

**Aproximación analítica a las sonatas para piano de
Frédéric Chopin**

Carlos Maroto Sánchez

Madrid 2009

ÍNDICE

1. La sonata antes de Chopin	3
2. La primera sonata de Chopin.....	4
3. Sonata nº 2 en Si bemol menor, Opus 35	5
4. Sonata nº 3 en Si menor, Opus 58	15
5. Conclusión	17

1. La sonata antes de Chopin

El mundo sonatístico experimentó una gran evolución hasta llegar a un estadio relativamente estable durante el llamado periodo clásico. Los teóricos no han dudado en fijar un estándar de sonata *ideal* que, sin embargo en la práctica vemos que, cuando se persigue un fin expresivo o artístico, no tiene por qué cumplirse siempre al pie de la letra.

Paradójicamente, en el inconsciente colectivo y en las palabras de muchos teóricos prevalece como modelo de absoluta perfección formal las obras escritas por Ludwig Van Beethoven cuando en más de una ocasión dicha forma se aleja de lo que nos ha llegado como preestablecido. La flexibilidad beethoveniana conduce el discurso musical y expresivo de la manera deseada por el compositor. El genio (e ingenio) de Beethoven, quien crea en muchos casos nuevas formas de sonata adaptadas a sus ambiciosas ideas musicales, ha sido el origen de una serie de prejuicios contra el gran número de sonatas escritas posteriormente. Éstas, en la opinión de muchos estudiosos, palidecen y no soportan en modo alguno la comparación con las escritas por el genio de Bonn. Muchos han sido los compositores cuyas obras en forma sonata han sido *maltratadas* sistemáticamente por la crítica al ser continuamente comparadas sin compasión bien con las conseguidas formas de Beethoven, bien con la producción no sonatística de los propios autores. Existe una idea aún hoy muy extendida acerca de la inferioridad absoluta de las sonatas sobre las piezas en forma libre más o menos breves en compositores, por citar a unos pocos, como Schubert, Schumann y Chopin. Esta corriente comienza con críticas tan tempranas como la de su coetáneo Liszt: “[Chopin] ha escrito bellos conciertos, bellas sonatas. No es difícil, sin embargo, hallar en estas producciones más voluntad que inspiración [...] nosotros creemos que ha violentado su

genio cada vez que ha intentado restringirlo a las reglas”¹.

Sin embargo, experimentando el ejercicio de vaciar nuestra mente de prejuicios y eliminando de la ecuación la comparación Beethoveniana podemos encontrar nuevas riquezas y por qué no, reencontrarnos con la gran forma como vehículo perfectamente válido para la expresión del ideario romántico, aun con las carencias que a veces encontramos.

2. La primera sonata de Chopin

A pesar de la indiscutible importancia histórica e innegable influencia del modelo beethoveniano, las sonatas de Chopin, no parecen estar basadas en él, al menos no en el aspecto formal. La juvenil primera sonata en do menor de Chopin fue escrita en 1828, publicada como Opus 4 y dedicada a su maestro del Conservatorio de Varsovia Józef Elsner². Podríamos decir que es un ejercicio de escuela no exento de cualidades y rasgos personales pero que pronto se verá eclipsado por la producción posterior³. En ella, como hemos adelantado, no parece adivinarse la influencia directa de las sonatas de Beethoven sino la de otros compositores de la época que cosechaban por aquel entonces grandes éxitos como Hummel, especialmente con su sonata en fa sostenido menor, muy apreciada e influyente en la época⁴, Kalkbrenner⁵ o incluso el recientemente fallecido Weber (1826), por cuyas sonatas sentía el maestro polaco una especial predilección⁶.

