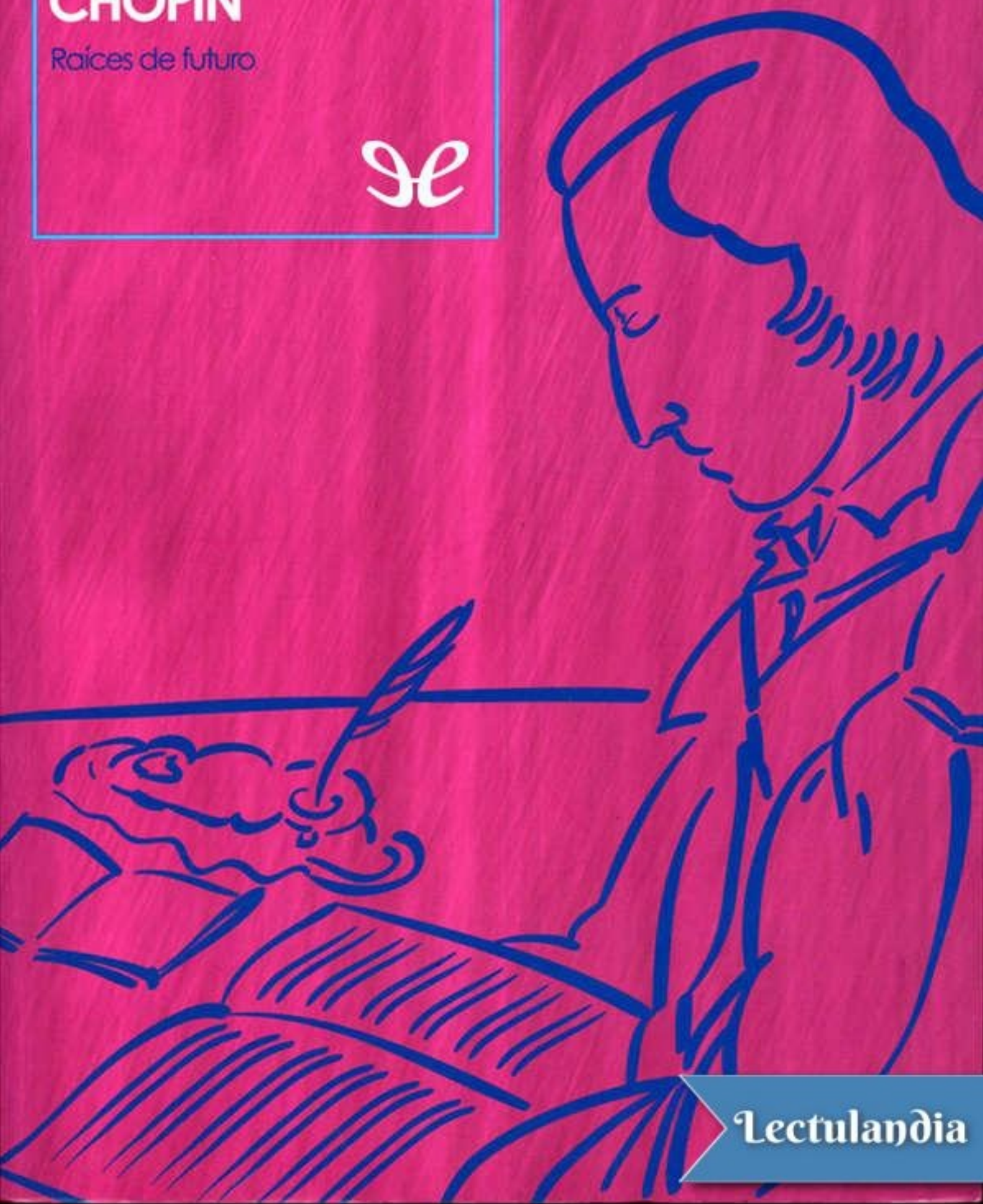


JUSTO ROMERO

# CHOPIN

Raíces de futuro



Lectulandia

La música de Chopin es uno de los puntos de partida de la escritura pianística de la segunda mitad del siglo XIX y de todo el siglo XX. Además del fascinante carácter romántico asociado a su vida, Chopin mantiene fresca la capacidad germinal de una obra que dinamitó los criterios formales de su época, lo que llevó al piano a un proceso de emancipación sin retorno.

Este libro, uno de los más rigurosos y extensos estudios dedicados al genial compositor polaco, añade una nueva perspectiva a la obra de Chopin a la vez que incorpora datos inéditos sobre su vida.

Con erudición y soltura, Justo Romero aporta una visión diferente y demuestra que cada época añade nuevos atributos a los clásicos.

**Lectulandia**

Justo Romero

# **Chopin. Raíces de futuro**

ePub r1.0

Titivillus 29.08.16

Título original: *Chopin. Raíces de futuro*  
Justo Romero, 2008

Editor digital: Titivillus  
ePub base r1.2

---

**más libros en [lectulandia.com](http://lectulandia.com)**

---

A Javier Alfaya y Arturo Reverter, que creyeron en este libro  
antes de que existiera

A Antonio Borrallo, que cuidó y mimó  
como propios cada letra y detalle

A Guillermo García-Alcalde, «amigazo», que en Bayreuth,  
en 2007, entre *parsifales* y *maestros cantores*, me empujó a  
terminar estas líneas atascadas

A mi alumna Eladia Ramos, que estudió  
el *Preludio Gota de agua*

A Javi, aliado en la sombra, que hizo menos solitaria y más  
llevadera la última redacción. A Manuel Muñoz, maestro  
del arte de la palabra escrita, amigo que también leyó y  
revisó el manuscrito de este libro  
A Lúcia Gimeno y David Cuesta, que leyeron y releieron  
estas páginas. A Anselmo Alonso y Víctor Manuel Gil, con los  
que también tengo el privilegio de trabajar codo con codo.

A Helga Schmidt, que confía en mí

A Carlos, «Carlitos», que escribe y fabula sobre Chopin

A la *meua* Xiqueta, sempre

JUSTO ROMERO

Alicante, Amsterdam, Badajoz, Bayreuth, Bergen, Budapest, Campillos, Camprodon, Cincinnati, Cuenca, Cullera, Dresde, Duszniki, El Puerto de Santa María, Granada, Karlovy Vary, Las Palmas de Gran Canaria, Lucerna, Luxemburgo, Madrid, Mariánské Lázně, Milán, Miskolc, Moguer, Nápoles, Nerva, Nueva York, Palermo, París, Pekín, Pésaro, Praga, Quebec, Reichenhall, Roma, Sagres, San Juan de Aznalfarache, San Sebastián, Santa Cruz de Tenerife, Shanghai, Singapur, Tánger, Toronto, Turín, Valencia, Valldemossa, Varsovia, Villafranca de los Barros, Vomp, Żelazowa Wola, 2002-2008.

## Prólogo de Zubin Mehta

Me pide Justo Romero, amigo y Dramaturgo del Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia, unas líneas a modo de prólogo para su último libro, dedicado a Chopin. Lamentablemente, el gran compositor polaco escribió muy poco, casi nada, para la orquesta. Por ello, es un músico al que, pese al evidente aprecio que tengo por su obra, no he podido frecuentar en las salas de concierto. Sin embargo, sí tengo algunos recuerdos imborrables. Jamás olvidaré mis colaboraciones con Artur Rubinstein y los conciertos de Chopin, que interpretamos juntos ya a principios de los años sesenta.

La fidelidad de Rubinstein a la música que interpretaba siempre me impresionó. Nunca inventaba, como tantos otros solistas, la música cada ocho o diez compases, es decir, jamás sobreinterpretaba. Sus manos hacían que cantara libremente. Oírle era para mí una experiencia rayana en el milagro musical. En él todo era de una asombrosa naturalidad y evidencia.

Desafortunadamente, con una única excepción, no pudimos hacer grabaciones juntos. Estábamos bajo contrato con diferentes casas discográficas, y sólo resolver la cuestión de a quién habrían correspondido los derechos de la grabación hubiera resultado sumamente complicado. Sin embargo, poco antes de su muerte, Rubinstein insistió en hacer una grabación con la Orquesta Filarmónica de Israel y conmigo, y la RCA le liberó del contrato por esa única vez. Él renunció a su porcentaje, e hicimos para Decca, donde yo estoy bajo contrato, una grabación del *Primer concierto para piano* de Brahms. Fue su último disco.

Rubinstein, como explica Justo Romero en las páginas de este sustancioso texto, tenía el secreto del *rubato*. Era prodigioso, verdaderamente increíble, cómo mientras su mano izquierda sostenía el acompañamiento con un rigor casi metronómico, la derecha se explayaba en el canto con absoluta libertad y flexibilidad.

Para mí, el nombre de Chopin resulta indisociable al del inolvidable pianista y entrañable amigo. Por ello, me alegra particularmente el que estas páginas, además de presentar de forma rigurosa la vida y la obra de Chopin, se detengan en analizar desde esta perspectiva el fundamental legado discográfico de Rubinstein en el ámbito chopiniano.

Obviamente, no ha sido Artur Rubinstein el único intérprete con el que he compartido la obra concertante de Chopin. He dirigido sus conciertos en numerosas ocasiones y con muy diversos solistas. También los he grabado con la colaboración del pianista Murray Perahia y la Filarmónica de Israel, en versiones que aparecen referenciadas en este libro. Y este mismo verano los vuelvo a llevar al disco con Lang Lang y la Filarmónica de Viena.

Dentro de un par de años, en 2010, celebraremos el segundo centenario del nacimiento de Chopin. Esta monografía exhaustiva y rigurosa brinda una estupenda ocasión para aproximarse cabalmente y de modo ameno a él y a su gran obra. También es un valioso medio para comenzar a conmemorar la efemérides de uno de

los genios incuestionables de la historia de la música, ¡por mucho que a los directores de orquesta apenas nos haya dado la oportunidad de disfrutar de sus composiciones en el podio!

**ZUBIN MEHTA**  
Valencia, junio 2008

## Prólogo de Joaquín Achúcarro

Se ha escrito una infinidad de libros sobre Chopin. Nunca serán bastantes. Para quienes amamos a Chopin y su música, cada nuevo enfoque, cada nuevo detalle que podamos aprender sobre su persona, su entorno, su producción, es un nuevo descubrimiento. Este libro de Justo Romero se dirige, con un lenguaje fluido y documentado, a todos aquellos que sentimos y amamos su música.

¡Qué daríamos por verlo, por oír el sonido de su voz, su francés con acento polaco! ¡Y qué no daríamos por verlo sentado al piano y oírlo tocar! Y oírlo improvisar. O lo que fuese...

Hoy día nos dicen que los músicos de *jazz* improvisan. Pero hay evidencia de que las improvisaciones son «premeditadas», al menos en sus líneas generales. No podemos imaginar a Chopin cogido de sorpresa en el salón de la princesa X. De alguna manera tendría que haber preparado las líneas generales de su actuación. Y luego, sí, poner las manos en el piano y dejarlas correr.

Quizá esto sea la clave de algo que sí sabemos: que a la hora de componer —el momento de terror del que habla Stravinski, de encontrarse lápiz en mano ante un papel pautado totalmente vacío— Chopin tenía enormes dificultades en trasladar a ese papel, a través de un sistema de notación bastante imperfecto, lo que su tiempo interior y sus manos hacían sin esfuerzo en el momento de improvisar.

Como ejemplo puede servir el «Preludio en Do mayor». Las notas que deja tenidas, las dos posibles melodías (pulgares y meñique), la transformación de cinco notas precedidas por un silencio en cinco notas SIN el silencio, cuando la música cobra urgencia y ansiedad en el *accelerando* que sube por el teclado hasta el punto culminante, y luego desciende volviendo a recuperar el silencio antes de las cinco notas, y el reposo final. Y todo en una obra maestra que dura alrededor de 45 segundos.

Nuestro sistema de notación es imperfecto. Quizá por eso la labor del intérprete consciente y responsable es tan apasionante, pues no se puede contar solamente con seguir la letra escrita, «ser fieles al texto». La letra escrita, la nota en el pentagrama, no nos dice las sutiles diferencias temporales que hay entre un minueto, un vals, una mazurca, una polonesa, o unos «Rumores de la caleta» de Albéniz, todo ello escrito en ritmo de 3/4. Sobre el papel todo es idéntico.

Otro gran improvisador que fue Beethoven encontró las mismas dificultades. Basta con pensar en la monumental introducción a la fuga de la *Sonata Hammerklavier*.

Sabemos que Chopin detestaba a Beethoven. Su manera delicada de tratar el instrumento era diametralmente opuesta a la agresiva manera del genio de Bonn. Beethoven buscaba arquitectura, fuerza, poder, energía, para lo que no eran bastante los pianos que destrozaba. Chopin buscaba, necesitaba ante todo, que el sonido fuese bello.



Quizá ahí esté la clave. Chopin el tuberculoso, tenía esa agudeza auditiva, que en España llamamos «oído de tísico», de percibir armónicos muy altos, que Beethoven, el sordo, no oía. En la música de Beethoven encontramos un sinfín de notas de paso que producen intervalos de séptima, novena, segunda, quintas aumentadas, de suyo disonantes y agresivas, que satisfacían la búsqueda de energía de Beethoven y herían el supersensible oído de Chopin.

Después de publicaciones tan fundamentales como sus obras sobre Albéniz, Falla, Penella o Cristóbal Halffter, Justo Romero nos presenta ahora un libro monumental, una nueva y valiosa aportación para los que seguimos hambrientos de Chopin. No sólo en detalles humanos de la vida cotidiana que son infinidad y todos interesantísimos<sup>[1]</sup>, sino también un análisis lúcido y meditado de sus obras, de todas sus obras, que aparecen perfectamente catalogadas y datadas. Incluso aquellas que quedaron sólo en proyecto, y también otras que desafortunadamente se han perdido. Las 570 páginas de este libro nos invitan a conocer más y mejor al hombre, y nos adentran un poco más en el misterio de su música.

Quizá de una manera excesivamente esquemática, podríamos decir que Bach (a quien Chopin adoraba) habla al Universo; Beethoven, a la Humanidad, y Chopin, a cada uno de nosotros.

**JOAQUÍN ACHÚCARRO**

Dallas, febrero 2008

## Preámbulo

«Un libro más sobre Chopin, cuando tan numerosa es la bibliografía chopiniana, puede parecer supefluo». Así inicia Jesús Bal y Gay su libro sobre Chopin, publicado en México, en 1959<sup>[2]</sup>. Medio siglo después, cuando la bibliografía se ha robustecido en número y rigor, estas palabras resultan aún más razonables. Fue esto lo primero que pensó el autor de este enésimo libro sobre Chopin cuando se planteó adentrarse en un personaje y en una obra que han sido concienzudamente estudiados y analizados por sesudos especialistas. Sin embargo, faltaba, en la bibliografía en castellano, un estudio actualizado y propio, que no se limitara sólo a ser portador de otros juicios, sino también a mirar, reflexionar y analizar, desde la cultura española, desde la música española, el universo chopiniano.

Naturalmente, este trabajo parte, bebe y se sustenta en la estupenda bibliografía disponible, que siempre es citada con precisión en las notas a pie de página —669—. Desde esta base de partida, y desde una visión deliberadamente arraigada en la cultura de Falla y Albéniz, en la visión universalista de la gran cultura que piensa y se expresa en la lengua de Cervantes y García Márquez, las páginas de este libro proponen un estructurado acercamiento al músico y a su obra, que comprende un somero pero preciso apunte biográfico, un análisis sobre el peso de la obra de Chopin en la música del futuro y —lo que es el grueso del volumen— un pormenorizado, detallado casi compás a compás, análisis de toda su obra, algo que sí resultaba inédito en la bibliografía en castellano. El volumen se completa con un catálogo, en el que la música de Chopin aparece clasificada tanto por orden cronológico como por tipo de obras y fechas de publicación. El volumen también incluye un apéndice discográfico, en el que, sin ánimo exhaustivo, aparece agrupada y comentada la discografía esencial de Chopin; una cronología que recoge los acontecimientos más cruciales en su vida, y una detallada relación bibliográfica.

# Introducción

---

«En la música de Chopin se hallan muchas de las verdaderas raíces de la música contemporánea».

*Nikolái Rimski-Kórsakov*<sup>[3]</sup>

---

«Beethoven escribía obras para piano, pero aquí se trata de la música de piano. Veo en la música de Chopin indicios positivos de progreso, que, con el tiempo, pueden ejercer notable importancia en esta rama del arte [...] si las posteriores obras del señor Chopin llegan a ser equiparables a las de su debú, no cabe duda alguna de que alcanzará una gloria merecida». Estas palabras, escritas por un François-Joseph Fétis<sup>[4]</sup> absolutamente fascinado por la poética musical de Chopin tras escucharle en el recital que sirvió de presentación del compositor/pianista en París, en la Salle Pleyel, el 15 de enero 1832, marcan el sentir general que la música del protagonista de este libro ejerció en la cultura de su tiempo.

No se equivocó el conocido crítico y musicólogo belga en su vaticinio de la influencia de la obra de Chopin en el arte futuro. Hoy, a punto de cumplirse el segundo centenario de su nacimiento, su obra pianística es patrimonio ineludible no ya del universo musical, sino de la imprescindible cultura acumulada que se transmite de generación en generación.

Fryderyk Franciszek Chopin nació el 1 de marzo de 1810<sup>[5]</sup>, en la pequeña localidad de Żelazowa Wola, cerca de Sochaczew, en la región de Mazovia, la cual formaba parte del Ducado de Varsovia<sup>[6]</sup>. Su padre, Mikołaj<sup>[7]</sup> Chopin (1771-1844), era oriundo de Marainville, en la región francesa de Lorena, en el este de Francia. En aquella época, la finca de Marainville en la que nació Mikołaj era propiedad del conde Michał Pac, ciudadano polaco que se estableció en Lorena tras llegar a esta tierra con el séquito del rey Stanisław Leszczyński<sup>[8]</sup>. Mikołaj Chopin se crio en una familia de campesinos. Su padre, carretero de oficio, y su abuelo poseían extensas viñas y todo indica que la familia residía allí desde siempre. El pequeño Mikołaj estuvo desde su infancia en contacto con polacos y era bastante conocido por varios miembros del personal de Pac, entre ellos el también polaco Adam Weydlich, administrador de las propiedades del conde.

Cuando el conde Pac vendió sus fincas, incluida Marainville, Weydlich decidió regresar a Polonia junto con su familia. Éste ofreció al joven Mikołaj, que contaba entonces 16 años, acompañarlo, con la promesa de ayudarlo a instalarse en Varsovia. Nunca más volvió a Francia.

Una vez en Polonia, no le costó encontrar empleo. Trabajó primero como contable en una fábrica de rapé en Varsovia hasta que ésta se fue a la quiebra. No obstante, su magnífica educación y su dominio del francés y del polaco le permitieron enseguida obtener acomodo como tutor de los cuatro hijos de la condesa Ewa

Łacyńska. Es en este momento de su vida cuando comienza a despertar su sentir polaco, cambia su nombre por el de Mikołaj y decide alistarse en la Guardia Nacional de Polonia, donde alcanza el rango de capitán, para defender a su nuevo país de los ejércitos de ocupación de Catalina La Grande de Rusia en 1794. Pero la resistencia polaca fracasó en su empresa y Varsovia pasó a ser parte de Prusia<sup>[9]</sup>.

En 1802, por mediación de la condesa Łacyńska, se convierte en el tutor de los cinco hijos de la condesa recientemente divorciada Ludwika Skarbek en la finca de Żelazowa Wola, donde conocerá a la que será su futura esposa, Justyna, una joven bien educada de padre granjero y pariente pobre de los Skarbek. Se casaron en junio de 1806. Él tenía 35 años, y ella 24. La condesa Skarbek les permitió instalarse en la finca y allí tuvieron cuatro hijos: Ludwika (1807-1855), Fryderyk (1810-1849), Izabela (1811-1881) y Emilia (1812-1827).

## VARSOVIA, 1810

En 1810, siete meses después del nacimiento de Fryderyk, Mikołaj decide mudarse a Varsovia, donde acepta una plaza en el Lyceum, que obtiene gracias a un amigo de los Skarbek, aunque la costosa vida de la familia en la ciudad le obliga a aceptar trabajos extras como profesor de francés. Ante esta tesitura económica, los Chopin optan por establecer en la capital un pensionado para jóvenes de buena familia. Se trataba de una especie de internado donde se impartían clases de idiomas y de música; un entorno refinado en el que crecerá el pequeño Fryderyk y donde desde muy joven mostrará su apasionada inclinación musical.

La capital polaca forma todavía parte en esta época del Gran Ducado de Varsovia, constituido por Napoleón en 1807, pero seguía siendo un remanso de paz en el centro de Europa. Tras la derrota de Bonaparte, los pactos alcanzados en el Congreso de Viena (1815) habían dado la mayor parte del Gran Ducado de Varsovia a los rusos.

El pequeño Fryderyk Chopin encontró en su hermana Ludwika su primera maestra de piano, con quien luego tocaba piezas para piano a cuatro manos. También su madre contribuyó a la enseñanza de Fryderyk hasta que su dominio del instrumento fue tal que con seis años el pequeño era capaz de toquetear cualquier melodía que escuchara. Había aprendido a tocar el piano por sí mismo, hasta el punto de que interpretaba con fluidez incluso melodías armonizadas de oído con acordes simples. Fue entonces cuando Mikołaj y Justyna Chopin llegaron a la conclusión de que, a partir de ese momento, el pequeño Fryderyk debería recibir una formación pianística seria y sistemática.

Wojciech Adalbert Żywny se convirtió en su primer maestro. Desde 1816 hasta 1822, este pianista y violinista oriundo de Bohemia le inició en el estudio de Bach<sup>[10]</sup> y le enseñó a apreciar al gran barroco alemán. También le animó a que explorara la música de los grandes compositores vieneses, además de obras más modernas de creadores de segunda categoría. Żywny le proporcionó conocimientos de armonía y composición, pero nunca trató de corregir la inusual y compleja digitación del futuro compositor. Hay que observar un hecho verdaderamente asombroso, y es que Chopin jamás realizó estudios formales de piano.

Como pianista, fue absoluto autodidacto, algo realmente sorprendente si se considera que, como compositor, revolucionó la escritura para teclado. «Chopin», enfatiza Alfred Cortot, «nunca recibió una clase de piano. Ni de niño, ni durante el tiempo de sus estudios en el Conservatorio de Varsovia». Luego, cuando años después, al poco de llegar a París, en septiembre de 1831, pensó estudiar con Kalkbrenner, se convenció definitivamente de que su talento pianístico no era susceptible de ser guiado por ningún maestro, y de que debía dejar evolucionar libremente lo que él llamaba «mi manera de considerar la forma de tocar el teclado»<sup>[11]</sup>.

Poco después de iniciar sus estudios musicales, comenzó a tocar en público y a

componer. Con apenas siete años ven la luz sus primeras obras, dos polonesas, que su padre se encargó de transcribir, una en la tonalidad de sol menor (*KK 889*) y la otra en Si bemol mayor (*KK 1182-1183*). La primera fue publicada por Izydor Józef Cybulski, rector de la Escuela de organistas de la capital polaca, quien realizó las copias en la pequeña imprenta doméstica de la iglesia de Nuestra Señora de Varsovia.

A los siete años ya tocaba el piano con cierta maestría, improvisaba y componía con soltura. Como niño prodigio adquirió rápidamente notoria popularidad. Con esa misma edad, el 24 de febrero de 1818 ofreció su primer concierto público en una gala benéfica en Varsovia, en el palacio de la familia Radziwiłł, donde interpretó el *Concierto para piano y orquesta en mi menor, opus 26*, de Adalbert Gyrowetz<sup>[12]</sup>, así como sus dos primeras polonesas.

Tras el concierto, la revista varsovia *Pamiętnik Warszawski* se hizo eco del talento del jovencísimo compositor y pianista y destacó en sus páginas: «... No podemos silenciar las siguientes composiciones grabadas y puestas amistosamente en circulación: *Polonesa* para piano dedicada a la condesa Skarbek, por Fryderyk Chopin, de ocho años de edad. El compositor de esta danza polaca, que sólo tiene ocho años<sup>[13]</sup>, es verdaderamente un genio desde el punto de vista musical [...] No sólo ejecuta al piano con gran facilidad y buen gusto los trozos más difíciles, sino que ya ha compuesto varias danzas y variaciones que llenan de admiración a los aficionados y a los críticos, sobre todo si se tiene en cuenta su corta edad. Si hubiera nacido en Alemania o Francia sin duda ya sería célebre en todos los países del mundo»<sup>[14]</sup>.

Poco a poco comenzó a dar recitales en las recepciones de los salones aristocráticos de la ciudad, para las familias Czartoryski, Grabowski, Sapieha, Mokronowski, Czetwertyński, Zamoyski, Radziwiłł, Lubecki, Zajaczek, Skarbek y Tenczyński, entre otras. Así se ganó un número creciente de admiradores, que lo llevaron a ser invitado en numerosas ocasiones por el gran duque Konstantín Pávlovich, hermano del zar, y su familia en el Palacio Belweder, e incluso la propia zarina María Fiódorovna, madre del zar Alejandro I de Rusia y del gran duque Konstantín, escucha al niño prodigio cuando visita Polonia en 1818, durante un acto celebrado en el Lyceum de Varsovia, donde interpreta para ella las dos primeras polonesas que acababa de componer.

Un año después conocerá a la célebre soprano italiana Angelica Catalani<sup>[15]</sup>, que acude a Varsovia para ofrecer cuatro conciertos de gran éxito. La propia Catalani, tras escucharlo tocar en Varsovia, impresionada por el talento y la sensibilidad artística del muchacho, le regalaría un reloj de oro con una dedicatoria<sup>[16]</sup> fechada el 3 de enero de 1820.

El talento de Chopin se consolida, y en 1822 su maestro Żywny será reemplazado como profesor por Józef Elsner (1769-1854), fundador del Conservatorio de Varsovia y profesor de la Escuela Superior de Música. Żywny había alcanzado el umbral de su capacidad como profesor pero se mantendría como amigo cercano a la familia. Poco antes de terminar sus clases con el maestro polaco, el joven Fryderyk le dedicaría la *Polonesa en La bemol mayor, opus póstumo [KK 1184]* como homenaje en su 65 aniversario.

