisito para obtener el grado de máster en la interpretación del piano que otorga la Escuela de Música de la Universidad Nacional, Costa Rica.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

A continuación, se comentan investigaciones afines a los *scherzos* de Chopin con el fin de analizarlas y posteriormente presentar una perspectiva propia del autor de esta investigación que enriquezca el estudio de estas obras, por medio de aportar aspectos que no han sido plenamente abordados anteriormente.

Criado Gómez (2017) presenta una guía metodológica con la finalidad de orientar a los intérpretes interesados en el *scherzo* No.4 en Mi mayor, op.54, para que puedan superar los obstáculos técnicos e interpretativos que puedan llegar a presentarse en la obra. Aporta una breve contextualización a la obra, es decir, el momento específico al momento de la composición y el estado emocional de Chopin; también se realizan comparativas breves con sus obras análogas, los otros

tres scherzos; así como un análisis de la articulación y dinámica, patrones rítmicos, uso del cromatismo, su forma e influencia del scherzo Beethoveniano.

Goła**̇**b (2014) estudia la formación artística de Chopin, el lenguaje musical de Chopin y su estilo particular, la estética de la música de Chopin, su contribución al Romanticismo Europeo Occidental, sus períodos de composición, las características de cada uno, el acorde *tristán* en Chopin, su concepto de tonalidad y armonía, entre otros aspectos. También presenta un análisis de algunas de las transcripciones de las obras de Chopin.

Una breve descripción del desarrollo del término scherzo desde el período barroco hasta el Romanticismo la expone Choi (2005). Este autor escoge obras de Mozart, Haydn, Chopin, Beethoven, Ravel, Grieg, Copland Schubert y Prokofiev, con el fin de interpretarlas y mostrar de esta manera la forma scherzo en cada uno de estos compositores.

Sánchez (2023) analiza las diferencias existentes entre las ediciones Wessel & co. y Paderewski, manifestando la importancia de investigar a partir de las fuentes, con el objetivo de acercarse a la intención original del compositor. A través de los parámetros contemplados, Sánchez trata de mostrar razonadamente que las resoluciones planteadas por cada editor no son axiomáticas, pudiendo en cada caso alcanzarse un nivel de acierto distinto. Asimismo, plantea que todo intérprete debe tomar parte activa en la toma de decisiones partiendo de la comprensión, y no solo entendimiento, del texto impreso, si pretende verdaderamente mostrar la obra a través de su prisma y de su propia visión artística.

A inicios del siglo XX, Huneker (1915) expone por qué Chopin debe ser valorado por su estilo, a pesar de los señalamientos que, en esa época, los críticos

musicales europeos estaban lanzando sobre muchos de los compositores románticos, tales como Wagner, Strauss, Schumann y otros. En este escrito se describen brevemente de una manera poética las obras más representativas de F. Chopin, entre ellos los *scherzos*, y su aporte a la escuela de composición musical universal.

La manera en que, tanto Chopin y Liszt, como sus contemporáneos, interpretaron y enseñaron sus obras para piano, estudiando la obra, el entorno, los tratados sobre ejecución instrumental, los textos pedagógicos existentes y los testimonios de los grandes hombres y mujeres que los conocieron, es el tema de Monzón Gallardo (2013). Esta revolución en la técnica pianística sólo es comprensible, si se conoce el contexto sociocultural y político de la época, que en gran medida será causante de todos estos cambios, y es a esto a lo que dedica buena parte de su enfoque esta obra. El resto de su enfoque, Monzón Gallardo lo dedica a realizar un estudio comparativo entre obras selectas de Chopin y Liszt, entre ellas el *scherzo* Op.31 No.2 de Chopin.

El segundo *scherzo* en Si bemol menor es el más conocido y representativo de los cuatro *scherzos* de Chopin, con una enorme y compleja estructura musical, una textura pianística única y un novedoso uso de la armonía, características que agregan dificultad a su interpretación. Basada en su propia experiencia interpretativa, Liu (2018) presenta las habilidades necesarias para interpretar el *scherzo* No.2 en Si bemol menor de F. Chopin.

Straub (2016) presenta el contexto histórico y una introducción al *scherzo* como forma o género musical, al mismo tiempo define las metodologías para su discusión analítica. También ofrece un análisis abreviado de las características

sobresalientes en dos de los scherzos sinfónicos de Beethoven. En la mayor parte de la obra, Straub explora las cualidades expresivas del ritmo, métrica e hipermétrica en los cuatro *scherzos* de Chopin.

El contexto cultural contemporáneo a F. Chopin, los detalles de su vida, su educación, su etapa de compositor, sus influencias y experiencias personales es el primer enfoque de Bellman y Goldberg (2017). En segundo lugar, pero no de manera menos importante, describe el contexto musical y pianístico del compositor, las raíces populares de su estilo, su nacionalismo polaco, reflejado por ejemplo en sus polonesas, las consecuencias de su exilio, sus técnicas de improvisación, su impacto en la sociedad de París y su fisonomía, especialmente una extensa documentación y comentarios sobre sus manos.

Szulc T. y Hobbing E. (1998) presentan una biografía detallada que ofrece una visión íntima de la vida y el legado de Frédéric Chopin durante su tiempo en París. En su narrativa los autores examinan la vida del compositor polaco en el contexto del vibrante escenario cultural y político de la París del siglo XIX y exploran la relación de Chopin con otros músicos, artistas y figuras destacadas de la época, así como su influencia en el desarrollo de la música romántica. A través de una investigación exhaustiva y una prosa envolvente, el autor nos sumerge en la vida cotidiana, los desafíos y los triunfos de Chopin en la capital francesa, ofreciendo una visión completa del icónico compositor y su legado duradero en la historia de la música.

A través de su narrativa cautivante que abarca desde la infancia de Chopin en Polonia hasta su aclamada carrera en París, destacando sus relaciones personales, sus viajes, su estado precario de salud y su evolución como compositor,

Zamoyski (2010) presenta su aporte profundo sobre la vida y obra del destacado pianista polaco.

Como pianista y pedagogo de renombre del siglo XX, Cortot (1951) brinda una exploración profunda y apasionada de la música y el legado de Frédéric Chopin. Cortot ofrece una perspectiva única sobre la vida y la obra del compositor polaco, compartiendo sus propios análisis de la anatomía de Chopin, especialmente sus manos, según las descripciones históricas, así como sus técnicas pedagógicas que revolucionaron la técnica pianística. A través de una combinación de biografía, análisis musical y reflexiones personales, el autor nos sumerge en el mundo de Chopin, explorando su proceso creativo, su influencia en la música clásica y su impacto duradero en la cultura musical.

Niemczuk (2021), pianista polaco destacado y especializado en las obras de F. Chopin, presenta una serie de conferencias sobre las obras de Chopin, patrocinado por el Ministerio de Cultura de Polonia, entre las que se destacan las que fueron enfocadas en los cuatro *scherzos*. En estas *lectures* él trata, con suficiente respaldo técnico e histórico, los detalles interpretativos de estas obras para generar una mayor comprensión por parte de los pianistas profesionales que se sumerjan en el estudio de los *scherzos*.

MARCO CONCEPTUAL

En el siguiente marco conceptual se busca definir el concepto del *scherzo* el cual es fundamental para el desarrollo de este trabajo, se estudiará el origen y

desarrollo del *scherzo* a lo largo de la historia de la música, para posteriormente conectarlo con el análisis de los *scherzos* de Chopin.

En ocasiones, los italianos se servían desde el siglo XVI del término "*scherzo*" (entretenimiento, capricho) para designar obras de carácter jovial, melodía profana o pieza instrumental; según Criado Gómez (2017) a pesar de que, en italiano, el término "*scherzo*" significa "broma", su significado ha evolucionado a lo largo de la historia. Incluso desde los primeros "*scherzi musicali*" de Claudio Monteverdi, publicados en 1607, no se percibe un ambiente sonoro de diversión y juegos.

Más tarde, en el período clásico, Joseph Haydn publicó los Cuartetos de Cuerda Op. 33, en 1781, apodados "*gil scherzi*". En estas obras, en cada movimiento llamado *scherzo* reemplaza el tradicional Minué. Aunque estos movimientos denotan un carácter más juguetón que bromista, esto podría interpretarse como un mensaje político que desafiaba a la aristocracia de la época. Haydn reemplazó el nombre aceptado y acogido en las cortes, el minué o minueto, por el *scherzo*, una introducción de lo que vendría después en la evolución de esta forma musical.

Haydn y Beethoven utilizan elementos de humor y juego en sus *scherzos*, aunque Beethoven muestra una variedad emocional, estructural y de métrica más amplia. La Sonata "Spring" Op. 24 y la Sonata Op. 2, no. 3, ilustran este estilo y enfoque de Beethoven. También el "Molto Vivace" de la Novena Sinfonía de Beethoven, que, aunque no es etiquetado explícitamente como *scherzo*, comparte características con el género, pero con una naturaleza más siniestra. Esta obra particularmente se considera como una influencia en compositores posteriores

como Chopin, quien introdujo elementos más dramáticos en su propio *scherzo* (Straub, 2016).

El *scherzo* llega a ser una forma en la plena acepción de la palabra a partir de Beethoven, su verdadero organizador, que le asigna un lugar en la sonata y en la sinfonía, donde reemplazará al minueto. Al igual que el minueto, el *scherzo* es a tres tiempos, tradicionalmente conserva el compás de 3/4 y la forma ternaria del minueto, pero es considerablemente más rápido. Es a menudo, aunque no siempre, de naturaleza alegre.

Gradualmente el *scherzo* fue sustituyendo al minueto en el tercer (o a veces segundo) movimiento de la sonata, el cuarteto de cuerdas, la sinfonía y obras semejantes. Hay algunos *scherzos* que no están en compás 3/4, por ejemplo, en la sonata para piano n.º 18 de Beethoven. Más tarde, sería Chopin quien trataría el *scherzo* como una pieza independiente y elevaría su rango hasta estar entre las formas musicales más admiradas. El *scherzo* sería también cultivado por posteriores compositores en el siglo XIX y XX.

Características generales del scherzo

1. **Estructura ternaria (ABA):** La forma *scherzo* generalmente sigue una estructura ABA. La sección A es rápida y alegre, a menudo con ritmos vivaces y marcados. La sección B (trío) ofrece un contraste en tempo y carácter, generalmente más lenta y melódica. Después del trío, la sección A se repite con algunas modificaciones.

2. **Uso de compás compuesto:** El *scherzo* a menudo se escribe en compases de 3/4 o 6/8, lo que permite una sensación de movimiento y energía distintiva.
3. **Ubicación dentro de una obra musical:** En las obras extensas, como sinfonías o sonatas, el *scherzo* generalmente se encuentra como el tercer movimiento, siguiendo al movimiento lento (andante) y precediendo al último movimiento rápido (allegro) ¹.

Beethoven y el *scherzo* romántico

Ludwig van Beethoven hizo importantes contribuciones al desarrollo del *scherzo* como forma musical. Los *scherzos* de Beethoven son conocidos por su energía, complejidad y originalidad, y jugaron un papel crucial en la evolución del *scherzo* como movimiento independiente en las composiciones.

Beethoven empleó el *scherzo* como el tercer movimiento en muchas de sus sinfonías y otras obras. Aunque el término "*scherzo*" implicaba originalmente una connotación más ligera y juguetona, Beethoven transformó esta idea, otorgando al *scherzo* un carácter más robusto, enérgico y a menudo desafiante.

Como lo menciona García Del Busto (2012): "Para Beethoven, el paso del minuetto al *scherzo* es un paso en orden a la práctica de música con mayor sentido trascendente, humanista, dramático o, dicho desde la perspectiva contraria, un paso en su camino de alejarse de la concepción de la música como divertimento palaciego o burgués."

1. ¹ (<https://www.britannica.com/art/scherzo>).

De acuerdo a Lockwood (2010), algunas características de los *scherzos* de Beethoven incluyen:

1. **Ritmo y Energía:** Beethoven experimentó con ritmos irregulares y sincopados, creando una sensación de agitación y energía en sus *scherzos*, algo que Chopin llevaría a un grado mucho mayor posteriormente. Los ritmos vigorosos y las células rítmicas distintivas, como las de tres o cuatro notas, contribuyen a la vitalidad característica de sus *scherzos*.
2. **Contraste con Movimientos Adyacentes:** Beethoven utilizó los *scherzos* como un medio para contrastar con los movimientos adyacentes en términos de carácter, tempo y energía. La colocación estratégica de los *scherzos* después de movimientos más lentos o solemnes resalta su impacto y efecto emocional en la obra en su conjunto. Chopin aplicaría esta misma idea en la estructura y subestructura de sus *scherzos*.
3. **Experimentación Armónica:** Beethoven exploró y expandió las posibilidades armónicas en sus *scherzos*, utilizando progresiones, modulaciones y acordes inesperados para crear tensión, emoción y cultivar el elemento sorpresa.

