

## **ANÁLISIS DE LA MAZURCA N°13, OP.17, N°4 DE CHOPIN**

**Diego Pereira López**  
**Conservatorio Superior de Música de Málaga**

### **Resumen:**

La mazurca propuesta es un claro exponente de la composición romántica; para el estudioso del periodo romántico supone un magnífico ejemplo que compila la esencia compositiva de un nutrido grupo de obras que de manera genérica son conocidas como “piezas de carácter”.

Su forma es la de un lied ternario escrito en La menor. Comienza con una introducción de 4 compases cuya principal particularidad es la de una marcada ambigüedad tonal; estos compases serán también los que posteriormente cerrarán la obra, dotando al conjunto de una gran unidad. El grupo en tónica (La menor) expone el tema principal de la obra en seis ocasiones. En el compás 37 aparece un tema secundario que confiere a esta primera sección una estructura ternaria, análoga a la forma musical global de la pieza. La parte central del lied (c. 61) en la tonalidad del homónimo (La mayor) expone su tema característico en cuatro ocasiones. En la vuelta a La menor (c. 93), se expone en dos ocasiones el tema principal de la mazurca. El conjunto es rematado por una coda (c. 109) con una duración de 24 compases; realiza dos exposiciones de un tema reciclando materiales y con una sofisticada progresión armónica basada en el cromatismo.

**Palabras clave:** Romanticismo, Chopin, Lied, Cromatismo.

La mazurca es una danza folclórica tradicional de Polonia cuyo nombre fue tomado de los “mazur” que habitaron las planicies de Mazovia, cercanas a Varsovia. Penetró tardíamente en Europa Occidental, prácticamente al inicio del siglo XIX; ese es uno de los motivos por lo que no podemos encontrarlas por ejemplo en la suite barroca (a diferencia de las polonesas, que a veces forman parte de una suite). Tuvo gran éxito en los salones aristocráticos en la segunda mitad de este siglo.

Chopin es el verdadero responsable de la estilización de la mazurca; aunque utilizó mazurcas tradicionales como modelo, fue capaz de transformar sus mazurcas en un género nuevo por completo, que llegó a ser conocido como un “género de Chopin”.

Fueron obras inspiradas en la música popular o folclórica. La composición de estas mazurcas marcó nuevas ideas de nacionalismo e influyó e inspiró a otros compositores, anunciando lo que un poco más adelante harían Debussy, Bartok o Manuel de Falla experimentando con nuevas sonoridades, de una manera original y profunda.

La forma musical de esta mazurca se corresponde con la de un lied ternario (A – B – A) comenzando con una pequeña introducción, y todo el conjunto es rematado por una coda. Cada una de estas secciones será estudiada en los siguientes apartados:

Introducción. Del c. 1 al c. 4.

Sección A en La menor. Del c. 5 al c.60.

Sección B en La mayor. Del c. 61 al c.92.

Vuelta a la sección A en La menor. Del c. 93 al c. 108.

Coda. Del c. 109 al c.132.

### **INTRODUCCIÓN (PRELUDIO).** Del c. 1 al c. 4.

Comienza la obra con una pequeña introducción de 4 compases a modo de prelude. La pieza comienza “in medias res” como en mitad de la historia, en mitad de no se sabe muy bien dónde. Quizás pocos pasajes capten mejor la esencia de una obra en tan sólo cuatro compases. Probablemente estas palabras resuman su naturaleza interna: “Las grandes esencias se guardan en frascos pequeños”.

Este pasaje comienza con la ambigüedad que caracteriza al Romanticismo ya que no define desde el principio la tonalidad en la que se encuentra la obra, por lo que no puede dar una respuesta decidida a la tonalidad en la que se encuentra la pieza al principio. Cuatro serían las candidatas:

1. La menor: la nota La aparece como pedal en una voz de tanto peso en el mundo armónico cómo es la del bajo, sin embargo en ningún momento aparece el Sol# que delataría la intención tonal del compositor.
2. Do mayor: El acorde que presenta contiene tres sonidos, los extremos funcionan como pedales, sin embargo la voz intermedia del acorde contiene un diseño melódico que contiene el floreo superior e inferior de la nota Do (en este caso aparece la nota Si que actúa como sensible de Do, ya que siempre resuelve sobre esta nota).

3. Fa lidio: en primer lugar destacar que la nota más aguda (aparece como nota pedal) es la nota Fa, en segundo lugar, de los tres acordes que aparecen el principal es el de La-Do-Fa (ya que los otros dos ornamentan a éste); por lo tanto podría tratarse del acorde de tónica de Fa mayor en primera inversión. Es importante destacar también que la cadencia de esta introducción se produce sobre este acorde en cuestión (c. 4).
4. Re dórico: El acorde de tónica en versión de cuarta y sexta (o acorde de tónica sobre pedal de dominante) con una pequeña melodía, en la voz intermedia, con cierto color dórico.

¿Cuál es más probable? En el transcurso de los cuatro primeros compases es imposible decantarse por una u otra, ya que el efecto que pretende el autor es el de una ambigüedad sonora, pero ¿realmente es necesario extraer la tonalidad de la pieza en este inicio? El oyente en este momento tiene una sensación muy vaga de la tonalidad y es por lo que el analista tampoco debe encontrarse en una situación más privilegiada, ya que probablemente esta sea la intención del autor: moverse en un mundo de ambigüedades. Al hacer un estudio de la maravillosa literatura chopiniana es evidente que si el autor hubiese querido definir de forma explícita y clara la tonalidad de la obra, habría dejado constancia de ello desde el inicio, pero en esta mazurca se comporta como un compositor ambiguo y oscuro, es decir, como un compositor romántico.