En 1823, con trece años, se matricula en el Lyceum de Varsovia —donde cinco años antes había tocado para la zarina María Fiódorovna—, para iniciar su educación formal y extramusical. Durante los tres años siguientes la música pasará a ocupar segundo lugar. Concluye los estudios en el Lyceum en 1826. A lo largo de estos tres años adquiere buenos conocimientos de francés, alemán e italiano, aprende latín y se familiariza con la literatura europea. Al mismo tiempo, en el ámbito musical concentró sus esfuerzos en el aprendizaje de contrapunto con el maestro Elsner, que le impartía clases seis horas a la semana.

Este aprendizaje se interrumpía en ocasiones por la fragilidad de la salud de Chopin. Ya desde su niñez manifestó una condición física endeble, sufría inflamaciones de los ganglios del cuello y tenía que soportar frecuentes sangrías. Es por este motivo por el que sus padres, en los periodos vacacionales, le enviaban a las posesiones campestres de sus amigos bajo un estricto régimen y medicación. Realizó estancias en 1824 y 1825 en Szafarnia, en Mazovia, donde tuvo un contacto directo con la música folclórica polaca. Las vacaciones en Mazovia, país de la mazurca, le revelaron múltiples aspectos de este género que cultivará durante toda su vida. Allí, presenciando, cantando, transcribiendo, bailando y tocando en las bandas folclóricas, fue donde sintió, asimiló y comprendió las canciones y bailes campesinos que tanto influyeron y nutrieron su universo expresivo.

De las inquietudes culturales y humanísticas que ya entonces embargaban al joven Chopin da cuenta un hecho curioso ocurrido durante las vacaciones del verano de 1824, pasadas en el castillo de la familia Dzięwanowski, cuyo hijo Dominik era compañero de colegio y amigo de Chopin. Allí edita, junto con su hermana pequeña Emilia, un periodiquillo que titulan *Szafarski Kourier*, y que era una imitación del *Kurier Warszawski*. En sus columnas, Chopin refleja con elocuencia su amor a la naturaleza, la visión que tenía de la vida y su interés por la música nacional.



## ANTE EL ZAR

En 1825 invitan a Chopin a que toque un nuevo instrumento, llamado «eomelodión»<sup>[17]</sup>, en el Gran Salón del Conservatorio de Varsovia. Allí causó excelente impresión con sus improvisaciones y tocó, además, un concierto para piano de Moscheles. A los pocos días, actúa ante el mismo zar Alejandro I de Rusia, durante la visita que éste realizó a Varsovia en abril y mayo de 1825, pocos meses antes de su muerte, el 1 de diciembre. El zar le regaló un anillo de diamantes como recuerdo de la ocasión. El 2 de junio de ese mismo año, el *Kurier Warszawski* anuncia la publicación de la primera obra oficial de Chopin, el *Rondó en do menor, opus 1 [KK 1-5]*, pieza que contribuyó a consolidar la buena fama que se había granjeado ante el zar.

Uno de los primeros reconocimientos llegó cuando en su último curso en el Lyceum lo nombraron organista del centro. Como tal, Fryderyk acompañaba e improvisaba frecuentemente en el Convento de la Visitación en Varsovia. Sin embargo, después de dejar Polonia rara vez volvería a tocar este instrumento, para el que muchos años después, en 1846, en París, compuso el hoy ilocalizado *Veni Creator Spiritus*, destinado a ser interpretado durante la boda de su amigo varsoviano el poeta Józef Bohdan Zaleski y que es su única obra para órgano.

El 7 de julio de 1826 completa sus estudios en el Lyceum, donde se gradúa *cum laude* el 27 del mismo mes. Ese mismo día, con motivo de la celebración de fin de curso, acude con su amigo y compañero de estudios Wilus Kolberg a la Ópera de Varsovia para asistir a una representación de *La gazza ladra* de Gioacchino Rossini. Ya en casa, compone la misma noche una polonesa —la *Polonesa en si bemol menor, opus póstumo [KK 1188-1189]*— que incorpora una de las melodías favoritas de su buen amigo Kolberg de la ópera que acababan de escuchar. En agosto de este mismo año realiza su primer viaje fuera de Polonia: fue con sus hermanas y su madre a descansar a Bad Reinertz (actual Duzniki-Zrdoj), un balneario de aguas termales en el sur de Silesia. Su hermana Emilia ya se encontraba gravemente enferma.

Tanto los elogios del influyente príncipe Antoni Henryk Radziwiłł como los que le dedicó la importante revista musical alemana *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig tras la publicación de su primera obra fueron concluyentes para convencer a Mikołaj Chopin de que su hijo estaba capacitado para emprender con carácter profesional una carrera musical. Por ello, apenas completado su último curso en el Lyceum, lo inscribió en la Escuela Superior de Música del Conservatorio de Varsovia, dirigida por Elsner y donde cursó estudios de teoría de la música, contrapunto y composición. Su primer año en el Conservatorio no fue fácil. En marzo de 1827, tras padecer varias hemoptisis, su hermana pequeña Emilia contrae una tuberculosis pulmonar que la lleva a la muerte. Falleció el 10 de abril, con tan sólo 14 años. Su familia mandó grabar en su lápida: «Emilia Chopin. Fallecida en la decimocuarta primavera de su vida. Como una flor marchita. Con la esperanza de un

fruto magnífico».

Consciente del talento excepcional de su alumno, Elsner le permitió no asistir a las clases de piano en el Conservatorio para que se concentrara en los entresijos de la composición. Fue muy estricto en lo que respecta a los aspectos teóricos, especialmente en el contrapunto. Chopin, dotado de una magnífica capacidad melódica, gran facilidad para la improvisación y para trazar perfectas armonías, adquirió en la Escuela Superior de Música una base sólida, disciplina y precisión en la composición, así como la comprensión del significado y la lógica de cada nota.

A esta época corresponden composiciones como la *Sonata para piano número 1, en do menor, opus 4* [KK 928-931], obra producto de un ejercicio y que dedicó a su maestro. Entre sus piezas más interesantes de este periodo figura el *Rondó a la Mazur, en Fa mayor, opus 5* [KK 22-25], compuesto para la joven condesa Alexandrine de Moriolles. No obstante, la página más relevante de Chopin de sus años de estudiante es *Variaciones en Si bemol mayor, «Là ci darem la mano», sobre el Don Giovanni, de Mozart, para piano y orquesta, opus 2* [KK 6-15], serie compuesta durante las vacaciones del año 1827. La obra fue tan importante que, tras su publicación, Clara Wieck (que años más tarde contraería matrimonio con Robert Schumann) fue la primera pianista que la tocó en público después del propio compositor. El joven Schumann —nacido en 1810, el mismo año que Chopin—, tras conocer la obra escribiría tiempo después en el *Allgemeine Musikalische Zeitung*: «Descúbranse, señores, ante el genio espontáneo de Chopin, su noble propósito y su maestría ¡un genio!»<sup>[18]</sup>.

Al año siguiente, en 1828, Chopin amplió sus experiencias. A comienzo de año tuvo la oportunidad de conocer al compositor y pianista Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), quien visitó Varsovia en ese tiempo. Ese mismo verano realizaría su primer viaje a Berlín, cuando un amigo de su padre, Felix Jarocki, profesor de Ciencias Naturales en la Universidad, propone a Mikołaj llevarse a Fryderyk a un congreso en la capital prusiana en el mes de septiembre. Berlín se había convertido en un emergente centro de la vida musical europea y, especialmente, de la ópera. Allí asiste a representaciones de obras maestras clásicas, como las óperas *Cortez, ou La Conquête du Mexique*, de Spontini; *Il matrimonio segreto*, de Cimarosa; *Le Colporteur*, de George Onslow; *Die Entführung aus dem Serail* y *Le nozze di Figaro*, de Mozart, y *Der Freischütz*, de Weber. Aunque, sin duda, la mayor impresión se la causará la *Ode auf das Cäcilienfest*, de Händel, para solistas, coro y orquesta: «Está cerca del ideal que me he formado de la gran música», escribe a su familia el 20 de septiembre. Ya de vuelta a Varsovia, afronta el que será su último curso en el Conservatorio. Se dedicará sobre todo a trabajos personales.

En abril de 1829 conoce a Konstancja Gładkowska, bella y talentosa cantante que también estudiaba en el Conservatorio. Se enamora de ella. Así lo reflejan las misivas que envía a su buen amigo Tytus Wojciechowski, en las que habla de Konstancja como «su sueño de mujer», e incluso llega a preguntarse a sí mismo: «Me ama o no

me ama». Pero la relación no llegó a trascender más tiempo que el que duró su último año en Varsovia.

Un acontecimiento lo marcó profundamente durante este año de 1829: la visita a Varsovia, en los meses de mayo y julio, del virtuoso Niccolò Paganini, «el violinista infernal»<sup>[19]</sup>, con motivo de las celebraciones de la coronación del zar Nicolás I como rey de Polonia, el 24 de mayo de 1829. El famoso supervirtuoso del violín ofreció 16 conciertos en el Teatro Nacional de la capital polaca, algunos de ellos junto con su alumno polaco y también célebre violinista Karol Józef Lipiński (1790-1861). Chopin asistió deslumbrado a casi todos. Le impresionó su brillante técnica y las nuevas posibilidades sonoras inherentes a su estilo. Compuso como homenaje *Souvenir de Paganini (Variaciones en La mayor) [KK 1203]*, aunque su deuda con él ha quedado más patente en los *Doce estudios para piano opus 10 [KK 109-163]* que empezó a esbozar ese mismo otoño. A finales de julio, realizó los exámenes finales en el Conservatorio, que aprobó sin dificultades. Abandonaría la Escuela Superior de Música con una elogiosa carta de recomendación de su maestro Elsner: «Después de tres años de tener a Fryderyk Chopin como alumno, puedo asegurar que se trata de un talento de capacidad sobresaliente, de un genio musical único».

A pesar de estos éxitos académicos, su familia no logró que el joven Fryderyk obtuviera alguna beca o subvención para cursar estudios en el extranjero. El propio Mikołaj, en su empeño, remite una carta al ministro Stanisław Grabowski con el fin de que interceda por su hijo. Pero la Comisión del Gobierno deniega la petición y Fryderyk, provisto de un poco de dinero que había ahorrado su padre, prepara las maletas rumbo a Viena con el fin de hacerse un hueco en los elitistas círculos musicales de la capital austriaca.

## VIENA, 1829

Viena era por aquella época la capital musical de Europa junto con París. Hacía dos años que Beethoven había fallecido allí, y su música, junto con la de Haydn, Schubert, Gluck y Mozart, impregnaba la vida de la metrópoli austriaca. Apenas transcurrida una semana desde su llegada, el 31 de julio de 1829, Chopin ya se encontraba totalmente inmerso en el ambiente musical vienés y había asistido a representaciones de *La Dame blanche* de Boieldieu, *La Cenerentola* de Rossini, *Il Crociato in Egitto* de Meyerbeer y de *Joseph in Ägypten*, de Méhul. También visitó varias fábricas de pianos, como ya había hecho en Berlín. Pero el motivo de su viaje era mucho más importante...

En Viena residía Wilhelm Würfel, quien había sido su maestro de órgano durante sus años como alumno de Wojciech Adalbert Żywny. De la mano de Würfel conoce a la joven y virtuosa pianista Leopoldine Blahetka<sup>[20]</sup>, al pedagogo y compositor Carl Czerny, al empresario Robert Gallenberg (director del Teatro Kärntnerthor) y al influyente editor musical Tobias Haslinger. Entre las publicaciones de Haslinger figuraban algunas de las obras más importantes de Beethoven, además de algunas de Schubert. Este editor ya había recibido copias manuscritas de la *Sonata para piano número 1, en do menor* y de las *Variaciones en Si bemol mayor*, «*Là ci darem la mano*», y aceptó escuchárselas el 11 de agosto, en un concierto en el que también se incluyó música de Beethoven. Chopin tenía previsto ofrecer en el programa su *Rondó a la Mazur, en Fa mayor*, pero, tras algunos problemas con los materiales de orquesta, decidió improvisar una canción popular sobre un tema de *La Dame blanche*, la ópera de Boieldieu que acababa de escuchar en Viena.

Tuvo un éxito enorme. Las críticas fueron elogiosas. El *Allgemeine Theaterzeitung* de Viena así lo recogió: «A causa de la originalidad de su forma de tocar y de sus composiciones se le puede atribuir cierto don, por lo menos en lo que respecta a sus formas poco convencionales y su pronunciada originalidad»<sup>[21]</sup>. Las críticas, en general, fueron excelentes, pero algunas censuraron el poco volumen que conseguía del piano en determinados momentos, «más adecuado para un salón que para una sala de conciertos». A propósito de estas críticas, el 12 de agosto Chopin escribe a su familia: «Según la opinión general, mi interpretación se ha caracterizado por una sonoridad demasiado débil o, mejor dicho, demasiado delicada para el gusto de los oyentes vieneses, acostumbrados a escuchar a los artistas destrozando su instrumento [...] No importa; es imposible que no haya algún *pero*, y prefiero esto a oír decir que toco demasiado fuerte»<sup>[22]</sup>.

Enseguida se organizó un segundo concierto para el 18 de agosto, en el que incluyó su *Krakowiak, gran rondó de concierto en Fa mayor, para piano y orquesta, opus 14 [KK 188-197]*. Indudablemente, el exotismo de los elementos nacionales de sus composiciones fue uno de los principales atractivos para las audiencias vienesas. Las críticas fueron nuevamente excelentes, aunque algunas de ellas volvieron a

censurar el poco volumen de sus interpretaciones. Al día siguiente de este segundo concierto abandonó Viena rumbo a Varsovia. Pero en el camino recaló en Praga.

Permaneció dos días en la capital checa y, pese a las peticiones de conciertos que recibió, las rechazó todas. Se había forjado una buena reputación en Viena y la impredecible reacción del público checo, que previamente había desestimado a Paganini, podía mermar su incipiente prestigio. Continuó con su viaje hacia Varsovia no sin antes hacer un alto en la ciudad alemana de Dresde. Allí presencié una de las primeras representaciones del *Fausto* de Goethe.

## ADIÓS VARSOVIA. HASTA NUNCA POLONIA

Llegó a Varsovia el 12 de septiembre de 1829 y pasó el resto del año componiendo por las noches. Durante estos meses comenzó a trabajar en la que sería su creación más importante hasta la fecha: el *Segundo concierto para piano y orquesta, en fa menor, opus 21* [KK 255-267]. Por aquel entonces, el interés del pueblo polaco por Chopin iba en aumento y, poco a poco, comenzó a ser consciente de la necesidad de tocar para sus conciudadanos. Así que el 3 de marzo de 1830 se organizó un concierto privado en el salón de la casa de sus padres con un público selecto. Dirigió la orquesta el compositor polaco Karol Kurpiński y tocó su *Fantasia sobre temas polacos* y el *Concierto en fa menor*. El éxito fue total. El crítico del *Kurier Warszawski*, que se encontraba entre los invitados, califica a Chopin de «Paganini del piano» y Fryderyk, animado ante el respaldo de público y la crítica, decide debutar oficialmente el 17 de marzo en el Teatro Nacional de Praga con las mismas obras<sup>[23]</sup>. La expectación fue tal que ya tres días antes del concierto se habían agotado todas las localidades. La prensa, una vez más, se deshizo en elogios hacia la calidad y originalidad de sus obras. Cinco días más tarde, en respuesta al deseo general, ofrece un segundo concierto. Para esta ocasión, sustituye la *Fantasia sobre temas polacos* por el *Rondó a la Krakowiak* y utiliza un piano vienés con una sonoridad más poderosa que los habituales de la época.

A principios de verano acepta la invitación de su buen amigo Tytus Wojciechowski, con el que mantiene una relación epistolar constante, para pasar unos días en la hacienda de Poturzyń, donde además de descansar tomará contacto de nuevo con el folclore polaco. Antes de emprender con su familia las que serán las últimas vacaciones en su Żelazowa Wola natal, regresará a Varsovia para presenciar el debú de su amada Konstancja Gładkowska en *L'Agnese*, de Ferdinando Paër.

Ya de vuelta en Varsovia trabaja en una nueva *Polonesa con orquesta*<sup>[24]</sup> y hace el último repaso del rondó del *Concierto para piano y orquesta número 1, en mi menor, opus 11* [KK 164-177], que estrenará el 11 de octubre de 1830. Éste será su último concierto en Varsovia. Consciente de la necesidad de abandonar Polonia para crecer musicalmente (y también para librarse del servicio militar obligatorio), el 2 de noviembre abandona la capital polaca acompañado por Tytus Wojciechowski y se encamina a Viena. En Varsovia deja a su familia y a su amada Konstancja. Jamás volverá a Varsovia. Tampoco pisará nunca más tierra polaca.

De camino a la capital austriaca recala en Breslau<sup>[25]</sup> y Dresde. Llega finalmente a Viena el 22 de noviembre, y encuentra alojamiento en una de las calles principales, la Kohlmarktstrasse. Pero la estancia en Austria no responderá a sus expectativas. La reserva del público vienés, embelesado con los vales de la familia Strauss y de Josef Lanner, chocará con la sensibilidad y la originalidad de la música de Chopin. No obstante, Fryderyk evita en las cartas hacer a su familia partícipe de su decepción y opta por desahogarse con los amigos, entre ellos el médico Jan Matuszyński.

A finales de ese mismo mes de noviembre de 1830 estalla la insurrección de Varsovia ante el poder zarista. Nada más tener conocimiento, Tytus abandona Viena para unirse al ejército polaco, y deja a Chopin solo en la capital austriaca. La historia, sin embargo, vuelve a jugar en contra del pueblo polaco y la revuelta se salda con la deportación de miles de insurgentes a Siberia y al Cáucaso. La constitución de 1815 quedó abolida y se suprimió la autonomía administrativa. El uso del ruso se hizo obligatorio en los tribunales y en las escuelas.

Esta segunda estancia en Viena será particularmente dura para Fryderyk, ya que a la fría acogida de su música se sumará la preocupación por su familia y su país ante las represalias de la Rusia zarista. Su situación se deteriora, además, por la incipiente hostilidad de la sociedad austriaca hacia los polacos, derivada de la posición neutral de Austria durante el conflicto ruso-polaco. Por todas estas razones, no es de extrañar que se sintiera incapaz de dedicarse seriamente a la composición o de ampliar su carrera como pianista. Solamente ofrecerá dos recitales durante esta segunda permanencia en la ciudad imperial: el 4 de abril en la famoso Redoutensaal, y el 11 de junio en el Teatro Kärntnerthor, donde había debutado apenas hacía un año con notable éxito. La gélida recepción que le propicia el público contribuye a que comience a plantearse abandonar la ciudad para buscar nuevos horizontes.

## PARÍS. «DIVERTIRSE, ABURRIRSE, REÍR, LLORAR...»

Fryderyk ansía ir a París, pero al poseer la nacionalidad rusa, la capital gala, refugio de exiliados y de revolucionarios polacos, no era el lugar más indicado para él. Tras muchas dificultades, consigue un pasaporte a Londres que menciona un simple «paso» por París. Durante el viaje, recalca en Salzburgo, Múnich<sup>[26]</sup> y Stuttgart. Nada más poner pie en París el 11 de septiembre de 1831 se da cuenta de que ha llegado a la que, con Viena, es en ese momento la capital cultural y musical del mundo. El 18 de noviembre de 1831 escribe a Tytus Wojciechowski: «París responde a todo lo que el corazón desea. Uno puede divertirse, aburrirse, reír, llorar o hacer lo que se le antoje sin llamar la atención, puesto que miles de personas hacen otro tanto... y cada uno como quiere».

La joven generación que le acogía en París era la primera que no había vivido la Revolución de 1789, aunque a pesar de ello sí se consideraba su heredera y actuaba como tal. Su filosofía encarnaba el ideario político de Robespierre y Danton. Estos jóvenes románticos, enfrentados con la civilización, la sociedad y las leyes, abogaban por la libertad de pensamiento y expresión. Huían de la tradición formalizada en busca de un nuevo lenguaje expresivo. Fryderyk enseguida encontró acomodo entre ellos.

1831 fue un año abrumador para las artes y las letras francesas. Victor Hugo publica *Nuestra señora de París* y la colección de poemas *Las hojas de otoño*; Balzac *La piel de zapa*, mientras que el historiador Jules Michelet daba a la prensa su *Introducción a la historia universal*. La actriz Marie Dorval representa la primera obra teatral de Alfred de Vigny, *La mariscala de Ancre*, y *Anthony*, el primer gran éxito de Alexandre Dumas. También dos jóvenes periodistas Aurore Dudevant, que pronto adoptaría el seudónimo de George Sand, y Jules Sandeau malvivían mientras trabajaban en un (entonces) pequeño periódico llamado *Le Figaro*. Eugène Delacroix presentaba en el Salón de 1831 su obra maestra *La Libertad guiando al pueblo*.

Chopin encuentra alojamiento en un cómodo, aunque caro y pequeño, piso ubicado en el número 27 del bulevar Poissonnière<sup>[27]</sup>, una amplia avenida llena de árboles situada en el barrio más de moda de la ciudad. Llevaba consigo varias cartas de recomendación de influyentes personalidades que le fueron útiles, una de ellas escrita por el doctor Johann Malfatti<sup>[28]</sup>, dirigida a Ferdinando Paër<sup>[29]</sup>. La carta de Malfatti supuso para Chopin el pasaporte hacia una nueva forma de vida. El italiano de origen danés disponía de excelentes contactos en la capital gala y pronto se convirtió en su protector en todos los aspectos. Ya que el pasaporte ruso de Fryderyk sólo le permitía estar «de pasada» en París, Paër escribió a las autoridades francesas solicitando la permanencia del joven «que es un polaco deportado de Varsovia como resultado de la revolución»<sup>[30]</sup>. Era obvio que Chopin ni era un deportado ni un refugiado político, pero las autoridades francesas le permitieron residir en París de forma indefinida «para poder perfeccionar su arte». Cuatro años más tarde, se



convertiría en ciudadano francés con pasaporte galo expedido el 1 de agosto de 1835<sup>[31]</sup>.

De la mano de Paër, Fryderyk se introduce en el universo musical parisiense. Conoce a Gioacchino Rossini, Friedrich Kalkbrenner<sup>[32]</sup> y al más veterano de todos, el compositor Luigi Cherubini. Paër también le presenta a algunos de los músicos más prometedores del momento, entre los que se encuentra su alumno, Ferenc Liszt. Pero, sin lugar a dudas, fue Kalkbrenner quien le causó mayor impresión. En una de sus cartas a Tytus le confiesa: «Si Paganini es la perfección, Kalkbrenner es su igual pero con otro estilo. Me resulta difícil describirte su manera de tocar tan serena y encantadora, su incomparable regularidad y la maestría que demuestra en cada nota». El propio Kalkbrenner le ofrece tomar lecciones durante tres años bajo su tutela, algo que choca frontalmente con los deseos de su familia y de su antiguo maestro, Józef Elsner. Pese a su juventud, Chopin era ya un pianista de amplio prestigio y no necesitaba tres años de aprendizaje extra. Algo que también le aconseja Liszt.

Respaldado por Kalkbrenner, entre otras personas, el 26 de febrero de 1832 ofrece su primer concierto en París, en el salón de Camille Pleyel, con carácter benéfico, para los refugiados polacos en París. Interpreta su *Concierto para piano en fa menor* y las *Variaciones en Si bemol mayor*, «*Là ci darem la mano*»<sup>[33]</sup>. Al mismo acude la mayor parte de la colonia polaca radicada en la capital francesa, así como numerosos músicos y críticos, entre ellos, François-Joseph Fétis, considerado uno de los críticos más influyentes del siglo XIX y fundador de la *Revue Musicale*, primera publicación en Francia dedicada exclusivamente a temas musicales.

En su crítica, publicada el 3 de marzo, Fétis, tras destacar que «la recaudación del concierto no fue suficiente para cubrir los gastos y que la audiencia estaba compuesta en su mayoría por residentes polacos», subraya: «Veo en la música del señor Chopin indicios positivos de progreso, que, con el tiempo, pueden ejercer notable influencia en la evolución del piano [...] Hay alma en estas melodías, fantasía en sus figuras, y originalidad en todo. Demasiado exceso en las modulaciones, y cierto desorden en la unión de los motivos de cada frase, lo que produce la sensación de escuchar una improvisación en lugar de lo escrito. Son estos defectos que se mezclan con las cualidades que acabo de señalar. Pero tales faltas pertenecen a la edad del artista; que desaparecerán con la experiencia. Si las obras posteriores del señor Chopin corresponden a su debú, no existe duda alguna de que se forjará una brillante y merecida reputación»<sup>[34]</sup>.

Este concierto supuso, además, una de las primeras tomas de contacto entre Chopin y Ferenc Liszt, el inicio de una amistad que se convertirá en legendaria, sobre todo por la admiración que el pianista y compositor húngaro le proferirá toda su vida. El éxito de este concierto le lleva a ofrecer una nueva actuación, también benéfica, el 20 de mayo del mismo año 1832, en la sala de conciertos del Conservatorio de París, donde tocó el primer movimiento del *Concierto para piano y orquesta número 2, en fa menor, opus 21* [KK 255-267]. Sin embargo, esta vez no se topó con una respuesta

tan favorable por parte del público, sobre todo por el volumen de la orquestación, excesivo para el sonido tenue que Chopin obtuvo del piano.

La irrupción de una epidemia de cólera en París complica su futuro. Presa del pánico, la clase acomodada abandona la ciudad, y Fryderyk, que no pasa por un buen momento económico, ve cómo su carrera de concertista comienza a correr peligro. Sin embargo, su suerte cambia gracias a un encuentro fortuito en las calles de París con el príncipe Walenty Radziwiłł, quien le informa de sus planes de abandonar la ciudad. Radziwiłł no duda en invitarlo a tomar parte en una fiesta que ofrece el ilustre, e inmensamente rico, barón James (Jacob) Rothschild, hijo menor de la familia de banqueros más importante de Europa. Esa velada, Chopin tocó e improvisó mientras que el príncipe lo recomendaba a todos los asistentes.

## ¿CONCERTISTA? ¡PROFESOR PARTICULAR!

De repente, tras esa fiesta, comienza a ser muy solicitado entre la aristocracia. Fryderyk rendirá posteriormente tributo a la familia Rothschild en la *Balada número 4, en fa menor, opus 52 [KK 732-738]*, que dedica a la baronesa Nathaniel de Rothschild. Se convierte en uno de los maestros de moda y todo el París elegante quiere contar con sus servicios. Chopin, con cinco clases particulares de piano cada día, consigue, por fin, que mejore su maltrecha economía. Disfruta del patrocinio de las principales familias de París, a cuyas hijas se dedicará a enseñar prácticamente el resto de su vida.

