

## ESTUDIOS DE CHOPIN ANÁLISIS Y SISTEMAS DE TRABAJO

Emilio MOLINA

### INTRODUCCIÓN

EL conjunto de los estudios de Chopin, Op. 10 (12 estudios) y Op. 25 (12 estudios) forma una obra paradigmática de la pedagogía pianística. Su utilización en los programas de estudio está extendida en todo el mundo y no existe pianista actual que no haya trabajado algunos de ellos durante su período de formación e incluso los siga trabajando después de terminados sus estudios profesionales. El título «Estudios», aunque tiene connotaciones didácticas no es en modo alguno despectivo para el contenido musical, siendo la mejor prueba de ello el hecho de que se utilicen en algunas ocasiones como obras de concierto.

La importancia formativa de estas pequeñas obras de arte me ha animado a proponerlas como modelo para establecer un sistema de trabajo que con pequeñas variantes también podrá ser aplicado a cualquier otro estudio y, por supuesto, para otro tipo de obras.

El sistema que propongo está íntimamente ligado a la Metodología derivada de la Improvisación y afecta tanto al análisis técnico y mecánico como al análisis formal, armónico, rítmico y melódico, los problemas de fraseo, las sugerencias de ejercicios, etc. Tratamos de aunar esfuerzos de modo que la técnica cumpla su misión de facilitar la interpretación y por otra parte, la música, la comprensión, el análisis y la expresión, guíen desde el principio el trabajo mecánico y aceleren la puesta a punto de la máquina anatómica. El equilibrio de estos dos fundamentos, música y técnica, proporciona al intérprete las herramientas que necesita para la asimilación e interpretación de la obra.

Para la exposición concreta y pormenorizada de la Metodología utilizaremos como modelo el estudio de Chopin, el Op. 10, n.º 1; éste tiene un gran parecido con el Op. 25 n.º 12 y ambos podrían ser complementarios de un mismo trabajo técnico.

El sistema de trabajo incluye los siguientes puntos generales:

- 1) Análisis musical
- 2) Análisis técnico-mecánico
- 3) Análisis estilístico

De acuerdo con el análisis irán surgiendo los ejercicios necesarios para solventar los problemas tanto técnicos como musicales planteados.

#### CHOPIN. ESTUDIOS OP. 10 N.º 1

##### 1. ANÁLISIS MUSICAL

Todo el análisis tiene como soporte sustancial la previa realización de **tres síntesis** sucesivas a partir de la escritura original del estudio hasta llegar a la pura desnudez armónica, melódica y rítmica. Estas síntesis son de una capital importancia en orden a conseguir una visión musical profunda del estudio. Por limitaciones de espacio sólo incluimos un fragmento de las tres síntesis que consideramos suficientemente ilustrativo del sistema empleado en cada una de ellas.

*1.ª síntesis:* (ver ej. 1) globalización y agrupamiento en visión armónica de todas las notas del estudio. El análisis de los motivos y células melódicas influyen en la presentación de los acordes. Para este estudio el autor utiliza una célula melódica anacrúsica de cuatro notas que arpeggian ascendentemente un acorde en posición abierta; en esta 1.ª síntesis esta célula se recoge como un acorde de cuatro notas. La célula se repite cuatro veces en el mismo compás cambiando de octava en cada repetición, lo que refleja la síntesis con acordes en diferentes tesituras. El acento de la célula lo recibe la última nota de cada cuatro, lo que produce una sencilla línea melódica que recuerda el preludio 1 del libro I del «Clave bien temperado» de Bach.

Aconsejamos que se intente una lectura del estudio agrupando todas las semicorcheas de cada compás en acordes de negras, aplicando la visión de esta 1.ª síntesis. Este es un ejercicio de lectura armónica de gran interés.