Para concluir con este dilema podemos agregar lo siguiente: puede ser que al principio de la obra esta sonoridad nos sorprenda y nos sintamos perdidos en medio de una “nebulosa sonora”, pero es en este momento cuando el analista debe aprovechar una virtud que no posee el oyente y es la posibilidad de consultar en ese mismo momento cualquier parte de la obra, sin necesidad de seguir la línea del tiempo propia de cada obra musical (algo que evidentemente no podrá realizar el oyente que, bien acomodado en su asiento, no tendrá la opción de modificar el espacio temporal marcado por el intérprete). Localizaremos, por tanto, otras partes de la obra en las que la sensación tonal sea evidente; generalmente lo más recurrente es acudir al final de la pieza pero, como esta mazurca concluye de manera idéntica a su inicio, tampoco esta opción nos serviría. Es por lo que sólo podremos confirmar con seguridad que la tonalidad de la obra es La menor si consultamos diferentes secciones de la obra.

Otra característica de la introducción es que la voz intermedia recoge el giro melódico que dará lugar al tema inicial (Aa), adelanta también el patrón de acompañamiento del mismo tema (textura acórdica de la mano izquierda), y además aparece una textura contrapuntística embutida en una acórdica (voz intermedia). Por último, anuncia la clave para tratar de comprender la inusual trama polifónica con la que evoluciona tema inicial (Aa): el acorde tríada en primera inversión.

Como hemos podido observar, la introducción presenta la ambigüedad tonal, el esbozo del giro melódico de la cabeza del tema, la combinación de texturas (lo vertical y lo horizontal) y la armonización en primera inversión (acorde de 6ª). Todos estos recursos se van a desplegar a lo largo de la mazurca, especialmente en la idea inicial.

#### **SECCIÓN A EN LA MENOR.** Del c. 5 al c.60.

Tiene por tanto una duración de 56 compases. La etapa romántica no rompe con la estética anterior (Clasicismo) sino que más bien la aglutina y la enriquece. No debe extrañar, por tanto, que la duración sea de 56 compases, ya que este número es divisible por 8, que es el fraseo típico del periodo Romántico, al igual que lo fue en el Clasicismo e incluso en gran parte de las danzas barrocas. Aprovechando esta referencia al número 8, es curioso indicar que la aparición de éste en el transcurso de la obra sea de... 8 veces en total ¿Casualidad?

#### **Tema principal de la mazurca (Aa).** Del c. 5 al c. 12.

Con una duración de 8 compases, Chopin basa este tema en la estructura de una frase articulándola como si lo hubiese hecho un compositor clásico:

$$\begin{array}{ccccccc}
 & & & & 8 & & \\
 & & & & + & & \\
 & 4 & & & + & & 4 \\
 2FT* & + & 2FT & + & 2(1+1) FC* & + & 2FC
 \end{array}$$

\*FT: Fragmento temático: se trata de la construcción del comienzo que determina la construcción de la continuación. Es un motivo básico ubicado en el segmento inicial de un tema.

\*FC: Fragmento cadencial: motivos con una función similar a los signos de puntuación en un texto.

Aunque parte con la estructura del fraseo clásico, Chopin impone su estética y hace una armonización en la que experimenta nuevas sonoridades alejándose claramente de la estética del Clasicismo, sumiendo la mazurca en una ambigüedad que bien representa el universo romántico. Dicha armonización sumerge al tema en una atmósfera nostálgica que penetra rápidamente en el oyente, siendo imposible quedar impávido tras deleitarnos por la sugerente armonización que propone Chopin.

Para formular el análisis de esta primera frase, se desglosa su estudio en cada una de las manos del pianista.

### **Mano izquierda del pianista. La armonización (Aa). Del c. 5 al c. 12.**

Chopin tuvo la gran oportunidad de romper con la ambigüedad tonal propuesta en la introducción. Tan sólo hubiese sido necesario caer en tónica en el compás 5 y posteriormente presentar un orden funcional (por ejemplo, tónica, subdominante, dominante, y vuelta a tónica) en la tonalidad de La menor, pero se aleja de un mundo funcional estandarizado confirmando que este mundo de ambigüedades no ha hecho más que empezar.

El planteamiento del esqueleto armónico del citado tema parte de una idea muy sencilla: se trata de una serie de sextas que armoniza la escala diatónica de La menor con cierto color dórico (la melodía del bajo tiene como punto de partida la tónica y como destino la dominante, realizando la escala descendente: La, Sol, Fa#, Fa, Mi).

Para comprender la genialidad de Chopin, no sólo se debe hacer un análisis armónico (algo obvio por su escritura acórdica) sino llegar más allá y hablar de una “armonía horizontal”, y es que Chopin es capaz de sintetizar en este pasaje una fusión entre armonía y contrapunto asombrosa.