«Yo no estoy hecho para dar conciertos; el público me intimida, me siento asfixiado por su impaciencia precipitada, paralizado por sus miradas curiosas, mudo ante esas fisonomías desconocidas». Estas palabras de Chopin, recogidas en la conocida biografía de Liszt<sup>[35]</sup>, delatan el poco interés que tenía por el mundo del concierto, y marcaba su creciente inclinación por la enseñanza. El sentido de la realidad se impuso y Chopin renunció a ser un concertista-compositor de la misma forma que había desistido de convertirse en compositor operístico. Pero, como escribe Piero Rattalino en su monografía sobre Chopin (1991), «la renuncia a una carrera no significa la renuncia a las ambiciones que se realizaron bajo la forma de sublimación». Chopin se convertiría poco después en el ídolo de los salones de París, ¡en el pianista-poeta!

Aunque había recibido relativamente poca educación pianística formal, su método de enseñanza era sensato y eficaz; insistía en que sus alumnos practicasen los estudios de Clementi *Gradus ad Parnasum*, y para alcanzar la independencia de cada dedo consideraba «imprescindible» trabajar los 48 preludios y fugas de *Das Wohltemperierte Klavier* de Bach. A los alumnos más avanzados les hacía tocar, además, sus propias obras, incluidos, por supuesto, sus *24 estudios opus 10 y opus 25*. Para las escalas, prefería comenzar con la de Si mayor, puesto que su disposición con cinco sostenidos (Fa#, Do#, Sol#, Re#, La#) «contribuye a una mejor postura de la mano». De hecho, no enseñaba otras escalas hasta que ésta no salía perfectamente. Estaba convencido, y con razón, que la escala de Do mayor, que sólo utiliza teclas blancas, es la más difícil de tocar correctamente.

Pensaba, por otra parte, que tres horas diarias de estudio eran suficientes. Más tiempo, sería contraproducente, «ya que cansaría demasiado al alumno y podría acabar aborreciendo la música». Chopin buscaba la pureza natural del sonido, así como su variedad, dentro de un obsesivo interés por obtener un *legato cantabile* inspirado en el belcanto. Detestaba cualquier exceso expresivo y los innecesarios efectos dramáticos tan apreciados por sus contemporáneos. En este sentido, fue un revolucionario del concepto expresivo del incipiente piano romántico.

Por sus clases particulares —lo recuerdan Ates Orga<sup>[36]</sup> y Alfred Cortot<sup>[37]</sup>— percibía veinte francos (casi 90 euros)<sup>[38]</sup>, que los discípulos dejaban encima de la

repisa de la chimenea del recibidor, pero cobraba más cuando daba las clases particulares en casa de los alumnos. Las cinco lecciones diarias le proporcionaban unos cómodos ingresos mensuales que le permitían vivir holgadamente, hasta el punto de contar incluso con mayordomo y coche de caballos propio. Sus alumnos eran en su mayoría señoras y chicas bien de la alta sociedad parisiense<sup>[39]</sup>. Quizá por ello, apenas llegó a tener discípulos que alcanzaran un nivel verdaderamente profesional, capaces de seguir la estela de su ilustre maestro. A diferencia de Liszt — que tenía una pléyade de alumnos célebres que le veneraba y le seguía fielmente— y de otros grandes pianistas de la época, Chopin, como maestro, proyectó su escuela sólo a través de tres o cuatro nombres, pero, fundamentalmente, a través de Georges Mathias<sup>[40]</sup>.

Su creciente popularidad tiene también consecuencias beneficiosas en su carrera como compositor. En verano, tras instalarse en julio en un piso emplazado en el número 4 de la parisiense rúe Cité Bergère, firma un contrato con la editorial de Moritz Schlesinger, que se compromete a publicar sus obras en Francia. Al mismo tiempo, las composiciones se imprimen en Leipzig (Probst y Kistner; luego Breitkopf & Härtel) y Londres (Wessel & Co.). En diciembre de 1832 tiene la satisfacción de ver editado un volumen con sus tres primeros nocturnos<sup>[41]</sup>, dos cuadernos de mazurcas y otro con obras tempranas. Esta importante incursión editorial resultará crucial para la trayectoria de Chopin y para la difusión de su música, puesto que la carrera como concertista había pasado ya a un segundo plano. Cuenta a su favor, también, con el apoyo de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, que le tributa elogios como: «Desde el primer momento en que apareció en escena creó por sí mismo un nuevo camino».

Su música se vende y se da cuenta de que puede ganarse la vida dejando de lado su faceta de concertista. Solamente realizará incursiones en conciertos de otros pianistas, como el recital a cuatro manos con Liszt en el Théâtre-Italien de París, el 2 de abril de 1833 y promovido por Hector Berlioz<sup>[42]</sup>, o el que ofrece el 15 de diciembre en el Conservatorio de esta misma capital, donde toca uno de los dos *Conciertos para tres pianos y cuerda* de Bach junto con Ferenc Liszt y Ferdinand Hiller. En 1833 se traslada a un espacioso piso en el número 5 de la calle Chaussée d'Antin. Este mismo año se hace miembro de la Sociedad Literaria Polaca (Towarzystwo Literackie Polskie), a la que apoya financieramente. Se convierte en aplicado estudioso de la literatura polaca, por entonces totalmente desconocida en los círculos culturales franceses.

## SEÑORIAL PISO (5, CHAUSSEE D'ANTIN, PARÍS)

El año 1834 transcurre sin incidentes para Fryderyk. Se encuentra cómodo en su señorial piso de la calle Chaussée d'Antin y vive holgadamente, dedicado a la enseñanza, la composición y a sus ocasionales recitales en los salones de París. En mayo decide desplazarse, acompañado por sus amigos Felix Mendelssohn-Bartholdy y Ferdinand Hiller, a la ciudad alemana de Aquisgrán para asistir al festival de música que allí dirige Hiller. Los festivales musicales gozaban de una gran tradición en el país teutón y ese mismo mes las ciudades de Düsseldorf, Aquisgrán y Colonia acogían por turno estas citas musicales. La de la ciudad carolingia era, sin embargo, especial para él, porque estaba dedicada a Georg Friedrich Händel, músico por el que sentía gran admiración desde que escuchó su *Ode auf das Cäcilienfest* durante su estancia en Berlín, en septiembre de 1828.

En 1834 conoce al joven compositor de ópera Vincenzo Bellini en el salón de la cantante napolitana Lina Freppa. Llegará a establecer una entrañable amistad con el creador de *Norma*, cuyo arte belcantista será decisivo en la expresividad de su obra pianística. Esta amistad, trufada de abierta admiración, quedará truncada con la temprana muerte de Bellini, el 23 de septiembre de 1835, en Puteaux (Francia), con sólo 33 años. El 7 de diciembre, toca, bajo la dirección de Hector Berlioz, el «Larghetto» del *Concierto para piano y orquesta número 2, en fa menor, opus 21*. Días más tarde, el 25 de diciembre, actúa junto con Liszt y otros destacados artistas en la Salle Pleyel, en una *matinée* promovida como homenaje al musicólogo Franz Stöpel (1794-1836)<sup>[43]</sup>.

En abril de 1835 ofrece dos conciertos en París. El primero, a beneficio de los emigrados polacos, se celebra el 4 de abril en el Théâtre-Italien. Bajo la dirección de François-Antoine Habeneck (1781-1849), interpreta su *Concierto para piano y orquesta número 1, en mi menor, opus 11 [KK 164-177]*, además de tocar algunas otras composiciones a dúo con Ferenc Liszt. La recepción indiferente del público no lo desanima, y tres semanas después, el 26 de abril, se presenta en el Conservatorio de París con la orquesta de la Société des Concerts du Conservatoire, acompañado nuevamente por la batuta de François-Antoine Habeneck. En este segundo concierto estrena la *Gran polonesa brillante en Mi bemol mayor, precedida de un Andante spianato en Sol mayor, opus 22 [KK 268-272]*. De nuevo no obtiene el beneplácito de la crítica.

Después de estos conciertos sólo tocó ocasionalmente en reuniones privadas, salvo el recital de dos pianos que ofreció, el 25 de abril de 1835, en la Salle Érard junto a Ferdinand Hiller. Cada vez se veía a sí mismo más como compositor que como pianista. En el verano de 1835 había consolidado los éxitos de sus obras menores en el contexto de sus composiciones de mayor magnitud, entre las que figuran obras como el *Scherzo número 1, en si menor, opus 20*, la *Balada número 1, en sol menor, opus 23* o las *Dos polonesas opus 26*. Los críticos más ilustrados

comenzaban a vislumbrar en estos trabajos un compositor de gran talla.

El 1 de agosto de 1835 obtiene finalmente el pasaporte francés. Ese mismo mes se encuentra con sus padres por primera vez desde que abandonó Polonia. Será la última vez que los vea. Fryderyk se une a la familia Chopin, que había decidido pasar el mes de agosto en el paradisíaco balneario bohemio de Karlovy Vary (Karlsbad, en alemán), situado en las orillas del río Ohre y conocido por las frecuentes visitas de la aristocracia europea.

De regreso a París, hace un alto en la ciudad alemana de Dresde, donde se encuentra con uno de los alumnos internos bajo la tutela de su padre durante su etapa en Varsovia, Antoni Wodziński. Los Wodziński habían abandonado Polonia durante la revolución de 1831, pero antes de ello el niño Fryderyk había pasado numerosas veladas con los hijos de la familia. Chopin no puede evitar fijarse en la mayor de las tres hermanas, Maria, que se ha convertido en una interesante joven de 16 años, que canta y toca con bastante acierto el piano. No muy bella pero dotada de un atractivo arrollador, supo seducir a Fryderyk, que las vísperas de su partida le dedicaría el *Vals en La bemol mayor opus póstumo 69 número 1*, que más tarde sería conocido como *Vals del adiós*.

El 26 de septiembre abandona Dresde y se dirige a Leipzig, para reunirse con Mendelssohn-Bartholdy. Allí conoce a Robert Schumann y a la que posteriormente se convertiría en la esposa de éste, la pianista Clara Wieck. Clara sentía franca admiración por Chopin, y fue la primera persona que tocó en público las *Variaciones sobre «La ci darem la mano»* después de él mismo, además de dedicarle un elogioso ensayo sobre su obra en el *Allgemeine Musikalische Zeitung*.

Al llegar a París cae seriamente enfermo y manifiesta los primeros síntomas de hemoptisis<sup>[44]</sup>, que le obligan a guardar cama. Intentó ocultar el hecho entre sus amigos y conocidos, pero ante su desaparición de la vida pública comenzaron a circular rumores de su muerte, que, para su infortunio, trascienden las fronteras de la capital francesa y llegan hasta Varsovia. Sus padres sólo se tranquilizaron cuando recibieron una carta suya en la que les comunicaba sus planes de matrimonio con Maria Wodzińska. Una idea que no recibe con mucho agrado la madre de la joven, preocupaba por la endeble salud del pretendiente de su hija. Sin embargo, en julio del año siguiente —1836— recibe la invitación de la condesa Wodzińska para pasar unos días en el balneario de Marienbad (actualmente Mariánské Lázně) junto a sus hijos.

Allí, en el verano de 1836, comparte con Maria largos paseos y su amor por la música. Cuando los Wodziński deciden regresar a Dresde, les acompaña. Es en la capital sajona donde Fryderyk decide pedir en matrimonio a su joven amada, durante la última noche, el 9 de septiembre, en la hora del crepúsculo. Maria acepta, pero condiciona su respuesta definitiva a la aprobación de sus padres. La condesa da el visto bueno, pero, alarmada por el carácter enfermizo de Chopin, le pide discreción y le insta a cuidar su salud, ya que «de ello depende el éxito del matrimonio». Teresa Wodzińska es cauta y quiere consultar la propuesta en persona con su marido, que por

esos días se encuentra en Polonia. A partir de entonces, la condesa y Fryderyk entablan correspondencia. Ella seguirá pendiente de la salud del compositor, algo que no le resultará difícil, puesto que uno de sus hijos reside también en París y frecuenta a Chopin. Como hizo en el verano anterior, de regreso a Francia pasa por Leipzig donde se encuentra de nuevo con Robert Schumann, a quien regala una copia de la *Balada número 1, en sol menor opus 23*.

## «MONSIEUR GEORGE SAND» Y «MADEMOISELLE CHOPIN»

Ya de nuevo en la capital gala, decide buscar nueva residencia. Junto con su amigo el médico Jan Matuszyński alquila un espacioso piso de diez habitaciones en el número 38 de la misma Chaussée d'Antin, por el que paga la nada despreciable cantidad de 425 francos por trimestre, y que amueblan sin reparar en lujo y distinción. Comienza para Fryderyk un periodo de espera, se debate entre la ajetreada vida social parisiense y su tristeza interior. A principios del otoño de 1836, frecuenta a su amigo Ferenc Liszt, quien se había instalado junto con su amante, la condesa Marie d'Agoult, en el Hôtel de France, después de un periodo en Suiza. Poco después la escritora George Sand se aloja junto con sus dos hijos en el mismo hotel, y se convierte en una presencia habitual en el salón de Liszt, donde se da cita con frecuencia la élite artística de París.

Aunque Chopin detesta el ambiente frívolo y pretencioso de los salones, asiste habitualmente durante el mes de noviembre a las *soirées* organizadas por Liszt y su círculo de amistades, en el que también figuraba George Sand. Como correspondencia, los invita a su apartamento de la Chaussée d'Antin. El 13 de diciembre, celebra una velada a la que asisten el poeta Heinrich Heine, Marie d'Agoult, Ferenc Liszt, Eugène Sue, el compositor Johann Peter Pixis, el tenor Adolphe Nourrit, el conde Wojciech Grzymała, su amigo Jan Matuszyński, Eugène Delacroix y George Sand, que había elegido para la ocasión un vestido con los colores de la bandera de Polonia. La primera impresión que le causó Sand a Chopin no fue ciertamente positiva: la apariencia masculina de la escritora no era de su agrado<sup>[45]</sup>. A los pocos días ella regresaría a Nohant, la residencia campestre en la que solía pasar los veranos y otros periodos de vacaciones<sup>[46]</sup>.

Una vez pasadas las veladas con Liszt y sus amistades, Chopin centra principalmente su vida social en los círculos de los emigrados polacos. Su piso en la calle Chaussée d'Antin se convertirá en punto de reunión de muchos de sus compatriotas que, por esos años y debido a la derrota de las revueltas polacas, habían llegado a la capital francesa como consecuencia de lo que se conoció como «La Gran Emigración». Chopin, que nunca fue refugiado político, sino un *émigré*, se introdujo en el pequeño microcosmos que crearon los intelectuales polacos en París. Entre ellos figuraban el escritor Julian Ursyn Niemcewicz, los poetas románticos Adam Mickiewicz y Juliusz Słowacki de Leliwa<sup>[47]</sup>, así como sus amigos Stefan Witwicki y Bohdan Zaleski. También entabló una valiosa amistad con Charles Hallé, que más tarde llegaría a ser el primer director de la Real Escuela de Música de Manchester y fundador de la conocida orquesta que aún lleva su nombre.

La salud, sin embargo, no le fue favorable. El invierno parisiense trajo consigo una fuerte gripe para el pianista, que tuvo que guardar cama durante un largo periodo. Un mal indicio para la familia Wodzyński, que había comprometido el matrimonio con su hija Maria a su fortaleza física. Con la llegada del verano de 1837, Chopin



recibe numerosas invitaciones, incluida una de George Sand para visitar Nohant. Las rechaza todas, pues esperaba ansiosamente noticias de la familia Wodziński, con la que pensaba pasar también ese verano, tal como ya había hecho los dos anteriores. No obstante, acepta la sugerencia de Camille Pleyel para ir a Londres durante dos semanas en el mes de julio. Visitó Windsor, Blackwall y Richmond, pero su delicado estado de ánimo le mantuvo distante de los círculos musicales londinenses y de sus amistades en la metrópoli inglesa, donde residían Mendelssohn-Bartholdy y Moscheles. Sólo hizo una excepción con el fabricante de pianos James Broadwood.

Por estas fechas, Chopin recibe la fatal noticia de que la familia Wodziński rechaza su compromiso con su hija Maria. A su regreso a París, hace un paquete con todas las cartas y recuerdos de Maria, lo cierra y escribe en la parte superior dos elocuentes palabras en polaco: «Mis penas». Conservó el paquete el resto de su vida y, aunque logró superar la desilusión, su música reflejó el duro golpe durante largo tiempo. Cuatro años más tarde Maria Wodzińska contraería matrimonio con el pudiente Józef Skarbek, hijo del aún más pudiente Fryderyk Skarbek.

Chopin permanece el resto del verano en París, solo y deprimido. Se refugió en el trabajo y preparó la edición de algunas de sus obras, entre ellas los *Doce estudios para piano opus 25 [KK 297-344]* y el *Impromptu en La bemol mayor, opus 29 [KK 479-484]*. También se dedicó a nuevas composiciones, como los *Dos nocturnos opus 32 [KK 510-519]* y el *Scherzo número 2, en si bemol menor, opus 31 [KK 505-509]*. En octubre de 1837 se encuentra absolutamente seducido por George Sand. Así lo confiesa en las líneas que en esos días anota en su diario. «La he visto tres veces», escribe Chopin, «ella me miraba profundamente a los ojos, mientras yo tocaba. Era una música un poco triste, *Leyendas del Danubio*; mi corazón danzaba con ella en el país remoto. Y sus ojos en mis ojos, ojos oscuros, ojos singulares. ¿Qué decían? Se apoyaba sobre el piano y sus miradas abrasadoras me inundaban. ¡Mi corazón estaba preso! La he vuelto a ver dos veces. Me ama. Aurore... ¡Qué nombre tan encantador!»<sup>[48]</sup>.

«¡ES CHOPIN!»

En 1838 Chopin retoma sus presentaciones en público. El 25 de febrero participa en un concierto en honor de Luis Felipe I y la familia real francesa en las Tullerías de París. A este concierto sucederán otros dos, de carácter benéfico. El primero se celebra el 3 de marzo, también en París, en el Conservatorio, donde interpreta obras a dos pianos junto con el joven pianista Charles Henri Valentin Alkan<sup>[49]</sup>, al que Chopin conocía bien y que años más tarde se convertiría en su vecino en la Square d'Orléans. Entre las obras que tocaron figuraba, además, un arreglo para dos pianos a ocho manos del 'Allegretto' y del movimiento final de la *Séptima sinfonía* de Beethoven del propio Alkan<sup>[50]</sup>.

Días después, el 12 de marzo, toca en Ruán, en una actuación benéfica, su *Concierto para piano y orquesta en fa menor, opus 21*, acompañado por la Orquesta de Ruán, que es dirigida por su amigo Antoni Orłowski. A Ruán, Schlesinger envía al dramaturgo Ernest Legouvé para realizar la crítica, que apareció publicada en la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, el 25 de ese mismo mes de marzo de 1838. La reseña, muy laudatoria, concluye con una frase premonitoria: «En un futuro cuando se pregunte: ¿Quién es el pianista más grande en Europa, Liszt o Thalberg? Dejad que el mundo conteste: ¡Es Chopin!».

Unas semanas después del concierto en Ruán, a finales de abril, se vuelve a encontrar otra vez con George Sand cuando ésta visita París. Sand se aloja en la residencia de la condesa Charlotte Marliani, esposa del cónsul de España en París, y su salón será testigo del acercamiento entre Chopin y la escritora, algo que tampoco pasó desapercibido para su círculo de amistades más íntimo. Sand mantenía por aquella época una relación con el dramaturgo Félicien Mallefille (1813-1868), amigo de la condesa Marie d'Agoult. A su regreso a Nohant, a mediados de mayo, presa de indecisión y deseo, Sand escribe una larga carta de 32 cuartillas al íntimo amigo de Chopin, el conde Wojciech Grzymała, en la que le confiesa su deseo por intimar con el compositor y le revela con inusitada sinceridad sus sentimientos y deseos, además de pedirle consejo sobre cómo actuar para seducirlo<sup>[51]</sup>. Grzymała le advierte que no juegue con sus sentimientos y le habla también del desengaño que se llevó con el rechazo de su compromiso con Maria Wodzińska.

Pero George Sand no cede a sus instintos, y el 6 de junio llega a París con el propósito de sorprender a Chopin, aunque no lo consigue pues Fryderyk ya estaba al tanto de su llegada por mediación de los Marliani. También él estaba expectante ante su llegada, e instó a Grzymała a preparar un encuentro entre ambos. Ella se alojó en un apartamento en la finca de los Marliani, algo que desde un primer momento les proporcionó a ambos la intimidad que necesitaban.

Pasaron innumerables veladas en compañía de la condesa Charlotte Marliani y de su cohorte de amigos, entre los que estaba Delacroix. En muy poco tiempo la Sand y Chopin se convertirían en amantes. El propio Delacroix reflejaría su idilio en el

conocido doble retrato de la pareja, en el que Chopin aparece sentado al piano mientras ella permanece de pie y atenta<sup>[52]</sup>. Félicien Malle fille seguía aún siendo, sin embargo, la pareja oficial de la escritora. El dramaturgo no sospechaba absolutamente nada de la relación entre su amante y Chopin, al que conoció y con quien mantuvo una cordial relación. Incluso en cierta ocasión le llegó a dedicar uno de sus poemas, una balada que había publicado en la *Revue et Gazette Musicale de Paris*.

Pero pronto comenzaron las habladurías en París. La relación era ya un secreto a voces y la cólera se apoderó de Mallefille cuando tuvo conocimiento de la infidelidad de Sand. Llegó incluso a perseguirla en una de las ocasiones en las que ella salía del número 38 de la Chaussée d'Antin —la casa de Chopin— para pedirle explicaciones. Refiere el hecho, no sin cierta sorna, la gran Marie d'Agoult: «En fin, no sé por qué inspiración del demonio, [Mallefille] entró en sospechas y fue a espiar a la puerta de la casa de Chopin, adonde George iba todas las noches. Allí, el dramaturgo se pone dramático: grita, aúlla; está feroz, quiere matar. El amigo Grzymała se arroja entre los dos ilustres rivales, calman a Mallefille, y George huye con Chopin, ¡para entregarse al amor perfecto a la sombra de los mirtos de Palma! Convendrá usted que esta historia es mucho más bonita que las que se inventan...»<sup>[53]</sup>.

George y Fryderyk tomaron la determinación de abandonar Francia por una temporada y poner tierra por medio ante el cariz que tomaba la ruptura de la primera con su amante Félicien Mallefille. Con la excusa de buscar un clima más cálido para mitigar el reumatismo que padecía uno de los hijos de Sand, Maurice, planearon un viaje a Mallorca. También era una buena idea para Chopin, que enfermaba con extrema facilidad con la llegada del invierno parisense. Hicieron el viaje hasta Perpiñán por separado. George Sand abandonó París el 18 de octubre de 1838, acompañada por sus dos hijos, Maurice y Solange. Tardó doce días en llegar a su destino. Chopin lo hizo un día más tarde. A bordo del barco *Le Phénicien* llegaron a Barcelona, donde permanecieron cinco días. La tarde del 7 de noviembre, se embarcan en *El mallorquín* rumbo a Palma, donde arriban pasado el mediodía del 8 de noviembre.

Los Marliani les habían hablado de la comodidad de la isla para los turistas, aunque para su desesperación y tras mucho buscar, Sand sólo pudo encontrar una pobre y mala posada. Por mediación del cónsul francés Pierre Flury y del banquero francés Antoine Canut se alojan durante seis días en una vivienda llamada Son Vent (La casa del viento), parcamente amueblada y sin ventanas, situada a las afueras de Palma, en Establiments<sup>[54]</sup>. Aprovecharon sus días para trabajar. Sand dedicó las noches a su nueva novela *Spiridion*, mientras que Chopin intentaba completar los 24 *preludios, opus 28*. Había encargado a Camille Pleyel que le enviara un piano vertical, pero no llegaba y el que había alquilado estaba en pésimo estado, por lo que le era de poca ayuda.

En estos primeros días en Mallorca Chopin gozaba de buen estado de salud y disfrutaba sin reservas de la placidez de la isla<sup>[55]</sup>. Pero poco iba a durar tanto bienestar. El invierno llegó a las islas y la finca no estaba acondicionada para las lluvias que asolaron Palma esas semanas. Comenzó a toser sangre, lo cual provocó el pánico entre los vecinos, que pensaron que podría ser la temida tuberculosis. El dueño de Son Vent instó a Sand y Chopin a abandonar la finca no sin antes exigirles que la desinfectaran, como prescribían las leyes españolas.

Para su suerte, ofrecen a Sand la posibilidad de instalarse en un convento recientemente abandonado, la cartuja de Valldemossa<sup>[56]</sup>. El complejo, que se alquilaba por celdas, se había transformado en residencia de turistas durante el verano, aunque en invierno estaba desierto. Allí permanecerían durante dos meses, con la única compañía de otros tres extraños huéspedes. A finales de diciembre llegó a Palma ¡por fin! el piano que Chopin había solicitado a Pleyel, pero las trabas puestas por los oficiales de la aduana y la desorbitada suma de dinero que pedían por dejarlo entrar hicieron que no llegara a Valldemossa hasta mediados de enero. Durante su espera Fryderyk se dedicó con gran empeño a la composición; trabajó, entre otras obras, la *Balada número 2, en Fa mayor, opus 38*, y la segunda de las *Dos*

*Polonesas, opus 40*. Sand ejercía como su enfermera personal.

El estado de salud de Chopin experimentó un preocupante deterioro a finales de enero de 1839, hasta el punto de que Sand comenzó a temer por su vida. Un médico de la isla le diagnosticó tuberculosis laríngea, algo que no los convenció. Aprovecharon el cese de las lluvias para organizar el regreso a París. Después de dos meses de estancia marcada por la funesta salud del compositor, deciden el 11 de febrero abandonar Valldemossa. Al día siguiente, justo antes de embarcar, Chopin sufre una fuerte hemorragia. Durante el trayecto de vuelta, a bordo nuevamente de *El mallorquín*, la situación se complica. Al llegar a Barcelona, como cuenta André Maurois, se encontró «a dos dedos de la muerte»<sup>[57]</sup>. Una vez contenida la hemorragia, la pareja y los hijos de la Sand se hospedan en el hotel Cuatro Naciones de la capital condal<sup>[58]</sup>, donde des cansan una semana.