Sin pretender extendernos mucho en el análisis de esta obra, citada meramente como punto de partida y precedente de las dos sonatas maduras de Chopin, merece la pena mencionar que este trabajo, en muchos sentidos convencional, tiene algunas

1 Enciclopedia Salvat de los grandes compositores vol. 2, Pamplona, Salvat, 1981, p. 229

2 Bronarki, Ludwik y Turczynski, Józef: Fryderik Chopin Complete Works VI, Varsovia, Instytut Fryderyka Chopin, 1949, p. 117

3 Cortot, Alfred: Aspectos de Chopin, Madrid, Alianza Música, 1986, p. 62

4 Rosen, Charles: Formas de sonata, Barcelona, Labor, 1987, p. 347

5 Rattalino, Piero: Historia del Piano, Barcelona, Idea Books, 2005, pp. 81 a 94

6 Cortot, Alfred: Aspectos de Chopin, Madrid, Alianza Música, 1986, p. 30

peculiaridades que, por otro lado, no se volverán a ver en las restantes obras del autor con forma sonata: existe reexposición del grupo temático A, lo cuál no siempre se repetirá en las obras posteriores, y además es transportado a la tonalidad de si bemol menor (compás 180), es decir, una segunda mayor descendente en lugar del estandarizado retorno a la tónica principal (podemos encontrar un precedente similar de este procedimiento poco convencional en la sonata Op 10 n° 2 de Beethoven⁷). Llama también la atención la abundancia hasta un punto que bien podría calificarse como *excesivo* de modulaciones, progresiones y cromatismos, sobre todo en el desarrollo del primer tiempo, compartiendo este punto en común con el primer movimiento del concierto Op 21.

Por otro lado el tiempo lento está escrito en el por entonces muy infrecuente compás irregular de 5/4.

3. Sonata n° 2 en Si bemol menor, Opus 35

El Chopin que escribe esta obra es ya un compositor completamente maduro que ha encontrado su propio estilo hace ya mucho tiempo. El suyo es ya un arte personalísimo e inconfundible que emplea su propio lenguaje armónico, melódico e incluso formal. El bagaje acumulado en la época de composición de esta sonata no puede ser más apabullante: atrás, muy atrás quedan ya las piezas juveniles de experimentación con la forma como el Rondó Op 1 ó la sonata Op 4 anteriormente mencionada. Atrás quedan también el mendelssohniano trío Op 8⁸ y sus dos conciertos para piano y orquesta, los cuáles a pesar de su aparente convencionalidad formal y orquestal tienen su principal valor en una muy cuidada y personal parte pianística y en un lenguaje melódico-armónico ya genuinamente chopiniano. En 1839 Chopin ha

7 Rosen, Charles: Las sonatas para piano de Beethoven, Madrid, Alianza Música, 2005, p. 174

8 Cortot, Alfred: Aspectos de Chopin, Madrid, Alianza Música, 1986, p. 50

compuesto muchas de las obras fundamentales de su catálogo como los estudios Op 10 y Op 25, las dos primeras baladas, dos scherzi, con el tercero gestándose y lleva camino de terminar la colección de 24 preludios que serán publicados como Op 28⁹. Todos ellos son trabajos que le otorgarán un lugar privilegiado en la Historia de la Música como maestro de la llamada *forma breve*.

La sonata Op 35 fue atacada por la crítica casi desde el primer día de su publicación incluso desde admiradores como Schumann, persona por otro lado libre de toda sospecha de conservadurismo musical: “sus cuatro movimientos aúllan al verse unidos”¹⁰ escribió o, refiriéndose al cuarto movimiento: “esto no es música”¹¹. Paradójicamente, en contraposición con la opinión de aquellos más críticos con la capacidad de estructuración sonatística de Chopin, la propia obra transmite una enorme sensación de unidad.

Una cuestión que puede no ser trivial es la existencia o no de un programa en las obras de Chopin en general y en sus sonatas en particular. A este respecto conviene aclarar que recientemente se ha refutado la idealización exagerada como músico puro producida en la mente de algunos biógrafos según la cuál no cabe en la mente del genial compositor nada que no sea música, rechazando de plano el interés por otras artes como la pintura y la literatura, justo al contrario que otros grandes contemporáneos con alma de literatos como Schumann y Liszt. La realidad, sin embargo, ha demostrado estar bien lejos de la radical expresión de Cortot “no solamente leerá poco sino que estamos casi tentados a afirmar que ya no leerá más”¹². Como afirma Ates Orga, “contrariamente a la creencia popular, Chopin siempre se interesó en las demás artes creativas [...] se

9 Ortega, Rafael: Chopin, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 39

10 Cortot, Alfred: Curso de interpretación, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1934, p. 107

11 Rattalino, Piero: Historia del Piano, Barcelona, Idea Books, 2005, p. 145

12 Cortot, Alfred: Aspectos de Chopin, Madrid, Alianza Música, 1986, p. 129

convirtió en un aplicado estudioso de la literatura polaca”¹³. Entre los escritores polacos más importantes del momento se encontraba Adam Mickiewicz aunque no está demostrado, como se cree en determinados círculos, que su poesía nacionalista y épica fuese la inspiración directa y programática de la música de Chopin como se ha sugerido, por ejemplo, en el caso de las baladas.