Algunos ejemplos notables de *scherzos* en las composiciones de Beethoven incluyen los *scherzos* de sus sinfonías, como el *scherzo* de la Sinfonía No. 3 en mi bemol mayor, Op. 55, también conocida como "Heroica", y el *scherzo* de la Sinfonía No. 9 en Re menor, Op. 125, conocida como la "Coral" (Solomon, 2001). Estos *scherzos* se han convertido en ejemplos clásicos de la maestría de Beethoven en la composición y su contribución al desarrollo del *scherzo* en la música clásica.

Desarrollo del *scherzo* después de Beethoven

Durante el periodo romántico, compositores como Frédéric Chopin, Félix Mendelssohn y Johannes Brahms continuaron la evolución del *scherzo*.

Mendelssohn incorporó *scherzos* en algunas de sus sinfonías y posteriormente en su música incidental. Brahms también los utilizó en sus sinfonías. Los *scherzos* de Mendelssohn suelen ser ligeros y de carácter jovial, mientras que los de Brahms suelen ser serenos o apasionados. La estructura y el carácter del *scherzo* continuaron evolucionando, permitiendo una mayor experimentación y expresividad.

Tchaikovsky utiliza el *scherzo* en su Quinta sinfonía, Dvorak en la Sinfonía del Nuevo Mundo y Schubert en su gran Sinfonía en Do mayor (García Del Busto, 2012).

Robert Schumann exploró una variante más lírica y poética del *scherzo* en su ciclo de piezas para piano llamado "Carnaval". En este contexto, el *scherzo* adquiere una connotación más introspectiva y emotiva, apartándose de la vivacidad tradicional (Jensen, 2001).

La forma musical *scherzo* ha continuado su desarrollo posterior a Beethoven y Chopin. Como ejemplo, se puede mencionar la Sinfonía No. 4 en Mi bemol mayor de Anton Bruckner, conocida como la "Romántica". En esta sinfonía el tercer movimiento lleva la designación "*scherzo: Bewegt*" que se traduciría "*scherzo*": "Con movimiento" (Korstvedt, 2011). En el siglo XX el *scherzo* está presente particularmente en la Suite Lírica de Berg (Hodeir, 2006). También cabe resaltar la actualidad del *scherzo*, como lo menciona García Del Busto (2012) con obras como el "*scherzo sinfónico*" de Seco de Arpe, 1994.

Chopin y el *scherzo*

Los cuatro *scherzos* de Chopin para piano solo, son piezas de gran virtuosismo y profundidad emocional. Estos *scherzos* se destacan por su complejidad técnica y su riqueza poética, son oscuros y dramáticos, y difícilmente se considerarían "bromas, entretenimientos o caprichos" como lo es el origen etimológico del término *scherzo* (Huneker, 2008).

Breve descripción de cada uno de los *scherzos* de Chopin:

1. **scherzo No. 1 en si menor, Op. 20:** Este *scherzo* es una de las obras virtuosas más tempranas de Chopin, muestra su dominio precoz de la forma y su deseo de innovar elevando la categoría del *scherzo* al renglón de virtuosismo. Es una pieza enérgica, contrastante y apasionada con secciones polarizadas de alto desarrollo técnico y melancolía.
2. **scherzo No. 2 en si bemol menor, Op. 31:** Este *scherzo* es conocido por su dramatismo, su construcción desde el silencio, y su emblemática sección central lírica y emotiva. Es una pieza que oscila vertiginosamente entre la tormenta y la calma, mostrando la versatilidad de Chopin en su manejo de la forma musical *scherzo*.
3. **scherzo No. 3 en do sostenido menor, Op. 39:** El tercer *scherzo* de Chopin es una pieza vigorosa, explosiva y virtuosa con una sección central lenta y melódica que proporciona un contraste emocional inesperado en gran manera impactante. Es considerado uno de los más desafiantes técnicamente por sus octavas predominantes y su coda de alta dificultad técnica.

4. ***scherzo* No. 4 en mi mayor, Op. 54**: Este *scherzo*, probablemente por haber sido creado en los últimos años de la vida del compositor, es más ligero, infantil y encantador en comparación con los anteriores. Aunque conserva la energía y el contraste características del *scherzo*, también presenta secciones más líricas y melodías más alegres.

Los *scherzos* de Chopin se destacan por su complejidad estructural, así como por la habilidad del compositor para combinar pasajes de virtuosismo técnico con expresiones emocionales profundas. A través de estos *scherzos*, Chopin elevó la forma del *scherzo* a nuevas alturas artísticas, contribuyendo a su reconocimiento y prestigio en la música clásica (Walker, 2018). También Straub al analizar los *scherzos* desde una perspectiva hipermétrica menciona que “al componer *scherzos* que pueden sostenerse por sí mismos, Chopin elevó el estatus del género en comparación con los *scherzos* anteriores que aparecían dentro del contexto de una obra más amplia” (2016, p.11). Estas composiciones son esenciales en el repertorio pianístico universal y continúan siendo estudiadas y admiradas en la actualidad.

METODOLOGÍA

El análisis musical es fundamental para la ejecución de una composición, ya que permite comprender la organización y el mensaje de la música, lo que a su vez puede influir en las decisiones interpretativas del músico. A su vez el análisis debe tener como objetivo el volver asimilable y generar un mayor disfrute de la obra musical para el intérprete y su público. “Un análisis que no simplifica la música para uno es realmente una completa pérdida de tiempo.” (Cook, 1987).

El objetivo final del análisis es brindar interpretaciones que posibiliten una mayor comprensión de la obra musical, tanto desde un punto de vista estético como conceptual, o al menos una perspectiva diferente a la que se tenía previamente al conocer el análisis. (Latham, 2008)

A lo largo de la historia se han desarrollado diversos métodos de análisis musical. La mayoría de los enfoques de análisis musical se cuestionan si es factible fragmentar una composición musical en una serie de secciones que sean más o menos independientes entre sí. Además, se indaga acerca de cómo se relacionan los distintos componentes de la música y cuáles de estas relaciones son más relevantes que otras.

El enfoque de la presente investigación es el análisis estilístico por lo cual conviene definir qué es estilo musical. De acuerdo con el diccionario New Grove (1980), el estilo se refiere a la forma del discurso y su modo de expresión, específicamente, cómo se crea una obra de arte. Es importante entender cómo se combinan los parámetros para comprender el proceso de creación, el discurso que sigue y la forma en que se expresa la obra musical. El objetivo tradicional del análisis estilístico es clasificar las obras en un estilo específico y su base es la descomposición de los elementos constitutivos, ya que el estilo lo conforma la suma de diferentes elementos que aportan características distintas a la composición.

El análisis de un *scherzo* implica examinar diferentes aspectos musicales y estructurales para comprender su composición, forma y expresión. A continuación, se presenta una guía general que se utilizará en la siguiente investigación para el análisis de cada uno de los cuatro *scherzos* de Chopin:

1. **Estructura Formal:** se buscará identificar la estructura ternaria (ABA) típica del *scherzo*, donde la sección A es rápida y enérgica, la sección B (trío) suele ser más lenta y contrastante, y la sección A se repite después del trío. Se analizará las secciones A y B en términos de frases musicales, motivos, y repeticiones temáticas (Criado Gómez, 2017).
2. **Características Temáticas, Melódicas y Contrapuntísticas:** se tendrá como objetivo identificar los temas o motivos principales que se presentan en el *scherzo* y se observará cómo se desarrollan y transforman a lo largo de la pieza. Se analizará las estructuras melódicas utilizadas en cada sección, prestando atención a las variaciones en las repeticiones. Se analizará la textura musical, como la polifonía, homofonía, o contrapunto, para entender cómo se combinan las voces o capas y cómo se distribuyen las partes musicales (Criado Gómez, 2017).
3. **Ritmo, métrica e Hiper métrica:** se buscará examinar la estructura rítmica característica del *scherzo*, que a menudo incluye ritmos sincopados, acentos inesperados, hemiolas y compases compuestos. Se analizará el uso de la Hiper métrica y su impacto en la interpretación y comprensión de cada *scherzo* (Straub, 2016).
4. **Armonía y Modulaciones:** se estudiará las progresiones armónicas y modulaciones, cómo contribuyen a la narrativa musical y a la intención del compositor. Se identificarán las modulaciones clave dentro del *scherzo* y cómo afectan la dirección y la energía musical como lo realiza Monzón Gallardo (2013).

5. **Dinámicas y Expresión:** se pretende analizar las indicaciones de dinámica (p, f, crescendo, diminuendo, etc.) y articulaciones (acentos, ligaduras, etc.) para entender cómo se utilizan para crear contrastes y expresividad. Se examinará las indicaciones de expresión (staccato, legato, espressivo, etc.) para comprender cómo afectan la interpretación y el carácter de la música (Monzón Gallardo, 2013).
6. **Técnica Pianística y Virtuosismo:** se observará las técnicas pianísticas utilizadas, como trinos, arpeggios, octavas, escalas, técnicas de acompañamiento a la melodía y otras destrezas específicas (Criado Gómez, 2017).

Al analizar un *scherzo*, es importante abordar estos aspectos de manera integrada y considerar cómo interactúan para crear la experiencia musical general. Cada *scherzo* puede presentar características únicas, por lo que es esencial adaptar el análisis según la composición específica que se estudia.

PLAN DE CAPÍTULOS

1. Aspectos biográficos de Chopin que influenciaron la composición de sus *scherzos*.

1.0. Introducción

En el siguiente capítulo se expondrán las distintas influencias que Chopin tuvo a lo largo de su vida, tanto musicales, como políticas, sociales, económicas, sentimentales y filosóficas, que lo llevaron a desarrollar su estilo de composición, de interpretación del piano y especialmente que lo condujeron a producir esa evolución en la forma musical *scherzo*. El período de la vida del compositor que

recibirá la mayor atención será el comprendido entre los años 1831 a 1842, por ser éste el lapso de tiempo en el que Chopin compuso sus cuatro *scherzos*². Se toma el año 1831 como el año en el que Chopin escribió la versión inicial de su *scherzo* No.1 en Si menor, Op.20, aunque fue en marzo del año 1835 que se publicó por primera vez esta obra. (Szulc, 1998, p.108, 412).

El *scherzo* No.2 en Si bemol menor, Op.31 fue compuesto y publicado en 1837 y publicado en febrero de 1838, dedicado a su estudiante, la condesa Adèle Fürstenstein (Delphi, 2018. p.71). El *scherzo* No.3 en do sostenido menor, op. 39, fue compuesto en el año 1839 y publicado en octubre de 1840; y el *scherzo* No.4 fue compuesto en 1842 y publicado en diciembre de 1843 (Szulc, 1998, p.211,271, 412-414).

Se presentarán las dificultades que enfrentó Chopin durante su vida, sus antecedentes familiares, su lugar de origen, sus relaciones sentimentales, su desarrollo profesional, sus viajes, sus amistades, su situación laboral, sus logros artísticos, sus sueños y sus frustraciones; así como los conflictos en los que estaba sumergida Europa en ese período de la historia.

Se explorará la relación entre el Romanticismo musical, como una nueva corriente de pensamiento de la época, y Chopin; la influencia que tuvo esta nueva tendencia sobre Chopin y sus contemporáneos, y a la vez, los aportes que Chopin brindó al romanticismo y de qué manera sus ideas impregnadas en sus composiciones llegaron a ser canónicas para el Romanticismo musical.

² <https://chopinproject.com/chopin-complete-works/>

Al explorar estos aspectos se contará con un contexto amplio sobre la vida de Chopin y se comprenderá de una mejor manera que sus scherzos fueron inspirados por una combinación de factores, incluyendo sus experiencias, influencias musicales y artísticas en general y a esa combinación se le debe agregar sin duda su maestría técnica y su dominio de las capacidades de expresión, así como de las limitaciones del instrumento al cual consagró su vida, el piano.