Algo mejorado, el 22 de febrero de 1839 él y sus acompañantes zarpan hacia Marsella de nuevo en el barco francés *Le Phénicien*, donde es cuidadosamente atendido por el médico del buque. Ya en tierras galas, se pone en manos del doctor Cauvière e inicia un largo periodo de convalecencia que lo llevará a permanecer tres meses en la ciudad mediterránea, alojado, junto con George Sand y sus hijos, en el Hôtel de Beauvau. Para su sorpresa, el médico, en su examen, no le diagnostica ninguna enfermedad grave<sup>[59]</sup>. Sand, por su parte, emplea la estancia para escribir y para reponerse, ya que el clima balear no le había sentado nada bien. Fryderyk aprovecha estos momentos para compartir más intensamente la vida con Sand. Él la introducirá en el universo de la literatura polaca, especialmente en la obra de su amigo y compatriota el poeta Adam Mickiewicz<sup>[60]</sup>.

Sin embargo, la tranquilidad anhelada será vulnerada por el interés que la estancia de ambos personajes despierta en el ambiente social de Marsella. Lo describe la propia George Sand en una carta que remite el 15 de marzo a Charlotte Marliani. «Hay barahúnda en mi puerta; toda la chusma literaria me persigue y toda la morralla musical anda a la zaga de Chopin. Para defenderlo, lo hago pasar por muerto y, si esto sigue así, enviaremos esquelas comunicando la muerte de ambos, a fin de que nos lloren y nos dejen tranquilos. Pensamos quedarnos escondidos en las hosterías todo este mes de marzo, al abrigo del mistral que, de tiempo en tiempo, sopla con bastante violencia. En el mes de abril alquilaremos en el campo alguna *bastide* amueblada. En mayo iremos a Nohant»<sup>[61]</sup>. A pesar de este deseo de pasar inadvertido, Chopin hizo una aparición pública el 24 de abril, para asistir a un acto en homenaje a su amigo el tenor francés Adolphe Nourrit, que se había suicidado el 8 de marzo arrojándose desde una ventana. Visiblemente afectado, aceptó tocar el órgano en el funeral, que se celebró en la iglesia Notre-Dame-du-Mont de Marsella. En aquel emotivo acto interpretó una adaptación para órgano del *Lied* de Schubert *Die Gestirne*, que había sido una de las más admiradas recreaciones del desaparecido tenor.

Por aquel entonces su salud había mejorado notablemente. A principios de mayo de 1839, el doctor Cauvière lo autoriza a abandonar Marsella y cursar una corta visita con Sand a Génova, donde pasan la primera quincena de mayo. Desde allí, toman rumbo a Nohant<sup>[62]</sup>, adonde llegaron a principios de junio para disfrutar del calor estival de la campiña de Berry. Aquí comienzan los siete años más fecundos de la vida del compositor. Pese a que a Chopin no le agradaba el campo, Nohant le satisfacía plenamente. Estaba encantando con la confortable casa, de estilo Luis XVI, y las tierras que la circundaban<sup>[63]</sup>. Además, Sand requirió desde un primer momento los servicios de su viejo amigo el doctor Gustav Papet, quien determinó que padecía una «inflamación en la laringe».

La vida estable y segura en Nohant permitió a Fryderyk concluir las obras que había esbozado en Mallorca, en primer lugar la *Sonata para piano número 2, en si bemol menor, opus 35*, a la que más tarde añadió la ‘Marcha fúnebre’, compuesta en 1837; tres de las *Cuatro mazurcas, opus 41*; el segundo de los *Dos nocturnos opus 37*, y el *Impromptu, en fa sostenido menor, opus 36*.

Nohant era sinónimo de libertad para Chopin. La única obligación diaria era la cena, que era servida puntualmente a las seis de la tarde. Tras ella, la pareja disfrutaba de largas veladas de conversación, música, representaciones teatrales y pantomimas. Sand dispuso todo lo necesario para procurar el bienestar de Fryderyk; invitó a varios de sus amigos, entre ellos a Stefan Witwicki, que disfrutaba sus vacaciones cerca de la villa de la escritora. También les cursó visita a finales de agosto el conde Wojciech Grzymała.

Tras la partida del conde a mediados de septiembre, Chopin y Sand deciden iniciar los preparativos para regresar a París. Julian Fontana se encarga de buscarles apartamentos separados en la capital gala. Chopin fue muy explícito en sus exigencias a Fontana, a quien dio instrucciones muy precisas sobre la lujosa decoración y mobiliario de su futuro domicilio. Los dos preferían preservar su relación de rumores y comentarios y mostrarse, cara a la sociedad parisiense, como dos compañeros en el arte y nada más. Llegaron a París el 11 de octubre de 1839. Chopin se instala en un piso en el número 5 de la rue Tronchet, mientras que Sand, junto con sus hijos, se acomoda en una vivienda de dos plantas y jardín emplazada en el número 16 de la rue Pigalle.

De nuevo inmerso en la vida parisiense, Chopin pronto se habitúa pronto a la nueva rutina. Imparte clases en su apartamento de la calle Tronchet hasta las cuatro de la tarde y luego se desplaza hasta la rue Pigalle, en donde pasa las tardes y, frecuentemente, las noches en compañía de su amante. Entre los nuevos alumnos figuran Georges Mathias, Émile Descombes y Friederike Müller-Streicher<sup>[64]</sup>.

En esta nueva etapa también entabla relaciones con músicos de prestigio, sobre todo con el pianista y compositor bohemio Ignaz Moscheles, quien había llegado a

París en septiembre de 1839. Se conocieron el 21 de octubre en una velada en casa del banquero Auguste Léo, pariente del compositor bohemio y que había prestado algo de dinero a Fryderyk para su viaje a Mallorca. También asistió Giacomo Meyerbeer. Escucharon allí, entre otras obras, el *Preludio número 17, en La bemol mayor*. La respuesta de Moscheles ante esta música de Chopin fue entusiasta, y era evidente que había dejado de lado la actitud crítica de hace unos años. El 29 de octubre recibe una invitación para tocar en el Palacio de Saint-Cloud, en uno de los conciertos de la corte del rey Luis Felipe I.

Moscheles, además de pianista, director, compositor y escritor, era responsable, junto con François-Joseph Fétis, de la edición de un *Método para piano*, una publicación que constaba de tres partes, la última dedicada a estudios originales de distintos compositores. La parte final del *Método* apareció a la conclusión del verano de 1840, publicada por la editorial berlinesa de Adolf Martin Schlesinger, e incluía los *Tres nuevos estudios* que Moscheles había invitado a escribir a Chopin.

Chopin y Sand pasaron íntegramente 1840 en París. Fue un año bastante tranquilo para ambos y relativamente estéril para la composición por parte de Chopin. Solamente comenzó a esbozar la *Polonesa en fa sostenido menor opus 44* y la *Balada número 3, en La bemol mayor, opus 47*. Tampoco hicieron mucha vida social, con la excepción de las conferencias sobre literatura eslava que Adam Mickiewicz impartió en el Colegio de Francia (del que era catedrático), las interpretaciones privadas en la residencia del Marqués de Custine y la asistencia a los ensayos de la *Symphonie funèbre et triomphale* de Berlioz y el *Réquiem* de Mozart.

## 1841. DICHOSO Y FECUNDO

El año 1841 trae consigo el inicio del ciclo más dichoso y fecundo de la vida de Chopin. Aunque su salud le sigue jugando malas pasadas que lo llevan a guardar reposo en numerosas ocasiones, prosigue con sus clases, cuyo precio fija en 30 francos por lección, sigue componiendo y se beneficia de una reputación social totalmente consolidada. El 26 de abril, se presenta en la Salle Pleyel, donde ofrece un concierto semiprivado ante un selecto público integrado por aristócratas, amigos y alumnos, que llegaron a pagar hasta 20 francos por la entrada. Interpretó *Estudios*, *Preludios*, *Nocturnos*, *Mazurcas*, la *Segunda balada* y el *Impromptu en fa sostenido menor*. Compartió el programa con la soprano Laure Cinti-Damoreau y el violinista Heinrich Wilhelm Ernst. Entre los oyentes se encontraban Berlioz, Delacroix, Kalkbrenner, Heine, Liszt, Mickiewicz y George Sand. Fue un éxito tanto en el aspecto económico como en el crítico. Después de seis años de silencio su actuación había generado gran expectación.

El director del semanario *La France Musicale* destacó: «Nada puede compararse a sus obras, llenas de originalidad, gracia y distinción. Chopin es un pianista aparte, que no debería ni puede compararse con ningún otro»<sup>[65]</sup>. Liszt, encargado de escribir la crítica del concierto para *La Revue et Gazette Musicale de Paris*, fue, curiosamente, el que firmó la reseña más social, y destacó más el *glamour* del evento que su aspecto musical. El aplauso de la crítica despertó de nuevo el interés por Chopin, cuyo prestigio era cada vez mayor. Incluso Ludwig Rellstab, que tan crítico se mostró en su publicación *Iris* con las *Variaciones en Si bemol mayor*, «*Là ci darem la mano*», calificó ahora su música de «bastante hermosa».

Poco después del concierto Chopin y Sand pusieron rumbo hacia Nohant. Llegaron a mediados de junio y permanecieron allí hasta noviembre. Aquella actuación le había reportado dinero suficiente para disfrutar de un verano tranquilo en el que poder dedicarse a componer sin problemas. Tras los inviernos parisienses, Nohant se convertía en su refugio de descanso veraniego. En agosto reciben la visita del matrimonio Viardot, Louis, director del Théâtre-Italien de París, y su esposa Paulina. Los Viardot se integraron pronto en el círculo íntimo de amistades de Chopin y Sand.

La *mezzosoprano* Paulina Viardot García<sup>[66]</sup> se había forjado una reputación impresionante tras su aparición en Londres en mayo de 1839 en el papel de Desdemona, de la ópera *Otello*, de Rossini. La cultura musical de la joven —Paulina contaba entonces apenas 20 años— fascinaba a Chopin, que, espoleado por su presencia, inició los bosquejos de la *Polonesa en fa sostenido menor opus 44*. Paulina Viardot representaba para Chopin la viva prueba de la perfecta complementación entre la voz humana y la música de piano. En el mes de agosto, Wojciech Grzymała se incorporó al grupo de invitados en Nohant. El mismo verano de 1841, Chopin recibe a través de su hermana Ludwika la noticia de que su prometida Maria



Wodzińska había contraído matrimonio con Józef Skarbek, el pudiente hijo de Fryderyk Skarbek, del cual Mikołaj y Justyna habían tomado el nombre para bautizar a su único hijo varón.

Este segundo estío en Nohant fue realmente productivo para la labor compositiva de Fryderyk: terminó el *Preludio en do sostenido menor, opus 45*, los *Dos nocturnos, opus 48* y la *Fantasía opus 49*. Por lo que respecta a su relación con Sand, surgen las primeras fricciones entre la pareja, una de ellas motivada por una discusión entre Fryderyk y la institutriz de Solange, la hija de George Sand. No obstante, al volver a París concluyen irse a vivir juntos al domicilio de Sand en la rue Pigalle, donde ella le cede una de las dos plantas de la casa. Entre sus nuevos alumnos cuenta con Vera Kologrivov-Rubio y el joven y malogrado talento húngaro Károly Filtsch (1830-1845), quien también trabajó, antes de su temprana muerte —con sólo 15 años y víctima de tuberculosis—, con Liszt<sup>[67]</sup>.

Alentado por el éxito del concierto de 1841, Chopin reincide en su carrera de concertista, y se presenta, junto a Paulina Viardot y su íntimo amigo, el violonchelista Auguste Franchomme, en la Salle Pleyel, el 21 de febrero de 1842. Acompaña a sus amigos en una selección de obras propias: *Tres mazurcas opus 50*, la *Balada número 3, en La bemol mayor, opus 47*, tres de sus *Doce estudios opus 25*, y el *Impromptu en Sol bemol mayor opus 51*. Las críticas no pudieron ser más elogiosas. Léon Escudier, director de *La France Musicale*, escribe: «El público ha sucumbido a la admiración y el éxtasis; Chopin ha alcanzado su cénit». Pero este nuevo triunfo viene acompañado de una triste noticia: Wojciech Żywny, su primer maestro de piano, fallece en Varsovia el mismo día del concierto.

La salud de Chopin sufre un nuevo revés a finales de febrero, que se pronuncia por la impresión que le causa la grave recaída de su buen amigo, el doctor Jan Matuszyński, quien al poco tiempo, el 20 de abril, fallece en sus brazos, en su apartamento de la rue de Verneuil. Sand, que se encontraba junto a él en tan fatídico momento, lo describió en detalle: «Después de una larga y terrible agonía, que el pobre Chopin soportó como si fuera suya... Fue sorprendentemente fuerte, valiente y fiel con ese ser tan frágil, pero luego se vino abajo»<sup>[68]</sup>.

Tras el funeral, Sand determinó que debían marchar cuanto antes a Nohant. Llegaron la medianoche del 6 de mayo de 1842. A principios de junio reciben la visita de Eugène Delacroix, con quien Chopin comienza a forjar una sólida amistad. Uno y otro compartían su gusto por los buenos modales, la elegancia y las ideas nobles. Ambos gozaban de un excelente entendimiento mutuo. ¡Eran dos caballeros! Curiosamente, el aprecio que mostraba el pintor por el arte de Chopin no encontraba su réplica en Fryderyk. Pese a su extrema sensibilidad e ingenio, éste era incapaz de apreciar la obra de Delacroix. En Nohant esperaron la anunciada visita de Honoré de Balzac, que finalmente no acudió. Quienes sí acudieron —una vez más— fueron el matrimonio Viardot, Stefan Witwicki y Marie de Rozières.

Como de costumbre en Nohant, tanto Chopin como Sand pasaron las semanas inmersos en sus actividades creativas. Sand, en su novela *Consuelo*, cuyo papel protagonista está inspirado en Paulina Viardot, mientras que Fryderyk trabajó intensamente en la *Balada número 4, en fa menor, opus 52*, la *Polonesa en La bemol mayor opus 53* y el *Scherzo número 4, en Mi mayor, opus 54*.

Conforme se acercaba el final del verano de 1842 la pareja comenzó a mostrar su preocupación por encontrar un nuevo alojamiento en París, aunque esta vez no podían contar con la inestimable ayuda de Julian Fontana. Recurrieron a los Marliani. A mediados de julio, la pareja se desplaza a París para supervisar el que será su nuevo y lujoso hogar en la Square d'Orléans. El conjunto de edificios había sido diseñado por el arquitecto británico Edward Cressy en imitación de la típica *square* inglesa. Square d'Orléans fue el lugar de residencia de reputados nombres de las artes y las letras francesas. Además de los Marliani, que habían mediado en la búsqueda de su nueva casa, también vivían allí los pianistas Charles Valentin Alkan y Friedrich Kalkbrenner.

En noviembre de 1842, Sand se instala en la primera planta del número 5 mientras que Chopin lo hace en la planta baja del número 9, donde pasará el resto de sus años en París, hasta junio de 1849, pocos meses antes de su fallecimiento. Fryderyk encontró en el salón de su apartamento de la Square d'Orléans el lugar idóneo para proseguir con su labor docente. Tenía nuevos alumnos, entre ellos la princesa rusa Elizaveta Šeremetiev, que junto con los conciertos en la Salle Pleyel le dieron una desahogada seguridad financiera.

El día 28 de ese mismo mes de noviembre participa, junto con su brillante —y malogrado— alumno Károly Filtsch, en una de las grandes veladas musicales organizadas por la familia Rothschild. El jovencísimo Filtsch, que contaba en aquel momento sólo doce años, interpreta la parte solista del *Concierto para piano y orquesta en mi menor, opus 11*, de Chopin, mientras que éste toca en un segundo piano el acompañamiento orquestal en una reducción para teclado. Ese mismo invierno también se presenta en el Hôtel Lambert. Sin embargo, pese a esta continua actividad, el invierno de 1842-1843 no fue un periodo propicio para la composición. Se había vuelto mucho más exigente y crítico consigo mismo, y componer resultaba, desde este punto de vista, una tarea lenta, tediosa y hasta dolorosa.

La llegada del verano de 1843 trajo consigo un nuevo viaje a Nohant, aunque esta vez el descanso en la provincia de Berry fue más tranquilo que en años anteriores. Con la excepción de las visitas de los Viardot, que habían dejado a su pequeña hija al cuidado de la pareja y de Delacroix, pasaron el verano entero solos, en un ambiente que propició algunos signos de enfriamiento, como relata Sand en su correspondencia<sup>[69]</sup>. Chopin, como de costumbre, retomó su labor compositiva, ultimando ese verano el segundo de sus *Dos nocturnos, opus 55* y las *Tres mazurcas opus 56*.

Regresó a París en octubre, mientras que Sand decidió permanecer en Nohant unos días más. Preocupada por la frágil salud de su amante, la Sand encargó a Charlotte Marliani y a Marie de Rozières que estuvieran pendientes de él. También requirió a Wojciech Grzymała para que vigilara sus gastos. Sin embargo Fryderyk no pudo hacer nada contra el invierno de París. Cuando regresó a la capital, su salud se encontraba ya bastante deteriorada. El invierno era siempre letal para sus pulmones, pero el de 1843 fue particularmente nocivo. Tosía incesantemente, algo que, sumado a su alergia, dificultaba seriamente su respiración. Sand le procuró los servicios de un nuevo médico, el doctor Jean-Jacques Molin, que le suministró bajo su supervisión medicación homeopática.

Pese a todo, prosiguió con su rentable actividad docente, siempre en la Square d'Orléans. Su reputación como profesor traspasaba Francia y ese mismo año, además de Camille O'Méara-Dubois, la acaudalada Jane Wilhelmina Stirling y Zofia Rosengardt se convertirían en nuevas alumnas. Rosengardt, que años más tarde contrajo matrimonio con el poeta Józef Bohdan Zaleski, había viajado expresamente a París desde Varsovia para estudiar piano bajo su dirección. También alumnos de Chopin fueron Vera de Kologrivov, Marie de Rozières, Wilhelm von Lenz, Charles Samuel Boby-Lysberg, Paul Gunsberg y Gustave Schumann, además de la princesa de Chimay, las condesas Delfina Potocka, Maria Kalergis y Katarzyna Branicka; las baronesas Nathaniel de Rothschild y d'Este; Pauline de Noailles y Elisa Peruzzi, entre otros<sup>[70]</sup>.

1844 trajo consigo para Chopin más enfermedad y sufrimiento. Su salud se derrumbaba conforme pasaban los meses y, salvo leves y breves repuntes, cada vez mostraba mayores dificultades para respirar. Enero fue sencillamente horrible, una infección de gripe y su tos constante, junto con algunos problemas nerviosos, obligaron a Sand a reclamar nuevamente las atenciones del doctor Molin.

A finales de ese mismo mes de enero recibe la invitación de su pupila Zofia Rosengardt para escuchar un recital poético de su prometido Józef Bohdan Zaleski, pero los frecuentes problemas de respiración se lo impiden. Como compensación, obsequia a la pareja el 2 de febrero de 1844 con un recital en su salón de la Square d'Orléans en compañía de otros compatriotas polacos, entre los que estaba Witwicki. Como colofón interpretó el tema *Jeszcze Polska nie zginęła* (Polonia todavía no ha perecido)<sup>[71]</sup>.

En marzo prosiguen las malas noticias: asiste al funeral de la madre de Camille Pleyel y su enfermedad se convierte en crónica de periódico cuando *La France Musicale* se hace eco de su precario estado de salud. El 12 de mayo de 1844, al regresar a casa junto a George Sand después de asistir a una función de teatro, recibe la noticia de la muerte de su padre Mikołaj, a los 75 años. Había fallecido una semana antes, el 3 de mayo. Mikołaj Chopin fue enterrado el 6 de mayo en el Cementerio Powązki de Varsovia. Su sepelio concitó a la élite cultural, artística y científica de la capital polaca.

Chopin se sumió en una profunda depresión, y Sand, fiel a su instinto maternal, buscó protegerlo en todo momento de cualquier noticia que pudiera afectarle aún más. También algunos de sus más allegados, como Auguste Franchomme y los Mariliani, no se separaron ni un solo momento de él. Todo fue en vano. Pasaron los días y no experimentó mejora alguna. George Sand decide entonces poner tierra de por medio e inicia los preparativos para pasar un largo verano en Nohant. Es allí donde Chopin comienza a dar lecciones de piano a la hija de Sand, Solange, con la que mantendrá una estrecha relación hasta el final de sus días. Pero el descanso en la campiña de Berry no fue esta vez suficiente.

El 15 de julio de 1844 Chopin recibe la visita en París de su hermana Ludwika Chopin-Jędrzejewiczowa y su marido. La propia George Sand había sido la artífice del viaje, invitándoles también a que pasaran unos días en Nohant. El matrimonio permaneció en la capital gala diez días, durante los que Fryderyk les enseñó la ciudad y les introdujo en su círculo de amistades. Chopin y Sand regresaron a Nohant el 25 de julio, dos semanas más tarde llegaría la hermana. Tal y como relata a su amiga Marie de Rozières, fue uno de los periodos más felices de su vida. «Somos felices con locura», llegó a escribir.

En contra de lo que esperaba, Sand estableció pronto una estrecha complicidad con Ludwika, cuya inteligencia y sensibilidad enseguida cautivaron a la escritora.

Chopin también se mostraba entusiasmado de poder mantener largas conversaciones con su hermana mientras su cuñado pasaba las horas paseando y dibujando con Maurice, y Sand se encontraba inmersa en sus libros. Las noches las dedicaron a interminables charlas, lecturas y, ¡cómo no!, a la música.

A finales de mes, Chopin acompañó a la pareja a París y permaneció con ella hasta el 3 de septiembre, cuando partió de nuevo hacia la campiña francesa. Sand, posteriormente, en una carta a Ludwika, le agradecería su impagable compañía durante ese verano. «Eres la mejor médico que ha tenido nunca tu hermano». Chopin y Sand prolongaron su descanso hasta finales de noviembre. Durante estos meses sólo hizo una única breve escapada, en septiembre, a París, para negociar con las compañías editoriales ante la ausencia de Julian Fontana, que se encontraba en Nueva York. Había delegado en Auguste Franchomme para estas cuestiones, pero ante algunos problemas con Maurice (Moritz) Schlesinger prefirió tratarlos él mismo en persona.

De nuevo en París, prosigue con sus lucrativas clases particulares. Este año contaría con Marie de Rozières como asistente. Se incorpora como alumno el noruego Thomas Dyke Tellefsen, con el que llegará a entablar cordial amistad. Tellefsen tomaría bajo su supervisión, tras la muerte de Chopin, a algunos de sus alumnos, entre ellos Jane Stirling.

Los problemas con Schlesinger persistirían aún en diciembre. Chopin le había ofrecido publicar la *Sonata para piano número 3, en si menor, opus 58* y una serie de variaciones<sup>[72]</sup> por 1200 francos, pero no llegaron a un acuerdo sobre las fechas de publicación. Joseph Meissonnier adquiriría finalmente los derechos de la sonata, que publicó en julio de 1845.

George Sand y sus hijos llegaron a París el 12 de diciembre de 1844. Durante la larga estancia de su amante en Nohant, Chopin había comenzado a dar inexplicables muestras de interés por su alumna escocesa Jane Stirling, a la que había dedicado los *Dos nocturnos opus 55 [KK 749-760]*, compuestos un año antes, durante el verano de 1843. Sin embargo, los roces con George Sand no llegarían a mayores hasta principios de 1845. Ese año, los ataques de celos de Chopin y el distanciamiento con Sand fueron en aumento, parejos también al deterioro de su ya preocupante salud. Sand había comenzado a relacionarse con el joven activista Louis Blanc, con el que tuvo un breve romance. Chopin no llegó a tener conocimiento del desliz, pero es evidente que el asunto marcó emocionalmente a Sand y supuso el inicio del declive de su relación.

También las relaciones con el hijo de George Sand no pasaban por su mejor momento. Maurice se había convertido en un hombre de 22 años, y mantenía una actitud extremadamente crítica con todo. Era el favorito de su madre y pugnaba con Chopin por adoptar el papel del hombre de la familia. Pese a la actitud conciliadora de Sand y Solange, en 1845 los enfrentamientos entre Maurice y el amante de su madre comenzaron a ser cada vez más frecuentes.

La adición a la familia de un nuevo miembro, Augustine Brault, la hija de un primo materno venido a menos, a quien la escritora adoptó oficialmente en la primavera del año siguiente, no mejoró las cosas y contribuyó a polarizar la familia en dos bandos. Maurice entabló rápidamente relaciones con ella, lo que provocó los celos inmediatos de Solange. Augustine se convirtió en la aliada perfecta de Maurice en sus constantes enfrentamientos con Fryderyk. Con Solange de parte de Chopin y Augustine de Maurice, Sand tuvo grandes dificultades para adoptar una posición neutral, pero poco a poco se dejó seducir por las fabulaciones de su hijo Maurice, su preferido.

El primer desencuentro serio tuvo lugar ese mismo verano de 1845, en Nohant, cuando Maurice y Augustine incitaron a un sirviente de la casa a que se pusiera en contra de Jan, el criado polaco de Chopin, que sólo gozaba del apoyo del compositor y era la única persona con la que éste podía hablar en su lengua materna en la intimidad del hogar. Los altercados forzaron a Fryderyk a despedirlo.

También se acentuaron las diferencias entre Sand y Chopin por su concepción diametralmente opuesta de entender la vida. El ambiente de Nohant durante ese movido verano de 1845 se tornó irrespirable, y Chopin, que hasta la fecha había encontrado en Berry el remanso de paz necesario para poder componer, fue incapaz de escribir una sola nota de música. Su esterilidad creativa contrastaba con la fecundidad de la Sand, que de julio de 1845 a julio de 1846 llegó a concluir cuatro novelas. Sólo el comienzo del otoño, parejo con la proximidad del regreso a París, permitió a Fryderyk esbozar la *Barcarola en fa sostenido menor, opus 60 [KK 807-*

814], la *Polonesa-Fantasía en La bemol mayor, opus 61* y la *Sonata para violonchelo y piano, en sol menor [KK 870-888], opus 65*.

El año 1845 resultó especialmente negativo en la vida de Chopin. Antes de todos los sucesos y discusiones de aquel turbulento verano en Nohant, había sufrido el impacto de la inesperada muerte de su joven y prometedor alumno húngaro Károly Filtsch<sup>[73]</sup>, quien el 11 de mayo de 1845 falleció en Venecia, con sólo quince años, mientras realizaba una gira de conciertos por Europa. La noticia le llegó a Chopin cuando apenas se había recuperado de los ataques de asma, tos y fiebre que le habían mantenido recluido todo el invierno de 1844-1845.