*2.ª síntesis:* (ver ej. 1) Visión armónica simplificada. Este estudio se deja reducir cada compás a un acorde eliminando los saltos de octava. Otros estudios con más saturación armónica exigen la «limpieza» de armonías de paso o de apoyatura. Para nuestra 2.ª síntesis hemos colocado los acordes en una tesitura intermedia para su mejor observación; esta tesitura se obtiene tomando el segundo tiempo de los compases impares y el tercero de los compases pares, con algunas excepciones. Se mantiene la visión melódica global ya que la nota más aguda de la célula siempre permanece como nota melódica.

*3.ª síntesis:* (ver ej. 1) Reducción armónica a los elementos mínimos que generan cada frase o gran articulación de fraseo. Los 8 primeros compases

del estudio se resumen en un acorde de tónica para los 4 primeros y uno de dominante para los 4 siguientes. El IV grado del compás 3 es un acorde de relleno y el H grado del c. 4 es una dominante secundaria (de paso) para conducir el discurso musical hacia la dominante del c. 5. Los cc. 6-8 son una expansión de esta dominante. Los siguientes 8 compases (cc. 9-16) son parecidos a los ocho primeros pero acabando en cadencia perfecta.

ej. 1

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of three staves: a Treble clef staff, a Bass clef staff, and a Grand Staff (Treble and Bass clefs joined). The first system is marked 'Allegro' and the second system is marked 'Andante'. The notation includes chords, single notes, and melodic lines with slurs and ornaments. The first system shows a progression from a tonic chord (C major) to a dominant chord (G7) in the first measure, followed by a secondary dominant (D7) in the second measure, and then a series of chords in the third and fourth measures. The second system shows a similar progression, starting with a tonic chord (C major) and moving to a dominant chord (G7) in the first measure, followed by a secondary dominant (D7) in the second measure, and then a series of chords in the third and fourth measures. The notation is in common time (C) and the key signature is one flat (B-flat major/C minor).

*4.ª síntesis:* (no escrita) Máxima reducción armónica reflejada en los tres momentos más importantes de la obra: el principio, el punto culminante y el final. En el caso de este estudio el principio es el c. 1 (no siempre puede decirse lo mismo), el punto culminante se sitúa entre los cc. 46-48 justo antes de la vuelta al tema principal; este es el punto de más tensión de toda la obra y su situación es la admitida como tradicional. El punto final aparece en el c. 69 a partir del cual hay una amplia Coda de 11 compases.

#### *Análisis formal*

El modelo formal más utilizado en los estudios es el ternario **A-B-A** con la frecuente añadidura de una Coda final más o menos amplia. Este es el caso del estudio Op. 10 n.º 1, en Do Mayor:

#### **A cc. 1-16**

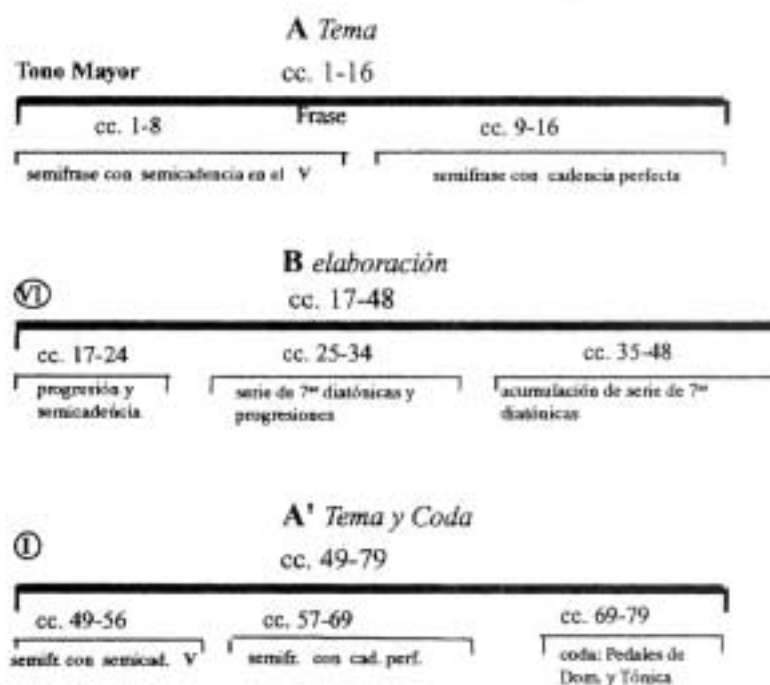
Se compone de una sola frase dividida en dos semifrases de 8 compases, la primera semicadencial y la segunda con cadencia perfecta.