Esta mayor comprensión llevará a una mejor interpretación y mayor deleite de estas obras. La profundidad emocional, complejidad interpretativa y el uso innovador de técnicas de composición en estas obras, como su uso del cromatismo, la disonancia y las estructuras armónicas no convencionales para su época, son evidencia de la visión artística del compositor y justificación más que suficiente para su lugar único en la historia de la música.

Para lograr conocer estos aspectos se utilizarán como referencia las investigaciones de Walker (2018), quien presenta una investigación profunda de la vida del compositor; Bellman y Goldberg (2017) quienes mencionan que la música de Chopin fue influenciada por una variedad de factores, incluyendo su herencia polaca, la música folclórica de su país natal, su delicada salud y sus romances. También se contará con los aportes de Huneker (2008), Azoury (1999), Lukowski, (2019), Cortot (1951), Zamoyski (2010) y Eigeldinger (1986) quienes brindan mayores detalles biográficos sobre el genio Chopin y su contexto histórico.

1.1. Nacimiento y contexto sociopolítico

Existe una controversia generada por la investigadora Natalie Janotha y la información presentada por el biógrafo Moritz Karasowski, sobre la fecha de nacimiento de Fryderyk Franciszek Chopin. Según la información provista a

Karasowski por los musicólogos Józef Michał Szulc, François-Joseph Fétis, Frederick Niecks y según el testimonio de la propia hermana de Chopin, el compositor nació en Zelazowa- Wola, a seis millas de Varsovia, Polonia, el 1 de marzo de 1809. Pero la investigadora Janotha propone que nació el 22 de febrero de 1810 y su bautizo se realizó el 28 de abril del mismo año. (Huneker, 2008, p.7).

Según Walker, esta confusión se debió a un “inexplicable error”, seguramente de aquellos que se cometían en antaño cuando se registraba un nacimiento. Sin embargo, Chopin y su familia insistieron siempre que el 1 de marzo de 1809 era su cumpleaños y lo celebraban así (2018). Sea cual fuera la fecha del nacimiento del pianista y compositor, lo cierto es que se cuenta con la certeza de su país natal y la realidad que enfrentaba Polonia en los primeros años del siglo XIX. No eran años de paz y prosperidad, sino todo lo contrario.

Polonia se encontraba en una época de grandes luchas internas y externas, experimentando acontecimientos políticos y sociales que impactarían la historia de la nación y la vida de todos sus habitantes, incluidas figuras prominentes como Chopin. Al finalizar la primera década del siglo XIX, Polonia estaba dividida entre Rusia, Prusia y Austria; los polacos estaban luchando por su independencia y restauración, a la vez hacía grandes esfuerzos para resistir la ocupación extranjera por medio de movimientos nacionalistas. En Europa las guerras Napoleónicas estaban en pleno apogeo, el Imperio Francés estaba avanzando en toda Europa bajo el liderazgo de Napoleón, los cambios en las alianzas políticas y delimitaciones territoriales estaban a la orden del día. (Lukowski, 2019).

Este contexto sociopolítico fue uno de los factores de mayor influencia en las composiciones de Chopin. Su vida lejos del hogar inició a temprana edad. Con tan

sólo 19 años tuvo que dejar su ciudad natal y la casa de sus padres para buscar una mejor vida en las naciones vecinas que contaban con mayor estabilidad política. Inició su recorrido fuera de casa visitando Viena. Su viaje fue poco antes de la captura de Varsovia por parte del ejército ruso el 8 de septiembre de 1831, noticia que fue la generatriz del famoso estudio 12, opus 10, llamado “Revolucionario” (Huneker, 2008). Ante esta desventura para el compositor, él escribe, en sus cartas:

“¡Oh pobre de mi padre! ¡Mis queridos padres! Quizás ellos pasan hambre. Quizás él no tiene nada para comprar pan para mi madre? Quizás mis hermanas han caído víctimas de la furia de los soldados Moscovitas? Oh padre, ¿es ésta la consolación de tus años de vejez? Madre, pobre madre sufriente!...¡Y yo aquí sin ocupación! ¡Yo aquí con las manos vacías! ¡Algunas veces gimo, sufro y me desespero en el piano! Oh Dios, mueve la tierra, que se trague la humanidad de este siglo! Y que la peor fortuna caiga sobre los franceses, que no vinieron en nuestra ayuda.” (Huneker, 2008, p.31).

1.2. Primeras influencias musicales

Antes de avanzar en el orden cronológico de la descripción de eventos que marcaron la vida de Chopin y que sin duda fueron plasmados en sus composiciones, vale la pena mencionar la figura de ciertos compositores y maestros que fueron detalladamente estudiados por Chopin y que a lo largo de toda su vida como pianista y compositor estarían siempre presentes de una u otra manera, la más prominente de estas figuras es J.S. Bach. Chopin sostuvo siempre una profunda admiración hacia la obra de Bach, Liszt incluso lo describió como un “pupilo entusiasta de

Bach”. Esta admiración se ve reflejada en el enfoque que el compositor tenía en los 48 preludios y fugas del “Clave Bien Temperado”.

Chopin consideraba la música de Bach como su pan diario en su práctica personal. Las únicas partituras que él llevó consigo a Mallorca fueron las de Bach. También enfatizaba a sus alumnos la importancia de estudiar las obras de Bach para obtener una educación musical de excelencia. La influencia de Bach en la escritura de Chopin se puede notar en la independencia de las líneas melódicas y los elementos polifónicos que incorporó; esto es particularmente notable en los pasajes imitativos, cánones y fugatos encontrados en las obras tardías de Chopin (Eigeldinger, 1986).

Seguramente el gran culpable de esta estimación de Chopin hacia Bach fue el primer maestro de piano de Chopin: Wojciech (Adalbert) Zywny. El maestro Zywny nació en Bohemia donde estudió violín, piano, armonía y contrapunto con Jan Kuchar, quien era de la tradición “*bachiana*”. Zywny fue maestro de Chopin desde 1816 hasta 1822. En este tiempo él introdujo a su joven pupilo al mundo del “Clave Bien Temperado” y al repertorio clásico de ese entonces. Un comentario un poco divertido respecto a Zywny es que él era violinista, sin embargo, daba clases de piano a muchos estudiantes. Cuando Zywny decidió que ya no tenía nada más para enseñarle a su talentoso alumno de doce años, no continuó con las clases y Chopin fue dejado a su destino (Bellman y Goldberg, 2017).

Otra figura destacada en la formación temprana de Chopin fue Józef Elsner, maestro de composición en el Conservatorio de Varsovia, quien reconoció el talento único de Chopin y su predilección por el piano, y lo motivó a componer en los géneros virtuosos que eran populares en ese entonces. Las variaciones Op.2 sobre

la obra de Mozart “La ci darem la mano”, la Fantasía sobre aires polacos, Op. 13, el Rondó a la krakowiak Op. 14 y los dos conciertos para piano y orquesta son representaciones de los estilos particulares de la época. Elsner siguió en comunicación con Chopin después de que éste se estableciera en París, tratándolo de convencer que compusiera una ópera nacional polaca, pero Chopin había decidido concentrar sus esfuerzos en la esfera pianística.

En una carta de Elsner a Chopin, el maestro de composición de Chopin declara su filosofía pedagógica: “Enseñar composición no consiste en organizar reglas, principalmente cuando uno está en presencia de estudiantes cuyo talento es obvio. Déjalos descubrirlo por ellos mismos, hasta que finalmente un día puedan superarse a ellos mismos. (Bellman y Goldberg, 2017, p. 272).

Tanta fue la importancia de sus primeros maestros sobre su vida y su estilo musical, Chopin dijo: “De Zwiny y Elsner, aun los que se consideran los más grandes aprenden algo” (Huneker, 2008). Otros músicos a los que Chopin admiró en gran manera fueron Hummel y Paganini, según Bellman y Goldberg, a este último “él lo adoraba” (2017, p.17).

1.3. El Romanticismo musical y Chopin

Hoffmann (1813) en su ensayo "La música instrumental de Beethoven" define la música Beethoveniana, aunque luego esta definición pasó a ser generalizada al romanticismo musical, como música que tiene la habilidad para transmitir lo inexpresable, lo que sobrepasa las palabras y las imágenes concretas. Según Hoffmann, la música instrumental particularmente tiene la capacidad de comunicar emociones y estados de ánimo de forma única, prescindiendo de palabras o

imágenes externas. Esta concepción de la música como un vehículo para evocar lo espiritual y lo emocionalmente profundo se convirtió en un rasgo fundamental del romanticismo musical.

El Romanticismo musical dejó una marca indeleble en la vida y obra de Chopin y el genio también impregnó con sus ideas a esta nueva cosmovisión artística. Esta influencia recíproca se refleja en diversos aspectos de su música y su estilo de composición, tales como la expresión emocional. El Romanticismo ponía énfasis en la expresión de emociones intensas y personales en la música, algo que Chopin incorporó en sus obras. Sus composiciones están llenas de pasajes emotivos, melancólicos, apasionados y a veces tormentosos, reflejando sus propias experiencias emocionales y las del mundo que lo rodeaba (Zamoyski,2010).

Otro elemento siempre presente en la música de Chopin es el Nacionalismo; el creciente movimiento nacionalista en la música del siglo XIX no dejó fuera de su alcance al compositor. Debido a sus orígenes polacos, incorporó elementos de la música folclórica polaca en muchas de sus obras, como las mazurcas y polonesas, así como referencias cortas a otros temas folclóricos polacos como el villancico navideño que acorde al análisis de Niemczuk (2021), forma parte del trío del *scherzo* No.1. Según Walker (2018) estos elementos le permitieron expresar su identidad cultural y su amor por su patria, que en aquel entonces estaba sometida al dominio extranjero.

El enfoque pianístico fue otro aspecto cultivado por Chopin, quien fue uno de los primeros compositores en centrarse principalmente en la composición para piano solo. De acuerdo a Bellman y Goldberg (2017), fue a través de esta concentración en el piano, que Chopin pudo explorar una amplia gama de expresión

musical del instrumento, desde la delicadeza más sutil hasta la pasión más desbordante. Sus obras para piano, como las baladas, scherzos, impromptus, valeses, nocturnos, preludios y estudios, son emblemáticas del Romanticismo pianístico.

Por último, en esta serie de aportes del genio al romanticismo, pero no menos importante, vale la pena resaltar el uso innovador de la armonía y la forma que Chopin realizó en sus composiciones. Experimentó con armonías inusuales y progresiones armónicas que expresaban una amplia gama de emociones (Damschroder, 2015). Además, su enfoque único, libertad e innovación de la forma musical, desafió las convenciones clásicas y anticipó el desarrollo posterior de la música romántica. De acuerdo a Goła**̨**b (2014, p.62), Chopin siempre estuvo protestando contra “la tiranía de la frase de cuatro compases” y también en otro ejemplo innovador del uso de la armonía, utilizó el acorde Tristán mucho antes que Richard Wagner (2014, p.81).

1.4. Estado de salud y dificultades familiares

La salud del compositor será una preocupación a lo largo de toda su vida. Una frase que es utilizada con frecuencia al referirse a la comprensión sobre la interpretación de las obras del célebre compositor es: “Chopin estuvo muriendo toda su vida”. Esa imagen de su salud quebrantada está impregnada en todo el material literario biográfico del compositor. No se puede tener certeza de cuándo Chopin contrajo tuberculosis, la enfermedad que terminaría tomando su vida, pero sin duda tuvo que haber sido a temprana edad. Su hermana Emilia contrajo la enfermedad y

murió por esa causa cuando sólo tenía catorce años de edad. Años más tarde su padre y varios amigos también fallecieron de la misma enfermedad.

No se tiene que investigar mucho para descubrir que la condesa Ludwika Skarbek, dueña de Żelazowa Wola, donde los padres de Chopin se conocieron y donde el compositor nació, cayó también presa de la enfermedad; así como varios colegas artistas con quienes él tuvo contacto regular. La tuberculosis fue intensa en Polonia durante las primeras décadas del siglo XIX, se estima que una quinta parte de la población de Europa central falleció como consecuencia de esta enfermedad sólo durante el tiempo de vida del compositor (Walker, 2018). Como consecuencia de esta enfermedad el ánimo, energías, recursos, tiempo y rendimiento en general de Chopin fueron afectados durante toda su vida.

A pesar de ello, el genio logró plasmar en sus obras esa resiliencia que tuvo que adquirir para luchar con su estado de salud durante más de 20 años aproximadamente. Esta lucha interna por no sucumbir ante la enfermedad se puede notar en casi todo su catálogo de obras. Los *scherzos* no están fuera del rango de alcance de esa situación física que involuntariamente Chopin padeció. La turbulencia, la tormenta, la desesperación, el llanto, las quejas, el dolor, la calma después de la crisis, todo esto está impregnado en cada una de sus obras de manera formal, armónica, melódica, rítmica y hasta polifónica.