Si acaso existiese algún programa o idea que hubiera podido inspirar la creación de esta sonata, podríamos tomar las palabras de Anton Rubinstein, quien la definió como un “poema de la muerte”¹⁴. Al margen de significados filosóficos, poéticos o estéticos extramusicales, de forma objetiva parece entreverse, como demostraremos, que su construcción e incluso armonía giran en torno a la marcha fúnebre, tercer movimiento y que fue escrito en primer lugar dos años antes y a la que posteriormente fue añadido el resto de la sonata.

Este sentido unitario es algo diferente del perseguido por Beethoven en su sonata Op 26 ó en su tercera sinfonía, ambas con un movimiento de marcha fúnebre. En el caso beethoveniano existe una fuerte sensación de unidad en toda la obra también pero se debe tener en cuenta que la marcha fúnebre es una especie de inciso trágico que contrasta muy visiblemente dentro del conjunto de la obra (por ejemplo, modo menor contra mayor, carácter radicalmente diferente). En el caso de Chopin, como hemos apuntado, es la marcha fúnebre, con su carácter, armonía e interválica el elemento vertebrador sobre el que se construye toda la sonata. Otro detalle significativo en esta sonata de Chopin es que todos los movimientos están escritos en modo menor, un caso aunque no único sí bastante infrecuente. Lo encontramos, por ejemplo, en algunas sonatas de Clementi escritas varios años antes (sonatas Op. 25 n° 5 en fa sostenido menor y Op 40 n° 2 en si menor) así como en algunas de su contemporáneo C.V. Alkan

13 Orga, Ates: Chopin, Barcelona, Ma non troppo, 2003, p. 97

14 Cortot, Alfred: Curso de interpretación, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1934, p. 107

(Concerto sans orchestre y Sinfonie pour piano seul, ambas parte de su Op 35).

Podríamos considerar como sensación de unidad aquello que el oyente percibe como una única pieza aun estando compuesta de varios movimientos con formas diferentes (primer tiempo sonata, menuetto/scherzo, lied/aria da capo, rondo, etc.) y materiales temáticos distintos y no pueden ser vistos como piezas independientes. Se complementan, se necesitan y en la mente del público prefiguran en conjunto como una unidad. Si consideramos la primera balada Op 23 y la fantasía Op 49 de Chopin como construcciones formales extremadamente logradas alternativas a la forma sonata, observamos, al igual que en Schumann, que cuando el compositor polaco aborda la forma sonata nominalmente no intenta una aproximación regeneradora como la de Liszt unos pocos años después en su Sonata en si menor, Fantasía quasi-sonata, conciertos y poemas sinfónicos donde, entre otros muchos procedimientos, se adopta un modelo cíclico y se prescinde de la división estricta en varios movimientos¹⁵. Chopin prefiere un acercamiento más convencional sin romper radicalmente con los esquemas heredados de las tradiciones clásica y Biedermeier.

Más allá de la percepción psicológica o la imagen estética, cabría preguntarse si es posible *explicar* la unidad de una obra musical de una manera objetiva y analítica. En el caso que nos ocupa podemos afirmar tener materiales suficientes para como mínimo realizar una aproximación en esta dirección. Al hecho subjetivo de la percepción estética de la obra como unidad podemos agregar un componente físico y objetivo como es el interválico común a toda la sonata: la tercera menor y la sexta menor presentes en el tema principal de la marcha fúnebre.

15 Dömling, Wolfgang: Franz Liszt y su tiempo, Madrid, Alianza Música, 1993, pp. 87 a 95

MARCHE FUNÈBRE

Figura 1: **Lento**

The image shows the first few measures of the 'Marche Funèbre' by Chopin. It is in 4/4 time and marked 'Lento'. The key signature has five flats (B-flat major or D-flat minor). The score is written for piano with a treble and bass clef. The right hand starts with a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a steady accompaniment of chords. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Dynamics include 'p' (piano) and 'f' (forte). There are some circled notes in the original image, likely highlighting specific harmonic or melodic features.