#### **B cc. 17-48**

Situada tonalmente en la región del VI grado (relativo menor), contiene una débil movilidad modulante sin apartarse apenas de su centro tonal.

Su articulación interna es bastante clara y se produce con estos números de compases 8+10+14 que avanzan en sentido creciente. Estas articulaciones no indican en este caso separación alguna, el final de una empuja hacia el principio de la siguiente y no se producen separaciones entre ellas.

Al final de esta sección se encuentra el punto culminante de la pieza (cc. 46-48). Su presencia en este lugar es típica de la forma ternaria. En mi opinión el módulo de discurso musical más característico de la música tonal (también susceptible de ser analizado en otras músicas) es el de la frase de cuatro compases con la estructura **I - IV - V - I** en la que el momento de mayor tensión se produce en la dominante del tercer compás y sobre todo en su primera mitad, si soporta un acorde de 4.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup> cadencial. De ello deducimos que la tensión máxima se alcanza entre los 2/3 y los 4/4 de la estructura. Ampliando este módulo a su mayor dimensión posible (el conjunto de la composición) nos encontramos con la deducción lógica de situar el climax de una obra de construcción ternaria justo antes de la vuelta al tema principal (**A'**); un pedal de Dominante suele ser la armonía adecuada para este momento crucial.



**A' cc. 49-79**

La primera semifrase (cc. 49-56) es una reproducción exacta (con la excepción de la 8.<sup>a</sup> baja del primer *do* de la m. izda.) de **A**, pero la segunda semifrase se elabora con más amplitud siguiendo esta articulación 6+4+3 de fraseo, cuyo último compás es a su vez el primero de la Coda (cc. 69-79) formada por un Pedal de tónica, un Pedal de Dominante y la Tónica final.

*Análisis armónico, rítmico y melódico*

En este punto reflejaremos el análisis concreto de cada uno de los acordes que conforman el estudio:

$$\begin{array}{ccccccc}
 \textcircled{\text{M}} & & & & & & 7 \\
 & 7 & & 7 & 7 & 7 & \#5 \\
 & 5 & & + & \text{II}^{\circ} & + & + \\
 \mathbf{I} / \mathbf{I} / \mathbf{IV} / (\mathbf{H}) / \mathbf{V} / \mathbf{H} / \mathbf{V} / \mathbf{V} \text{---} \\
 & & & & & & 5 \\
 & 6 & +6 & (4) & 3 & (9) & 8 \\
 \mathbf{I} / \mathbf{I} / \mathbf{IV} / (\mathbf{H}) / \mathbf{V} / \mathbf{V} / \mathbf{I} / \mathbf{I} \text{ .....etc.}
 \end{array}$$

El signo / indica línea divisoria.

Este fragmento del análisis armónico será suficiente para comprender su intencionalidad. Es innecesario explicar que cualquier sistema de cifrado puede sernos útil en nuestro análisis armónico siempre que pueda subsistir sin pentagrama y sin notas y refleje la funcionalidad de los acordes.