1.5. Amistades, romances, viajes y vida profesional

Chopin se estableció en París en 1831, a sólo 6 meses de haber cumplido sus 21 años, dándose a conocer en los círculos musicales de la ciudad; determinado a conquistar la urbe y a su vez sabiendo internamente que moriría ahí a una edad

demasiado temprana. Este viaje marcó un punto de inflexión en la vida del compositor; él dejó su hogar natal y se sumergió en un nuevo ambiente cultural que también agregaría influencias a sus futuras composiciones. La posibilidad de conocer de cerca a figuras sobresalientes de la esfera musical en la gran ciudad de París fue sin duda un determinante para que Chopin buscara permanecer ahí por un buen tiempo.

En febrero de 1832 en la sala Pleyel, Chopin lleva a cabo su primer concierto en París, ante la presencia de Liszt y Mendelssohn, éste último fue presentado a Chopin por su íntimo amigo F. Hiller, y luego la amistad con Mendelssohn también se desarrolló de muy buena manera, al punto que Félix le decía de cariño a Federico “Chopinet” o Chopinetto”. También en ese tiempo pudo hacer amistad con George Alexander Osborne, un pianista irlandés, y con Camille Marie Stamaty, un pianista francés. Chopin encontró a su amigo de por vida en Auguste Franchomme, el maravillosamente talentoso violonchelista, dos años mayor que él. Franchomme and el pintor Delacroix (a quien Chopin conocería unos años más tarde) serían los mejores amigos de Fryderyk (Szulc, 1998, p.66).

Entre los grandes músicos que estaban activos en la esfera artística parisina y que conoció Chopin en esta nueva etapa de su vida se pueden mencionar Friedrich Kalkbrenner, quien era reconocido como el mejor pianista de la época, de quien el mismo Chopin dijo: “tiene un toque mágico, una increíble suavidad y maestría que son notables en cada nota” (Bellman y Goldberg, 2017, p.271). También se puede mencionar a Marie Pleyel, Ignaz Moscheles, Sigismond Thalberg, Henri Herz y Jan Ladislav Dussek.

Es de suma importancia notar que la capital francesa estaba inmersa para ese entonces en el mundo de la ópera, por lo que Chopin desarrolló buenos contactos y amistades con las estrellas de la ópera Parisina. La Grand Ópera francesa influenció su lenguaje melódico, armónico y dramático, pero fue, de acuerdo a Bellman y Goldberg, el estilo del Bel Canto italiano que nutrió su predilección por buscar en el piano el sonido de la voz humana bellamente entonada (2017).

Según Huneker (2008), en 1833 Chopin publica sus estudios Op.10 y en 1834 los interpreta por primera vez en París, de los cuales el estudio número 1 lo dedica directamente a Liszt (p. 130). Esta publicación y la posterior presentación pública de las obras fueron sumamente significativas en la carrera de Chopin como compositor y pianista, ya que sus estudios de concierto se convirtieron en obras fundamentales en el repertorio pianístico y contribuyeron significativamente a su reputación como uno de los grandes maestros del piano de esa época y de toda la historia.

En julio de 1835, el joven compositor de 25 años, tocó para Schumann, Clara Wieck, Wenzel, y F. Mendelssohn. Aunque Schumann expresó admiración por Chopin, con adjetivos de alta estima, esta amistad no fue completamente correspondida. Además, Chopin tuvo la oportunidad de conocer a Bellini en esta época, cuyas melodías sensuales le atraían particularmente. Estos encuentros con músicos destacados contribuyeron a enriquecer la vida musical y artística de Chopin (Bellman y Goldberg, 2017, p.42).

La interacción con grandes figuras como Liszt y Delacroix fue determinante y crearía impresiones destacadas en Federico. Delacroix y Chopin se conocieron

en una recepción ofrecida por Liszt el 21 de mayo de 1836 en el salón Érard. Ambos se llegaron a estimar de manera inolvidable, Chopin diría de Delacroix que era el “artista más admirable posible” (Azoury, 1999, p.221). También la amistad con Liszt marcó la vida de Federico; la técnica y virtuosidad de Liszt era admirada por Chopin y la capacidad lírica y musicalidad era admirada por Liszt (Azoury, 1999, p.152). Estas son sólo muestras de las influencias artísticas que el compositor tendría a lo largo de su estancia en París.

El 24 de octubre de 1836 Chopin conoce a George Sand, cuyo verdadero nombre era Aurore Dupin Dudevant, en una pequeña recepción ofrecida por Liszt y Marie d'Agoult. Esta reunión marcó el comienzo de una relación significativa y compleja entre Chopin y Sand, quien era para ese entonces ya una notable y controversial novelista. Sus obras eran principalmente autobiográficas como “Indiana”, “Léila” y más tarde “Beatrix”.

Sand gozaba de buena fama y fortuna en París (Szulc, 1998). Sand se convirtió en la principal cuidadora de Chopin durante su enfermedad y lo apoyó a través de crisis de salud potencialmente mortales. La influencia de Sand sobre la vida de Chopin marcaría casi una década de la vida del compositor y quedó grabada para siempre como uno de los personajes más influyentes sentimentalmente en Chopin, si no tal vez, la más influyente a nivel de sus relaciones amorosas.

Según relata Azoury (1999), las relaciones sentimentales más significativas de Chopin fueron Maria Wodzińska con quien Chopin estuvo comprometido en 1836, pero la relación se rompió debido a la oposición de la familia de Maria y a la salud frágil de Chopin; Aurore Dupin Dudevant (George Sand) y Pauline Viardot, una destacada cantante de la época, con quien su relación de amistad y respeto

quedó evidenciada por la correspondencia entre ellos, aunque no se describe como un romance, se revela una conexión profunda y afectuosa.

Durante el período de 1837 a 1842, Walker describe varios viajes que impactarían la salud y desarrollo artístico de Chopin (2018). En 1838, Chopin viajó a la finca de George Sand en Nohant, donde pasó tiempo componiendo y disfrutando de la tranquilidad del campo. Este viaje fue parte de su relación con George Sand y su búsqueda de un entorno más saludable para su salud. En 1838-1839, viaja a Mallorca, éste es uno de sus viajes más destacados, donde Chopin acompañó a George Sand y sus hijos. Este viaje se realizó en busca de un clima más cálido y beneficioso para la salud de Chopin, quien sufría de problemas de salud. A pesar de las dificultades y la situación política en España durante la guerra civil, Chopin y su grupo lograron llegar a Mallorca. Lastimosamente para el compositor, el clima en Mallorca no fue el mejor en ese año, así que se vieron forzados a regresar a Francia el siguiente año a la residencia de verano de Sand.

En 1842, Chopin viajó a Londres, más que todo por necesidad económica, donde ofreció conciertos y tuvo una destacada actuación en la sala de conciertos Guildhall (Bellman y Goldberg, 2017). Estos viajes destacan la inestabilidad de salud y financiera de Chopin en este período, situación que parece ser una constante en la vida del genio. A pesar de sus múltiples luchas, el compositor tuvo en estos años una gran producción musical, parte de ella los scherzos No.3 y No.4.

1.6. Clases de piano

Al igual que la mayoría de compositores, Chopin tuvo como uno de sus principales ingresos económicos, las clases de piano. Entre sus alumnos

destacados podemos mencionar a Lindsay Sloper, Brinley Richards, Caroline Hartmann, Adolf Gutmann, Marie Lysberg, Georges Mathias, Mlle. O'Meara, Delphine Potocka, Madame Streicher, Carl Mikuli, Madame Rubio, Madame Peruzzi, Thomas Tellefsen, Casimir Wernik, Gustav Schumann, Werner Steinbrecher, entre otros. (Bellman y Goldberg, 2017, p.84). Esta generación de nuevos pianistas fueron los responsables directos de conservar la escuela de Chopin y hacer llegar su legado hasta la actualidad.

Una alumna que tuvo una cercanía especial con Chopin fue Pauline García, cantante de ópera, quien se convirtió en una amiga leal de Chopin. (Walker, 2018, p. 419). Dado el interés de Chopin en el bel canto, se puede comprender la inspiración que una alumna como Pauline pudo brindar al compositor.

En cuanto al repertorio que Chopin acostumbraba asignar a sus estudiantes, se menciona que él recomendaba a sus estudiantes practicar estudios de Cramer, Moscheles y Clementi con su "Gradus ad Parnassum", así como obras de Bach, Mozart, Field, Hummel, Hiller, Schubert y Weber, dependiendo de la competencia individual del estudiante. Una o dos sonatas de Beethoven. Él ignoraba las composiciones de sus contemporáneos a la hora de dar clases, como Liszt, Schumann o Mendelssohn. Por supuesto, no podían faltar las obras propias que daba a sus alumnos para aprender, especialmente cuando los alumnos lo solicitaban, y las partituras de sus estudiantes contenían la digitación, marcas de pedal e indicaciones de tempo, las cuales han servido para que el pianista moderno pueda conocer el mundo de Chopin. (Walker, 2018, p.420).

Entre los aspectos sobresalientes en la pedagogía musical de Chopin Eigeldinger menciona: la enseñanza de la expresión musical, Chopin enfatizaba la

importancia de la expresión musical y la individualidad en la interpretación, animaba a sus alumnos a encontrar su propia voz y a expresar emociones a través de la música; el enfoque en la agógica y el rubato, Chopin era conocido por su uso distintivo del rubato y la agógica en su interpretación.

Enseñaba a sus alumnos a utilizar estos elementos para crear variedad y expresividad en la música; el énfasis en la espontaneidad y la improvisación, Chopin fomentaba la improvisación y la espontaneidad en la interpretación musical, animaba a sus alumnos a ser creativos y a encontrar nuevas formas de expresar la música; y la enseñanza de la técnica pianística: Chopin era meticuloso en cuanto a la técnica pianística y la ejecución precisa. Se preocupaba por la calidad del sonido, la digitación y el control técnico en la interpretación (1986).

1.7. Últimos años

Un evento que fue crucial en la vida del compositor fue la ruptura de su relación con Sand, la cual se dio en 1847. La principal causa de la separación fue un conflicto relacionado con el matrimonio de Solange Sand, la hija de George Sand, con el escultor Clesinger. Aunque George Sand inicialmente no se opuso al matrimonio, surgieron tensiones debido al comportamiento de Clesinger, que fue percibido como grosero y violento por George Sand. La situación se agravó cuando Chopin recibió a Solange y a su esposo después de un altercado en Nohant, lo que provocó la ruptura definitiva entre Chopin y George Sand. Huneker (2008) sugiere que la relación entre Chopin y George Sand ya había experimentado desgastes previos y que la ruptura era inevitable debido a la naturaleza de sus personalidades

y circunstancias, por lo que este episodio fue sólo la gota que rebalsó el vaso para generar el fin de la relación.

Cabe destacar que en sus últimos años Chopin realizó presentaciones muy importantes ante personajes destacados de la época como el Barón de Rothschild, la Princesa Cristina Belgiojoso, y los miembros de la corte de St. Cloud. Estos conciertos elevaron su prestigio y reconocimiento en Europa (Cortot, 1951).

En este tiempo se puede mencionar a Vera de Kologrivoff y Mlle de Rozières como confidentes íntimas de Chopin. También se destacan los nombres de Natalie Janotha, Charles de Mazade, Georges Mathias, Mikuli y la princesa Marcelline Czartoryska, una compatriota de Chopin y amiga fiel que estuvo a su lado cuando falleció. Todos ellos fueron pupilos de Chopin. De acuerdo a Cortot (1951), Marcelline Czartoryska fue la alumna más excepcional que tuvo el compositor. Cada uno de ellos pudieron conservar diversos elementos del legado pianístico de Chopin.

Chopin falleció el 17 de octubre de 1849 en París a la edad de 39 años (Bellman y Goldberg, 2017), debido a complicaciones de salud generadas por la enfermedad que en ese entonces se le conocía como “consunción” y posteriormente se conocería como tuberculosis. Su muerte marcó el fin de una vida marcada por la genialidad musical, la lucha contra la enfermedad y la búsqueda constante de la perfección artística; pero no marcó el fin de su legado, el cual perdura hasta nuestros días.