Un nuevo golpe llegaría el 25 de mayo de 1846, cuando el *Courier Français* comienza a publicar por entregas el último libro de George Sand, *Lucrezia Floriani*<sup>[74]</sup>. La novela era un retrato poco fabulado de las desavenencias de la pareja. Sus protagonistas eran Lucrezia (Sand), una actriz que se había retirado de la fama para dedicarse al cuidado de sus cuatro hijos y el príncipe Karol (Chopin), un artista delicado y refinado cuyos crecientes celos e ideas personales le llevaban a matar a su amante. No era la primera obra de la escritora que hacía referencia en sus pasajes a sus experiencias con el pianista, pero ninguna hasta la fecha había sido tan explícita.

El verano de 1846 fue particularmente pesado para Chopin. El fuerte calor y los insectos que azotaron Nohant hicieron el descanso prácticamente imposible. Ni siquiera la esperada visita de Eugène Delacroix consiguió levantar su ya de por sí decaído ánimo. Cuando Chopin partió de Nohant ese mes de noviembre estaba muy lejos de pensar que aquélla sería la última vez que pisaría la residencia campestre de George Sand.

A su regreso a París, en noviembre, procuró pasar más tiempo con sus compatriotas polacos: Wojciech Grzymała, Delfina Potocka, el compositor Józef Nowakowski y, por supuesto, el círculo de amistades del Hôtel Lambert, en el que también figuraba la condesa Marcelina Czartoryska y al que acudía puntualmente cada sábado por la tarde. Mantenía, también, su estrecho contacto con Eugène Delacroix y Auguste Franchomme.

El 28 de noviembre de 1846 ejerce de testigo en la boda de su alumna Zofia Rosengardt con Bohdan Zaleski y durante la ceremonia, que se celebra en la Iglesia de san Roque, toca al órgano su *Veni Creator Spiritus*, que había compuesto expresamente para la ocasión. Esta creciente vida social contrastaba con la actitud de George Sand, quien, por el contrario, mostraba un creciente hastío de la capital gala y cada día estaba más convencida de su propósito de establecer su residencia permanente en Nohant, donde «La Leona de Berry»<sup>[75]</sup> pasó por primera vez los meses de invierno. Inmersa en su trabajo como escritora dedicó su retiro en Nohant a ultimar la novela *Le Piccinino*.

Chopin y la Sand mantenían contacto por carta. Y pese a que la correspondencia de estas fechas no deja entrever muestras de alejamiento por parte de la pareja, Chopin pasó solo el fin de año, en compañía de la familia Czartoryski. Días más

tarde, el 18 de enero de 1847, tocaría el piano en una recepción en casa de su vieja amiga la condesa Delfina Potocka. Sand había llegado a París el 6 de febrero de 1847 para organizar los preparativos de la boda de su hija Solange con Fernand de Préalux, un joven de buena familia y excelente reputación. Sorprendentemente la publicación de *Lucrezia Forliani* no había hecho mella en su relación. Sand aprovecharía su estancia en París, además, para visitar en compañía de Solange el taller del escultor Jean-Baptiste Auguste Clésinger<sup>[76]</sup>, quien le había pedido autorización para inmortalizar en mármol su obra *Consuelo*. El flechazo entre Clésinger y la impulsiva Solange fue inmediato, en apenas un par de semanas la joven había cancelado su matrimonio con Préalux.

El Miércoles de Ceniza de 1847, Chopin y Auguste Franchomme interpretan juntos la *Sonata para violonchelo y piano, en sol menor, opus 65 [KK 870-888]*, que Fryderyk había completado finalmente. El estreno de la nueva composición tuvo lugar en el apartamento de Chopin, y contó con la presencia de la propia Sand, Solange, Delacroix y Emmanuel Arago. Repitieron la interpretación el 23 de marzo, en una velada en honor de Delfina Potocka a la que también asistieron George Sand, la princesa Anna Czartoryska y su hermano el príncipe Adam Czartoryski, la duquesa Maria de Wirtemberg y los príncipes de Wirtemberg. Esta intensa vida social se vio mermada por la muerte de algunos seres queridos. Especialmente le afectó la pérdida de su admirado amigo el poeta Stefan Witwicki, autor de la mayoría de los textos de sus canciones. Fue el 9 de abril de 1847 cuando el conocido escritor polaco expiró tras larga enfermedad. Un año antes había fallecido otro buen amigo, Antoni Wodziński, el hermano de su exprometida Maria.



Mientras Chopin permanece en París, en Nohant se avecinan tempestades. Sand se había llevado precipitadamente ese mismo mes de abril de 1847 a Solange de París con el fin de calmar los ánimos de la muchacha tras su repentina ruptura con Préalux. Pero fue en vano. La joven había decidido desposarse con Jean-Baptiste Auguste Clésinger. En mayo Chopin vuelve a caer gravemente enfermo. En esta ocasión se trataba de un fuerte ataque de asma, como él mismo describe en su correspondencia. Sand fue puesta al corriente de la nueva recaída de Fryderyk, pero optó por permanecer en Nohant, dado que estaba muy ocupada con los preparativos de la boda de Solange con Clésinger. Marie de Rozières y su alumno Adolf Gutmann no le dejaron solo en ningún momento. Solange Dudevant Sand y Jean-Baptiste Auguste Clésinger contrajeron matrimonio en Nohant el 19 de mayo de 1847. Chopin, por supuesto, no se encontraba entre los invitados, ya que no estaba en condiciones de viajar. El distanciamiento entre Sand y Chopin era prácticamente definitivo.

El golpe de gracia a su relación vino de la mano del compromiso de la hija adoptiva de Sand, Augustine, con el pintor de paisajes Théodore Rousseau ese mes de junio. El anuncio provocó los celos desmesurados de la impulsiva Solange que, apoyada en Clésinger, provocó una serie de truculentos enfrentamientos entre la familia que se saldaron con su expulsión y la de su marido de la residencia de Nohant. Fryderyk optó por creer la versión de la joven Solange y le prestó su propio carruaje para que el matrimonio abandonara Berry. Sand montó en cólera. La escritora remitió a Chopin en el mes de julio una hiriente carta, que se encuentra hoy en día desaparecida y que llegó a ser descrita como «inhumana» por el propio Delacroix. En ella le explicaba realmente y con bastante objetividad el origen de todos los enfrentamientos habidos ese tormentoso verano. Pero Chopin prefirió seguir creyendo a Solange.

En otra carta, fechada el 28 de julio de 1847, la escritora puso punto final a su relación. «Preferiría que trasladaras tu lealtad al enemigo», le escribe George Sand, «a tenerme que defender yo misma de él, de la persona que traje a este mundo y alimenté de mi pecho. Cuídala en tanto que, según tu opinión, es ella a quien tú te debes [...] Adiós mi amigo. [...] Debería agradecer a Dios por este peculiar final a nueve años de entregada amistad. Por favor, escíbeme de vez en cuando». El destino quiso que se encontraran una última vez. Fue el 4 de marzo de 1848, en el vestíbulo del apartamento de Charlotte Marliani, no pasó de ser más que un cruce de buenas palabras. Ya no quedaba nada entre ellos.

## PRIMER VERANO EN PARÍS

Tras siete años de veranos en Nohant, el de 1847 fue el primero que Fryderyk pasó por completo en París. Finalizó los *Tres valsés opus 64*, que se publicarían en octubre, junto con las *Tres mazurcas opus 63* y la *Sonata para violonchelo y piano, en sol menor [KK 870-888]*, que constituyen sus obras finales, las últimas que él mandó publicar. Sólo hizo un alto en su reclusión parisiense para visitar a la familia Rothschild en su residencia en La Ferrière a principios de octubre.

Con el comienzo del otoño, Fryderyk vuelve a ser presa fácil de la enfermedad y decide mudarse a una nueva residencia. Retoma de nuevo las lecciones de piano aunque su salud no se lo pone fácil y con frecuencia se ve obligado a atender a sus alumnos postrado en el sofá. El pianista Charles Hallé recuerda que durante la visita que le hizo poco antes de Navidad para escuchar su nueva sonata en compañía de un grupo de amigos, lo encontró bastante desmejorado, aunque una vez sentado frente al piano recuperó toda su entereza para interpretar su nueva composición a la audiencia.

Recibe nuevas noticias del fallecimiento de algunos de sus conocidos a principios de 1848. Su admirado y querido Felix Mendelssohn-Bartholdy había expirado el 4 de noviembre en Leipzig, con sólo 38 años, un año más de los que él tenía. Comienza a sentir la muerte cerca, sabía que Franz Schubert había fenecido con 31 años y que algunos de sus más íntimos, como Jan Białobłocki, Jan Matuszyński y Stefan Witwicki, habían muerto también a temprana edad.

El miércoles, 16 de febrero de 1848, ofrece un recital integrado por algunas de sus obras en la Salle Pleyel, en la rue Rochechouart, que sería su última aparición en París como pianista. Extremadamente débil, como así reseñó uno de los críticos ingleses presentes en la sala, interpretó con bravura algunas de sus composiciones más destacadas. En el programa figuraban la *Barcarola en fa sostenido menor, opus 60*, un *Estudio*, la *Berceuse en Re bemol mayor, opus 57*, tres movimientos de la *Sonata para violonchelo y piano, en sol menor [KK 870-888]*, *opus 65* junto con su amigo Auguste Franchomme, varios *Preludios* y *Mazurcas* y un *Vals*.

El agotador concierto contó con la presencia de la familia real y más de 300 representantes de los altos círculos sociales franceses, entre ellos aristócratas, banqueros, hombres de negocios y artistas, además de la mayoría de los amigos personales de Chopin. Antes de estas obras, en el concierto se escuchó un trío para piano de Mozart, interpretado por Chopin, Franchomme y el violinista Delphin Alard, profesor del Conservatorio de París y autor de un célebre método de violín. La actuación causó sensación entre la crítica parisiense. Justo un día después de la misma, en una carta a Solange, Chopin le contaba que la semana anterior al concierto había permanecido en cama aquejado de una fuerte gripe.

Con Chopin de nuevo enfermo estalla en París la revolución el 22 de febrero de 1848<sup>[77]</sup>. Fryderyk observa cómo la sociedad parisiense en la que había crecido musicalmente desaparece; cómo sus alumnos —su principal fuente de ingresos—

abandonan la capital y cómo en ella se impone un nuevo orden con los valores tan reivindicados por su amada George Sand y que él precisamente tanto detestaba. Esta situación favoreció que Fryderyk aceptara la invitación de su acaudalada pupila Jane Wilhelmina Stirling a visitarla a ella y a su hermana Katherine en Escocia e Inglaterra.

La particular relación con Jane Stirling —seis años mayor que él— se había forjado años atrás, cuando le dedicó *los Dos nocturnos opus 55 [KK 749-760]*, de 1843. Con George Sand fuera ya de su vida, la escocesa iba a adoptar el papel de protectora durante sus últimos meses de existencia. No en vano, ella había sido una de los principales artífices del exitoso recital en la Salle Pleyel. Su afecto hacia Chopin la llevó, incluso, a intentar contraer matrimonio con él.

Ante los rumores que esta posibilidad concitó, el mismo compositor se sintió obligado a desmentirlos. Así lo hizo en una carta que remitió a su amigo el conde Wojciech Grzymała, en la que escribe: «Incluso si yo pudiera enamorarme de alguien que me quisiera como yo deseo, no me casaría, pues no tendría qué comer ni dónde vivir. Una muchacha rica busca un rico, y si se enamora de un pobre al menos no debe estar enfermo [...] Es muy posible que yo muera en la cama de un hospital, pero no dejaré detrás una esposa en la miseria».

El día antes de su partida hacia las islas británicas, se citó con el doctor Jean-Jacques Molin para que lo examinara y le indicara algunos de los cuidados que debía tomar para su viaje. La mañana del 20 de abril abandona solo París. Después de una travesía marítima bastante movida, llega a Folkestone ese mismo día a las seis de la tarde. Tras unas horas de reposo en esta localidad del sureste de Inglaterra, llega a Londres al día siguiente. Allí lo reciben Jane Stirling y su hermana Katherine, que le habían organizado una extraordinaria bienvenida.

Al cabo de unos días ya estaba instalado en una *suite* decorada con todo lujo en el número 48 de Dover Street, justo al lado de Piccadilly y muy cerca de la residencia de las hermanas Stirling. Las dimensiones de su estudio eran lo suficientemente grandes como para emplazar los tres pianos de cola que Pleyel, Broadwood y Érard habían puesto a su disposición, pero, como él mismo reconocería, difícilmente tuvo ocasión de disfrutarlos, «puesto que mi apretada agenda en Londres apenas me dejaba tiempo libre». Su reputación como profesor le sirvió para encontrar con facilidad alumnos en Londres, que acudían a él más animados por el prestigio que confería recibir sus lecciones de piano que por interés artístico. Cobraba una guinea por clase, lo que le permitía afrontar cómodamente las 40 guineas que pagaba al mes por su lujoso alojamiento.

Inglaterra supuso para él un choque cultural. Aunque se trataba de su segundo viaje a tierras inglesas, durante el primero apenas había tenido tiempo de imbuirse de la sociedad británica. Además, no hablaba ni una sola palabra de inglés. Esta vez, y a diferencia de la realizada en 1837, su visita no pasó por alto para la crítica y la élite musical inglesa, que le agasajó con prodigalidad. De los ingleses dijo Chopin, en una carta que, desde Londres, remite a su familia en Polonia el 19 de agosto, lo siguiente: «Sólo con que Londres no fuera tan oscuro, y la gente tan pesada, y si no hubiera niebla ni olores de hollín, ahora ya habría aprendido el inglés. Pero estos ingleses son muy distintos de los franceses, que considero como si fueran de los míos; sólo piensan en libras. Les gusta el arte porque es un lujo; tienen buen corazón, pero son tan excéntricos que comprendo que aquí una persona pueda volverse extremadamente rígida, o convertirse en una máquina».

Pese a su delicada salud, reunió la energía suficiente para acudir a la ópera. Pudo oír en el Covent Garden<sup>[78]</sup> a la célebre soprano sueca Jenny Lind<sup>[79]</sup> en *La Sonnambula*, de Vincenzo Bellini. Poste riormente, conocería personalmente a esta despuntante estrella de la lírica. Cenaron juntos en varias ocasiones, e incluso llegaron a entablar una estrecha relación. Durante sus encuentros londinenses la soprano lo deleitaba con interpretaciones de polcas y canciones suecas que disfrutaba sin disimulo. Semanas más tarde la diva asistió con entusiasmo a uno de los recitales que Chopin ofreció en casa de la cantante Adelaide Sartoris. Poco antes de la muerte de Fryderyk, y al conocer la gravedad de su estado, Lind se desplazaría a la capital francesa para visitarle.

En Londres, además de ir a la ópera, también procuró frecuentar la aristocracia victoriana. En sus cartas, pese a su fragilidad, Chopin describe el movido ambiente de la metrópoli inglesa con el mismo entusiasmo que manifestó a su llegada a París, en septiembre de 1831. Por aquellos años, la música de Mendelssohn-Bartholdy estaba muy de moda en los círculos musicales de la capital inglesa. De hecho, junto con Händel, era prácticamente el único compositor extranjero que había obtenido

semejante popularidad y admiración, algo que, en buena parte, respondía a las buenas relaciones que el creador de la *Sinfonía escocesa* mantuvo con la Reina Victoria. Su música figuraba no sólo en los Promenade Concerts que organizaba el reputado compositor y director de orquesta francés Louis Jullien, sino también en los programas de la influyente y prestigiosa Sociedad Filarmónica, la más importante del país. Chopin recibió una invitación para realizar un concierto con ellos, pero la desestimó por su conocido miedo escénico a las grandes salas y a actuar junto a nutridas orquestas sinfónicas. La susceptible crítica inglesa consideró este gesto como una ofensa.

Una de sus apariciones más memorables fue su encuentro con la Reina Victoria en Stafford House (actualmente Lancaster House), en el hogar de la duquesa de Sutherland, durante un bautizo. Tocó en presencia de la Reina, el príncipe Alberto, el príncipe de Prusia, el duque de Wellington y toda la Order of the Garter, la orden nacional de caballería más antigua del mundo. También estaban presentes el bajo italiano Luigi Lablache y Giovanni Mario, marqués de Candia. Según relató a su familia, Chopin conversó en dos ocasiones con la Reina, pero, sin embargo, no recibió —contra lo que esperaba— una invitación para tocar en la Corte Real.

Mientras tanto, sus únicos ingresos procedían de los alumnos y de sus apariciones en los hogares de la aristocracia, donde tocaba por una tarifa de veinte guineas, y en las que no sólo mantuvo contacto con la nobleza, sino también con figuras de la época, como el escritor Charles Dickens, la esposa de Lord Byron, Anna Isabella Milbanke, el ensayista e historiador escocés Thomas Carlyle y su esposa Jane, y el ensayista y poeta estadounidense Ralph Waldo Emerson.

Debido al elevado coste de la vida en la capital británica, se vio obligado a aceptar prácticamente cualquier compromiso. Tenía que pagar no sólo el carísimo alquiler de su vivienda en Dover Street, sino también el carruaje con conductor y el asistente italiano que se había buscado. La competencia en Londres era feroz ese año, y pianistas de la talla de Thalberg, Kalkbrenner, Osborne y Hallé pugnaban con él por concitar el interés de los exigentes aficionados ingleses.

Con la ayuda de Jane y Katherine Stirling se organizaron dos recitales privados los días 23 de junio y 7 de julio. El público debía pagar una guinea por localidad. Chopin ganó cerca de 300 libras por estas dos actuaciones. El primero de los conciertos se celebró en casa de Adelaide Sartoris, la hija del famoso actor y autor Charles Kemble, miembro de la prolífica saga de comediantes ingleses. Este primer recital tuvo, no obstante, menos éxito que el segundo, que se celebró en la mansión londinense de lord Falmouth, en el número 2 de St. James Square. Para ambas ocasiones Chopin escogió un programa similar, en el que figuraron el *Scherzo número 2, en si bemol menor, opus 31*, y la *Berceuse en Re bemol mayor, opus 57*, entre otras piezas. Además, en el segundo de los conciertos, Paulina García-Viardot cantó algunos de sus arreglos para la voz de las mazurcas de Chopin. El rotativo londinense *Daily News* del 10 de julio destacó en su reseña que «las características

más notables de su ejecución son precisamente esa exquisita delicadeza, la melodía de su timbre y la redondez perlada en los pasajes de rápida articulación».

Tras la llegada del verano, la temporada musical en Londres tocó a su fin en julio de 1848. Las revoluciones que por esas fechas azotaban Europa hacían poco recomendable desplazarse al extranjero, y la aristocracia inglesa, bajo el ejemplo de la familia real, optó por establecerse en Escocia. Chopin resolvió hacer lo mismo, invitado ¡cómo no! por Jane Stirling y, también, por sus amistades. El 5 de agosto, tras doce horas de viaje en tren con su nuevo asistente, Daniel, y un representante de la empresa fabricante de pianos Broadwood, llegó a Edimburgo. Los dos primeros días los dedicó a descansar en el confortable hotel Douglas y a conocer la ciudad.

Luego se dirigió a la residencia de lord Torphichen, cuñado de Jane Stirling, en Calder House. Utilizó para ello un coche que la propia familia había puesto a su disposición. Durante los tres meses que pasó en Escocia tocó en público en Glasgow y Edimburgo. Recibió las visitas de su alumno noruego Thomas Dyke Tellefsen y del médico polaco Adam Łyszczynski. Sólo interrumpió su descanso escocés para dirigirse a Manchester, donde el 28 de agosto de 1848 ofrece un «Concierto para caballeros» en el Concert Hall, que ya había sido programado antes de abandonar Londres. Manchester era entonces una ciudad industrial, populosa, dinámica y plena de vitalidad. Allí se alojó en la Crumpsall House, con la familia Schwabe, a la que ya conocía de París.

En aquel singular «concierto para caballeros», al que asistieron 1200 espectadores, Chopin fue excepcionalmente bien recibido, hasta el punto de tener que salir a saludar en tres ocasiones. En el concierto tocó un nocturno, la *Berceuse en Re bemol mayor, opus 57*, una mazurka, la *Balada número 4, en fa menor, opus 52 [KK 732-738]* y un vals. También actuaron la soprano Marietta Alboni, Corberi y Salvi, que cantaron arias de Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi. El concierto fue un éxito económico —Chopin obtuvo 60 guineas— y de público, aunque algunos críticos censuraron el bajo volumen que proyectaba Chopin con su piano, comentario que desde los recitales ofrecidos en Viena en 1829 siempre lo acompañó en su discontinua carrera como concertista.

Desde Manchester volvió a Edimburgo, donde permaneció unos días con otra de las hermanas de Jane Stirling —Anne Houston— en el castillo de Johnstone, a unos 17 kilómetros de Glasgow. Los continuos viajes y reuniones sociales le pasaron factura, y comenzó a acusar fatiga de ese estilo de vida. Además, sus dificultades con el idioma, que le imposibilitan mantener cualquier conversación, hicieron mella en su estado de ánimo. La visita de la condesa Marcelina Czartoryska, perteneciente a la familia Radziwiłł y alumna de Chopin, junto con su esposo, supuso un alivio para el músico, al sentir con su presencia la cercanía de sus compatriotas polacos. El matrimonio permaneció en Glasgow para poder asistir al siguiente concierto de Fryderyk.

Su deterioro físico no pasó desapercibido al público que asistió al recital

programado el 27 de septiembre en el salón del Merchants Hall. Chopin ofreció allí su programa habitual de piezas más cortas y que le costaban un menor esfuerzo, aunque también interpretó la enjundiosa *Balada número 2, en Fa mayor, opus 38*. Tenía un aspecto mortecino, andaba encorvado y su cara mostraba una palidez más que preocupante. «A menudo por las mañanas pienso que toseré sin parar hasta morirme», escribió a su amigo el conde Wojciech Grzymała en esos días.

Sus últimas semanas en Escocia se le hicieron insoportables. Realizó una corta estancia en Keir House, en casa de otro pariente de Jane Stirling, William Stirling. El 4 de octubre ofreció un recital nocturno en las Hopetoun Rooms en Edimburgo y fue él mismo quien asumió la plena responsabilidad del programa, al no contar con ningún otro músico sobre el escenario, como solía ocurrir en aquellos tiempos. Tocó el *Andante spianato en Sol mayor, opus 22*, la *Berceuse*, la *Cuarta balada en fa menor*, uno de los cuatro *impromptus*, así como una selección de sus estudios, preludios, nocturnos, mazurcas y valsos.

Al inicio del invierno hubo de permanecer unos días en casa del médico Adam Łyszczynski para recuperarse y recibir tratamiento homeopático. El ritmo tan ajetreado de vida le consumía física y emocionalmente, por lo que decidió partir hacia Londres tan pronto como le fuera posible. Lo hizo el 31 de octubre, y residió algún tiempo en un apartamento ubicado en el número 4 de St. James Place que le había buscado Henry Broadwood. Cuando llegó apenas pesaba 45 kilos. La enfermedad se encontraba en estado muy avanzado pese a los esfuerzos de la medicina homeopática.

El 16 de noviembre de 1848 dio el que sería su último concierto público. Fue en una actuación caritativa para la Polish Literary Association of the Friends of Poland. Se trataba de un evento que se celebraba anualmente en la Guildhall de Londres, al que sucedía un baile de etiqueta y estaba destinado a recaudar fondos para los refugiados polacos. Tocó en estado poco propicio<sup>[80]</sup>, y sólo durante una hora. En el programa, entre otras obras, figuraban los dos primeros estudios del *Opus 25*.

Se sentía realmente mal, como se desprende de las palabras que tras el recital dirige a Stanisław Koźmian: «He terminado mi carrera de concertista. Sin embargo, tú tienes una capilla en el campo. Guárdame un rincón en ella donde pueda permanecer el resto de mis días y dame un poco de pan para alimentarme; y a cambio, interpretaré himnos de alabanza a la Reina de la Corona Polaca». El hecho de que su última aparición lo vinculara de nuevo con sus compatriotas supuso algo muy estimulante para él. El *Times* ni siquiera mencionó su presencia en la reseña del concierto.

Los médicos, al observar que la enfermedad había llegado a su fase terminal, le recomendaron regresar a París cuanto antes. Chopin sigue el consejo de los doctores, pero antes de volver encarga a Grzymała que le busque un nuevo alojamiento en la capital gala, ya que su piso en la Square d'Orléans era demasiado frío para los meses de invierno.



El 23 de noviembre de 1848 Chopin cruzó el Canal de la Mancha, pernoctó en la localidad de Boulogne y al día siguiente arribó a París. Nada más llegar a su residencia en la Square d'Orléans recibe la noticia del repentino fallecimiento del doctor Molin, el único médico en el que confiaba ciegamente<sup>[81]</sup>. Se siente como un huérfano indefenso. Sus viejos amigos, Delacroix, Franchomme, Grzymała y el poeta Cyprian Norwid apenas lo reconocen después de sus casi siete meses de ausencia. En diciembre intenta retomar las lecciones de piano, pero le es prácticamente imposible: se encuentra con tan pocas fuerzas que se ve obligado a cancelar la mayoría de las clases.

El mes de diciembre también registra la *defunción* oficial de la República Francesa. En las elecciones celebradas ese mismo mes, el príncipe Carlos Luis Napoleon Bonaparte (1808-1873), sobrino del depuesto emperador, se erige como presidente. El fracaso de los ideales revolucionarios con los que comulgaba George Sand —y por los que tanto habían discutido— sería una de las pocas satisfacciones personales que tendría en los últimos meses de su existencia.

Chopin era cada vez más consciente de que la muerte le rondaba cerca. El fallecimiento esos meses de algunas de las personas que habían sido referente en su vida no hizo otra cosa que minar su ánimo. El poeta polaco Juliusz Słowacki moría el 3 de abril de 1849 a los 39 años: los mismos que él tenía en ese momento. En junio también desaparecieron otras dos personas clave en su vida: la soprano Angelica Catalani y el pianista Friedrich Kalkbrenner.

El domingo 20 de abril de 1849 fue la última ocasión en que pudo disfrutar de uno de sus pasatiempos favoritos: la ópera. Ese día se representaba la última composición de Giacomo Meyerbeer, *Le prophète*, estrenada en la Opéra de París cuatro días antes. Pero ni la interpretación de Paulina García-Viardot fue capaz de conmovirlo. A la representación asistió acompañado por Delacroix y por su alumna la condesa Maria Kalergis. Según relató posteriormente Delacroix en su diario, Chopin encontró la obra «horrible».