En los 16 compases analizados, primera sección del estudio que tiene como objetivo presentar el Tema, observamos una clara división en dos semifrases de 8 compases cada una; la primera de ellas acabada en una semicadencia sobre el V grado y la segunda en una cadencia perfecta que incluye un retardo de la 3.<sup>a</sup> por la 4.<sup>a</sup> en la dominante (cc. 13-14) y un retardo de la 8.<sup>a</sup> por la 9.<sup>a</sup> en la tónica (cc. 15-16)

La armonía colabora con la interpretación aportando los puntos de referencia, los finales y principios de frases, semifrases y las articulaciones de discurso en general. Sin un análisis concienzudo con claros conceptos armónicos el discurso sólo se guiaría por el gusto, la intuición o el azar, datos que no son siempre lo suficientemente fiables, lógicamente. La armonía define, pues, el fraseo y en este estudio con mayor razón ya que el movimiento rítmico es siempre idéntico y no

aporta datos, al contrario los anula, sobre la interpretación del discurso musical.

El autor maneja un sólo acorde/compás en la mayor parte del estudio, dos acordes/compás en los momentos de intensificar la tensión (cc. 42-44) y en pocos momentos, siempre los más estables y de reposo, un acorde/dos compases (ej. los dos primeros y los dos últimos compases).

Desde el punto de vista rítmico, Chopin ha elegido para este estudio un movimiento continuo de semicorcheas en la mano derecha frente a una mano izda. profunda y espaciada, con notas de gran duración. Por tanto podemos hablar de un sólo patrón rítmico que resumiremos en los dos primeros compases:

ej. 2



Estos dos compases, que son un fiel reflejo del resto, responden a esta descripción:

— una célula anacrúsica de cuatro semicorcheas arpegiando ascendentemente un sólo acorde y repetida en cuatro octavas sucesivas empezando en la zona central del piano, genera la mano dcha. del primer compás (el silencio de semicorchea de este compás es el distintivo de todos los compases impares del estudio)

— la misma célula, pero retrogradada y no anacrúsica, repetida en cuatro octavas sucesivas, empezando en la misma tesitura aguda en que terminaba el primer compás, completa el segundo,

— una octava densa y profunda ocupa los dos compases en la m. izda.

— la primera semicorchea de cada cuatro nos ofrece una sencillísima melodía que surge y es un producto de la propia estructura armónica. El acento que sobre esta nota aparece, se encarga de señalar esta característica melódica y por lógica y continuidad deberá aplicarse a todo el estudio.

— la m. dcha. dibuja una gran ola que se transmite tanto en la propia gráfica de la partitura y como en la percepción sonora.

— un único acorde sirve de soporte armónico; no existe ni una sola nota que no pertenezca a la armonía base.

En este primer estudio de Chopín, en paralelo con lo que ocurre en el Preludio n.º 1 del Libro I del Clave bien temperado de J. S. Bach, la estructura armónica es el componente sustancial y responsable del discurso musical. La melodía es un derivado, un subproducto de aquella y el diseño rítmico permanece inalterable de principio a fin. Toda la estructura formal, el fraseo, las articulaciones, la direccionalidad, el punto culminante, ...todo tiene su explicación en la armonía.

Son escasas y muy aisladas las variantes que el autor introduce a la descripción mencionada del patrón rítmico; algunas de éstas son: intensificar un poco más la velocidad armónica, suprimir la octava en la m. izda., cambiar la dirección de alguno de los arpegios y suprimir el silencio de semicorchea de los compases impares. La mayor parte de estas variantes se observan en los compases centrales (cc. 42-44) inmediatamente antes del punto culminante.

Hay que destacar en el plano anecdótico que algunas de las supresiones de octava de la m. izda. no son explicables (c. 33, 67 y 69) y seguramente habrá diferencias entre las ediciones; en mi opinión no se faltaría al pensamiento del autor tocando la octava; en los cc. 37, 39 y 41 esta supresión está justificada por el cruce que se produciría con la m. dcha.

En los arpegios de la m. dcha. se observa un forzado cambio de dirección en el c. 25 que le obliga a ciertos cambios en el siguiente compás; un caso similar se produce en cc. 69-70 (ambos casos son para evitar la llegada a un *sol* sobreagudo).