Para la mejor comprensión de este pasaje es necesario tener en cuenta el número de notas que separan la tónica de la dominante cuando se realiza la escala descendente: La, Sol, Fa, Mi, es decir, tan sólo 4 notas (por lo tanto necesitaría 4 compases); sin embargo, Chopin tiene que prolongar este descenso durante 8 compases (que es la duración del fraseo regular que él propone en esta mazurca y prácticamente en toda su

producción). Por lo tanto el esqueleto armónico quedaría reflejado en los cuatro acordes que a continuación se indican (cinco al incluir el cromatismo del VI grado):

VI 6 (acorde de 6 sobre I)      V 6 menor (acorde de 6 sobre VII)      IV# (acorde de 6 sobre VI#)      IV $\flat$  (acorde de 6 sobre VI $\flat$ )      V (función de dominante)

Chopin dilata estos 5 compases en 8 recurriendo a la textura contrapuntística que provoca que cada voz de la mano izquierda se comporte como tres melodías independientes. Este movimiento independiente de voces hace que el conjunto armónico se vea ampliamente enriquecido, consiguiendo con esta técnica compositiva nuevas sonoridades en su época; además, evita así una caída vertiginosa en paralelo de las tres voces, basando para ello la composición de la serie de sextas en el uso de la apoyatura (o retardo) que dura a veces un compás completo.

VI 6 (acorde de 6 sobre I)      V 6 menor (acorde de 6 sobre VII)      IV# (acorde de 6 sobre VI#)      IV $\flat$  (acorde de 6 sobre VI $\flat$ )      V (función de dominante)

5      6      7      8      9      10      11      12

Este diseño contrapuntístico se produce de manera distinta dependiendo de su ubicación, según nos encontremos en la primera semifrase o en la segunda.

En la primera semifrase (c. 5 al c. 8) el descenso de produce de manera ordenada y gradual en cada una de las voces. La primera voz que inicia el descenso es la del tenor (baja de Re a Do del c. 5 al c. 6), la segunda es el bajo (baja de La a Sol del c. 6 al c. 7), la siguiente vuelve a ser el tenor (de Do a Si en el c. 7) y por último, en el compás de cadencia, la soprano, que por fin deja atrás la nota Fa (de Fa a Mi del c.7 al c.8); indudablemente esa nota Fa tiene muchísimo peso dentro de este tema inicial. Quizás el siguiente esquema ilustre de forma clara el movimiento de las voces.

	C. 5	C. 6	C. 7	C. 8
Contralto	FA	FA	FA	MI
Tenor	RE	DO	DO SI	SI
Bajo	LA	LA	SOL	SOL

En esta primera semifrase alimenta la ambigüedad con el relativo de la tonalidad (Do mayor). En el compás 7 aparece en el bajo la nota Sol (que no está sostenido), y además aparece armonizado con la séptima de dominante de Do; todo esto hace indicar que la obra, en ese punto determinado, podría estar en Do mayor.

En la segunda semifrase (c. 9 al c. 12) el comportamiento contrapuntístico de las voces cambia y ahora se agrupan de la siguiente manera: voces masculinas contra contralto. En este caso primero baja la contralto (de Mi a Re# en el c. 9) y luego bajo y tenor (de La# a La natural en el tenor y de Fa# a Fa natural en el bajo entre los compases 9 y 10). A continuación procede de la misma forma: baja la contralto (de Mi b a Re en el c. 10) y luego bajo y tenor (de La a Sol# en el tenor y de Fa a Mi en el bajo entre los compases 10 y 11). Es en el compás 11 donde se interrumpe la serie de sextas, al haber llegado al destino: la función de dominante. Posteriormente (c.12) se produce la semicadencia sobre la dominante. La siguiente tabla sintetiza el movimiento de las voces:

	C. 9	C. 10	C. 11	C. 12
Contralto	Mi Re#	Mib Re	Re	Finaliza la serie de sextas (llega a la dominante)
Tenor	La#	La	Sol#	
Bajo	Fa#	Fa	Mi	

Surge un cromatismo en los compases 9 y 10: VI grado de La menor (grado móvil) flirteando entre La dórico (con el Fa #) y el La eólico (con el Fa becuadro).

Cabe mencionar también la enarmonización del Re # por el Mi bemol que se produce en la voz de la contralto entre los compases 9 y 10. Quizás la lógica lleve a pensar lo siguiente: si el compás 9 es Re#, entonces, ¿por qué no lo repite en el 10 como Re#? La respuesta está de nuevo en la maestría con la que Chopin combina contrapunto y armonía. La lógica que regula el movimiento de las voces (contrapunto) anuncia que cuando aparece una alteración la melodía debe seguir el sentido propuesto por la alteración; por lo tanto, escribe el Mi bemol para que se produzca el descenso hacia Re.

En cuanto al sentido armónico, deberíamos preguntarnos qué consecuencias se habrían producido en el caso haber presentado el Re# en vez del Mi bemol; en ese caso se hubiese generado el acorde de sexta aumentada, un acorde que contiene dos sensibles con gran fuerza atractiva hacia el acorde de dominante, y aunque es cierto que esa función aparece de lleno en el siguiente compás, en el caso de haberlo escrito como sexta aumentada, habría roto la conducción lógica de una serie de sextas descendentes.

Para más enjundia, el acorde escrito (acorde de séptima de dominante de Si b) y su enarmonización con el acorde de sexta aumentada de La están en relación de napolitano, recordemos que esta modulación enarmónica es muy frecuente en el mundo clásico y romántico (la sexta aumentada de un tono es enarmónica de la séptima de dominante de su napolitano).