Comenzando el análisis del primer movimiento, la armadura con cinco bemoles sugiere una tonalidad de Re bemol mayor o Si bemol menor. Existe una diminuta introducción de cuatro compases en tempo *grave*. Salvo por su extrema brevedad, aquí no encontramos, al menos de momento, nada que se desligue de la tradición. Ejemplos de primeros tiempos de sonata en diversas instrumentaciones con introducción lenta no son tan raros encontrar en obras de compositores como Haydn, Mozart, Beethoven o Clementi. Lo verdaderamente especial es el tratamiento armónico. Chopin actúa de manera análoga al último Beethoven, quien en su sonata Op 111 rehusó comenzar con la consonancia de la tónica, empleando un intervalo de sexta mayor seguido de un tritono que resolverá pronto en funciones tonales más estables.

Fig. 2:

Maestoso.

The image shows the beginning of a piece marked 'Maestoso'. It is in 4/4 time and has a key signature of five flats. The score is written for piano with a treble and bass clef. The right hand starts with a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a steady accompaniment of chords. Dynamics include 'f' (forte), 'sf' (sforzando), 'p' (piano), and 'cresc.' (crescendo). There are some circled notes in the original image, likely highlighting specific harmonic or melodic features. Below the score, there are harmonic diagrams: a D major chord with a slash through it, followed by 'D t D⁶'.

Comienza la segunda sonata de Chopin con un re bemol en octava y juega con el intervalo de séptima disminuida descendente, enarmónico de la sexta mayor. Para dotar a esta poderosa introducción de una aún mayor ambigüedad, al mi doblemente percutido y mantenido como nota pedal se añade una triada sin tercera, lo que en conjunto forma el acorde de do sostenido menor en primera inversión, enarmónico de re bemol menor. En el siguiente compás, número tres, se define por primera vez de manera inequívoca la tónica de si bemol menor, plateándose en este caso la dominante con séptima y un retardo re bemol-do de un compás, tras haber llegado hasta aquí por el bajo en movimiento cromático. Este retardo unido al bajo contiene el intervalo de sexta menor presente en la armonía de la marcha fúnebre.

Fig. 3:



Tras esta espectral introducción nos enfrentamos a la forma *primer tiempo de sonata* propiamente dicha. Como nueva particularidad otros cuatro nuevos compases nos presentan el *ostinato* que servirá de acompañamiento a todo el grupo temático A. Salvo por estos detalles no encontramos en toda la zona de exposición temática grandes diferencias con respecto a la forma establecida. El citado grupo temático A tiene un carácter rítmico, sincopado y es monotemático. La célula generadora del tema contiene las tres notas que conforman asimismo la célula de la marcha fúnebre (sib reb do ... sib), pudiéndose considerar lejanamente una paráfrasis de ésta casi en espejo (reb sib do ... reb). Incluso el ritmo del grupo A recuerda la figuración corchea puntillito-

semicorchea- negra de la marcha.

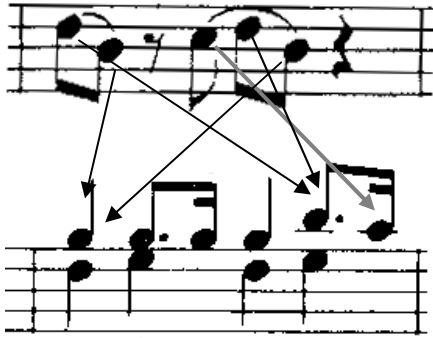


Fig. 4:

En estos detalles vemos que en la construcción de esta sonata y la persecución de su unidad nada se ha dejado al azar. Para acentuar su carácter dramático Chopin emplea más de una vez pequeñas ambigüedades de modo menor-mayor, resueltas apenas en el espacio de una corchea y funcionando a la manera de apoyaturas.