1.8. Conclusión

Al conocer y evaluar detenidamente los diferentes aspectos biográficos de Chopin específicamente durante los años 1831 a 1842, que fue la época en la que escribió y publicó sus cuatro scherzos, entre otras obras, se desarrolla un concepto holístico para la interpretación de sus obras. Gracias a su gran interés en la obra de J. S. Bach, inculcado por su primer maestro de piano, el bohemio Zywny, se puede identificar el detallado trabajo polifónico que Chopin introdujo en sus scherzos.

Su maestro de composición, Elsner, inculcó en él esa libertad para crear y modificar las formas establecidas de la época, lo cual se ve reflejado en la manera en la que abordó y desarrolló la forma musical scherzo y otras formas establecidas en esa época, como los estudios y los preludios. Su amistad con Liszt, Mendelssohn, Hiller y Delacroix, así como su admiración por Hummel, Paganini y Kalkbrenner, aportó esa virtuosidad pianística que sólo se podría haber logrado al haber conocido otros genios de los cuales sin duda aprendió y quienes motivaron su deseo por crear ese legado musical invaluable.

Tres aspectos que sobresalen en la vida de Chopin, que impregnan su música y que se convertirían en un sello característico para la interpretación de sus obras son: sus viajes, su estado de salud delicado a lo largo de casi toda su vida y sus romances, especialmente su relación con Aurore Dupin Dudevant, George Sand.

Es necesario conocer también la importancia que Chopin le otorgaba a Cramer, Moscheles, Clementi, Bach, Mozart, Field, Hummel, Hiller, Schubert, Weber y Beethoven, en el proceso pedagógico que implementaba con sus

estudiantes. El resultado que Chopin buscaba con sus alumnos de piano y que logró con muchos de ellos, no se pudo haber alcanzado sin el aporte de estos grandes compositores, por lo que el pianista que desea interpretar sus obras, es menester que conozca las composiciones de estos maestros para que pueda contar con la riqueza técnica, lírica y polifónica que se necesita para un buen desempeño en el universo de Chopin.

2. Análisis estilístico de los cuatro *scherzos* de Chopin

2.1. Análisis Estilístico del *scherzo* No.1 en Si menor, Op.20

Con el fin de ordenar la producción musical de Chopin en el tiempo, se utilizará la propuesta de periodización de Tomaszewski, por ser una de las más apegadas a los cambios en la vida del compositor. Goła**̇**b (2014, p.58) hace referencia a dos propuestas de Tomaszewski, es en su propuesta tardía que sugirió ocho etapas composicionales de Chopin, de la siguiente manera: “Intentos de la Infancia” (1817-1823), “Convencionalidades Sentimentales y Postclásicas”(1823-1826), “Virtuosidad de Varsovia” (1826-1829), “Punto de inflexión Romántico” (1829-1831), “Virtuosidad Parisina” (1832-1835), “Síntesis Dinámica Romántica” (1835-1840), “Síntesis Contemplativa Romántica” (1841-1846), “Sugerencias Post-Románticas” (1846-1849).

Conforme a esta periodización, el *scherzo* No.1, Op.20 estaría ubicado entre el “Punto de inflexión Romántico” (1829-1831) y la “Virtuosidad Parisina” (1832-1835), en estos períodos el compositor expresa en su música el dolor que su

corazón sentía por su patria, y a la vez refleja una virtuosidad plenamente intencionada para causar un impacto en su nuevo hogar: París.

Como lo expresa Nowik (1995):

“...los biógrafos de Chopin vinculan la composición del scherzo en si bemol menor con los primeros meses del compositor en el extranjero, después de su partida de Polonia en 1830... Había dejado atrás su tierra natal, su familia, sus amigos y su primer amor serio. Estaba atormentado por la preocupación agonizante sobre el destino de sus seres queridos a merced de los soldados rusos... En la música, el compositor encontró una salida para sus problemas y una sublimación para su tormento psíquico; la composición era un puente que conectaba espiritualmente a Chopin con Polonia y sus seres queridos, y un refugio del agobio de los eventos contra los cuales se sentía impotente y desamparado. Los problemas que acosaban al compositor parecen haber encontrado reflejo artístico en las secciones exteriores del scherzo. Uno queda impresionado por el desarrollo violento de la narrativa musical, por el tumulto de los límites de resistencia cada vez mayores” (p.179).

El *scherzo* No.1 Op.20 en Si menor, comienza con un grito desgarrador de dolor e incertidumbre sobre el segundo grado de la tonalidad en segunda inversión, un do sostenido semidismuido, para continuar en el compás 5, con un quinto grado con séptima en primera inversión con un sonido profundo como con la intención de internalizar ese dolor y a la vez anunciar la tormenta que viene. Esta introducción de 8 compases es algo bastante inusual para su época, dado que inicia con mucha inestabilidad y energía. Mientras las composiciones clásicas anteriores buscaban siempre la estabilidad y un inicio de menos a más. Desde los primeros ocho

compases de esta obra se puede notar el deseo de Chopin de innovar por medio de la forma y la armonía y a la vez impregnar su obra con sus emociones. El criterio de este investigador, es probable que Chopin escogiera la forma musical “scherzo”, que anteriormente tenía que ver con un tono bromista y juguetón, para transformarla y que se volviera un vehículo por medio del cual expresar su angustia y frustración como queriendo decir a su público con mucha nostalgia: “la vida no es ninguna broma, y si hay bromas, yo las convierto en lamentos”.

Premier Scherzo.

A Mr T. Albrecht. F. Chopin, Op. 20.

Presto con fuoco. M.M. $\text{♩} = 120.$

C#m7b5/G F#7/A#

En el compás 9 inicia una serie de 3 frases; 2 frases cortas y 1 larga, que incluyen bastante cromatismo accidental, una técnica que, según Goła**ć**, sería muy utilizada por Chopin a lo largo de su vida (2014, p.60) e hipermétrica (Straub, 2016). Esta secuencia de 3 frases será uno de los pilares de la estructura de este *scherzo*. Utilizando el análisis hipermétrico, cada compás se puede tomar como el equivalente a un tiempo en un compás de cuatro tiempos. De esta manera a pesar de la métrica original en $\frac{3}{4}$, se puede concebir las frases en subdivisión binaria, completando una frase corta cada 2 compases, una frase larga cada 4 compases y una frase muy larga y expresiva cada 8 compases.

Agregado a esa percepción de las frases, en el compás 14 inicia una serie de hemiolas que genera también una subdivisión binaria dentro de los compases de 3 tiempos en los que está escrita la obra. El tempo “Presto con fuoco” da como resultado que estos compases generan la impresión del inicio de una tempestad o agitación, característica recurrente en las obras de Chopin, como se puede apreciar en el Estudio Op.25 No.11 en La menor o en el final de la Balada Op.23 No.1 en Sol menor.

Hemiola: H

Del compás 17 al 24 se presenta la misma serie de 3 frases sólo que ahora desarrollada sobre el cuarto grado de la tonalidad. Los finales de estas frases es recomendable que sean interpretados de forma “cantabile” para lograr el efecto de elegancia en medio de la tempestad muy propio de la técnica desarrollada por Chopin. En el compás 25 se inicia una melodía que en el primer tiempo tiene al quinto grado con séptima en primera inversión y en el segundo tiempo se transforma

en el sexto grado mayor, técnicamente se recomienda un desliz del pulgar de la mano izquierda al hacer este cambio de armonía de fa sostenido a sol.

Esta espiral descendente que inicia en el compás 25 llega a su punto más bajo en los compases 37 a 39, donde en el bajo se presentan las notas do sostenido, si y la sostenido, que se repetirán más adelante una octava arriba en los compases 41 al 43, este motivo de tres notas es utilizado frecuentemente en varias composiciones para representar “el destino” tocando a la puerta, según los análisis de expertos como Niemczuk (2021).



En el compás 44 inicia un diálogo agitado entre manos donde la izquierda se presenta como la que quiere imponer el destino trágico y la derecha es la “suplicante”. Este diálogo concluye en la primera casilla sobre el quinto grado con séptima y en la segunda casilla con una cadencia auténtica. Estos compases brindan una calma temporal ante toda la tormenta presentada anterior y posteriormente a ellos.

La siguiente sección, el “Agitato”, del compás 69 en adelante, incluye una serie de progresiones que comparten entre sí la idea del segundo, quinto y primer grado de distintas tonalidades, utilizando sustituciones en ciertos casos. La primera progresión del Agitato consiste en los acordes: Sol menor en primera inversión, La

Mayor con séptima y concluye en Re Mayor, todo esto utilizando cromatismo en la primera nota para continuar con el mismo motivo inicial del scherzo. La segunda progresión consiste en los acordes Si menor, Do sostenido mayor con séptima y concluye en fa sostenido menor, que sería la progresión segundo, quinto, primero de la tonalidad de fa sostenido mayor. Posteriormente se realiza la misma progresión sobre La mayor que continúa con una melodía construida sobre un cromatismo descendente para llegar de La mayor a Fa sostenido mayor en el compás 85. A partir del compás 86, comienza una serie de progresiones ii-V-I entrelazadas, con algunas variantes en la constitución de cada acorde, a la vez se conserva una melodía delicada en el primer tiempo de cada compás en clave de fa.

The image shows a musical score for piano, measures 85-100. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The tempo and dynamics markings include *p*, *cresc.*, *poco a poco*, *più cresc.*, *e sempre*, and *più animato*. The score is annotated with colored boxes: red, blue, and green. The red boxes highlight specific chord progressions and melodic lines. The blue boxes highlight other chord progressions and melodic lines. The green boxes highlight the first measure of each bar, which contains a delicate melody in the bass clef. The score is divided into three systems of five measures each.

Después de estos compases continúa una parte que es el clímax del agitato, iniciando en el compás 101, con un acorde de do sostenido disminuido que se

presenta en varias inversiones de manera descendente como queriendo expresar una explosión para luego regresar al tema inicial y repetir la misma estructura hasta llegar a la parte contrastante del *scherzo*. Vale la pena mencionar que este *scherzo* tiene una estructura formal general A-B-A-Coda. Las secciones A y B se pueden a la vez subdividir en dos partes cada una.

Como conclusión del análisis de la sección A del *scherzo* No.1 se puede mencionar que toda esta agitación y carácter tormentoso en general expuestos en la sección A, reflejan, según el criterio de este investigador, principalmente dos aspectos que el compositor experimentaba continuamente y de manera específica en estos años en los que fue compuesta la obra: en primer lugar, su lucha continua con la muerte, que se ve reflejada en la forma de las frases que por su disposición en la composición se asemejan a la respiración agitada, irregular y con pausas, como la de alguien que padece la enfermedad respiratoria que afectó a Chopin toda su vida y que posteriormente acortaría sus días.

En segundo lugar, pero de igual importancia, está el dolor y la incertidumbre que el compositor sentía por su patria y por sus seres queridos que había dejado en Polonia y que estaban sufriendo la guerra con el imperio ruso y una multitud de carencias y dificultades a raíz del combate bélico. Esa incertidumbre de lo que depara el futuro para él y para sus seres queridos se ve reflejada por ejemplo en la serie de pequeñas modulaciones en el *Agitato*, que dan la impresión de no saber hacia dónde se dirige la melodía y el clímax del *agitato* que termina en una tensión fuerte del acorde disminuido como generando un estallido donde todo se desmorona para continuar con la tormenta del tema principal que aparece tres veces en la sección A.

En la sección B, compás 305 en adelante, Chopin incorpora una referencia melódica al villancico navideño polaco Lulajże Jezuniu (Niemczuk, 2021), que traducido significa “Canción de cuna para el niño Jesús”. Este villancico ha sido una parte importante de las tradiciones navideñas polacas. Su origen se rastrea posiblemente hasta el siglo XVII cuando la melodía emergió como un símbolo de esperanza y paz durante tiempos tormentosos para toda la nación, proveyendo el solaz para quienes celebran el nacimiento de Jesucristo, como Salvador de la humanidad.

Chopin recibió una educación católica tradicional polaca en su niñez y falleció confesando esa misma fe de acuerdo a Huneker (2008, p.46), por lo que es fácil comprender la razón por la que incluyó esta referencia, especialmente después de una sección A completamente tormentosa y agitada. La melodía de la sección B brinda esa paz que el compositor anhelaba para su patria, sus seres queridos y para sí mismo.