A finales de abril su situación se tornó crítica. Con la llegada de mayo y del calor un brote de cólera asoló París. Los médicos y sus amigos le aconsejaron que buscara una residencia más fresca. En junio se traslada al número 74 de la rúe de Chaillot, emplazada en un tranquilo suburbio de París, con la esperanza de que el cambio de aires le sentara bien. De nuevo, volvió a tener problemas con el dinero, ya que su endeble salud le imposibilitaba atender a sus alumnos, que lo abandonaron progresivamente.

Conscientes de su precariedad financiera, las amistades le hicieron creer que la renta de su nuevo apartamento era de 200 francos, cuando realmente costaba el doble: su amiga la princesa Natalia Obreskov pagaba secretamente la diferencia. Por si no fuera poco, las facturas de los médicos se amontaban y no podía hacer frente a ellas.

La familia Rothschild y su alumna, amiga y protectora Jane Stirling, en cuanto tuvieron conocimiento de los apuros económicos de Chopin acudieron en su ayuda y le enviaron elevadas sumas de dinero. Su círculo de amigos estuvo a su lado día y noche. Los Czartoryski, Delfina Potocka (llegada ex profeso desde Versalles), la soprano Jenny Lind —que había viajado expresamente desde Londres para obsequiarle con su canto—, Adolf Gutmann, Auguste Franchomme, Cyprian Norwid, el padre Aleksander Jełowicki, entre otros, cuidaron de Chopin en todo momento.

## TERRIBLES HEMORRAGIAS

La noche del 22 de junio, como refleja en una de sus cartas a Grzymała, marcó el inicio del fin. Las fuertes hemorragias fueron terribles. La princesa Maria Anna Sapieha le procuró los servicios del reputado Jean Cruveilhier, quien certificó, en la propia residencia de Chopin en la rúe Chaillot, que se encontraba en estado terminal, «y que lo único que se puede hacer por él es facilitarle medicación para mitigar la agonía». Tres días después, el 25 de junio, Chopin remite una dramática carta a su hermana Ludwika en la que le súplica que acuda a visitarlo. «Queridos míos», escribe, «si podéis hacerlo, venid. Estoy enfermo y ningún médico podrá ayudarme como vosotros. Si no tenéis dinero, pedidlo prestado; cuando esté mejor lo ganaré fácilmente y se lo devolveré a quien os lo haya prestado; pero ahora estoy sin fondos para poder enviaros algo [...] Mis amigos y cuantas personas me quieren bien creen que el mejor remedio para mí sería la llegada de Ludwika [...] Ahora el viaje desde Polonia es muy fácil y no hace falta traer mucho equipaje. Aquí trataremos de contentarnos con poco. Ni yo mismo sé por qué deseo tanto ver a Ludwika. Ocupaos en seguida del pasaporte y del dinero, pero hacedlo de prisa, escribidme pronto unas líneas. Ya sabéis que los cipreses tienen sus caprichos, y hoy el mío es el de veros en mi casa. Quizá Dios permitirá que todo salga bien, pero si no lo quiere, obrad por lo menos como si Él lo permitiera». Ludwika llegó a París el 9 de agosto acompañada por su marido, Kalasanty Jędrzejewicz, y su hija de catorce años, la adolescente Ludka. No obstante, Kalasanty regresó a Varsovia al poco tiempo.

El 31 de agosto, el doctor Jean Cruveilhier pide una segunda opinión a otros dos médicos. Los tres convienen que Fryderyk necesita urgentemente mudarse a una vivienda más cálida, preferentemente con vistas al sur y, por supuesto, le prohíben hacer desplazamiento alguno. En septiembre se encontró una nueva residencia para Chopin, en el número 12 de la señorial Place Vendôme, en un piso espacioso y soleado. Su amigo el banquero Thomas Albrecht tenía una oficina en el edificio y realizó las gestiones oportunas para que Fryderyk pudiera alojarse allí. Pese a que el propio Chopin era conocedor de la proximidad de la muerte, el apartamento se decoró a todo lujo, mobiliario, alfombras, cortinas... ¡todo era nuevo! Hasta la fecha no queda claro cómo se costeó el alto alquiler de la vivienda y tantas suntuosidades, pero todo parece indicar que las hermanas Stirling en secreto asumieron plenamente los gastos.

Desde Nohant, Sand intentó obtener noticias de Chopin a través de una carta que remite el 1 de septiembre a Ludwika. Pero no recibió respuesta. Su hermana, que lo cuidaba sin descanso, quería alejarlo de todo aquello que pudiera, si cabe, turbarlo más. Chopin, desesperado, intentó encontrarse por última vez con su amigo Tytus Wojciechowski, al que no veía desde hacía veinte años, pero Wojciechowski, que permanecía en Polonia, no obtuvo el visado que necesitaba para poder desplazarse a París.

El año llegaba a su fin: en octubre, su salud había empeorado tanto que el doctor Cruveilhier aseguró que la defunción era cuestión de horas. Delfina Potocka, que se encontraba en Niza, se desplazó inmediatamente a París en cuanto tuvo conocimiento de la extrema gravedad. Llegó a París el 15 de octubre. El final era ya inminente. El 12 de octubre había recibido los Últimos Sacramentos. Como último deseo, Chopin pidió que se quemaran sus manuscritos incompletos, que entregaran sus notas sobre el *Método para piano* a Charles-Henri-Valentin Alkan, y que en su funeral se escuchara el *Réquiem* de Mozart.

Acerca de las últimas horas de Chopin, Bernard Gavoty recoge el siguiente testimonio de Charles Gavard: «El 16 de octubre por la noche lo examinaron dos médicos. Uno de ellos, el doctor Cruveilhier, tomó una luz, la colocó delante de la cara de Chopin, quien se había vuelto blanco de sofocación, y nos hizo notar que los sentidos habían dejado de existir. Pero cuando preguntó a Chopin si sufría, escuchamos con claridad la respuesta: “Ya no”. Son las últimas palabras que escuché salidas de sus labios. Murió sin padecimientos, entre las tres y las cuatro de la mañana, el 17 de octubre de 1849»<sup>[82]</sup>. Contaba 39 años y ocho meses. A su lado estaban Lud wika, Solange, Gutmann y Marcelina Czartoryska.

El informe médico explica que el óbito se produjo como consecuencia de un colapso producido por «tisis pulmonar y, probablemente, asma alérgica». Pronto, casi desde el primer momento, se dejó bien asentado que fue la tuberculosis<sup>[83]</sup> la que lo llevó a la tumba. Sin embargo, los datos que se conocen acerca de la sintomatología de Chopin no permiten afirmar —aunque sí conjeturar— que fue la enfermedad romántica por excelencia la causante de su muerte. Poco, nada, se ha especulado sobre la enfermedad y prematura muerte de Chopin. Los síntomas comunes a todas las formas de tuberculosis en fase avanzada suelen incluir fiebre, fatiga, sudoración nocturna, pérdida de apetito y pérdida de peso. En la tuberculosis pulmonar estos síntomas se acompañan de trastornos respiratorios como tos, dolor torácico y esputos sanguinolentos. Chopin jamás tuvo «esputos sanguinolentos»<sup>[84]</sup>.

Los funerales se celebraron el 30 de octubre en La Madeleine, a las once de la mañana. De acuerdo con los deseos del propio Chopin, se interpretó el *Réquiem* de Mozart, con la participación solista de la soprano Jeanne Anaïs Castellan, la *mezzosoprano* Paulina García-Viardot, el tenor Luigi Lablache y el barítono Alexis Dupont. La dirección corrió a cargo de Narcisse Girard, quien también contó con la participación de la orquesta y el coro de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París. Durante el introito se escuchó, además, una versión orquestada por Henri Reber (1807-1880) de la «Marcha fúnebre» de su *Segunda sonata para piano, opus 35*, y en el ofertorio los *Preludios para piano opus 28 números 4 y 6*, tocados al órgano por Louis Lefébure-Wély.

Los restos mortales fueron portados sobre los hombros del príncipe Adam Jerzy Czartoryski, Auguste-Joseph Franchomme, Eugène Delacroix y Adolf Gutmann, y recibieron sepultura en el cementerio Père-Lachaise, al lado de la tumba de su

admirado Vincenzo Bellini, quien había fallecido 14 años antes, y de la de Luigi Cherubini, desaparecido hacía siete años. Sin embargo, y por una cláusula incluida por Chopin en el testamento, su corazón fue depositado en una urna y trasladado por su hermana Ludwika Jędrzejewiczowa a Polonia, donde se conserva en una vitrina que se exhibe en la Iglesia de la Santa Cruz de Varsovia.

Un año más tarde, el 17 de octubre de 1850, se descubrió un monumento, esculpido por el marido de Solange, Jean-Baptiste Auguste Clésinger, y financiado a través de un fondo promovido por Pleyel. Representaba una musa que lloraba y una lira rota. Sobre el ataúd se esparció un puñado de tierra de Polonia. Precisamente la que Chopin había recibido de Stefan Witwicki a su partida de Varsovia en 1830, y que conservó celosamente en una urna de plata durante toda su vida.

## Influencia y futuro

---

«Chopin, para mí, es de los pocos compositores cuya obra nos ofrece, de una manera casi ininterrumpida, un puro *substratum* musical».

Manuel de Falla<sup>[85]</sup>

---

Cuenta Liszt en su muy novelada biografía de Chopin que éste, en sus últimos años, había proyectado escribir un método de piano «en el cual pretendía resumir sus ideas sobre la teoría y la técnica de su arte, consignando en él los frutos de sus largos trabajos, de sus felices innovaciones y de su inteligente experiencia»<sup>[86]</sup>. Fue una verdadera lástima que sus por aquel entonces —1848— ya menguadas fuerzas le impidieran culminar un tratado pianístico que ciertamente hubiera arrojado tanta luz sobre la insuficientemente apreciada aportación técnica y estética que el pianismo de Chopin supuso en la virtuosística gran evolución del rey de los instrumentos musicales.

Pero, ¿cuáles son esas ideas e innovaciones a las que tan admirativamente se refiere Liszt?, porque la realidad es que hoy, casi 200 años después de su nacimiento, el *peso* pianístico de la obra del creador de tantas mazurcas, polonesas o valsas ha quedado ensombrecido por el de otros compositores coetáneos (Schumann, Brahms, el propio Liszt...) y posteriores (Debussy, Rajmáninov, Prokófiev), por no hablar de la moda impuesta en los últimos decenios, que ha subrayado la importancia de la creación para teclado de músicos muy anteriores.

Rameau, Couperin, Scarlatti, Bach y Mozart serán, efectivamente, los pilares que desembocarán en la gran eclosión del piano *moderno*, culminada por Schubert y, sobre todo, por el valiente y revolucionario Beethoven de las últimas sonatas, con la impresionante y novedosa *Hammerklavier* (1818) a la cabeza. Será este rico *magma* de culturas, estilos y tradiciones el punto de arranque del piano de Chopin y, en general, del brillante piano romántico, concebido todo él para un instrumento de martillos de mecanismo muy similar a los actuales, aunque de prestaciones sonoras y sofisticación mecánica aún sensiblemente menos amplias.

La gran revolución pianística llegó a Chopin muy hecha; pero él hizo, estableció y desarrolló un lenguaje único y personal, al mismo tiempo bien insertado en su época, y que afectó de manera indeleble a toda la creación musical posterior, con especialísima y particular incidencia sobre el coloreado mundo impresionista. A partir de Chopin y su tiempo, el piano devendrá una herramienta casi insustituible para el compositor *moderno*, tanto como *laboratorio* de trabajo como destino indispensable en cualquier corpus creativo que se precie. A partir del gran siglo romántico —el «Siglo del piano», se ha dicho una y mil veces con razón— serán pocos, contadísimos, los compositores en cuya obra no figure de manera destacada la presencia del teclado.

Será Chopin, junto con su biógrafo Liszt, el caso más nítido de compositor-pianista, que utiliza el teclado como plataforma y *banco* de experimentación de toda su producción, pianística o no. Es así como el tejido sinfónico es imaginado desde la tímbrica y sonoridades del piano, procedimiento que será utilizado más tarde por compositores como Schumann, Brahms, Debussy, Skriabin, Rajmáninov o, ya más cerca de nuestro entorno, Albéniz y Falla, profundo admirador este último del polaco, del que recibió directa influencia a través de su maestro José Tragó, quien a su vez había estudiado en París bajo la tutela de Georges Mathias, discípulo de Chopin.

Esta nueva figura de compositor-virtuoso que representa Chopin conlleva de manera implícita un lenguaje musical nuevo, de contenidos expresivos igualmente innovadores. Basta parangonar los nocturnos de Chopin con los rutilantes del irlandés John Field o las páginas de otros contemporáneos para cerciorarse del abismo entre uno y otros. El sentimentalismo afrancesado, el amaneramiento italiano, la rigidez anglosajona o la trivialidad melódica y simplicidad armónica de Field son suplantados por Chopin en ímpetu romántico y desarrollo de las posibilidades tímbricas y recursos colorísticos que brinda el nuevo y sofisticado instrumento moderno, del que también aprovecha hasta el límite las oportunidades expresivas que facultan las bien amplificadas y hasta entonces inéditas gamas dinámicas que ofrece. En este sentido, Chopin es un antecedente capital de la corriente impresionista que surgirá en el mismo París que cobijó la mayor parte de su existencia. No sólo Debussy y Ravel son grandes, enormes, deudores de Chopin dentro de la órbita francesa, sino también nombres como Fauré e incluso Poulenc y hasta Messiaen no hubieran sido posibles sin el capital antecedente chopiniano.

Más que inventar nada, Chopin explora y desarrolla los recursos del piano —del nuevo piano— hacia los sutiles mundos expresivos que le dicta su naturaleza creadora y la condición de virtuoso del teclado. Esa confluencia, alimentada por el éxito y el reconocimiento, dará lugar a un lenguaje personal y absolutamente innovador, que allanará el camino al gran esplendor que, tanto en las salas de concierto como en las mesas de trabajo de los más ilustres compositores, experimentará el piano. Chopin precisa e inunda sus pentagramas con una profusión de matices y ornamentaciones (apoyaturas, mordentes, notas de adorno, trinos y semitrinos, grupetos...) sin precedentes, pero que bebe claramente de la floreada y onomatopéyica ornamentación de clavecinistas como Lully, Rameau o Couperin. En cuanto a la profusión de indicaciones expresivas, conviene señalar como antecedentes de las mismas a Mozart —recuérdese que en los 74 compases que integran el segundo movimiento de la *Sonata en Do mayor K 279 (189d)* el salzburgués prescribe ¡ochenta! indicaciones dinámicas— y, por supuesto, a Beethoven.

Chopin, escribe Piero Rattalino, «es el único gran compositor cuya figura puede estudiarse por entero a través de su producción para piano: único gran creador que ha sido un pianista-compositor puro y único pianista-compositor puro que ha sido un creador»<sup>[87]</sup>. No resulta exagerado afirmar que todo el pianismo ulterior a Chopin es,

de una u otra forma, heredero y tributario suyo. Técnica y estéticamente, aspectos que van íntimamente ligados ambos en una obra tan estrechamente pergeñada al teclado. Porque si no es posible afirmar que Chopin acentuó el nivel de exigencia técnica del piano —¿hay algo más complejo que la *Hammerklavier*?— sí es innegable la diversificación de recursos que requería una escritura de tan fuerte contenido tímbrico y fraseológico.

Los 24 estudios opus 10 y 25 son un formidable compendio que explora hasta lo inaudito las posibilidades mecánicas y expresivas del piano. Nada de lo escrito con posterioridad habría sido lo mismo sin este punto de referencia cimero que sin duda se erige como el más formidable «método de piano» imaginable. Luego, la gran lección y herencia aún se extendería en páginas tan capitales como los *Nocturnos*, los *Preludios opus 28*, *Cuatro scherzi*, por no hablar de las livianas pero armónica y tímbricamente avanzadas *mazurcas*.

Se ha señalado con insistencia el carácter individualista de Chopin y su obra. Incluso un testigo tan cualificado y próximo como Ferenc Liszt dedica en su citada biografía de Chopin todo un capítulo a este aspecto. Cuenta Liszt cómo Chopin se mantuvo al margen de la nueva corriente estética surgida en París en 1832, emergida en pleno fulgor romántico heredero de la Revolución de 1789. «Durante los varios años que duró esta especie de campaña del Romanticismo», refiere Liszt, «Chopin permaneció invariable tanto en sus predilecciones como en sus repulsiones. No admitió el menor atenuante respecto de ninguno de los que, según él, no representaban suficientemente el progreso y no probaban una sincera adhesión hacia él»<sup>[88]</sup>.

Hoy, analizado desde el punto de vista pianístico, resulta insostenible concebir un Chopin aislado de su efervescente entorno, absolutamente inmerso en su fabuloso momento cultural, y, al mismo tiempo, como ya se ha señalado, sólidamente arraigado en un pasado que precisó los finos contornos de su *atrevida* escritura instrumental.

Como describe André Lavagne en su pequeña pero bien documentada biografía de Chopin<sup>[89]</sup>, entre las novedades introducidas por el genio polaco han de destacarse el empleo (hasta entonces casi inusitado) de los antiguos modos griegos, cuyo uso singulariza el original y ambiguo carácter modal que impregna las melodías populares citadas por Chopin, como ocurre en el hábil tratamiento del modo dorio que efectúa en las *mazurcas* o del modo frigio; ciertos sutiles encadenamientos de acordes de gran influencia en Debussy y Rajmáninov, o, evidentemente, la enorme libertad en el lenguaje armónico, que supone claro y nítido antecedente de los compositores impresionantes y de sus herederos españoles, con Albéniz, Falla y Turina a la cabeza. Su obra fue también decisiva en lo que respecta a las atrevidas incursiones y modulaciones que efectúa a tonalidades alejadas de la tónica; el tratamiento cromático; los equívocos armónicos... Todo ello configura un lenguaje pianístico absolutamente novedoso y, curiosamente, sin apenas repercusión en el gran



mundo germánico salvo el caso de Ferenc Liszt, el otro gran compositor-virtuoso.

Resulta sorprendente que esta disociación de escuelas y evoluciones entre el mundo francés y el germánico se produzca en un momento en el que el cromatismo y suntuosidad modal wagnerianos mantienen tantos puntos de encuentro con el piano de Chopin. De esta manera, mientras la gran herencia chopiniana culminará todo el movimiento impresionista con sus ricos aledaños incluidos (ya sean los genios de Szymanowski o Falla; de Grieg o Messiaen), en el mundo germánico esta influencia será atenuada por la línea clásica, defendida a lo largo del siglo romántico por Mendelssohn-Bartholdy, Brahms y, finalmente, por Richard Strauss. Luego, tras la ruptura que supone la Segunda Escuela de Viena y su poderosa influencia en todo el mundo germánico, la grandiosa tradición pianística teutona quedará prácticamente limitada a un reducido cúmulo de obras de dudoso valor.

Será más al Este, en la lejana Rusia y en los territorios que hasta hace no tantos años fueron denominados «Países del Este», donde, junto con Francia, mejor fructifique la semilla dejada por Chopin. Allí, en Moscú, San Petersburgo, Praga, Varsovia o Budapest, surgirán los grandes herederos del arte pianístico, fino y coloreado, del polaco. Con especial hincapié en el aspecto potente e hipervirtuoso, los rusos y sus «satélites» socialistas harán evolucionar una escuela en la que figuran algunos de los más insignes herederos del arte chopiniano: Skriabin, Rajmáninov, Prokófiev, Sofronitski, Goldenweiser, Neuhaus, Feinberg, Yúdina, Guilels, Richter, Berman, Ashkenazi, Pletniov, Sokolov o Kissin. En Budapest, en la activa Academia Ferenc Liszt, la herencia de Chopin fue mimada y atendida primorosamente por los grandes maestros Pál Kadosa y Ferenc Rados, profesores de una pléyade de dignísimos representantes del arte pianístico heredado de Chopin aun cuando no prodiguen su repertorio. Dezső Ránki, Zoltán Kocsis o András Schiff son algunos de sus más altos representantes.

En Polonia, en su país, la herencia de Chopin es seguida por todo el mundo musical y escapa al ámbito pianístico. Su figura de símbolo nacional rebasa los límites de este análisis, pero no deben eludirse por ello la fuerte presencia de su creación pianística en compositores como Szymanowski, Paderewski o, ya más recientemente, Lutosławski o Penderecki. Por no hablar del mundo de la interpretación, con pianistas tan referenciales como Rubinstein, Harasiewicz, Krystian Zimerman o el joven Rafał Blechacz.

En Francia, no hay obra para piano o pianista que pueda escapar a la influencia chopiniana. Takemitsu en Japón; Benedetti-Michelangeli, Ciani y Pollini en Italia; Dinu Lipatti en Rumania; José Viana da Mota, Sequeira Costa y Maria João Pires en Portugal, son únicamente ejemplos de las enormes ramificaciones con las que el arte pianístico de Chopin se ha esparcido a lo largo y ancho de los cuatro puntos cardinales.

España no escapa a este influjo. Como ya se ha señalado, el gran introductor de la escuela chopiniana en nuestro país fue José Tragó (Madrid, 1857-1934), catedrático

del Conservatorio de la capital del Reino y alumno en París de Georges Mathias, discípulo de Chopin. En Madrid, Tragó fue profesor de piano de los dos compositores españoles más importantes: Isaac Albéniz y Manuel de Falla, ambos excelentes pianistas, ambos protagonistas de un nutrido equilibrio entre los dos mundos que polarizaron sus formaciones y mundos anímicos: Francia y España. Uno y otro, recibieron el influjo poderoso de Chopin, que aún podría hacerse extensivo a un Frederic Mompou, autor él mismo —como Falla— de obras que emplean motivos temáticos extraídos directamente de la producción de Chopin.

Tampoco faltan herederos españoles en el mundo de la interpretación, a la cabeza de los cuales habría que poner a Esteban Sánchez, ejemplar intérprete chopiniano formado y admirado por el gran pianista romántico Alfred Cortot (1877-1962), quien había sido alumno de Émile Decombes, otro alumno de Chopin. El sonido *perlé* y preciosista que poseía el desaparecido pianista extremeño, sus digitaciones, la forma de atacar los acordes sobre el teclado e incluso la mismísima manera de sentarse eran herederas directas de la gran escuela instaurada por el genial compositor que hubo de crear su propio lenguaje pianístico para dar cobijo a su personalísima e irreplicable manera de escribir música.

Ninguno de los insignes intérpretes que tan maravillosamente han recreado la música en estos dos siglos de ausencia física del compositor podrían haberlo hecho tan admirablemente de no haber contado con el sustento técnico y estilístico brindado por el propio Chopin a través tanto de sus importantes y numerosos alumnos como de su propia producción pianística.

# Juicios y opiniones

## «INOCENTE DE CURSILERÍA»

El crítico, musicólogo, compositor y profesor Jesús Bal y Gay (Lugo, 1905-Madrid, 1993) es una de las personas que en la cultura en castellano mejor ha reflexionado y estudiado la obra de Chopin. Su escueto pero fundamental libro *Chopin*, publicado en México, en 1959, es un continuo fondo de criterio y opinión. En el preámbulo que abre sus 277 sabias páginas, vierte una aguda consideración sobre la cursilería con la que tantas veces se interpreta y entiende su música. «Somos muchos», escribe Bal y Gay, «los que de jóvenes hemos abominado de Chopin por antojársenos cursi, y sólo más tarde, en plena madurez, vinimos a descubrir que su música es inocente de la cursilería con que se mostraba en manos de la mayoría de los pianistas. Pero ese acursilamiento de la música chopiniana por manos pecadoras es un fenómeno que implica otro, sin el cual no habría podido producirse [...] La explicación de tal fenómeno la encontraremos en la esencia misma de la música. Lo cursi es el fruto de una aspiración a lo exquisito y de una incapacidad radical para alcanzarlo. Así como se dijo que la hipocresía es el homenaje del vicio a la virtud, también podríamos decir que lo cursi es un homenaje del mal gusto al buen gusto [...] Chopin es uno de los compositores más puros, de mejor gusto que hayan existido jamás. La más rotunda negación de lo cursi. Pero su música está impregnada de un delicado patetismo, canta la mayoría de las veces a media voz y con melancolía, es preciosista en su ornamentación y en sus sonoridades. Nada de extraño tiene, pues, que la cursilería, apetente de esas cualidades —aunque incapaz de hacerlas suyas— se apodere de ella y la convierta en una de las cosas más abominables que puedan oírse»<sup>[90]</sup>.

## «UN ARTISTA APARTE»

Hector Berlioz (1803-1869) vivió y compartió con Chopin el fabuloso París de la época; sus salones y palacios. También las reminiscencias aristocráticas de una ciudad entonces centro del planeta, y que vivía aún, en aquellas primeras décadas del siglo XIX, bajo el impacto traumático de 1789, pero también con la nostalgia contradictoria y disimulada de los pasados oropeles monárquicos. Como músico y como hombre de su tiempo, el creador de la *Sinfonía fantástica* conoció de cerca y apreció con oído receptivo el arte íntimo —y por ello tan lejano al suyo propio— de Chopin. «Como ejecutante y como compositor, Chopin es un artista aparte, sin el menor parecido con cualquiera de los músicos que conozco. Desgraciadamente, no hay nadie más que el propio Chopin capaz de tocar su música y darle ese giro original, ese no sé qué imprevisto que constituye uno de sus principales encantos; su ejecución está salpicada por mil matices de movimiento, cuyo secreto sólo él conoce y nadie sabría explicar [...] En sus mazurcas hay detalles increíbles, pero, además, ha encontrado el modo de hacerlas doblemente interesantes al ejecutarlas con el último grado de dulzura, con el no va más del pianísimo, rozando tan levemente las cuerdas con los macillos que sentimos la tentación de acercarnos al instrumento y tender el oído como lo haríamos para escuchar un concierto de silfos y de duendes».