Hay que añadir que aunque se trata de una serie de sextas (que se caracterizan, generalmente por una conducción lineal de las voces hacia una cadencia) la armonización se justifica también en base a la articulación del fraseo de 8 en 4+4. Teniendo en cuenta esta articulación, las dos cadencias más importantes son las correspondientes al compás 8 y al compás 12. Ambos compases están armonizados sobre el V grado, pero el del compás 8 con un V menor (la función de dominante debe resolver sobre la función de tónica, pero al construir este acorde menor, pierde su función de dominante) y en el compás 12 con un V mayor, es decir, con su sensible, y además aparece con la 7ª, lo cual confiere más fuerza atractiva al conjunto.

### **Mano derecha del pianista. La melodía (Aa)**

La melodía toma como arranque los giros melódicos que se esbozan en la introducción. Si en el apartado anterior se mencionaba el peso de la nota Fa, aquí debemos destacar la importancia de dos giros melódicos que van a actuar como elemento unificador dentro de la mazurca. En primer lugar el giro melódico La-Do (final del c. 5 y principio del c. 6) y el intervalo cromático Re#-Re, con su correspondiente Fa-Fa# (c. 9 y 10).

De la misma forma que el recorrido melódico de las tres voces en la mano izquierda se comportaba de manera diferente según estuvieran en la primera o en la segunda semifrase, aquí sucede lo mismo.



En los cuatro primeros compases el sentido melódico es ascendente mientras que en la segunda semifrase es descendente.

Como es habitual en una frase, en los dos primeros compases se expone el fragmento temático (c. 5 y 6), que vuelve a repetirse a continuación, en este caso desplazado y algo más desarrollado en los cc. 7 (con anacrusa) y 8.

La segunda semifrase, tiene como objetivo cadenciar, en este caso, sobre la dominante del tono principal en el compás 12. Es importante mencionar el giro melódico de sexta aumentada (aquí se presenta como tercera disminuida) que se produce entre los compases 9 y 10. El planteamiento es muy interesante: como giro melódico aparece la sexta aumentada de La y como acorde aparece la séptima de dominante de Si bemol.

Giro melódico de sexta aumentada

8

Acorde de 7ª de dominante de SI bemol

Y cuando por fin se produce la semicadencia sobre la dominante en el compás 12 todo hace indicar que se producirá la resolución en la deseada tónica posteriormente en el compás 13 pero, de nuevo, el desfase que se produce entre las voces hace que no sea posible que tenga lugar el deseado encuentro.

13 Tónica

Tónica

En el compás 13 el bajo cae sobre la tónica, pero la melodía no se resigna a caer en ella en la primera parte de este compás; sin embargo, cuando por fin la melodía cae en la tónica y aparentemente se coordina con la mano izquierda, ya es demasiado tarde porque la armonización ya busca otro camino. El propio mecanismo de la semicadencia hace que se vuelva a repetir la melodía del compás 5 (en este caso más ornamentada) pero la primera parte de la mano izquierda en el compás 13 no se comporta de la misma

manera: mientras que el compás 5 comienza con un acorde que no tiene la función de tónica, en el compás 13 sólo aparece una nota, y a pesar de que se trata de la tónica, no podemos decir que su función sea la de tónica ya que no está acotada en un acorde, sugiriendo, por tanto, cierta ambigüedad funcional. Así que para llegar a esa coordinación es necesario esperar al compás 20 en el que por fin melodía y acompañamiento recaen a la vez sobre la tónica, y es que a pesar de tratarse de una obra tonal, es necesario que transcurran 20 compases para escuchar una cadencia clara sobre la gran protagonista en el sistema tonal: la función de tónica.

### **Repetición del tema principal (Aa'). Del c.13 al c. 20**

Se produce la repetición del tema principal pero con algunos cambios significativos. El que percibimos en primer lugar es la ornamentación de la melodía, usando para ello la técnica de la variación (como si del compás 5 al 12 se expusiese un tema y del 13 al 20 se procediera a realizar la primera variación). Para ello ornamenta los compases impares del tema con valores irregulares (en la mano derecha) característicos de la etapa romántica produciendo un gran lirismo.

Pero quizás el hecho más relevante sea el de la formación de la cadencia. Si el tema inicial dejaba el tema abierto sobre la dominante provocando un efecto suspensivo, ahora, al repetir la frase, la cadencia conduce a la tónica causando un efecto de cierre. Recordemos que la función de dominante se expandía durante dos compases (11 y 12); ahora aprovecha para hacer la función de dominante en el 19 y por fin su resolución en tónica en el 20.

Por lo tanto podemos hablar de una estructura combinada: la suma de dos frases generan un periodo global de 16 compases que queda abierto en la mitad sobre la dominante y cuando finaliza cierra en tónica. El uso de estas estructuras combinadas es muy frecuente en las piezas de carácter para piano en el Romanticismo.

Una vez realizado el estudio minucioso de este bellissimo pasaje, tratar de generalizar y decir que está escrito con una textura de melodía acompañada, propia del Romanticismo, sería romper todas las sutilezas anteriormente expuestas.

Consideramos una serie de argumentos de los que se deducen que la obra tiene la textura del coral:

1. Escritura a cuatro voces.
2. Textura homofónica (especialmente en la mano izquierda) que fusiona de manera magistral armonía y contrapunto.

Al tratarse de una obra romántica, etapa en la que se exalta la melodía, se puede observar como la voz superior sufre un desarrollo melódico con respecto a las demás; sin embargo, los acordes que aparecen en la mano izquierda no sólo realizan un acompañamiento acórdico sino que cada una de las tres voces se relacionan a nivel contrapuntístico, debiendo prestarse, por tanto, el mismo interés en la visión horizontal que en la vertical de este pasaje (generalmente un pianista que interpreta una pieza elaborada con un acompañamiento acórdico tiene una visión exclusivamente vertical de la música que interpreta en ese momento).