La manera en la que Chopin arregló la melodía de este villancico con una destreza y delicadeza pianística es digna de resaltar en este análisis. La melodía está destinada principalmente para el pulgar de la mano derecha, alternando con varios fa sostenido una octava arriba que, a criterio de este investigador, figuran ecos o campanas del ambiente navideño de su natal Polonia. Es de suma importancia al momento de su interpretación lograr este efecto para exponer claramente la melodía, la delicadeza y lo sublime del arreglo que el compositor desarrolló con este tema.

La influencia de J.S. Bach sobre Chopin se hace sentir de manera más fuerte en el segundo tema de la parte B, iniciando con anacrusa en el compás 320, que

presenta una polifonía lírica que entreteteje cuatro voces o “capas”, dos en cada mano, siendo la mano derecha la que presenta las dos voces más “cantables” con una técnica admirable de “voice leading”, que de acuerdo a la Universidad de Berklee (2023) es la práctica o técnica de composición que consiste en transitar suavemente de un acorde a otro usando una mínima cantidad de movimiento en el proceso, con la mejor economía posible se encuentran la mayor cantidad de notas en común entre los enlaces de las voces; eso es lo que Chopin nos muestra especialmente en el siguiente fragmento:

El *scherzo* No.1 en Si menor, Op.20, continúa con una reexposición de la sección A, en el compás 389, con pequeñas variaciones que ya habían sido presentadas de manera similar en los últimos compases antes de la sección B, para luego concluir con una Coda, que inicia en el compás 569, de alta dificultad técnica

para lograr por medio del virtuosismo pianístico el fin de la tormenta y el dolor que dominaron toda la obra.

2.2 Análisis Estilístico del *scherzo* No.2 en Si bemol menor, Op.31

Con la guía de periodización presentada por Tomaszewski (Goła, b. 2014), este *scherzo* se ubica en el período “Síntesis Dinámica Romántica” (1835-1840), ya que fue compuesto en el año 1837 y publicado en el año 1838 (Delphi, 2018. p.71). En este período Chopin ya era reconocido en la sociedad Parisina como un destacado pianista y compositor, ya contaba con amistades renombradas y el romance más destacado de su vida, Aurore Dupin Dudevant o más conocida como George Sand, ya estaba presente (Szulc, 1998).

Su deseo de innovar en las formas musicales y en el manejo de la armonía se puede notar de manera intensa en esta obra. Por otra parte, su estado de salud era más delicado y sin duda la enfermedad estaba avanzando en su cuerpo, esto se ve reflejado en la forma en la que construye esta obra “desde el silencio” (Niemczuk, 2021), dando gran número de espacios al intérprete para respirar y a la vez mostrando por medio de sus frases esa agitación, suspenso, dramatismo y agregando tensión por medio de la armonía para llegar después a momentos en los que esa tensión se disipa y se presenta una calma temporal como queriendo llegar a esa paz tan anhelada por el compositor.

En cada *scherzo*, Chopin continúa con la idea de presentar a la forma musical como lo contrario a su etimología, si anteriormente se consideraba algo bromista o juguetón, con Chopin el *scherzo* pasa a ser algo muy serio, formal, de alta habilidad

técnica y un medio de expresión desde la tragedia buscando el solaz que llega solo de manera intermitente a su vida.

Straub (2016) resalta la diferencia entre el *scherzo* No.1 y el *scherzo* No.2 expresando que “el implacable impulso rítmico, la marcación dinámica constante de forte y la naturaleza sin aliento de la sección inicial del primer *scherzo* contrasta con la apertura del segundo *scherzo*, que está constantemente interrumpida por pausas retóricas y una variedad de contrastes llamativos” (p.57).

La forma general del *scherzo* No.2 se presenta en A-B-A con Coda (Criado Gómez, 2017). Al analizar detenidamente la parte B contiene un desarrollo que entrelaza la parte B con la parte A, en esto su estructura formal es diferente a su antecesor, el *scherzo* No.1. El primer tema de la parte A, es una serie de preguntas y respuestas, preguntas intrigantes y respuestas desgarradoras, algo muy relacionado a sus indudables súplicas e interrogantes por su condición precaria de salud.

The image shows a musical score for Chopin's *Deuxième Scherzo*, Op. 31, in 3/4 time, marked *Presto*. The score is for piano and includes the dedication *À M^{lle} la Comtesse A. de Fürstenstein*. The first section of the score is circled in red and labeled 'Pregunta' with a blue arrow. This section begins with a *sotto voce* marking and features a series of eighth-note patterns. The second section, also circled in red, is labeled 'Respuesta' with a blue arrow and begins with a *ff* marking. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Según los relatos de sus alumnos, Chopin nunca estaba contento con la forma de interpretar esas preguntas del tema inicial, siempre requería que fueran interpretadas “más piano”, “más “tenuto”, “con más claridad”, “con mayor intención” o indicaciones similares (Niemczuk, 2021). Estas cuatro notas del inicio son la clave

para toda la obra, ya que los motivos de los siguientes temas estarán impregnados con esta idea que incluye dicho número de notas y cromatismo entre ellas.

La respuesta fuerte al mismo tiempo que suena desgarradora y trágica, también tiene una referencia a la rítmica de sus polonesas, en la figuración: negra con puntillo - corchea - negra, por lo que está siempre presente esa influencia nacionalista que caracterizaría sus obras. De acuerdo a Monelle (2006) este motivo rítmico se denomina “Noble Horse” o “el caballo noble”. Straub expresa que este motivo “sugiere una lucha heroica e interna debido a su ocurrencia tanto en los modos menor como mayor” (2016, p.58).

La hipermétrica como herramienta de composición para crear una superestructura en la obra está siempre presente, se puede observar cómo las frases están organizadas en cuatro u ocho compases por lo general y cada compás se convierte en un pulso con subdivisión ternaria interna. Esto es sumamente importante comprenderlo al momento de interpretar la obra para lograr el fraseo deseado por el compositor. Al finalizar el primer tema de la parte A, se presenta un “puente”, iniciando en el compás 49, que tendrá material melódico suficiente para volver a ser trabajado más adelante en otras tonalidades. Este material melódico es una avalancha de notas que sirve de transición entre la tonalidad de Si bemol menor y su relativa mayor, debido a que el segundo tema de la parte A estará en Re bemol mayor.

El segundo tema de la parte A, que inicia en el compás 65, es uno de los temas más representativos de Chopin, que contiene una alta concentración de polifonía, demostrando siempre la influencia constante de Bach sobre Chopin. Es una melodía que está constantemente elevándose para morir en el cielo, expresado

desde una visión trágica o podría ser una melodía que está elevándose para llegar al triunfo, en una visión optimista. Sea cual sea la visión del intérprete, lo cierto es que es una melodía sublime que debe ser interpretada con pasión o como lo indica la partitura “con anima” que traducido desde el italiano significa “con alma”.

Al igual que el segundo tema de la parte B del *scherzo* No.1 Op.20, este segundo tema de la parte A del *scherzo* No.1, Op.31, presenta 4 “layers” o “capas” o voces que se entrelazan entre sí, las cuales el intérprete debe otorgar a cada una su propio carácter de la misma manera que en una fuga de J.S. Bach. A continuación, se presenta la descripción gráfica de las cuatro voces en el inicio de este tema:

Para ser fiel al estilo de Chopin, este tema particularmente debe ser interpretado con “miles de ligeros cambios de tempo” como lo expresó Berlioz (1852) hablando sobre su admiración a la música del pianista y compositor.

Luego continúa una reexposición de los temas ya presentados para llegar a la parte B, compás 265. Esta obra está llena de contrastes; los temas de la parte A

están llenos de movimiento y tensión, por el contrario, la parte B inicia con una polifonía coral, que, conociendo su interés y admiración por el trabajo de J.S. Bach, se asume que hace referencia a las obras del maestro. Como todo coral, la polifonía es vertical y el movimiento de las voces es realizado con la mayor economía y la mejor técnica de “voice leading” en este primer tema de la parte B.

Al concluir por medio de unos arpeggios este tema, se presenta el motivo melódico que estará presente en los siguientes temas de la sección B, que inicia con anacrusa en el compás 309. Este motivo en su estructura melódica contiene 2 notas hacia arriba, 3 notas hacia abajo y la última nota se repite. Rítmicamente este motivo tiene una estructura de dos corcheas seguidas de un tresillo de corcheas, para concluir en una blanca con puntillo ligada a una negra. En este segundo tema de la parte B se presenta la misma idea de 4 capas o voces que se entretajan entre sí, de la siguiente manera:

The image shows a musical score snippet with four staves. The top staff is highlighted in light blue, the second in light orange, the third in light green, and the bottom in light pink. A yellow arrow points from a box labeled "Motivo melódico recurrente" to the first measure of the second staff. The score includes dynamic markings like *p espressivo* and *legato*, and various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 4, 5, 3, 1, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4).

Este es probablemente el tema más triste de todo el scherzo, que luego se volverá la obsesión melódica de Chopin en el desarrollo posterior de la obra. La manera en la que presenta la disposición de las voces, ese desarrollo magistral de la polifonía, es como siempre un reflejo de la influencia *bachiana* en Chopin.

Este fragmento es un llanto que sutilmente termina en una esperanza, esta esperanza se introduce por medio de la modulación de modo menor a modo mayor, habiendo presentado el tema previo en Do sostenido menor, en este nuevo tema modula a Mi mayor, como se muestra a continuación:

The image shows a musical score for piano, likely from a Beethoven work, illustrating a modulation from D minor to E major. The score is written for both hands, with a treble clef on the right and a bass clef on the left. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo markings are "poco rit." and "a tempo". The dynamics are "p" and "p leggiero". The score features a complex melodic line in the right hand with many ornaments and a more rhythmic accompaniment in the left hand. A box at the bottom highlights the chord progression: ii, V, I.

Esta modulación se destaca debido al máximo contraste que genera con el tema anterior y a la vez porque este tema se puede considerar como el final de la parte B que luego se re-expone con ligeras variaciones melódicas, para dar lugar al desarrollo que inicia con una modulación hacia do sostenido menor, donde la mano derecha realiza arpeggios con bastante cromatismo y destreza técnica, mientras la mano izquierda presenta de nuevo la idea Beethoveniana de un motivo melódico de tres notas, a veces con una cuarta nota que repite la última nota del grupo de tres, que como expresa Niemczuk (2021) es la idea del destino tocando a la puerta, que Beethoven expone en muchas de sus obras, quizás la más conocida que utiliza este motivo es la quinta sinfonía; más tarde también otros compositores continuarían con esta idea, como se presenta en el tema principal del Concierto No.1 para Piano y

Orquesta en Si bemol menor Op.23 de P. Tchaikovsky. Chopin lo presenta de la siguiente manera:

The image displays three systems of a musical score for piano. The first system is marked 'sempre f' and the third system is marked 'agitato' and 'poco meno f'. The score features complex piano textures with many notes highlighted in pink. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and dynamic markings.

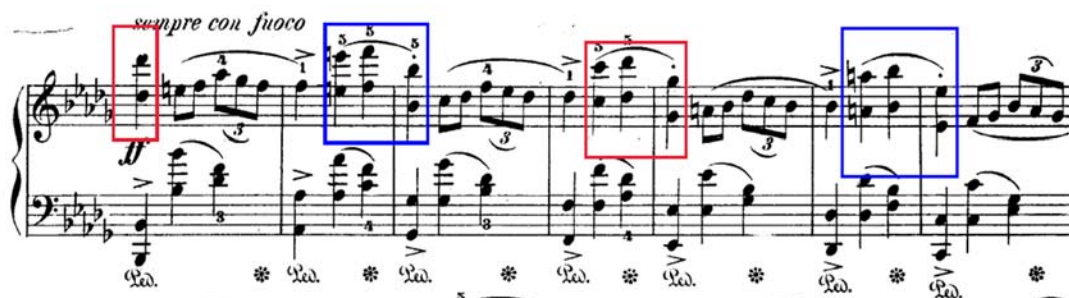
Al concluir este fragmento tempestuoso, la obra llega al tema “agitato”, compás 492, que es el mismo tema presentado anteriormente con las 4 voces entrelazadas y el motivo melódico recurrente y de carácter trágico de la sección B, sólo que ahora expuesto en tonalidad de Sol menor y con gran velocidad.

El material melódico de lo que en el presente análisis de denominó como “puente” de la sección A, se presenta de nuevo en este momento, compás 517, iniciando en Mi mayor con una serie de pequeñas modulaciones temporales o pasajeras que concluirán con una avalancha de cromatismos donde se destacan la séptima menor y la tercera mayor del acorde de Fa mayor con séptima de dominante.