## «AUSENCIA DE EXHIBICIONISMO»

Luca Chiantore (Milán, 1966) es autor de uno de los estudios contemporáneos más rigurosos y exhaustivos acerca de la técnica del piano. En su voluminoso libro *Historia de la técnica pianística*, el pianista y musicólogo italiano dedica todo un enjundioso capítulo al pianismo de Chopin, que titula «Chopin y su *punto de apoyo*». Al inicio de este apartado, traza una aguda y singular reflexión acerca de su modo de tocar. «La ausencia de cualquier exhibicionismo», escribe Chiantore, «la sonoridad extremadamente reducida y la renuncia a toda seducción tímbrica nos obligarían a una profunda revisión de la imagen sonora que tenemos de su producción. Chopin nos parecería enseguida un pianista sensacional, probablemente más fascinante que el propio Liszt; todo lo que sabemos de él, empezando por su técnica, nos permite reconstruir la imagen de un pianismo al que es imposible resistirse. Pero no ha habido ningún otro compositor que tocara su propia música de manera tan distinta a como estamos acostumbrados a oírla hoy en día. Y basta hojear los documentos recopilados por Jean-Jacques Eigeldinger —especialmente en su ya clásico *Chopin vu par ses élèves*— para demostrar de manera inequívoca que su estética estaba vinculada a una concepción del instrumento que poco o nada tenía en común con las costumbres de los concertistas actuales»<sup>[91]</sup>.

## «ASPIRABA A ALGO SUPERIOR»

Julian Fontana (Varsovia, 1810-París, 1865) fue el amigo más próximo y que mejor y más íntimamente trató a Chopin a lo largo de su vida. Pianista, compositor<sup>[92]</sup>, escritor<sup>[93]</sup> y editor, Fontana había estudiado derecho en la Universidad de Varsovia y música con Józef Elsner, en la Escuela Superior de Música de la capital polaca, donde conoció a Chopin. Ambos tenían exactamente la misma edad y, en muchos sentidos, desarrollaron vidas paralelas. Los dos abandonaron Polonia y se instalaron en París, con muy poca diferencia de tiempo —Chopin en 1831, Fontana en 1832—, aunque entre 1842 y 1851 Fontana abandonó provisionalmente la capital gala para residir en Nueva York y luego en La Habana. Además de íntimo amigo y colaborador estrecho, preparó la edición póstuma y el catálogo de una serie de obras inéditas de Chopin, que fueron publicadas con los números de opus 66-77 entre 1855 y 1859 por Schlesinger. Fue, además, dedicatario de las *Dos polonesas, opus 40*. Julian Fontana recuerda en un escrito la refinada originalidad del modo de tocar de Chopin ya en los años en que ambos estudiaban juntos en Varsovia. «A Chopin», escribe Fontana, «ya había dejado de interesarle en los años en los que aún vivía en Varsovia la escuela pianística de aquel tiempo; aspiraba a algo superior y se sentía distinto de los demás pianistas. Es en aquella época precisamente cuando mide sus fuerzas y adquiere un modo de tocar y un estilo tan distinto al de todos sus predecesores, y logra crear esa capacidad que le era tan propia e inconfundible: interpretar de un modo que, a partir de entonces, se convirtió en objeto de admiración de todo el mundo artístico».

## «HOMBRE SUPERIOR»

El pianista y compositor inglés de origen alemán Charles Hallé (Hagen, Alemania, 1819-Manchester, 1895) conoció y se hizo amigo de Chopin en 1836, en París. Entre 1836 y 1848 residió en Manchester, donde fundó la célebre Orquesta Hallé, de brillante trayectoria (durante muchos años fue titularizada por John Barbirolli) y aún hoy venturosamente activa. En su amena autobiografía.<sup>[94]</sup> Hallé traza un perfil de Chopin cercano y cargado de franca admiración. Cuenta con detalle la impresión que le produjo su primer encuentro con Chopin, el 2 de diciembre de 1836. «La misma noche», escribe Hallé, «fui a cenar a casa del barón Eichthal, donde me trataron de forma muy cordial y donde oí... ¡al mismísimo Chopin! Las palabras no son suficientes para expresarlo: perdí el poco juicio que me quedaba, y podría perfectamente haberlo tirado al Sena. Todo lo que escucho ahora me parece tan insignificante que preferiría no oírlo. ¡Chopin! No es un hombre, es un ángel, un dios ¿qué más puedo decir? ¡Las composiciones de Chopin tocadas por él mismo! Es una dicha insuperable. Comparado con Chopin, Kalkbrenner es un niño, y lo digo con toda la convicción del mundo. Nada hay que nos recuerde que la música [de Chopin] la produce un ser humano, más bien parece venir del cielo, tan pura, tan clara y tan espiritual. Si Liszt toca todavía mejor, entonces que el diablo me lleve si no me pego un tiro allí mismo».

Algún tiempo después, Hallé completó su perfil de Chopin con un detallado retrato personal. «Mi admiración aumentó a medida que nos fuimos conociendo más, puesto que aprendí a apreciar lo que, en un principio, me había confundido. Su aspecto personal era de lo más distinguido, con rasgos bien definidos, una tez diáfana, y un hermoso y ondulado cabello de color castaño. Su complexión frágil, su porte aristocrático y sus maneras principescas hacían que destacara de la multitud y que uno se sintiera como si estuviera ante la presencia de un hombre superior. Al tratarnos con más frecuencia, nuestro contacto se hizo más íntimo, y, aunque en aquella época nunca hice gala de mis pobres cualidades como pianista, él sabía que yo era un estudiante aplicado y adivinó que no sólo lo admiraba, sino que también lo comprendía. Con el tiempo, nuestra relación fructificó en una amistad real, que me complace decir que se prolongó sin interrupción hasta el final de su corta vida».



## «MÚSICO POETA»

Amigo en París de Berlioz y del propio Chopin, melómano apasionado, Heinrich Heine (1797-1856), el gran poeta romántico alemán, no escatimó palabras para referirse al arte de su admirado compositor. «Verdaderamente», escribe Heine, «hemos de reconocer en Chopin al genio en toda la extensión de la palabra. No es sólo un virtuoso, sino también un poeta; puede revelarnos la poesía que vive en su alma; es un músico poeta y nada hay comparable al placer que nos proporciona cuando improvisa al piano. En esos momentos no es polaco, ni francés, ni alemán; su origen es mucho más alto: viene del país de Mozart, de Rafael, de Goethe; su verdadera patria es el país de la poesía».

## «COMO UN PRÍNCIPE»

Nacido sólo un año después que Chopin, Ferenc Liszt (1811-1886) fue una de las personalidades que mejor comprendió al hombre y al pianista que habitaba en el compositor polaco, del que trazó una viva pero poco rigurosa monografía<sup>[95]</sup>. En ella comenta que «el conjunto de su persona era armonioso. Su mirada, más espiritual que soñadora, carecía de cualquier atisbo de amargura. Su aspecto distinguido y elegante, y su aristocrática presencia hacían que de manera natural se le tratase como a un príncipe. El timbre de su voz era ligeramente apagado, su estatura media y su figura tenía aspecto frágil».

## «ÚNICO EN EL MUNDO ENTRE LOS PIANISTAS»

Uno de los más ilustres virtuosos de la época de Chopin fue el pianista, director y compositor checo Ignaz Moscheles (1794-1870). Fue él precisamente quien encargó a Chopin la composición de los *Trois nouvelles études*, al objeto de incluirlos en su muy difundido método de piano (*Méthode des méthodes, opus 98*). 16 años mayor que Chopin, Moscheles apreciaba las innovaciones pianísticas de Liszt y Chopin, pero no estaba en sintonía con los nuevos conceptos estéticos por ellos introducidos. Sin embargo, las siguientes líneas no dejan duda acerca de la profunda admiración que el célebre Moscheles sentía por el joven pianista Fryderyk Chopin. «Mientras estaba yo de visita en casa de Chopin, ejecutó su excelente discípulo Gutmann<sup>[96]</sup> un *Scherzo* manuscrito en do sostenido menor de su maestro, y este mismo una *Sonata en si bemol menor*, también manuscrita, con una “Marcha Fúnebre”. La apariencia de Chopin está completamente en relación con su música: una y otra tienen algo de tierno y entusiástico. Tocó, a mi pedido, y ahora entiendo su música y me explico la admiración de las damas... Su famoso juego *ad libitum*, que en la ejecución de sus intérpretes resulta una falta de compás, viene a ser, cuando él mismo toca, la más encantadora originalidad. Las durezas de ciertas modulaciones que me molestan cuando yo las interpreto, dejan de chocarme cuando las ejecutan sus dedos de marfil deslizándose delicadamente sobre ellas. Cuida sus *piani* de tal modo que nunca necesita usar un *forte* violento para producir los contrastes deseados. No se siente, gracias a eso, la ausencia de los bonitos efectos de orquesta que exige la escuela alemana de piano, pero, en cambio, se deja uno llevar por él, como si fuera un cantante poco preocupado por el acompañamiento y que se abandona a su propio sentimiento. En definitiva, es único en el mundo entre los pianistas».

## «CRÁTER EN EL OCÉANO»

El legendario pianista, compositor y político polaco Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) fue una de las personas que por paisanaje y condición de eximio pianista mejor entendió la circunstancia vital de Chopin y las claves de su arte pianístico. Como no podía ser de otra manera, el viejo Paderewski vincula la producción musical de Chopin a su origen polaco. «La obra de Chopin es honda y violenta como un cráter en el océano. Con su música embelleció y ennobleció todo. En las entrañas de la tierra polaca descubrió piedras preciosas con las que nos formó un tesoro [...] Cuando Chopin nació, ya se había iniciado el triple asesinato de nuestra patria. Cuando se despidió de Polonia para siempre, ya se anunciaba la tormenta. Partió, pero no solo. Se llevó consigo el espíritu de la tierra materna, que conservó hasta el fin de su vida. Ahora se yergue entre el fulgor de la gloria, coronado con las flores, siempre lozanas, del entusiasmo y del amor».

## «APASIONADAMENTE INJUSTO»

Romain Rolland (1866-1944) traza uno de los perfiles más objetivos, críticos, cáusticos y quizá también más atinados de Chopin. Para el escritor y ensayista francés, profesor de Historia de la Música de la Sorbona y de la École Normale Supérieure, autor de obras como *Danton*, *El alma encantada* o de sendas biografías de Händel y Beethoven, Chopin es una «figura compleja». «Lo vemos», explica Rolland, «con su elegancia altiva, su ironía, su afición a la caricatura, su nerviosismo, sus alucinaciones, su horror a la muerte, su falta de energía, su indecisión, su incapacidad para hacer frente a las dificultades, y al mismo tiempo, con su sentido práctico, casi con un sentido de hombre de negocios. Lo vemos a la vez hombre de mundo y solitario, sin poder prescindir de los salones, pero entregándose tan solo a dos o tres amigos de la infancia; implacable en sus juicios sobre los demás y sobre sí mismo; detestando el *vulgus pecus*, sufriendo por tener que dar conciertos en público y no dejándose embriagar por el éxito. Por lo demás, de espíritu cerrado, indiferente a la literatura y a las otras artes, sólo se interesa por la música, dentro de la cual se muestra apasionadamente injusto. No se esfuerza en entender a los extranjeros, aunque sean amigos y admiradores suyos, como Schumann y Berlioz. Al odiar a los prusianos y no poder soportar a los ingleses, no comprende a la mitad del mundo y no hace nada por comprenderla. Lo vemos, en fin, en su sentimiento más profundo, el patriotismo polaco, que le inspirará tantas obras apasionadas. Y, por último, lo vemos en su propio terreno, voluntariamente restringido, en el que nadie lo iguala: su música pianística. Su vida nos deja una impresión brillante y triste, irónica, amarga y desengañada».

## «COMO LOS TRES JUNTOS, PERO TAMBIÉN ÉL MISMO»

En una carta que remite a su hermana Ludwika, Chopin confiesa que «los ocho años que he pasado junto a George Sand han sido los más hermosos de mi vida». No puede faltar en este apartado de juicios y opiniones, el punto de vista de George Sand (1804-1876), la mujer que, quizá, más honda e intensamente conoció la compleja personalidad de Chopin, del que fue amante y pareja entre 1838 y 1847. Amantine Aurore Lucie Dupin (que éste era el verdadero nombre de George Sand), baronesa Dudevant y una de las novelistas más leídas del romanticismo francés, vierte un precoz retrato del compositor, que curiosamente incide mucho más en su perfil musical que en el privado, acaso porque admirara en Chopin más al músico, al genio, que al hombre con el que quiso compartir algunos de los «más hermosos años de su vida».

«A Chopin», escribe la Sand, «no lo conoció, ni lo conoce todavía, la gran masa. Será menester que se operen grandes progresos en el gusto de la inteligencia del arte para que sus obras se popularicen [...] Llegará un día en que todo el mundo sepa que aquel genio tan inmenso, tan completo, tan sabio como cualquiera de los grandes maestros que se asimiló, encerraba una individualidad más exquisita incluso que la de Johann Sebastian Bach, más poderosa todavía que la de Beethoven, más dramática incluso que la de Weber. Es como los tres juntos, pero también él mismo, es decir, más refinado en el gusto, más austero en la grandeza, más desgarrador en el valor».

Más personales y menos «musicales» son las siguientes líneas, también salidas de la pluma inevitablemente mordaz de la Sand: «Las cosas exquisitas, encantadoras y fuera de lo común que extraía de él mismo lo convertían en el alma de los grupos selectos, y literalmente se lo disputaban por su noble carácter, por su carencia de egoísmo, su altivez, su orgullo bien entendido, por su rechazo a cualquier ostentación de mal gusto o cualquier impertinencia, por el aplomo de sus maneras y la delicadeza de su trato. Por todo esto era deseado. Estas virtudes hacían de él un amigo tan firme como agradable [...] Agradecía la más leve luz y te abrumaba con su decepción al paso de la más leve sombra. Se había educado entre faldas de princesas. Le devoraba un sueño idealista que ninguna complacencia filosófica o mundana lograba atemperar. Nunca quiso transigir con la naturaleza humana. No toleraba nada de la realidad. Inflexible con la menor sombra, se entusiasmaba inmensamente con la más mínima luz, y su imaginación exaltada hacía todo lo posible por ver un sol»<sup>[97]</sup>.

## «GENIO Y EMPEÑO»

Nacido el mismo año que Chopin, Robert Schumann (1810-1856) fue uno de sus primeros y más fervientes defensores. Ya en 1831, Schumann publicó el 7 de diciembre un entusiasta artículo en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig acerca del joven compositor polaco. Esa admiración, que se volcó en numerosos artículos y declaraciones, declinó con el paso del tiempo. Fue en 1842 cuando, en un comentario crítico acerca de los *Dos nocturnos opus 48*, escribió en la revista *Neue Zeitschrift für Musik* las siguientes líneas: «Chopin podría publicar cualquier cosa sin firmarla; sus obras siempre se reconocen. Esta observación incluye tanto elogios como reproches: unos por su genio, los otros por su empeño. No obstante, aunque la forma de sus composiciones es siempre nueva y llena de inventiva, al menos exteriormente, por dentro sigue siendo él mismo, y empezamos a sospechar que ya no llegará más alto de lo que hasta ahora ha llegado. Y si bien esta altura es suficiente para hacer que su nombre quede inmortalizado en la historia moderna del arte, su obra queda limitada al estrecho ámbito de la música para piano, cuando, con sus cualidades, podría alcanzar una altura muy elevada, y desde allí ejercer una inmensa influencia en el progreso general de nuestro arte».

## «ELEGANCIA CASI SOSPECHOSA»

Uno de los perfiles más escuetos pero certeros de Chopin lo enuncia el musicógrafo y editor estadounidense Jeremy Siepmann<sup>[98]</sup>, quien en su detallada introducción a la obra completa de Chopin, editada en 1999 por Deutsche Grammophon con motivo de conmemorarse ese año el 150 aniversario de su muerte, escribe: «Era un hombre menudo, de una elegancia casi sospechosa, estatura poco más de metro y medio y unos 45 kilos de peso, que gastaba más dinero en ropa, guantes y cochero que en libros o música<sup>[99]</sup>. Disfrutaba de una posición en las más altas esferas de la sociedad parisiense en tiempos en los que un simple músico no accedía a las mejores casas más que por la puerta de servicio. Aun antes de los 30 años alternaba en pie de igualdad con príncipes, condesas y los más destacados personajes de la cultura de la época. Sus modales eran irreprochables, aunque su juicio veloz, incluso cruel, y su encanto y modestia eran tan genuinos como su serena confianza en sí mismo. Sin embargo, tras esta apariencia ecuánime se escondía uno de los mayores revolucionarios de la historia de la música [...] Pero era más que eso. Y menos. [...] Su desgracia póstuma fue el hecho de que los aspectos exteriores de su vida constituyeran un tesoro para todo biógrafo sentimental».



# OBRA MUSICAL

## Música concertante

---

«Chopin no escribió verdaderos conciertos en el sentido de Mozart y mucho menos en el sentido de Beethoven. Sus conciertos son obras para piano con acompañamiento orquestal. Las partes solistas estaban escritas por un genio que maduraba rápidamente, mientras que las partes orquestales eran fruto de un estudiante aventajado».

Ronald Crichton<sup>[100]</sup>

---

Cuando estalló la Revolución de 1831 Varsovia era una pequeña ciudad periférica a la que las modas y las noticias llegaban con bastante retraso y deformadas por la distancia y el tiempo. La irrupción en aquel ambiente de un creador de talento tan deslumbrante como el del joven Fryderyk Chopin no podía menos que atraer la atención de los círculos influyentes de la ciudad e incluso de su profesor Józef Elsner, que consideraron al nuevo genio como el embrión de quien —según ellos— debería convertirse en el fundador de una escuela operística propia que habría de hacer de él el gran músico nacional polaco. Pero el compositor Chopin, ni entonces ni nunca, tuvo interés por la ópera ni sintió la menor inclinación política. Sus aspiraciones eran hacer una carrera internacional como compositor-intérprete al igual que sus dos ídolos Niccolò Paganini y Friedrich Wilhelm Kalkbrenner, a los que consideraba la personificación de la perfección musical.

Estos hechos son imprescindibles para comprender la producción de las seis únicas composiciones concertantes de Chopin (1827-1830) y su acogida por el público de Varsovia. Estas seis obras, todas ellas concebidas para piano y orquesta y compuestas en plena juventud, son: *Variaciones sobre «Là ci darem la mano»*, opus 2 (1827); *Gran fantasía sobre temas polacos*, opus 13 (1828); *Krakowiak*, opus 14 (1828), conciertos en *fa menor*, opus 21 (1829) y en *mi menor*, opus 11 (1830), y *Gran polonesa brillante*, opus 22 (1830), para preceder a la cual y a modo de introducción compuso, posteriormente, en 1835, un *Andante spianato* para piano solo de bastante más entidad. En 1832 Chopin se dispuso a escribir un tercer concierto para piano y orquesta, pero nunca llegó a culminarlo. Años después, en 1841, reutilizó los esbozos de este fallido proyecto en el *Allegro de concierto*, opus 46, para piano solo.

## ***Variaciones en Si bemol mayor, «Là ci darem la mano», sobre el Don Giovanni, de Mozart, para piano y orquesta, opus 2 [KK 6-15] (1827)***

*Estreno:* Viena, Teatro Kärntnerthor, 11 de agosto de 1829. *Intérpretes:* Fryderyk Chopin (piano). Orquesta titular del teatro. Wilhelm Waclaw Würfel (director). *Plantilla:* 2 flautas. 2 oboes. 2 clarinetes. 2 fagotes. 2 trompas. Timbales. Cuerda. *Duración aproximada:* 19' 00".

«Descúbranse, señores, ante el genio espontáneo de Chopin, su noble propósito y su maestría ¡un genio!». Estas palabras fueron escritas por Robert Schumann en un elogioso artículo publicado en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig<sup>[101]</sup> acerca de estas variaciones de inspiración mozartianas para piano y orquesta compuestas por un adolescente Chopin de apenas 17 años, inmerso en el segundo curso de sus estudios en la Escuela Superior de Música de Varsovia. Tal juicio, temprano y rotundo, expresado por Schumann después de leer la partitura en 1831, contribuyó de modo decisivo a la difusión y consolidación del nombre de Chopin por toda Alemania y en los principales centros musicales europeos.

La obra, compuesta durante el verano de 1827, se basa en el seductor *duettino* entre Zerlina y Don Giovanni de la novena escena del primer acto de la ópera maestra de Mozart<sup>[102]</sup>, aparece dedicada al gran maestro del piano Carl Czerny (1791-1857) y fue publicada en Viena, en enero de 1830, por Tobias Haslinger<sup>[103]</sup>. Haslinger se decidió a imprimir la partitura<sup>[104]</sup> tras el enorme éxito que las variaciones obtuvieron en su estreno vienés, el 11 de agosto de 1829, interpretadas al piano por el propio Chopin. Fue su primera composición editada fuera de Polonia, y el manuscrito, que se encontraba perdido, fue localizado tras la II Guerra Mundial.

Las variaciones, cuya ingenua escritura no oculta la lógica parvulez de su autor, se estructuran de acuerdo a una convencional forma que consiste en una amplia y grave introducción que parafrasea el tema mozartiano sin llegar a citarlo expresamente hasta bien avanzado el inicio, una serie de cinco variaciones enlazadas entre sí por un corto *ritornello* extraído de la introducción, y una briosa polonesa final. La introducción se abre en pianísimo sobre la cuerda. Pronto aparece el piano, que dibuja una extraña divagación. El tema no irrumpirá plenamente hasta muy tardíamente, tras una cadencia en la que el teclado afirma la melodía original de Mozart.

La primera variación, muy brillante, se caracteriza por los rápidos tresillos de la mano izquierda del solista, mientras la derecha dibuja el tema ligeramente variado y, previamente, presentado por la orquesta. La segunda variación («veloce, ma accuramente») es una suerte de *perpetuum mobile* en veloces semicorcheas del piano sobre la mano derecha al tiempo que la izquierda traza el tema y la orquesta limita su acompañamiento a una mera sucesión de acordes. La variación tercera («sempre

sostenuto») está asignada exclusivamente al piano, sin acompañamiento orquestal, y brinda oportunidad al solista de recrearse a sus anchas en el motivo donjuanesco. La penúltima variación<sup>[105]</sup> («con bravura») es un rápido y rítmico *staccato* para ambas manos —que comparten también el tema, de modo sucesivo— y con una interesante modulación a modo menor que prepara el ambiente sonoro a la última y quinta variación, un grandilocuente y apasionado adagio en forma de nocturno y si bemol menor que desemboca en el expansivo final «alla polacca», un brioso y no exento de humor episodio de amplitudes sinfónicas, en el que Chopin se abandona al desenfado y genial ironía del *duettino* original para culminar este juvenil y seductor homenaje a Mozart, el compositor al que, quizá junto con Bach, Händel y Bellini, más amó.

Varias son las grabaciones de las *Variaciones «Là ci darem la mano»* que se llevan la palma entre las muchas que existen en el saturado mercado discográfico. Todas las citadas a continuación recrean con virtuosismo, imaginación y talante chopiniano la partitura. Son las siguientes, enumeradas sin más jerarquía que su mera cronología: Alexis Weissenberg (con la Orquesta del Conservatorio de París y Stanisław Skrowaczewski; EMI CZS 7 67412-2, 1967); Claudio Arrau (Filarmónica de Londres y Eliahu Inbal; Philips 426 147-2, 1972); Emanuel Ax (Orchestra of the Age of Enlightenment y Charles Mackerras; Sony SK 60771, 1998), y Kun-Woo Paik (Filarmónica de Varsovia y Antoni Wit; DECCA 475 169-2, 2003). Únicamente a modo de curiosidad merece la pena conocer las grabaciones de la versión para piano solo que preparó y publicó su alumno armenio Karol Mikuli (1819-1897), incluida en su edición crítica y digitalizada de la obra completa de Chopin, editada en 1879, en Leipzig por Carl Friedrich Kistner<sup>[106]</sup>. Destaca la registrada en 1989 por Nikolái Demídenko (Hyperion CDA 66514) y revisada por el propio intérprete, y, por detrás, la de Katia Skanavi (Lyrink LYR 114, 1996).

## **Concierto para piano y orquesta número 1, en mi menor, opus 11 [KK 164-177] (1830)**

[«Allegro maestoso». «Romance. Larghetto». «Rondo. Vivace»]

*Estreno:* Varsovia, Teatro Narodowy (Teatro Nacional), 11 de octubre de 1830. *Intérpretes:* Fryderyk Chopin (piano). Orquesta titular del Teatro Narodowy de Varsovia. Carlo Soliva (director). *Plantilla:* 2 flautas. 2 oboes. 2 clarinetes. 2 fagotes. 4 trompas. 2 trompetas. Trombón. Timbales. Cuerda. *Duraciones aproximadas:* 20' 00". 11' 00". 10' 00".

A pesar de su numeración equívoca, el *Concierto para piano y orquesta número 1, en mi menor, opus 11* es posterior al publicado erróneamente como *Segundo concierto para piano y orquesta, en fa menor, opus 21*. De hecho, Chopin comenzó a escribir el *Concierto en mi menor* inmediatamente después del estreno del *Concierto en fa menor*. Ambos datan de 1830 y no conocieron la imprenta hasta junio de 1833<sup>[107]</sup> (opus 11) y 1836 (opus 21). Son piezas convencionales desde el punto de vista formal, en las que la futura poderosa personalidad de su creador sólo aparece en el elegante refinamiento melódico de los movimientos lentos. Tanto en sus respectivas construcciones formales como en sus conceptos melódicos, en las dos obras late la influencia de los conciertos para piano del eslovaco Jan Nepomuk Hummel (1778-1837). Finalmente, hay que observar la herencia, también considerable, de Friedrich Wilhelm Kalkbrenner y de Ignaz Moscheles.

El propio Chopin sale al paso de estos ascendientes para desmentirlos en una carta que dirige a su amigo Tytus Wojciechowski: «Tengo bastante buena opinión de mí mismo. La suficiente como para creer que no seré jamás una copia de Kalkbrenner. No, estoy convencido de que él jamás destruirá mis audacias ni mi noble aspiración de crearme un mundo nuevo». Jesús Bal y Gay, en su breve pero sustancial monografía sobre Chopin, insiste en la defensa de los conciertos. «El primer tiempo de cada uno de los conciertos», escribe el musicólogo y compositor gallego, «muestra ya la peculiar tendencia de Chopin a romper con el plan tonal y el diatonismo de sus predecesores. Los *Finales* tienen forma de rondó, como mandaban los cánones de entonces, pero están penetrados de un eslavismo y una fantasía muy nuevos y extraños para su época. Y los tiempos lentos nos muestran por primera vez al Chopin de los nocturnos, con esas melodías largas, sostenidas, de un vocalismo pianístico —valga la expresión— que es uno de los rasgos más personales e inimitables del autor. Ahí ya es inútil buscar antecedentes, ni en Hummel ni siquiera en Field: el espíritu y la letra son auténticamente chopinianos»<sup>[108]</sup>.