Por la izquierda del teclado, hacia los graves, hay que observar el comportamiento del c. 45 en donde se evita escribir, tal como se desprendería de la progresión de los compases anteriores, el *si* 8.ª baja. La única explicación para estos dos casos es la limitación del propio teclado que utilizaba el autor, ofreciéndonos así un dato muy fiable sobre las dimensiones, tanto por lo agudo como por lo grave, del piano de Chopin

## 2. ANÁLISIS TÉCNICO-MECÁNICO

*Objetivos técnicos:* Agilidad, velocidad e igualdad en la m. dcha. recorriendo el piano con arpegios que obligan a trabajar la extensión de la mano. La igualdad debe entenderse tanto a nivel de sonido como de regularidad de la pulsación.

Las características de la célula (ver ej. 2) desarrollada por el compositor son éstas:

- arpegio ascendente de cuatro notas de un mismo acorde
- extensión entre 9.ª y 11.ª (excepcionalmente una 12.ª (c. 69))
- digitación 1-2-3-5 ó 1-2-4-5, según compases,



— acento en la última semicorchea ascendiendo y en la primera semicorchea descendiendo (siempre coincide con el 5.º dedo).

Problemas técnicos a resolver:

- extensión de la mano
- reforzamiento del dedo 5
- pequeña rotación de la muñeca para encontrar en cada momento de la célula arpegiada el mejor modo de conducir el peso del brazo al dedo correspondiente.
- desplazamiento lateral del brazo siguiendo la repetición de la célula en distintas octavas ascendente y descendente, combinando el desplazamiento con la rotación de la muñeca.
- posición de equilibrio del cuerpo ante el continuo desplazamiento de brazo y antebrazo.

Antes de iniciar los ejercicios aconsejables para resolver los problemas citados anteriormente es inexcusable situarse en las tonalidades que trabaja el autor, en este caso **Do Mayor y La menor**. La estructura **I-IV-V-I** puede servirnos de modelo para estos ejercicios de acordes:

ej. 3



Los ejercicios que siguen, propuestos en la edición de A. Cortot, tienen como objetivo el trabajo de las extensiones

ej. 4



Las extensiones, el reforzamiento del 5º dedo y la rotación de la muñeca pueden trabajarse simultáneamente con estos ejercicios:

ej. 5

The exercise consists of two columns of four staves each. The first two staves in each column show a sequence of eighth notes with a quarter rest. The third and fourth staves show a triplet of eighth notes followed by a quarter rest. The notation is in treble clef with a common time signature.

seguir de acuerdo con la síntesis n.º 2

tal como aparece en el ej. 1.

Los ejercicios anteriores provocan cansancio y sólo es aconsejable en pequeñas dosis. Su realización debe ser a baja velocidad y sintiendo el peso del brazo sobre cada uno de los dedos, sin tratar de mantener forzada la extensión de la mano, sino, muy al contrario, recogiendo a la vez que se oscila la muñeca.

El mismo ejercicio anterior, pero esta vez cambiando de octava, tal como lo realiza Chopin en su estudio sería:

ej. 6

The exercise consists of two columns of two staves each. The notation is similar to exercise 5 but in a lower register, starting on a lower note. It includes eighth notes, a quarter rest, and a triplet of eighth notes.

Es de interés resaltar que la repetición de la célula a diferentes alturas tiene como característica técnica la realización arpeggios sin paso de pulgar. La ingente cantidad de estudios de todos los autores con obras de carácter pedagógico han tratado el problema de los arpeggios con dos visiones bien claras y diferenciadas: arpeggios con paso del pulgar y

arpeggios sin paso del pulgar. (ver a modo de ejemplo Czerny Op. 740 estudios n.º 2, 6 y 14). En el caso de la obra que nos ocupa, el arpeggio sin paso del pulgar es una consecuencia directa de la extensión de la célula básica utilizada.

No hay que pretender forzar la extensión de la mano queriendo llegar desde la nota del dedo 1.º a la del dedo 5.º; es más lógico y cómodo pensar cada dedo en su relación con el que le sigue y con ayuda de la pequeña rotación de la muñeca ir recogiendo la mano según se va llegando a la cuarta nota de la célula para acercar los dedos extremos de la mano.