Estos cromatismos anuncian la llegada a lo que será el clímax de la obra, estableciendo a Fa como el quinto grado de la tonalidad sobre la que se encontrará este punto álgido, es decir, Si bemol menor. Este momento culminante, que inicia en el compás 544, presentará nuevamente el motivo melódico recurrente que se presentó desde el inicio de la sección B, pero con un carácter tormentoso y explosivo, la tempestad más grande imaginada dentro de la obra, que sorpresivamente en poco tiempo irá menguando, hasta generar de una manera muy sutil el enlace para la reexposición de la sección A.

La hipermétrica en este tema continuará presente, por lo que se recomienda interpretar en frases largas este tema (Fitenko, 2024), en donde en un compás se puede formular la pregunta con un carácter firme y sumamente sonoro, y en el siguiente compás se puede expresar la respuesta con un carácter diferente, como se muestra a continuación en donde el color rojo sugiere la pregunta y el color azul sugiere la respuesta:



Al final de la reexposición de la sección A, se introduce de manera súbita la Coda, compás 716, que incluirá material del “puente” y del primer tema de la sección A, presentados en diferentes tonalidades, para concluir de manera sorpresiva en la tonalidad relativa mayor de Si bemol menor, es decir, Re bemol mayor. Este final es sin duda uno de los finales más destacados entre todas las obras de Chopin (Niemczuk, 2021).

2.3 Análisis Estilístico del *scherzo* No.3 en Do sostenido menor, Op.39

Para continuar con idea de asignar un período específico en la vida del compositor a cada uno de los *scherzos*, esta obra se podría ubicar en el período: “Síntesis Dinámica Romántica” (1835-1840), según la periodización de Tomaszewski (Goła**̧**b, 2014). Las nuevas propuestas en cuanto a la forma musical que realiza el compositor tienen mucho que ver con el nombre de este período. Chopin siempre fue un amante de las formas musicales, pero también buscó cómo renovarlas e incluir más libertad en su estructura.

El *scherzo* No.3, Op.39 fue especialmente dedicado a Adolf Gutmann, quien de acuerdo a Opienski et al., (1931) fue un íntimo amigo, uno de sus patrocinadores o ayudadores en momentos de necesidad económica, uno de sus estudiantes favoritos y quien le sirvió como mensajero llevando cartas a su familia en Polonia en ocasiones.

Este *scherzo* tiene la forma general A B A Coda, de manera similar a sus predecesores. El inicio es en cierta manera parecido al *scherzo* No.2, con una serie de preguntas y respuestas melódicas que incluyen bastante cromatismo, preguntas en octavas inferiores y respuestas en octavas superiores. Las extensiones de los

acordes de la mano izquierda fueron pensadas sin duda en la fisionomía de Adolf Gutmann, así como toda la energía y fuerza necesaria para interpretar las octavas que serán el tema principal.

Lo que llama la atención de la introducción es que el compositor no volverá a utilizar sus motivos melódicos en el resto de la obra, a diferencia de los dos scherzos predecesores, en esta obra la introducción se escucha una única vez. Este aspecto formal para la época tiene que ver con las nuevas propuestas que los compositores románticos estaban exponiendo para mediados del siglo XIX, queriendo empezar a salirse de las ataduras de las formas clásicas y empezar a tener más libertad compositiva. Así que los compases 1 al 25 serán un suceso que no volverá a acontecer en el desarrollo de la obra.

En el compás 26 inicia el primer tema de la parte A dominado por las octavas en ambas manos, que simbolizan un carácter poderoso, malvado, agresivo; son una explosión de agresividad. Según Niemczuk (2021), este tema está íntimamente relacionado con la enfermedad de Chopin y cómo él sentía que se apoderaba de él. Esto lo dice basándose en la época en la que Chopin escribió los primeros bocetos de la obra, que fue durante su tiempo en Mallorca y su viaje de emergencia saliendo de ese lugar por las inclemencias del clima y la agravación de su salud. La composición de la obra tuvo que ser interrumpida debido a que en esos días Chopin quedó imposibilitado de realizar cualquier acción y prácticamente al borde la muerte. Por lo que la obra está impregnada de esa lucha angustiada con su enfermedad.

El primer tema de la parte A está influenciado por Beethoven, esto se puede afirmar por el hecho de que se utilizan motivos de 3 notas, un sello muy Beethoveniano. Esto está delimitado por el color rojo a continuación:

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 18, features a piano accompaniment and a violin part. The piano part includes dynamic markings such as *f* and *ff*, and the instruction *risoluto*. A red box highlights a three-note motif in the piano part. The second system, starting at measure 29, continues the piano accompaniment and includes the instruction *ten.* and dynamic marking *p*. A red box highlights a similar three-note motif in the piano part. The violin part in the second system includes fingering numbers 5, 4, and 5.

También se puede notar la similitud de este tema con el estudio Op. 25, No.10 que Chopin ya había compuesto para ese entonces (Huneker, 2008). Este estudio se recomienda que el intérprete pueda aprenderlo previamente al *scherzo* No.3 para desarrollar la técnica de octavas tan necesaria en esta obra.

Luego de los compases 57 al 107, se expone el segundo tema de la parte A. En este tema el motivo melódico principal imita un movimiento indeciso de las voces, hacia arriba y hacia abajo, como intentando calmar la agresividad del primer tema. Del compás 91 al 107 es como si poco a poco se fusionaran ambos temas. La melodía de la mano derecha presenta una lamentación exclamativa por medio de la escala descendente con retardos y la mano izquierda con sus octavas es como si entrara con la intención de apoderarse de todo nuevamente, así como la

enfermedad lo hacía con el cuerpo de Chopin. En la siguiente imagen el color rojo simboliza la enfermedad y el color azul el llanto:



En el compás 108 inicia la reexposición del primer tema de la sección A que concluye con una modulación a modo mayor en el que comenzará la sección B. Esta modulación es importante ya que al igual que en los demás *scherzos*, la parte B representa la calma en medio de la tormenta, la esperanza, la luz, la resiliencia de parte del compositor ante su estado crítico emocional y de salud.

La parte B es un coral, una oración, una súplica ante Dios pidiendo sanidad de su enfermedad. Este coral contiene arpeggios descendentes después de cada intervención de las cuatro voces, para simbolizar, de acuerdo a Niemczuk (2021), un coro de ángeles con luz tras ellos que baja del cielo para brindar consuelo a los corazones quebrantados de la humanidad. La intención de estos arpeggios no es mostrar la virtuosidad técnica, sino crear esa esfera de luz. Estos arpeggios son una técnica de composición vanguardista para su época que sin duda tuvo su impacto en los compositores impresionistas posteriores.



La sección B, al igual que la sección A, está subdividida en tres partes. La parte intermedia de la sección B, iniciando en el compás 243, está construida enteramente sobre la luz de estos arpeggios. Esta construcción sobre arpeggios nos recuerda al estilo de Liszt, otro compositor que tuvo una gran influencia sobre Chopin.

El final de la parte B, del compás 330 en adelante, es como si todo el coro de ángeles y humanos se disolviera de manera misteriosa, para regresar a las octavas, la maldad de la parte A, su enfermedad tomando el control de nuevo.

En la reexposición de la parte A, compás 367 en adelante, después del tema “malvado” de las octavas, aparece de nuevo el coral de la parte B, en el compás 448, pero ahora es un coral diferente, en modo menor, expresando tristeza y luego resignación o aceptación de su enfermedad. Los arpeggios ahora ya no están cargados de luz sino de confusión o soledad.

En el compás 540 iniciará la transición hacia la Coda, cargada de cromatismo, acordes de Dominante y virtuosidad técnica, en donde las octavas destruirán aparentemente todo rastro de luz o esperanza y dominarán todo nuevamente con su enérgica maldad. Pero sorpresivamente en el compás 634,

retorna el coral con 3 acordes, las octavas aparecen de nuevo, pero ahora son otras octavas, ahora dirigen al modo mayor en el cual, contra todo pronóstico, terminará la obra. Indicando un triunfo glorioso sobre el mal, sobre la enfermedad. El color azul representa dicho coral a continuación:

The image shows a musical score for Scherzo No. 4 in E major, Op. 54, measures 632-641. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). Measures 632-635 are highlighted with a blue box, showing a sequence of chords. Measure 633 is marked 'stretto'. Measures 640-641 are also highlighted with a blue box, showing a sequence of chords. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'rit.'.

2.4 Análisis Estilístico del *scherzo* No.4 en Mi mayor, Op.54

Esta obra fue compuesta en el año 1842 y publicada en diciembre de 1843 (Szulc, 1998), así que se puede ubicar en el período de “Síntesis Contemplativa Romántica” (1841-1846), según la periodización propuesta por Tomaszewski (Goła, b, 2014). La palabra “Síntesis” es muy acertada para este período, ya que en estos años el compositor realiza con mayor libertad una incorporación de distintos elementos a la forma y estilo de la obra que demuestran su deseo de innovar y presentar de manera más fresca las formas musicales de su época.

Este último *scherzo* es el de mayor extensión de los cuatro. Esta obra está íntimamente relacionada con otro gran compositor de la época: Félix Mendelssohn, quien figura entre las amistades íntimas de Chopin. Esto lo afirma Niemczuk (2021) que en los años 2020 y 2021 presenta una serie de conferencias sobre las obras de Chopin, auspiciado por el gobierno de Polonia. Mendelssohn en la obertura de su obra “Sueño de una noche de verano” presenta un tema principal similar al primer tema del *scherzo* No.4 de Chopin.

Esta comparación tiene validez lógica dado que la Obertura fue estrenada el 6 de agosto de 1826, posteriormente en el mismo año de publicación del *scherzo*, 1843, Mendelssohn la utiliza como Obertura para su obra “Sueño de una noche de verano”. Así que para la época era una melodía ampliamente conocida, si a esto se le suma la amistad que había entre ambos compositores, es muy probable que exista esta influencia sobre Chopin al momento de componer su cuarto *scherzo*.

Otro detalle importante antes de abordar la obra es mencionar su dedicación. Chopin eligió dedicarla a Marie-Clotilde-Élisabeth Louise de Riquet de Caraman-Chimay, la “Baronesa de Caraman” o como lo escribiría Chopin: “Mademoiselle Clotilde de Caraman”. Curiosamente ella es un personaje con poca o nula mención de parte de los biógrafos de Chopin, tampoco está mencionada en sus cartas personales. Dado que ella nació en 1837, para el momento de la publicación del *scherzo* tenía sólo seis años, lo que hace suponer que sin duda sus padres fueron importantes mecenas en la carrera artística de Chopin y ella pudo haber recibido clases con Chopin habiendo sido una niña.

Esta conjetura se consolida al leer la biografía de ella que menciona que conoció a Liszt y otros músicos de renombre de la farándula Parisina. Más tarde ella

también se desarrolló como pianista, intérprete de las obras de Chopin y Liszt, y compositora, de las pocas mujeres que pueden mencionarse en esas facetas artísticas en el siglo XIX (Polome, 2020). La escasa referencia que se hace de ella en la biografía del compositor, lleva a la suposición que el compositor quiso corresponder la valoración y aprecio de parte de sus padres hacia su talento. La forma en la que Chopin se dirige a ella, con el título de “Mademoiselle”, que es una forma respetuosa de dirigirse a una señorita en francés, confirma también estas conclusiones. Esto es importante destacar, ya que si el *scherzo* No.4 fue dedicado a una niña de tan sólo seis años, por eso es el *scherzo* de carácter más juguetón, alegre, divertido, infantil y más acorde a la etimología de la palabra “*scherzo*” que como se ha expuesto anteriormente significa “broma” o algo divertido.

Después de ver los aspectos generales de la obra, conviene iniciar su análisis exponiendo su forma similar a la de sus antecesores: ABA-coda. Sólo que este *scherzo* contiene más subdivisiones internas de cada una de las partes, lo que genera una mayor extensión en la totalidad de la obra.

La parte A tiene una estructura interna de Rondó es decir ABACA. Esta forma permite un mayor desarrollo de la parte A, con la cualidad de reconocer fácilmente el tema principal debido a su aparición recurrente a lo largo de la sección.

La obra Inicia con una melodía muy infantil de cuatro notas en octavas, en la que la hipermétrica es sumamente importante, ya que los acordes que aparecen en esta primera parte deben ser medidos con exactitud, para lo cual se utiliza el conteo de cada compás como si fuera un tiempo y cada cuatro compases como si se completara un compás de 4 tiempos. Esta indicación de interpretación se brinda

debido a que el compositor colocó detalladamente el número de compases para las notas y acordes, no escribió fermatas o alguna otra indicación indefinida.