La transición es bastante breve, ocupando los compases 30 a 35. En ella Chopin emplea un proceso moduladorio no demasiado alejado de la tradición

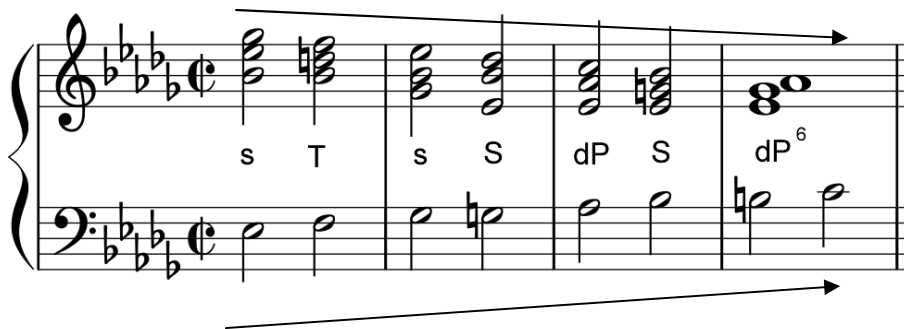


Fig. 5:

para introducir el segundo grupo temático en la tonalidad del relativo mayor de si bemol menor, es decir, en re bemol mayor.

Este relativo mayor al cuál llegamos tras la transición recibe el nombre de tónica paralela según el esquema de armonía tonal funcional propuesto por Hugo Riemann¹⁶

¹⁶ De la Motte, Diether: Armonía, Barcelona, Idea Books, 1998, p.p. 25 y 155

(tP). Este proceso modulador quedaría, pues, perfectamente definido dentro de los esquemas de la sonata clásica, donde vemos en la reducción armónica como detalle significativo que la conducción de las voces externas se produce por movimiento contrario.

El grupo temático B que se inicia en este punto (compás 41) es fuertemente contrastante con el anterior (grupo A). No sólo cambia el modo de menor a mayor sino también la figuración rítmica y con ellos el carácter, apoyados, por si hubiera quedado alguna duda, por las respectivas indicaciones de *agitato* contra *sostenuto*. Hemos pasado de corcheas sincopadas acompañadas por un *ostinato* a una figuración de redondas, blancas, algunas negras y, como mucho, negra con puntillo corchea, al menos en la primera sección de este grupo. Seguidamente vemos una reafirmación del tema principal en *forte* (B2) y con un acompañamiento diferente, esta vez en tresillos (compás 57) y corcheas (compás 61) con un carácter apremiante que conduce hasta un material que podríamos considerar de transición hacia la coda en los compases de 81 a 92 (B3), para culminar con la coda propiamente dicha a partir del compás 93. La exposición de la sonata termina, como suele ser habitual, en la tonalidad del relativo mayor pero en este caso no en la tónica paralela sino en una función secundaria con un ingenioso mecanismo armónico que sirve como *bisagra* y prepara tanto la repetición de la exposición como la segunda vuelta, donde claramente comienza el desarrollo.

El desarrollo contiene todos los elementos clave del ideario romántico. Empleando un símil poético muy propio de la época, aquí podríamos hablar de una lucha *titánica* entre diferentes fuerzas representadas por los diferentes temas que han sido expuestos. La célula que forma el monotema del grupo A se contrapone al sempiterno intervalo de sexta descendente, este último en duración de notas y modelo

rítmico reducido y parafraseado del que encontramos en la introducción de cuatro compases. Preguntas, respuestas, progresiones... Aparece ahora (c. 122) un nuevo tema (C), una especie de lamento de carácter vocal que por su rítmica, especialmente en su tresillo, podríamos considerar como transfigurado de la primera célula del tema B. A este tema responde en solitario el tema A (cc. 126 a 129) hasta que se vuelven a enfrentar el nuevo tema C con el A. El cuadro va adquiriendo cada vez mayor intensidad mediante las progresiones (c. 134) para finalmente imponerse el tema A, parafraseado de la marcha fúnebre como hemos visto anteriormente, acompañado por un bajo cuya figura rítmica e interválica de sexta es un eco inconfundible de la introducción. El tema A se impone definitivamente en el compás 154, quedando como reminiscencia del tema B1 apenas el tresillo. Como punto de unión entre el final del desarrollo y la sección de reexposición/recapitulación tenemos una sección derivada del tema C de la exposición (c. 162).