Al hablar del coral, inevitablemente pensamos en J. S. Bach, piezas que tradicionalmente han sido utilizadas como ejemplo magistrales para el estudio vertical de la polifonía (armonía). A veces quedamos tan cegados ante tal despliegue armónico, que por desgracia, en la mayoría de las ocasiones no nos permite percibir la excelente fórmula en la que J. S. Bach, fusiona armonía y contrapunto. Aquí Chopin consigue aunar (al igual que el maestro) armonía y contrapunto pero además da un paso más al presentar todas las voces en su conjunto con una textura de melodía acompañada.

**Repetición del periodo de 16 compases (Aa + Aa').** Del c. 21 al c. 36.

Básicamente consiste en la repetición del periodo compuesto por la suma de dos frases anunciado anteriormente. La primera frase (del c. 21 al c.28) aparece prácticamente desnuda en cuanto a ornamentos, siendo casi una copia literal de la primera aparición del tema (del 5 al 12), y de la misma manera que la segunda frase (del 13 al 20) sufría una variación, aquí también ocurre y además con mayor ornamentación (del 29 al 36).

**Segunda idea de A (Ab).** Del c. 37 al c. 44.

Aparece una segunda idea, con un carácter completamente diferente a la anterior, el motivo por el que se le asigna la letra “b” minúscula y no “B” mayúscula viene determinado por el plan tonal, es decir, continúa la tonalidad de La menor y por lo tanto se trata de la segunda idea que aparece en esa misma tonalidad; es contrastante con respecto a la anterior en cuanto al carácter, pero no lo es en cuanto a tonalidad, por lo que aún no se produce la sección intermedia del Lied ternario.

Esta segunda idea de 8 compases de duración se sustenta sobre la estructura del periodo, articulándose de la siguiente manera:

$$\begin{array}{ccccccc}
 & & & & 8 & & \\
 & & & & + & & \\
 & 4 & & & & & 4 \\
 & + & & & + & & + \\
 2FT & & 2FC & & 2FT & & 2FC
 \end{array}$$

Al comparar esta idea con la precedente se observa como Chopin condensa el anterior periodo de 16 compases en 8.

Esta segunda idea rompe con el carácter lírico de la primera y ahora se comporta de manera más dramática, formándose todo ello sobre un pedal de dominante. Chopin conserva las cuatro voces características de la idea inicial, pero rompe con la escritura coral, estableciendo ahora un orden jerárquico:

- Soprano: canta la melodía.
- Contralto y tenor: información armónica además de marcar la parte fuerte del compás. Si se hace un seguimiento del diseño melódico de ambas voces, se obtiene la conclusión del apartado 5 del que se hablará un poco más adelante.
- Bajo: Pedal de dominante.

A continuación se citan una serie de aspectos muy relevantes que relacionan esta segunda idea con la introducción y con el tema inicial (Aa):

1. Aparece el intervalo cromático Re#-Re
2. Aparece la figuración rítmica de tresillos de corchea, material con el que se producía la cadencia en el compás 4 de la introducción, repitiendo además el mismo diseño melódico.

3. En el bajo de los compases 43 y 44 se produce el mismo cromatismo que en los compases 9 y 10, es decir, el cromatismo en el grado móvil.
4. Al igual que sucedía con la primera idea, se observa de nuevo la reticencia a cadenciar sobre la tónica. En el compás 40 se produce una semicadencia en la dominante de la dominante (algo lógico porque este acorde resuelve sobre la dominante que se encuentra ya en el siguiente compás) y por último en el compás 44 se produce una semicadencia sobre la dominante que prepara la entrada de la siguiente sección.
5. En la mano izquierda, que es donde se encuentra el peso armónico, el primer intervalo que aparece en la parte fuerte del compás es de sexta y además lo hace por grados conjuntos, e incluso introduce las notas La, Sol#, Fa#, generando el diseño de la escala melódica. Por lo tanto entre a y Bb recoge de una manera u otra los cuatro colores de la escala menor proporcionados por el VI y VII. Sumando estas dos ideas aparece: el Fa# y el Fa natural (c. 9 y 10) y también el Sol natural (c.8) y el Sol # (c.39). Debemos recordar que el tema Aa se formaba con una serie de sextas descendentes por grado conjunto, que recorría los grados VI y VII.

Al tratarse de un periodo de 8 compases se observa que los elementos constitutivos que sufren un cambio menor son los correspondientes al fragmento temático (para ello comparamos los compases 37 y 38 con los compases 41 y 42 y observamos que son prácticamente iguales). Sin embargo el cambio más evidente se produce en el fragmento cadencial. Al comparar los compases 39 y 40 con los compases 43 y 44 se producen cambios que afectan a prácticamente todos los parámetros musicales, sin duda el más significativo viene determinado por la armonización (ya explicado en el párrafo anterior).

Es muy interesante también citar como modifica el giro melódico del tresillo introduciendo un tritono, que aumenta el carácter dramático de esta segunda idea, así como el giro melódico del napolitano en la contralto (Si b, La, Sol#, La) que imprime cierto color modal (frigio) muy recurrente en el mundo romántico.

**Repetición del periodo de 16 compases (Aa + Aa´).** Del c.45 al c.60.

La primera frase aparece prácticamente inmutable, mientras que la segunda frase (la conclusiva al cadenciar sobre tónica) es la que sufre la variación.