La influencia de Beethoven continúa presente desde el primer motivo de esta obra, donde el compositor utiliza sólo tres notas repitiendo la segunda nota al final para con sólo cuatro notas de larga duración dar inicio a una colosal obra.

Chopin utiliza la polifonía combinada con melodías al unísono de manera sobresaliente en esta obra. Otro detalle destacado es el uso de modulaciones de manera que el tema inicial es tratado con frescura en nuevas tonalidades a lo largo de la obra. También sobresale el uso de dinámicas contrastantes y sorpresivas como un elemento recurrente en los cuatro *scherzos*.

El primer tema es el que Niemczuk (2021) menciona como similar a la obertura de “Sueño de una noche de verano” de F. Mendelssohn. En este tema Chopin continúa utilizando estratégicamente las figuras: negra con puntillo-corchea-negra, que es tan característico de sus polonesas y mazurcas, lo cual nos conduce a su natal Polonia; característica que está siempre presente en sus *scherzos* anteriores de una u otra manera. El segundo tema de la parte A inicia en el compás 60. En este tema se puede percibir a dos niños de caracteres marcadamente distintos compartiendo un tiempo de diversión. Los primeros seis compases de este tema podrían interpretarse como la expresión de una niña de carácter calmado y reflexivo; los siguientes siete compases son como la entrada en escena de un niño de carácter extrovertido e inquieto. En la siguiente imagen el color azul representa el primer personaje y el color rojo el segundo personaje:



Este segundo tema concluye con un puente del compás 122 al 152 que concluye con una modulación a Re bemol mayor que presenta de nuevo el tema inicial del compás 153 al 198, para luego regresar a presentar el resto del tema de nuevo en Mi Mayor. Después de una serie de compases que sirven de nuevo como puente se introduce el tercer tema de la parte A, en el compás 249. En este tercer tema se combina de manera magistral la subdivisión binaria en la mano derecha con el acompañamiento en subdivisión ternaria en la mano izquierda, lo cual permite realzar la riqueza lírica de la melodía descendente de la mano derecha. Luego se regresa al tema inicial de la parte A.

Se menciona el detalle de la subdivisión de la parte A, para mostrar lo exacto del uso de la forma Rondó (ABACA) en la parte A de este scherzo. Esto es una característica innovadora en la forma de los *scherzos* de Chopin, ya que la parte A del *scherzo* No.1 tenía subdivisión ABABA, la parte A del *scherzo* No.2 tenía división interna ABAB, y el *scherzo* No.3 tenía una estructura interna ABAB.

La parte B inicia en con un “ritenuto” en el compás 384 para llegar al “piu lento” en el compás 393. Esta parte tiene una sonoridad muy similar a la de los Nocturnos de Chopin, con una melodía en solitario en la mano derecha, evocando al Bel Canto italiano que tanta influencia tuvo sobre el compositor. En el compás 433 se inicia un dúo en la clave de sol sumamente lírico y expresivo, que incorpora el uso de la polifonía que es una constante en los *scherzos* y que de alguna manera nos remite a su influencia Bachiana. La parte B tiene una estructura interna similar a la parte B del *scherzo* No.2 con un desarrollo al final de la sección que poco a poco se fusionará con la reexposición de la parte A.

El final de la parte B incorpora sorpresivamente un elemento que estará presente en el resto de la obra: el trino. Este elemento viene a dar un aire fresco al tema principal de la parte A que se presenta de nuevo con sus diferentes temas y concluye con una Coda en la que el compositor cónyuge generando variaciones del motivo inicial de cuatro notas de la obra, lo cual genera una simetría que busca la perfección en la forma.

La técnica requerida para interpretar esta obra es de las más exigentes, ya que incluye todo tipo de dificultades combinadas con el estilo lírico y elegante de aproximarse al piano de F. Chopin.

3. Conclusiones

Al haber completado el análisis estilístico de los cuatro *scherzos* de Chopin se ha podido vincular de manera efectiva el desarrollo de la forma musical a través de la historia, los aspectos biográficos del compositor que produjeron un impacto en todo su catálogo de obras, especialmente en sus *scherzos* y las características

generales e individuales de estas obras para generar una mayor comprensión de ellas, lo cual ayudará al pianista en su proceso interpretativo.

Entre los aspectos destacados del análisis estilístico de los *scherzos* se pueden mencionar la enorme influencia de Bach y Beethoven sobre Chopin. La presencia de la polifonía *bachiana* siempre presente en los temas líricos y los motivos *beethovenianos* que se entrelazan con la virtuosidad de los arpeggios y escalas enérgicas en los temas principales de los *scherzos*.

La lucha que el compositor libra con la muerte cada día está impregnada en cada pentagrama de estas obras. Su constante delicado estado de salud tiene repercusiones inmediatas en la forma en la que Chopin concibe su música. También su deseo de brindar algo novedoso a la sociedad parisina se demuestra en la innovación de la técnica pianística y de la forma musical, elementos que están muy marcados en cada uno de los cuatro *scherzos*.

La añoranza por su natal Polonia y su familia se vislumbra en los motivos rítmicos de las primeras secciones y en los motivos melódicos de las secciones intermedias de los *scherzos* de Chopin. Su labor como pedagogo revolucionario del piano llenó estas obras de pasajes de gran desarrollo técnico y de riqueza lírica provista por la visión que tenía Chopin de hacer “cantar” al piano.

Por último, al sumar todos los aspectos estudiados queda establecida la importancia del enfoque de Chopin en desarrollar la forma musical “*scherzo*” para elevarla a una categoría de repertorio universal musical que estará siempre vigente en cualquier período histórico de la humanidad como legado a la literatura pianística, al repertorio de los pianistas y a la cultura musical del mundo.

4. Bibliografía

Azoury, P. H. (1999). "Chopin through his contemporaries: friends, lovers, and rivals". Greenwood Press.

Bellman, J. D. y Goldberg, H. (2017). "Chopin and his world". Princeton University Press.

Berklee Online (2023). "Voice Leading Paradigms for Harmony in Music Composition". Consultado el 25/5/2024.
<https://online.berklee.edu/takenote/voice-leading-paradigms-for-harmony-in-music-composition/>

Berlioz, H. (1852). "Les Soirées de l'orchestre". Paris: Michel Lévy Frères.

Choi, Jeong-Yoon (2005). "The scherzo in selected works for piano from Haydn to Copland". School of the University of Maryland, College Park.

Cook, N (1987). "A guide to musical analysis". J. M Dent & Sons.

Cortot, A. (1951) "In search of Chopin". Peter Nevill Limited, London and New York.

Criado Gómez, J. F. A. (2017). "Análisis scherzo Núm.4, Op. 54 de Frédéric Chopin". Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, Conservatorio de Música. Bogotá, Colombia.

Damschroder, D. (2015). "Harmony in Chopin". Cambridge University Press. Reino Unido.

Delphi Classics. (2018) "Delphi Great Composers - Frédéric Chopin". Delphi Classics. Reino Unido.

Eigeldinger, J. (1986). "Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils". Cambridge University Press.

- Fitenko, N. (2024, 15 de marzo). "Consejos de interpretación sobre el scherzo No.2 de F. Chopin". Universidad Nacional de Costa Rica.
- García Del Busto, J. L. (2012). "Formas Musicales - El scherzo". S.N.P. <https://www.melomanodigital.com/el-scherzo/> Consultado el 21/10/2023.
- Goła b, M. (2014). "Twelve Studies in Chopin. Style, Aesthetics and Reception". Peter Lang Edition. www.PeterLang.com
- Hodeir, A. (2006). "Cómo conocer las formas musicales". Editorial EDAF S.A.
- Hoffman, E.T.A., "Beethoven's Instrumental-Musik," in E. T. A. Hoffmanns sämtliche Werke, vol. 1, ed. C. G. von Maassen (Munich and Leipzig: G. Müller, 1908), traducido al inglés por Bryan R. Simms.
- Huneker, J. (1915). "The Classic Chopin". The Musical Quarterly, Oct., 1915, Vol. 1, No. 4 (Oct., 1915), pp. 519-525. Oxford University Press.
- Huneker, J. (2008). "Chopin: The Man and His Music" (Chopin: El hombre y su música). Ed. Dover Publications.
- Jensen, F. (2001). "Schumann". Ed. Oxford University Press.
- Korstvedt, B. (2011). "Anton Bruckner: Symphony No. 4". Ed. Cambridge University Press.
- Latham, A. (2008) "Diccionario Enciclopédico de la Música". Fondo de la cultura económica.
- Liu, Y. (2018). "An Analysis of the Playing Skills of Chopin's The Second scherzo in B-flat Minor". Xi'an Shiyou University, Xi'an Shaanxi, China. Francis Academic Press, UK.
- Lockwood, L. (2010). "Beethoven's Symphonies: An Artistic Vision". W. W. Norton & Company.

- Lukowski, J. y Zawadski, H. (2019). "A concise history of Poland". Cambridge University Press.
- Monelle, R. (2006). "The Musical Topic: Hunt, Military, and Pastoral". Bloomington, Indiana University Press.
- Monzón Gallardo, M. L. (2013). "Chopin y Liszt: pianistas románticos. Análisis técnico-interpretativo comparado de una selección de sus obras". Departamento de Didáctica, Organización Escolar y Didácticas Especiales. Facultad de Educación. UNED.
- Niemczuk, G. [Greg Niemczuk - pianista] (24/04/2021). "F. Chopin - scherzo no.1 in B minor Op. 20 - Analysis. Greg Niemczuk's lecture." <https://www.youtube.com/watch?v=d8ImorW1O9k>
- Niemczuk, G. [Greg Niemczuk - pianista] (01/05/2021). "F. Chopin - scherzo no. 2 in B flat minor Op. 31 - analysis - Greg Niemczuk's lecture." <https://www.youtube.com/watch?v=Mwv2bBN9-AI>
- Niemczuk, G. [Greg Niemczuk - pianista] (08/05/2021). "F. Chopin - scherzo no. 3 in C sharp minor Op. 39 - analysis - Greg Niemczuk's lecture." <https://youtu.be/9W5H2Sqa-ZQ?si=crqL-4oaEhHSgDkR>
- Niemczuk, G. [Greg Niemczuk - pianista] (15/05/2021). "scherzo no. 4 en mi mayor op. 54 - analysis - Greg Niemczuk's lecture." <https://www.youtube.com/watch?v=wVVD266QPrE>
- Nowik, W. (1995). "Fryderyk Chopin's scherzo in B Minor Op. 20: Form and Thematic Process". En J. Samson & J. Rink (Eds.), *Chopin Studies 5* (pp. 174-189). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Opienski, H., & Voynich, E. L. (Eds.). (1931). "Chopin's Letters". Alfred A. Knopf.

- Polome, A. (2020). "Compositrices du XIXe siècle: Louisa de Mercy-Argenteau." S.N.P. <https://www.crescendo-magazine.be/compositrices-du-xixe-siecle-louisa-de-mercy-argenteau/> Consultado el 13/06/2024.
- Sadie, S. (ed.) (1980). "The New Grove Dictionary of Music and Musicians". Londres: Macmillan.
- Sánchez, I. T. (2023). "Frédéric chopin: scherzo nº 1, op. 20. Estudio comparativo de ediciones: Wessel & co. Y Paderewski". Editorial Universidad de Córdoba.
- "scherzo." Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica, Inc. Consultado el 4/11/2023. <https://www.britannica.com/art/scherzo>.
- Sobrino, R. (2005) "Análisis del estilo musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías" en Revista de Musicología. Vol. XXVIII nº1: 667-696.
- Solomon, M. (2001). "Beethoven". Ed. Schirmer Trade Books.
- Straub, J. G. (2016). "Hypermeter as an Expressive Determinant in the Four scherzos of Chopin". The University of Texas at Austin.
- Szulc T. y Hobbing E. (1998) "Chopin in Paris. The Life and Times of the Romantic Composer". Scribner, Nueva York.
- The Chopin Project® (2024). "Chopin-complete-works". Consultado el 2/3/2024. <https://chopinproject.com/chopin-complete-works/>
- Walker, A. (2018) "Chopin: A Life" (Chopin: Una vida) Ed. Farrar, Straus and Giroux.
- Zamoyski, A. (2010). "Chopin, Prince of the Romantics". Harper Press. Londres.