Tras este *stretto* se restaura la tranquilidad. La recapitulación comienza con el grupo temático B (c. 170) y la indicación nuevamente de *sostenuto* aunque esta vez, siguiendo lo que mandan los cánones sonatísticos, en la tonalidad principal en contraposición a la primera aparición en el relativo mayor/tónica paralela aunque, al contrario que en un gran número de sonatas precedentes en modo menor donde es más habitual encontrar el tema o grupo temático minorizado, aparece en modo mayor. Y es precisamente aquí, en este punto que aun con todo no es demasiado distante de la tradición donde encontramos una nueva peculiaridad, si bien no exclusiva de Chopin sí al menos lo suficientemente inusual para dedicar atención: no existe reexposición del grupo temático A. En los grandes compositores en general y en el maestro polaco en particular no se toman las decisiones constructivas de una manera caprichosa o arbitraria. ¿Por qué Chopin no cree necesario hacer una nueva exposición literal del

primer tema con su *ostinato*? Es muy probable que considerase que el tema A había sido ya suficientemente tratado y que había impuesto su supremacía durante el desarrollo y necesitase un punto más contrastante en la recapitulación.

Este primer movimiento podría terminar de manera similar a como lo hace la exposición con su coda pero en su lugar Chopin (compás 310) agrega una segunda coda en la que incluye la célula del tema A en la mano izquierda y lo que podría ser una nueva transfiguración (aunque algo lejana) del tema B1 en la derecha, culminando (cc. 236 a 242) con un tipo de coda triunfal casi clásica T-s-T-sT-s-T-s-T (T= tónica mayor, s=subdominante menor).

El segundo movimiento (Scherzo) está escrito en la tonalidad de mi bemol menor, siguiendo el clásico esquema de movimientos de sonata a distancia de cuarta justa. Formalmente corresponde al tipo *menuetto-trio* A-B-A con la diferencia de que agrega una pequeña coda que emplea material de la sección B (de manera análoga al *allegretto* de la sonata Op 14 n° 1 de Beethoven¹⁷). Siguiendo con nuestra demostración de las conexiones físicas que ayudan a sostener la sensación de unidad de toda la obra, destacamos el movimiento en progresión por terceras menores en los compases 1, 3 ,5 y análogos. Como recordamos, esta interválica es el motor de la marcha fúnebre.

SCHERZO

Intervalo de 3ª menor

Fig. 6:

17 Rosen, Charles: Las sonatas para piano de Beethoven, Madrid, Alianza Música, 2005, p. 184

El tercer movimiento, Marche funèbre, es como hemos comentado durante todo este estudio, el eje constructor de toda la sonata. Formalmente no hay mucho que destacar. Se trata de una clásica forma A-B-A. La sección B central tiene un carácter similar al del *trio* del Scherzo.

El movimiento que cierra la sonata, Finale, Presto, es de una enorme complejidad armónica. En él el propio edificio de la tonalidad es llevado a extremos en los que parece a veces romperse aunque nunca llega a suceder. Destaca la original disposición al unísono o, para decirlo con mayor propiedad, a distancia de octava de las dos manos, utilizando una escritura análoga a la empleada en su preludio en mi bemol menor, Op 28 nº 14. De nuevo encontramos los intervalos de tercera y sexta.

Fig. 7: FINALE Presto ^{6^a}

¿Marcha fúnebre?

sotto voce e legato

El círculo se cierra con la reafirmación de la tonalidad de Si bemol menor con bajo en octava y un gran acorde.

4. Sonata nº 3 en Si menor, Opus 58

Si en la anterior sonata Op 35 encontramos toda clase de evidencias estéticas, psicológicas, armónicas, temáticas e interválicas que nos refieren a su unidad, no es en absoluto sencillo realizar un trabajo paralelo con esta obra. Si bien esta tercera sonata puede ser considerada una obra maestra con bellos temas típicamente chopinianos de

última época, sorprendentes armonías que a veces parecen anunciar el modernismo/simbolismo (mal llamado impresionismo), excelente escritura instrumental, gran calidad contrapuntística y una emocionante conducción general del discurso musical, no podemos decir, sin embargo, que sea revolucionaria formalmente en modo alguno. Tampoco podemos apreciar algún tipo de sensación unitaria. Los cuatro movimientos de que se compone parecen haber sido creados de manera independiente y puestos en común bajo el mismo título genérico de *sonata*.