A modo de síntesis, una vez analizadas cada una de las partes podemos extraer una conclusión en cuanto a la forma interna de la sección A en tónica:

Del c. 5 al c. 20	Del c. 21 al c. 36	Del c. 37 al c. 44	Del c. 45 al c. 60
Periodo de 16 compases	Periodo de 16 compases	Periodo de 8 compases	Periodo de 16 compases
a	a	b	a

Atendiendo a este cuadro podemos decir que la forma interna dentro del grupo A es de nuevo la de un lied ternario, análogo a la forma global de la pieza.

A continuación presenta el grupo B en la tonalidad de La mayor. Chopin no necesita de una transición para pasar de una sección a otra (la ausencia de transiciones es algo habitual en las piezas románticas de pequeño formato).

**SECCIÓN B EN LA MAYOR.** Del c. 61 al c.92.

En la tonalidad del homónimo (el cambio de modo, de una sección a otra, es muy representativo del Romanticismo). La duración total es de 32 compases, siendo evidente que es múltiplo de 8; por lo tanto, continúa con el mismo fraseo regular de 8 compases. En este caso repite el tema en cuatro ocasiones (justo la mitad del número de apariciones de la idea principal en A).

**Primera idea del grupo B (Ba).** Del c. 61 al c. 68.

Tiene una duración de 8 compases y contiene varios elementos en común con el tema principal (Aa) como es el caso de su estructura al estar construido como una frase, o el del estar escrito a cuatro voces (parte de ella). Para su análisis se desglosa la frase de 8 compases en sus dos semifrases de 4.

**Primera semifrase de Ba.** Del c.61 al c. 64.

Con una duración de cuatro compases, se corresponde con el fragmento temático de la frase y a su vez está articulada en 2 + 2 (el fragmento temático es repetido); además si observamos la articulación en 1 + 1 aparece un trocado entre las voces superiores (soprano y contralto) que pone de manifiesto (al igual que en Aa) la textura contrapuntística, al establecerse un diálogo entre las voces superiores (sigue por lo tanto combinando texturas).

Consigue una sonoridad un tanto peculiar, al disgregar el acorde de la siguiente forma: en la mano izquierda siempre aparece la fundamental y la quinta del acorde, mientras que la tercera se encuentra en la melodía. Esta sonoridad nos recuerda a la “quinta hueca”, siendo más propia de la Edad Media que del mundo romántico en el que nos sumerge Chopin; además estas notas funcionan como doble pedal (de tónica y de dominante) de La mayor (siendo una constante a lo largo del grupo B).

Si bien es cierto que la sonoridad del conjunto no es “hueca”, se observa un cambio en la distribución de las notas del acorde en la mano izquierda al comparar la sección A y B: en A el acorde aparece siempre con la sexta (inversión de la tercera) mientras que en B sólo aparece la fundamental y la quinta.

Una vez más observamos un compositor que experimenta con sonoridades nuevas y además las fusiona en la misma obra con sonoridades lejanas en el tiempo.

**Segunda semifrase de Ba.** Del c.65 al c. 68.

Se corresponde con la parte cadencial de la frase. En este caso la mano derecha pierde su textura imitativa, y mientras la voz soprano canta una melodía ascendente la contralto construye de manera arpegiada un acorde de dominante (conforme la voz soprano asciende y va dejando cierta separación entre las voces la contralto lo aprovecha para ir agregando notas al acorde de manera ascendente). Destacamos la aparición del cromatismo Re-Re#, que por ahora ha sido una constante a lo largo de la mazurca (aparece en Aa, Ab y en Ba).

Mientras tanto la mano izquierda se comporta de la misma manera que en la primera semifrase, con una escritura acórdica; pero si no fue evidente anteriormente la

formación característica del “acorde hueco”, ahora en el fragmento cadencial Chopin hace una superposición de otra quinta más, sonando ahora de manera simultánea dos quintas huecas.

Mientras que la primera semifrase sigue escrita a 4 voces, la segunda denota una mayor densidad en el número de voces (gran parte de ella a 7 voces).

También es muy curioso el comportamiento melódico de esta idea al compararlo con Aa: mientras que en la primera idea la dirección melódica en la primera semifrase era ascendente y descendente en la segunda, aquí sucede a la inversa, es decir, la planificación melódica de Ba se presenta en espejo con respecto a la idea inicial.

### **Repetición del tema Ba´. Del c. 69 al c. 76.**

Se trata prácticamente de una copia idéntica, en la que tan sólo modifica un poco el material. A nivel armónico observamos que mientras en el compás 68 aparece la función de tónica y de dominante juntas en el mismo compás, en su homólogo (c. 76) tan sólo aparece la función de dominante.

Y de la misma forma que en A Chopin formaba un periodo global de 16 compases como resultado de la suma de dos frases, aquí genera el mismo tipo de estructura (la única diferencia está en que en el grupo A la repetición de la frase se hacía con algunos cambios entre los que destacaba la técnica de la variación, en la que la melodía era enriquecida por la ornamentación de la soprano, mientras que en Ba al repetir la frase no sufre esta variación, repitiéndose, por tanto, prácticamente igual).