La asociación de varias células consecutivas, subiendo o bajando octavas, provoca un continuo «extender y vaciar» la mano que puede desencadenar problemas musculares importantes. Es importante aprovechar los momentos de vaciado para relajar y por lo tanto un buen tratamiento consistirá en pensar la célula, no como lo indica el análisis musical con los dedos 1-2-4-5, sino más bien enlazando las tres últimas notas de la célula con la primera de la siguiente y concentrando la atención en los dedos 2-4-5-1:

ej. 7



posición de tensión



posición de relajación

ej. 8



Es importante destacar que en cada una de las repeticiones de la célula el dedo 1.º (en la subida) repite la misma nota que antes ha tocado el 3.º o el 4.º, según de qué compases se trate. Este hecho nos propone un posible ejercicio para trabajar precisamente esta sustitución:

ej. 9



Con los mismos ejercicios del ej. 6 se trabajan los posibles problemas de desequilibrio del cuerpo a causa del desplazamiento excesivo del brazo.

Si dejamos en manos exclusivamente del brazo el alcanzar las tesituras más altas del teclado provocaremos una falta de fuerza en donde más lo necesitamos, ya que al tratarse de la región aguda donde el piano tiene menos sonoridad y al estar muy desplazado el brazo hacia la derecha seguramente nos faltará el empuje y el peso necesario en la interpretación. Por otra parte si desviamos el cuerpo demasiado a la derecha acompañando al brazo corremos el riesgo evidente de desequilibrarnos y perder el control de la oscilación.

Por tanto, es primordial encontrar, con relajación, el punto ideal de colocación del cuerpo en relación al desplazamiento de la muñeca. Cada intérprete buscará cuidadosamente su mejor punto de equilibrio teniendo en cuenta que no debemos utilizar la mano derecha para «agarrarnos» al piano ya que le restaríamos velocidad e igualdad.

Por otra parte, la igualdad de sonido en arpeggios con una tesitura tan amplia plantea problemas derivados de las propias características del teclado, que tiende a tener menos densidad sonora a medida que se avanza hacia los agudos a causa de la audición escasa de los armónicos más elevados. El modo de contrarrestar por medios mecánicos esta deficiencia es el de simular un crescendo entre cada dos compases, situando la mayor intensidad justo en la cresta de la ola.

La igualdad de velocidad plantea varios problemas:

- igualdad en las subidas y en las bajadas
- igualdad en los cambios de dirección
- igualdad en la extensión y retracción de la mano.

La posible solución de estos problemas se encuentra en estos ejercicios:

- trabajar por separado los arpeggios ascendentes (compases impares) y los descendentes (compases pares)
- trabajar los dos últimos tiempos de cada compás junto a los dos primeros del compás siguiente
- trabajar con estos ritmos que suponen diferentes tipos de acentuaciones

ej. 10



Cada uno de estos ritmos supone un tratamiento técnico diferenciado. En cada uno de ellos hay un punto de reposo (la nota de más duración) que ha de ser utilizado para preparar y dirigir la atención hacia el dedo con el que se inicia de nuevo el movimiento, produciendo diferentes giros de la muñeca.

No es posible por medios escritos afrontar la solución de todos los problemas técnicos particulares de cada intérprete. Sólo el profesor es capaz de recibir, mediante el contacto directo con el alumno, este tipo de problemas y de encauzarlos convenientemente. Cualquier pretensión generalizante está abocada al fracaso ya que la labor personal del profesor es siempre insustituible.

Además, los ejercicios escritos no son en sí mismos los que solucionan problemas; al contrario, si son mal entendidos y realizados, pueden provocarlos. El consejo por excelencia es la relajación y el control del profesor sobre la marcha del trabajo.