Aunque no comparte su principal rasgo unitario, esta sonata sí tiene en común otros rasgos compositivos con su hermana Op 35. En el primer tiempo no existe reexposición del grupo temático A y el mecanismo modulador y temático que forma el desarrollo emplea técnicas similares. Donde sí difieren bastante es en otros puntos como la formación del grupo temático A. En la Op 35, como hemos visto, este grupo es prácticamente monotemático y monocelular. En la Op 58 el grupo A es mucho más rico y complejo. También es bastante diferente la textura del desarrollo. En esta sonata Chopin emplea un contrapunto más complejo que en la anterior.

En el segundo movimiento, Scherzo, volvemos a la fórmula *menuetto – trio*, consistiendo la sección central en un coral con movimiento de las voces intermedias por síncopas que contrasta fuertemente con la sección A, con rápidas figuraciones en corcheas y un carácter vivaz e incómoda realización pianística que recuerda en cierta manera a un estudio. Tras el intermedio, termina este scherzo con un regreso literal a la sección A.

El tercer movimiento, Largo, tiene un carácter apacible similar al de un nocturno. La forma es ABA' con una sección central en la subdominante con abundancia de acordes con séptimas y segundas mayores que parece anticipar la música que será compuesta varias décadas después por Fauré y en sus comienzos Debussy y Ravel.

Culmina esta sonata con un Finale, Presto, non tanto, con una forma similar a la de un rondó, alternándose un rítmico grupo temático A con un ágil grupo B, pudiéndose esquematizar su forma de la manera siguiente:

Sección	Función armónica	Compás
Introducción	D (Fa# mayor)	1
Grupo temático A	t (Si menor)	8
Grupo B: B1	T (Si mayor)	52
Grupo B: B2	D (Fa# mayor)	76
Grupo A	s (Mi menor)	100
Grupo B: B1	TG (enarmonizando Re# mayor con Mib Mayor)	143
Grupo B: B2	TG	167
Transición, C	TP (enarmonizando Sol# mayor con Lab Mayor)	183
Transición, C	dP (La mayor)	187
Transición, C2	D (Fa# mayor)	195
Grupo A	t (Si menor)	207
Coda	T (Si Mayor)	254

5. Conclusión

Con su tercera sonata para piano no concluía el viaje de Chopin por el mundo de la gran forma. Aún escribiría antes de su desaparición la sonata para piano y violoncello Op 65.

Como hemos tratado de demostrar en este estudio, aun cuando a veces podamos ver titubeos o que Chopin no siempre es tan revolucionario e innovador en el tratamiento de la gran forma como lo es en formas diminutas (por ejemplo, en los preludios) o en la forma mediana (fantasía, baladas, scherzi), su música siempre tiene un gran valor expresivo e incluso, aun no redundando, como decimos, en demasía en la expansión de la forma, sí es capaz, como vimos en la sonata Op 35, de lograr un muy buen trabajo de cohesión e inspiración temática.

BIBLIOGRAFÍA

- BRONARKI, Ludwik y TURCZYNSKI, Józef, 1949. Fryderik Chopin Complete Works VI. Varsovia: Instytut Fryderyka Chopina.
- CORTOT, Alfred, 1934. Curso de interpretación, Buenos Aires: Ricordi Americana
- , 1986. Aspectos de Chopin, Madrid: Alianza Música
- DE LA MOTTE, Diether, 1998. Armonía, Barcelona: Idea Books
- DÖMLING, Wolfgang, 1993, Franz Liszt y su tiempo, Madrid: Alianza Música
- ORGA, Ates, 2003. Chopin, Barcelona: Ma non troppo
- ORTEGA, Rafael, 1995. Chopin, Madrid: Alianza Editorial
- RATTALINO, Piero, 2005. Historia del Piano, Barcelona: Idea Books, 2005
- ROSEN, Charles, 1987. Formas de sonata, Barcelona: Labor
- , 2005. Las sonatas para piano de Beethoven, Madrid: Alianza Música
- VARIOS AUTORES, 1981. Enciclopedia Salvat de los grandes compositores, vol. 2, Pamplona: Salvat