Cuando se realiza un estudio de otras danzas, como por ejemplo el rondó que forma parte de un movimiento de la sonata clásica, podemos observar como la idea inicial aparece normalmente escrita con la estructura del periodo, siendo la articulación interna de este periodo:

$$\begin{array}{ccccccc}
 & & & & 8 & & \\
 & & & & + & & \\
 & & 4 & & + & & 4 \\
 1+1 \text{ FT} & + & 2 \text{ FC} & + & 1+1 \text{ FT} & + & 2 \text{ FC}
 \end{array}$$

Esta articulación en (1+1) + 2 (1+1) + 2 genera una estructura que al repetirse provoca un ritmo de danza que inunda el rondó.



El periodo que propone Chopin en esa mazurca no es de 8 compases sino de 16, pero funciona de la misma manera teniendo en cuenta las proporciones (en este caso el doble de lo habitual).

$$\begin{array}{ccccccc}
 & & & & 16 & & \\
 & & & & + & & \\
 & 8 & & & & & 8 \\
 & + & & & + & & + \\
 2+2 \text{ FT} & + & 4 \text{ FC} & + & 2+2 \text{ FT} & + & 4 \text{ FC}
 \end{array}$$

Si atendemos a las ligaduras propuestas por Chopin en la mano derecha, observamos cómo se corresponde con estos número:  $(2+2) + 4 (2+2) + 4$ , generando un ritmo de danza dentro de esta sección.

### Repetición del periodo de 16 compases (Ba + Ba´). Del c.77 al c.92.

Al igual que sucedía en el grupo A, Chopin vuelve a repetir la estructura global inicial del periodo de 16 compases con el que comienza el grupo B, pero sin ningún tipo de variación, lo cual podría provocar cierta monotonía, y tras cuatro repeticiones consecutivas del tema en La mayor, es posible que el oyente pueda caer en cierta desidia. Pero en la parte cadencial de la última frase (compases 91 y 92) se produce un cambio radical y sorprendente, llegando al máximo nivel en cuanto a la dinámica (*Fortissimo*); también aquí hay un cambio radical en la textura, generando un diseño melódico que es doblado por la mano izquierda a la octava llegando a la nota más aguda de la sección: la nota Fa (que aparece ornamentada con un floreo), una nota que en el grupo A tuvo mucho peso en el transcurso de la obra. El Fa aparece becuadro, anticipando el cambio de modo. A nivel de tensiones esta zona supone el clímax de la composición.

Estos dos compases, que pueden funcionar como una pequeña transición, recuerdan a la textura de los compases 43 y 44 (que también podrían tener una función similar al conducir hacia la repetición del periodo inicial (Aa + Aa´). Los dos tienen en común que son los únicos lugares dentro de la obra en la que se produce una interrupción de la armonía vertical, y además en ambos se lleva a cabo un giro de segunda menor que evoca una sonoridad fría:

- C.43 y 44: la segunda menor Si bemol – La.
- C. 91 y 92: la segunda menor Mi – Fa.

**VUELTA A LA SECCIÓN A. LA MENOR.** Del c. 93 al c. 108.

Repite el periodo característico de 16 compases, suma de dos frases, representativo de esta sección y, como viene siendo habitual, la segunda frase sufre una variación del material melódico al aparecer más ornamentada. Es importante tener en cuenta que el Lied ternario debe concluir al finalizar la repetición de la sección A (c. 107). Es en este momento cuando se produce el clímax melódico sobre el acorde de séptima de dominante en estado fundamental y, tras su resolución en tónica en el compás 108, la obra debería finalizar, siendo además donde se produce la última cadencia perfecta de la obra.

A pesar de tratarse de una obra tonal, en el transcurso de esta mazurca, que tiene 132 compases de duración, tan sólo se producen tres cadencias perfectas que descansan sobre la tónica (algo escaso, al tratarse de una progresión de gran relevancia en el mundo tonal). Finalmente el Lied ternario es rematado con una Coda.

**CODA.** Del c. 109 al c.132.

Tiene una duración de 24 compases y desde el comienzo hasta su conclusión se forma sobre una gran pedal de tónica en el bajo. El número total de compases vuelve a ser un número múltiplo de 8. Esta característica en su estructura nos ayuda a articular la coda en las siguientes partes:

**Primera parte de la coda (C1).** Del c. 109 al c. 124.

De 16 compases de duración. Vuelve a realizar la estructura combinada de un periodo de 16 compases suma de dos frases de 8 que es la misma con la que se elaboraron Aa y Ba.

A partir del compás 109, aparece la primera frase de 8 compases (que como siempre, al producirse inmediatamente su repetición forma un periodo de 16 compases). Los cuatro primeros compases se forma a través de unas progresiones de segundas descendentes modulantes (al igual que la serie de 6<sup>as</sup> de Aa que era descendente). Estas progresiones modulan a través del círculo de quintas (Mi, La, Re, Sol, Do). El acorde del compás 115 puede interpretarse de dos maneras (de nuevo aparece la ambigüedad):

- Como séptima de sensible (acorde de 9ª mayor con la fundamental omitida) de Do, que es el relativo de la tonalidad principal
- Como séptima diatónica sobre el cuarto grado de La menor (también II)

Sea como fuere, la llegada a tónica en el compás 116 no es tan resolutiva como la cadencia perfecta que se produjo anteriormente (c. 108 y 109). Observamos una vez más como Chopin quiere dejar velada (en este caso utilizando una cadencia plagal) la cadencia sobre tónica.

A partir del compás 109 repite la segunda frase del periodo, y en ese caso la repetición se hace prácticamente igual, con una pequeñísima variación, que consiste en el refuerzo del pedal de tónica pero ahora en el registro agudo y casualmente esa incorporación se hace en los compases impares de la frase (coincidente con la misma técnica utilizada en la variación que sufría el tema inicial Aa).