### 3. ANÁLISIS ESTILÍSTICO

Esta parte del análisis se dedica a presentar los elementos más característicos utilizados por Chopin en este estudio, tanto desde el punto de vista armónico como rítmico o melódico, si los hubiera y no hubiesen sido tratados en los análisis anteriores.

**armonía:** desde el punto de vista armónico cabe destacar como situaciones interesantes y representativas del estilo del autor:

- la célula **II.º-V sobre pedal de dominante** (cc. 7-8) que además acaba con un acorde de 7.ª de dominante con la quinta aumentada y que sirve de enlace con la tónica del siguiente compás,
- la célula **II.º-V** tratada en progresión por 4.ª ascendente (cc. 30-33)
- la serie de 7.ª diatónicas, con mucha mezcla de dominantes secundarias (cc.25-48)
- la enharmonización de un acorde 7.ª de dominante por otro de sexta aumentada (cc. 33-34)
- el cambio de región tonal, desde el VI al I mediante una dominante de paso (cc.47-49)
- el uso de la séptima de sensible (cc. 4 y 12)
- el uso de la sexta aumentada francesa (cc. 22-23)
- el uso frecuente de la 7.ª disminuida sobre pedales de tónica y dominante (cc. 69-75)

Cada una de estas situaciones armónicas, en cierto modo emblemáticas del estilo chopiniano en este estudio, debe ser trabajada en todas las tonalidades y con patrones rítmicos diferentes. Pondremos un sólo ejemplo de ello para que sirva de referencia, pero habría que ampliarlo igualmente al resto de las propuestas.

Ejercicio de trabajo para la célula II.<sup>a</sup>-V tratada en progresión por 4.<sup>a</sup> ascendente con las inversiones con que aparece en los cc. 30-33:

ej. 11

The image shows two systems of musical notation, labeled 'a)' and 'b)', in a common time signature (C). System 'a)' consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. It shows a sequence of chords: C major (C-E-G), F major (F-A-C), B-flat major (B-flat-D-F), E-flat major (E-flat-G-B-flat), D major (D-F-A), and C major (C-E-G). System 'b)' also consists of two staves. The upper staff shows a melodic line with eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff shows a bass line with chords: C major (C-E-G), F major (F-A-C), B-flat major (B-flat-D-F), E-flat major (E-flat-G-B-flat), D major (D-F-A), and C major (C-E-G).

En a) hemos escrito el esqueleto armónico empezando en la tonalidad de Do Mayor y continuando por 4.<sup>ta</sup> ascendentes o 5.<sup>ta</sup> descendentes. A partir de este esqueleto las manos pueden empezar a moverse siguiendo distintos patrones rítmicos entre los cuales debemos incluir el que Chopin escribe en su obra.

**rítmico:** el único patrón rítmico utilizado ha sido ampliamente analizado. Una sutil variante del mismo (cc. 42-44) coincide con el espesamiento del movimiento armónico (dos acordes/compás) lo que le impulsa a recorrer sólo dos octavas tanto para los arpeggios ascendentes como para los descendentes; además en este mismo pasaje hace desaparecer el silencio de semicorchea característico.

La presencia del silencio de semicorchea como primera figura de los compases impares en la m. dcha. convierte al bajo en una voz en cierto modo cantábil y acrecienta su valoración sumando el carácter de soporte armónico, decisivo en este estudio, al melódico.

**melodía:** de factura extremadamente sencilla, tiene concomitancias, como puede apreciarse en la 2.<sup>a</sup> síntesis, con un coral. El movimiento es prácticamente lineal, diatónico en A y A' y con algún giro cromático

descendente en **B**. El autor resta interés a la línea melódica y centra su discurso musical casi exclusivamente en la estructura armónica, verdadero armazón y valor intrínseco de la obra.

Estudio de una gran fuerza y valentía, de carácter triunfal y optimista, necesitado de un alto virtuosismo técnico para su interpretación, de líneas claras y potentes, movimiento perpétuo, oleaje impetuoso, prelude de una gran obra.