Es muy curiosa la armonización que plantea Chopin en este pasaje, alternando un acorde séptima disminuida con un acorde de sexta aumentada. Esta alternancia se rompe cuando está próxima la llegada a la tónica. Esta armonización provoca que en 7 de los 8 compases que contiene la frase aparezcan en la mano derecha varios tritonos (c. 109 y 110 La-Re#, C. 111 y 112 Sol#-Re, c.113 Sol-Do#, c. 114 Fa#-Do y c. 115 Fa-Si).

Para alimentar más aun la ambigüedad tonal, la melodía que aparece en la coda es prácticamente en su totalidad cromática (cesa el cromatismo cuando llega a la cadencia). Todos estos recursos empleados (progresiones modulantes, uso de tritonos, alternancia del acorde de séptima disminuida con la sexta aumentada, la cromatización de la melodía y la posterior cadencia plagal) hacen que la tonalidad aparezca de forma muy velada. Sin embargo, en contraposición a todos los elementos expresados anteriormente, Chopin establece una gran pedal de tónica en el bajo por lo que no deja margen a la duda para detectar la tonalidad en la que se desenvuelve la coda. Se trata, por tanto, de un pasaje muy peculiar, porque dependiendo del estrato que se analice se puede encontrar indefinición tonal (todas las voces menos el bajo) o definición tonal (el bajo).

En cuanto al material utilizado destacamos dos intervalos que han sido una constante en el transcurso de la composición:

- El cromatismo Re-Re#, que aparece al inicio de cada una de las frases (c. 109 y 110).
- El intervalo La-Do, que aparece en la parte opuesta, es decir al final (c. 115 y 116); es también muy interesante destacar como los dos últimos compases de la frase de la coda presentan el fragmento temático del tema inicial (ese giro melódico ya fue esbozado en la introducción inicial) y además la armonización del compás 115 coincide con la del tema inicial (Aa).

### **Segunda parte de la coda (C2).** Del c. 125 al c. 128.

Con una duración de cuatro compases, construye esta pequeña sección dilatando la armonía de tónica durante cuatro compases, pero a pesar de todo, esta tónica no es usada con su finalidad típica: cerrar la obra, Chopin utiliza el acorde de tónica como pretexto para seguir exponiendo el giro unificador de toda la obra (La-Do) primero ascendente como siempre había aparecido y posteriormente descendente.

Se produce un estrechamiento provocado por el cambio en la acentuación generando por tanto una hemiolia. Este cambio en la acentuación hace que se perciban 4 compases de 3/4 como 6 compases de 2/4.

### **Tercera parte de la coda. Postludio (C3).** Del c. 129 al c.132.

Con una duración de cuatro compases, Chopin concluye la obra de la misma manera en la que comenzó, con la introducción. Ésta transcurría en una atmósfera de indeterminación tonal.

Evidentemente el efecto que provoca ahora no es el mismo que el del principio, ya que ahora hemos descubierto durante 128 compases el guión que ha seguido, y hemos comprobado, por tanto, que la tonalidad de la obra es La menor. Al terminar la obra de la misma manera en la que comenzó, potencia la idea unitaria de la obra, además de provocar un final sorprendente en una composición tonal, al no finalizar sobre el acorde de tónica. El postludio nos aleja por tanto de la tonalidad original de la obra quedando envuelta en una tenue bruma tonal. Nos encontramos con un fragmento que ilustra muy bien lo que el musicólogo Charles Rosen llama “fragmento romántico”.

## **CONCLUSIONES:**

Una vez analizada la mazurca, quisiera extraer, a modo de síntesis, algunas conclusiones muy generales:

- La obra comienza con una introducción con indeterminación tonal
- Aa: Inusual armonización del tema principal, que no permite, hasta que llegamos a la cadencia, una respuesta decidida sobre la tonalidad en la que transcurre.
- Ba: Inusual armonización de esta idea, a base de “acordes huecos” en la mano izquierda.
- Coda: Inusual armonización de una melodía cromática intercalando el acorde de séptima disminuida y el acorde de sexta aumentada.
- Inusual final que difumina el sentido tonal de la mazurca.

Se observa como Chopin toma como punto de partida una escritura tradicional en su composición, en estas pequeñas piezas para piano, realizando con ellas una experimentación sonora de manera sublime, sirviendo como punto de partida en la búsqueda de sonoridades y recursos compositivos que llegará a romper en muchos casos posteriormente con la estética romántica.

Esta forma de experimentar con el sonido es lo que posteriormente dará lugar al lenguaje propio de muchos compositores del siglo XX como Debussy, Bartok o Manuel de Falla.

## **BIBLIOGRAFÍA**

BELLINGHAM, Jane. “Mazurca”. En: *Diccionario enciclopédico de la música*. Alison Lathman (editora). México: Fondo de cultura económica, 2008, p. 929.

DÍAZ, Diego. “Mazurca Op. 17 N°. 4 de Chopin: Análisis”. *Musical-ya-no-culebrones*. Lunes, 24 de junio de 2013 (fecha de publicación). <<http://musicalyanoculebrones.blogspot.com.es/2013/06/mazurca-op-17-no-4-de-chopin-analisis.html>>

(Consultado 10-02-2015).

KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Idea Books, S.A, 2003.

ROSEN, Charles. *Formas de Sonata*. Cornellá de Llobregat: Idea Books, S. A, 2004.