En su no muy feliz acogida tuvo que ver la parca, escueta y bisoña orquestación de la obra, algo, que, si por una parte realza la cristalina y brillante escritura pianística, por otra empobrece el conjunto de la obra, al carecer del peso específico sonoro que la orquesta desempeña en la forma del concierto con solista.

Probablemente, esta misma razón es la que motivó que el concierto tampoco fuera suficientemente apreciado en su estreno parisiense, cinco años después, en 1835. La veneración que el todo París sentía hacia Chopin y su música no fue óbice para el rotundo fracaso del *Concierto en mi menor*, ratificado por las duras críticas de prensa, que lo acusaron de «anticuado».

Al público y a la crítica parisienses no les pasó inadvertido que la obra de Chopin era estilísticamente un calco del espléndido *Concierto en do menor opus 61*, que Friedrich Wilhelm Kalkbrenner (1785-1849) había estrenado en París en 1824. En 1835, once años después, el viejo estilo de Kalkbrenner (al que Chopin dedica el concierto<sup>[109]</sup>) parecía ya absolutamente pasado de moda en el vertiginoso París post-revolucionario. Tras los sucesivos fracasos del concierto<sup>[110]</sup>, Chopin no volvió a preocuparse de él. La obra permaneció así olvidada hasta que ya en pleno siglo xx la recuperó Ignacy Jan Paderewski, que la incluyó en sus programas y actuaciones. Desde entonces, se ha convertido en uno de los conciertos obligados y de referencia en el repertorio de cualquier pianista.

El primer movimiento, escrito entre la primavera y el verano de 1830, comienza con una larga, vigorosa y resuelta introducción orquestal que se prolonga durante 138 compases. Chopin anota al inicio de la partitura un «Maestoso» que revela bien el carácter de este inicio. El tema irrumpe en la tonalidad de mi menor y tiempo de 3/4. Un segundo motivo, de carácter mucho más delicado, surge en los violines en la inesperada tonalidad relativa de Mi mayor. La entrada del piano se produce de modo impetuoso, casi en forma de cadencia, y recoge en octavas el primer tema, ahora muy ornamentado en el teclado.

Una virtuosa secuencia de rápidos acordes en semicorcheas conduce a un nuevo episodio, bastante más sosegado («*tranquillo*»), e inspirado en el segundo tema. El desarrollo, basado en estos dos temas de modalidades contrapuestas —mi menor y Mi mayor—, evoluciona hacia la tonalidad de Do mayor y no logra explotar plenamente la riqueza melódica del material original. El movimiento concluye con una coda que comprende un brillante y complejo pasaje de trinos sobre la mano izquierda del piano.

En una carta a su íntimo amigo Tytus Wojciechowski, fechada el 15 de mayo de 1830, Chopin habla de la impresión que debe causar la quieta *Romanza* central: «No tiene que ser fuerte. Se trata de un romance, tranquilo y melancólico, que debe dar la impresión de contemplar con ternura un lugar que evoca mil recuerdos queridos. Es una especie de meditación en un clima primaveral, y bajo la luz de la luna». Se trata de un emotivo y muy efusivo *Larghetto* construido sobre dos temas, el primero en Mi mayor e introducido por la cuerda, y el segundo, en Si mayor, que sirve de contrapunto a una escritura de extrema delicadeza en el que el piano se regodea en una ornamentación estilizada y filigranesca. El piano traza una melodía «dulcemente apasionada»<sup>[111]</sup>, escrita con pulso firme y afable. El aire de nocturno envuelve estos tenues pentagramas, que se cierran con una delicadísima sección en la que el piano —

protagonista absoluto de todo el movimiento— se repliega para aportar color y diversidad sonora a los instrumentos de cuerda, que evocan el primer tema, el escuchado al inicio del movimiento.

El tercer y último tiempo es un rondó que presenta bastantes similitudes con *Krakowiak, gran rondó de concierto en Fa mayor, para piano y orquesta, opus 14*, escrito en 1828, y también con el rondó final del *Concierto en fa menor*. El pulso rítmico es idéntico. La parte pianística requiere un notable esfuerzo técnico del solista, en una escritura preciosista que discurre a gran velocidad y con figuraciones métricas muy irregulares. De estas dificultades era plenamente consciente Chopin, quien el 22 de septiembre de 1830 —es decir, sólo 20 días antes del estreno absoluto— escribe a Tytus: «Es demasiado original y difícil, al final no habrá quien tenga tiempo para preparárselo adecuadamente».

El rondó se basa en dos temas que transcurren bajo la indicación «*Vivace*». La tonalidad base es Mi mayor, es decir, la misma que la del «*Larghetto*» central y la del segundo motivo del primer movimiento. El tema inicial, en tiempo de 2/4, es el que recuerda a la danza polaca *krakowiak*, mientras que el segundo, que aparece en virtuosísticas octavas sobre el teclado, presenta carácter lírico. El desarrollo es brillante, y siempre destaca el teclado sobre los ritmos danzables que traza la orquesta. Un sucinto *tutti* pone colofón al movimiento, del que hay que observar, como señala Belotti<sup>[112]</sup>, que la larga introducción orquestal asignada a la cuerda y a las maderas, en do sostenido menor, guarda parecido sorprendente con el trío del segundo acto de *Guillaume Tell*, de Rossini, ópera que Chopin había escuchado en Viena pocas semanas antes del estreno del concierto.

Muy pocos son los grandes pianistas que han resistido la tentación de tocar en público el *Concierto en mi menor* de Chopin. Como obra fundamental del repertorio concertante para piano, son innumerables las grabaciones que inundan el mercado, muchas de sobresaliente calado artístico y pianístico. El viejo pero sin embargo actual registro de Arturo Rubinstein de 1937, con John Barbirolli y la Sinfónica de Londres se mantiene, a pesar del tiempo transcurrido, como hito irrepitido y, probablemente, irrepitible (EMI CHS 7 64491-2). Sin renunciar a la tradición romántica del *rubato* expresivo y del uso generoso del pedal, Rubinstein privilegia la melodía y el color, para *narrar* y *decorar* la partitura con mil y un recursos expresivos. Por encima de todo, se impone una fantasía y comunicatividad ante las que resulta imposible sustraerse. Su pianismo contagioso, cantable y de vigoroso pero flexible pulso rítmico, convence y emociona quizá como ningún otro. Rubinstein repitió el prodigio, cuando en 1961, ya en la época del estéreo, volvió a grabar el concierto, acompañado por su paisano Stanisław Skrowaczewski<sup>[113]</sup> y junto a la misma Sinfónica de Londres (RCA Victor 090266082223).

Versiones en la cima son también las de Dinu Lipatti de 1950 (medianamente secundado por Otto Ackermann y la Tonhalle de Zúrich; EMI 5 86826 2); Emil Guilels y Eugene Ormandy con la Orquesta de Filadelfia (Sony SBK 87808, 1967); la

clásica de Claudio Arrau con Eliahu Inbal y la Filarmónica de Londres (Philips 426 147-2, 1970); las tres de Krystian Zimerman, ¡cada una a cuál más admirable!: la primera con Carlo Maria Giulini y la Filarmónica de Los Ángeles (Deutsche Grammophon 463 662-2, grabada en el Music Center de Los Ángeles en noviembre de 1978), la segunda con Kiril Kondrashin y la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam (Deutsche Grammophon 463 048-2, 1979), y la tercera, también para Deutsche Grammophon (ref.: 459 684-2), junto a la Polish Festival Orchestra bajo su propia dirección, 1999; Maurizio Pollini (jovencísimo, con Paul Kletzki y la Philharmonia de Londres, ref.: EMI CDM 7 64 354-2), y, finalmente, la que quizá sea la última gran versión discográfica del concierto: la protagonizada por el polaco Rafał Blechacz, en octubre de 2005, procedente de su triunfal participación en el Concurso Chopin, donde contó con el eficaz y experto acompañamiento de Antoni Wit y la Orquesta Sinfónica Filarmónica de Varsovia (DUX 0068).

Valiosos documentos sonoros del *Concierto en mi menor* son, además, los firmados por pianistas tan incontestables como Samson François (con Louis Frémaux y la Orquesta Nacional de la Ópera de Montecarlo, EMI 5 73386 2, 1965); Tamás Vásáry (secundado por Jerzy Semkow y la Filarmónica de Berlín, Deutsche Grammophon 429 515-2, 1965); Garrick Ohlsson, quien en 1970 se alzó con la medalla de oro del Concurso Chopin de Varsovia, y que en 1997 grabó el concierto junto al irregular Kazimierz Kord y la Filarmónica Nacional de Varsovia (Arabesque Recordings Z6702-2); Bella Davidóvich (cuyo pianismo de altos quilates resulta mermado por el poco inspirado acompañamiento de Neville Marriner en el podio de la Sinfónica de Londres, Philips 462 459-2, 1980); Murray Perahia (Zubin Mehta, Filarmónica de Israel, Sony SK 44922, 1989); Jorge Bolet junto al no muy sugestivo Charles Dutoit y la Sinfónica de Montreal (DECCA 466 422 2, 1989), y Kun-Woo Paik, cuya fragante y elegante versión se beneficia del acompañamiento de la Filarmónica de Varsovia bajo la familiarizada dirección de Antoni Wit (DECCA 475 169-2, registrado en junio de 2003). Es precisamente Antoni Wit el director de orquesta que más veces ha grabado el concierto de Chopin. Su nombre aparece, entre otras, en las modernas ediciones discográficas de Olga Kern<sup>[114]</sup> (Harmonia Mundi HMU 907402, 2004), Jacek Kortus (DUX 0068, 2005) y Takashi Yamamoto (DUX 0068), estas dos últimas registradas en vivo, en octubre de 2005, durante las pruebas finales del Concurso Chopin de Varsovia.

La argentina Martha Argerich (Buenos Aires, 1941) y la lusitana Maria João Pires han llevado dos veces al disco el *Concierto en mi menor*. La Argerich, que en 1965 se alzó con el primer premio del Concurso Chopin<sup>[115]</sup>, convence más en su primera incursión, con Claudio Abbado y la Sinfónica de Londres (Deutsche Grammophon 453 567-2, 1968), que cuando, tres décadas después, volvió en 1998 a grabar el concierto, en esta segunda ocasión junto a su exmarido Charles Dutoit<sup>[116]</sup>, quien se muestra alejado de las sutilezas del concierto en su discreto acompañamiento al frente de la Sinfónica de Montreal (EMI 7243 5 56798 2). En uno y otro la Argerich



vuelca su pianismo nervioso y virtuoso, efusivo y apasionado, arrollador y receptor de las viejas tradiciones heredadas de sus maestros Friedrich Gulda, Madeleine Lipatti, Nikita Magálov y Stefan Askenase.

En las antípodas de Martha Argerich se emplaza el Chopin intimista y dicho casi al oído de Maria João Pires. Sus dos versiones del concierto son de mesa camilla, intrínsecamente hermosas e intensamente cantables. Más fresca y menos retórica en la grabación de 1978, junto al muy cómplice acompañamiento de Armin Jordan y una Orquesta Nacional de la Ópera de Montecarlo que apenas traspasa el umbral de la discreción (Erato 2292-45927-2), que en la de 1998, de mucho mejor sonido aunque no más interesante, secundada por Emmanuel Krivine al frente de la Orquesta de Cámara de Europa (Deutsche Grammophon 457 585-2).

Reseñables por diferentes razones son también los testimonios de artistas como el legendario Guenrij Neuhaus (Alexánder Gauk y Orquesta Sinfónica de la Unión de Radios Soviéticas, Russian Disc RD CD 15 007, 1953); Géza Anda (Alceo Galliera, Philharmonia de Londres, Testament SBT 1066, 1956); Stanislav Bunin (nieto de Neuhaus, acompañado por Yuzo Toyama y la Sinfónica NHK; Mezhdunarodnaya Kniga MK 418026, procedente de un concierto ofrecido en Tokio, el 8 de agosto 1986); Idil Biret (Robert Stankovsky, Filarmónica del Estado Eslovaco en Košice, Naxos 8.554540, 1990); Nikolái Demídenko (Heinrich Schiff, Philharmonia de Londres, Hyperion CDA 66647, 1993); Olli Mustonen (Herbert Blomstedt, Sinfónica de San Francisco, DECCA 444 518-2, 1994); François-René Duchable (Michel Plasson, Orquesta del Capítol de Toulouse, EMI 5 62207 2, 1997); Sequeira Costa (Gilbert Varga, Real Orquesta Filarmónica de Londres, The Royal Philharmonic Orchestra 204464-201, 1995); Elizaveta Leónskaia (Vladímir Ashkenazi, Filarmónica Checa, Teldec 3984-23449-2, 1998); Emanuel Ax (Charles Mackerras, Orchestra of the Age of Enlightenment, Sony SK 60771, 1998), y el brasileño Ricardo Castro, en su insuficientemente reconocido registro de abril de 1998 para el sello Arte Nova (ref.: 74321 59217 2), junto a Volker Schmidt-Gertenbach y la Sinfonía Varsovia. Menos interés depara la inesperada pero al mismo tiempo inatacable incursión de Christian Zacharias, quien toca mientras dirige a los profesores de la Orquesta de Cámara de Lausana (MD&G Gold 6857569, 2004).

Excepcional es la experiencia de escuchar el compacto que recoge la increíble interpretación que el entonces prodigioso niño Yevgueni Kissin (Moscú, 1971) ofreció el 27 de marzo de 1984 en la Gran Sala del Conservatorio Chaikovski de Moscú acompañado por Dmitri Kitaienko y la Filarmónica de Moscú (Melodia C10 21837 008). Kissin, con sólo 13 años, brinda una lectura fascinante, preñada de lirismo, rica en ideas y sentido poético. Un documento excepcional que revela el genio innato de quien es uno de los artistas más verdaderamente colosales de nuestro tiempo.

En cuanto a la transcripción que el propio Chopin preparó para piano y quinteto de cuerda, son recomendables las versiones de Fumiko Shiraga con el Cuarteto Yggdrasil y el contrabajista Jan-Inge Haukås (BIS CD-847, 1996); Jean-Marc

Luisada (Cuarteto Talich y el contrabajo de Benjamin Berlioz, RCA Victor 74321 632112, 1998), y la del israelí Ilan Rogoff, con cinco solistas de la Orquesta de Cámara de Viena (Preludio Blau CD 215, 1999).

## ***Fantasia sobre temas polacos, en La mayor, para piano y orquesta, opus 13 [KK 181-187] (1828)***

*Estreno:* Varsovia, Teatro Narodowy (Teatro Nacional), 17 de marzo de 1830<sup>[117]</sup>.  
*Intérpretes:* Fryderyk Chopin (piano). Orquesta Titular del Teatro Narodowy de Varsovia. Karol Kurpiński (director). *Plantilla:* 2 flautas. 2 oboes. 2 clarinetes. 2 fagotes. 2 trompas. 2 trompetas. Timbales. Cuerda. *Duración aproximada:* 15' 00".

«Cuando aparezco en escena ante las señoras del público y toco mi *Fantasia sobre temas polacos* me entiendo perfectamente, la orquesta me entiende a mí y el público nos comprende a ambos. El aire de Mazovia del final ha producido un gran efecto. Hubo una gran ovación y tuve que volver al escenario hasta cuatro veces para agradecer los aplausos». Así se expresa Chopin en una carta que remite a Tytus Wojciechowski tras el exitoso estreno en Varsovia de la obra, el 17 de marzo de 1830, por él mismo interpretada en el Teatro Narodowy (Teatro Nacional) de la capital polaca acompañado por la orquesta titular del teatro dirigida por Karol Kurpiński.

La crítica polaca —*Gazeta Polska; Kurier Warszawski*— tampoco ocultó su entusiasmo ante la nueva obra del joven compositor. El *Kurier*, tras hablar en términos muy elogiosos de la fantasía, califica a Chopin como «el Paganini del piano». Sin embargo, hace una observación —probablemente acertada— acerca de su orquestación, que considera «excesiva» y «debe ser reducida, por problemas de espacio en el foso y, sobre todo, por el balance y equilibrio acústico con la limitada sonoridad del piano». Hay constancia de otras dos interpretaciones de la fantasía con Chopin como solista: el 11 de octubre de 1830 (en un programa en el que también tocó su *Concierto para piano en mi menor*, en el mismo teatro del estreno), y el 28 de agosto de 1831, cuando la interpreta en Múnich, acompañado por la Orquesta de la Sociedad Filarmónica de la capital bávara.

Compuesta en noviembre de 1828, en Varsovia, bajo la fuerte influencia de su maestro Józef Elsner, la *Fantasia sobre temas polacos* es un homenaje sentimental y patriota de Chopin a su país. Fue publicada en París, en abril de 1834, por Moritz Schlesinger<sup>[118]</sup>, y su manuscrito aparece dedicado al compositor y pianista alemán Johann Peter Pixis, nacido en 1788 y al que Chopin había conocido en Praga, en agosto de 1829, durante el viaje de vuelta a Varsovia tras su primera estancia en Viena, y al que luego volvió a encontrar en Stuttgart, y más tarde frecuentó en París.

La fantasía aparece estructurada en cuatro partes: una introducción, una canción sobre la que establece una hilvanada pero convencional serie de variaciones, otra sección basada en un tema de extracción popular y, finalmente, un episodio inspirado en ritmos y aires del folclore polaco. La introducción, en tiempo de 4/4 y prescrita «Largo non troppo», es la única parte original de toda la fantasía. Se trata de un fragmento muy característico del Chopin de los nocturnos. Su discreta orquestación no alcanza la de otras obras, como la del *Rondó opus 14*.

El tema que da pie a la ceñida serie de variaciones está basado en la cancioncilla *Już miesiąc zeszedł* (Ya ha pasado un mes), entonces muy popular en Polonia, con letra del poeta Franciszek Karpiński<sup>[119]</sup>, y que Chopin presenta en La bemol mayor, sobre el teclado. Se trata de una delicada melodía de carácter pastoral, en tiempo de 6/8 y prescrita «Andantino». Por su exquisita atmósfera expresiva, destaca la primera variación, que Niecks<sup>[120]</sup> considera como una anticipación de la futura *Berceuse en Re bemol mayor, opus 57*, que escribe en 1844. Las variaciones entrañan ciertos detalles que despuntan, como la sonoridad en eco que produce el clarinete durante la cadencia final de presentación del tema (compases 12 y 13), la célula rítmica que introduce el fagot en la conclusión de la primera variación (compases 25 y 26), o la cuidada secuencia que protagonizan clarinete, oboe y fagot en la segunda variación.

Para la tercera parte Chopin recurre a un motivo basado en un canto popular recogido por Karol Kurpiński (1785-1867), a la sazón director adjunto de la Ópera de Varsovia y precisamente el músico que desde el podio acompañó con la batuta a Chopin en el estreno de la fantasía. Se trata del único momento vivaz y alegre de la obra. La sección final es la más lograda de toda la fantasía. Chopin la denomina *Kujawiak* (la conocida danza procedente de la región polaca de Kujawy, de la que era oriunda su madre, Tekla-Justyna Krzyżanowska). Sin embargo el aire reposado y lento de esta danza vinculada a la mazurca poco tiene que ver con los animados 160 compases del episodio. Todo concluye con un brillante *crescendo* en el que el piano asume plenamente su rol solista, para, sobre un sostenido fondo sonoro de la cuerda, presentar por última vez el material temático que la nutre.

Son varios y valiosos los registros discográficos de esta fantasía tan poco frecuentada en las salas de concierto. A la cabeza hay que situar la idiomática, bien recreada en su sabor popular y *chopinianísima* versión de Arturo Rubinstein, quien destila sabor y saber populares y acentos folclóricos en su conocido registro junto a Eugene Ormandy y la Orquesta de Filadelfia (RCA RCA Red Seal LSC 3055-B, 1969), y la lectura romántica, virtuosa y en la mejor tradición de Claudio Arrau, grabada en Londres, en 1972, junto a una intachable Filarmónica de Londres bien regida por Eliahu Inbal (Philips 438 338-2). Menos romántica pero no menos virtuosa es la visión de Alexis Weissenberg, quien en 1967 se hizo acompañar por el polaco Stanisław Skrowaczewski y la Orquesta del Conservatorio de París (EMI CZS 7 67412-2). De junio de 2003 es la impecable, preciosista y poética lectura del coreano Kun-Woo Paik, sin duda la referencia *moderna* de la obra. A su entidad contribuye el buen hacer de la Filarmónica de Varsovia y el siempre eficiente Antoni Wit, quienes se mueven como peces en el agua en un repertorio que les resulta consustancial (DECCA 475 169-2). No pueden faltar en esta relación las remarcables interpretaciones de la turca Idil Biret, acompañada por Robert Stankovsky y la Filarmónica de Košice, de 1991 (Naxos 8.554541), y del admirado Garrick Ohlsson, que en 1997 dejó su espléndido testimonio junto al polaco Kazimierz Kord y la Filarmónica Nacional de Varsovia (Arabesque Recordings Z6702-2). Por la

curiosidad de ser interpretada con instrumentos originales de la época de Chopin, merece la pena conocer la grabación de Janusz Olejniczak, de 1999. Lo acompañan el director Christoph Spering y los esforzados instrumentistas de Das Neue Orchester (Opus 111 OPS 30-270).

## ***Krakowiak, gran rondó de concierto en Fa mayor, para piano y orquesta, opus 14 [KK 188-197] (1828)***

*Estreno:* Viena, Teatro Kärtnerthor, 18 de agosto de 1829. *Intérpretes:* Fryderyk Chopin (piano). Orquesta titular del teatro. Wilhelm Waclaw Würfel (director). *Plantilla:* 2 flautas. 2 oboes. 2 clarinetes. 2 fagotes. 2 trompas. 2 trompetas. 3 trombones. Timbales. Cuerda. *Duración aproximada:* 14' 50".

«La partitura del *Rondó a la Krakowiak* está terminada. Su introducción es original —¡más que yo envuelto en mi levita de gala!—, pero el Trío no está aún listo»<sup>[121]</sup>. Chopin compone esta obra de juventud con 18 años, cuando aún era estudiante de música en la Escuela Superior de Música de Varsovia. Cronológicamente, surge poco antes que el *Concierto para piano en fa menor, opus 21* y tras el viaje que realizó a Berlín en septiembre de 1828. Chopin recurre una vez más para esta nueva página concertante de corte nacionalista a los bien arraigados aires polacos. Se inicia con una breve introducción («Andantino quasi allegretto») en compás de 3/4, en la que el piano solista interpreta en octavas simples un ensoñador tema de nítido sabor folclórico bajo largas notas tenidas de la cuerda y una recurrente y lejana llamada de las trompas.

Tan idílico ambiente sonoro queda pronto sacudido por un pasaje de pronunciadas y arrebatadas escalas del piano («Allegro molto») que supone anuncio de la segunda sección de la obra, un rondó marcado por un aire «Allegro non troppo» en tiempo de 2/4, que recoge motivos de danzas originales de la región polaca de Cracovia. El carácter popular de este vistoso rondó en cinco secciones no impide que el piano solista despliegue una escritura refinada y bastante elaborada. Consta de dos temas principales que se alternan siguiendo fielmente la fórmula del rondó clásico, aunque con diseños tímbricos y evoluciones melódicas ya típicamente chopinianos.

*Krakowiak* se escuchó por vez primera en Viena, el 18 de agosto de 1829, en un concierto celebrado durante la visita que Chopin inició en julio de 1829 acompañado por su amigo y maestro Wilhelm Waclaw Würfel, quien había residido en la capital austriaca durante tres años. Würfel introdujo a Chopin en el ambiente musical vienés, además de propiciarle dos actuaciones en el Teatro Kärtnerthor, donde, acompañado por la orquesta titular del teatro tocó, junto con el rondó cracoviano, las *Variaciones en Si bemol mayor, «Là ci darem la mano»*, sobre el *Don Giovanni, de Mozart, para piano y orquesta, opus 2*.

La crítica austriaca fue unánime al señalar los méritos de estas dos nuevas obras, pero, aunque proclamó a Chopin «como un genio del piano», no dejó de censurar «el poco volumen sonoro de su interpretación». Menos acústico y más visual fue el juicio que Chopin mereció a los ojos de una encofetada dama que asistió al concierto: «Es una pena que su apariencia sea tan insignificante».

Curiosamente, los sagaces vieneses no observaron la influencia que sobre esta

pieza ejerce la producción pianística de Jan Nepomuk Hummel, pianista y compositor al que Chopin había conocido en abril de 1828, sólo unos meses antes de escribir *Krakowiak*. La partitura, dedicada «À Madame la Princesse Adam [sic] Czartoryska, née Princesse Sapieha»<sup>[122]</sup>, se publicó por primera vez en Londres, en mayo de 1834, por Wessel & Co. Un mes más tarde apareció en París, impresa en los talleres de Moritz Schlesinger.

Todos los registros disponibles del *Rondó a la cracoviana* han penetrado con éxito en el popular y juvenil sabor eslavo que nutre sus vistosos pentagramas. La temprana versión de Stefan Askenase de 1959 brilla por su lozana frescura y se beneficia del estupendo acompañamiento de Willem van Otterloo, quien obtiene una coloreada respuesta tímbrica de la Orquesta de la Residencia de La Haya. La antigua pero brillante y ya estereofónica toma de la grabación (Deutsche Grammophon 463 048-2) juega a favor de esta lectura. Weissenberg impone en la suya de 1967 para la EMI (CZS 7 67412-2) su deslumbrante pianismo en una realización nerviosa y cargada de empuje.

Otro registro a tener en cuenta es el grabado en Varsovia, en 1997, por el estadounidense Garrick Ohlsson, bien acompañado por el eficiente Kazimierz Kord (Arabesque Z6702). Sin embargo, el registro más redondo y, por ello, más recomendable es el protagonizado en Londres, en junio de 1971, por el legendario Claudio Arrau, quien impone su naturaleza romántica sobre una versión preñada de refinamiento y vuelo popular. Inbal y una Filarmónica de Londres en óptimo estado contribuyen a convertir esta lectura en la mejor referencia para disfrutar de esta juvenil página. Otras versiones de incuestionable interés son las debidas a la siempre fascinante Maria João Pires (con Armin Jordan y la Orquesta Nacional de la Ópera de Montecarlo; Erato WPCS-21076, 1977), Idil Biret (Robert Stankovsky y la Filarmónica de Košice; Naxos 8.554541, 1991), y Kun-Woo Paik (Antoni Wit al frente de la Filarmónica de Varsovia; DECCA 475 169-2, 2003).

## **Concierto para piano y orquesta número 2, en fa menor, opus 21 [KK 255-267] (1829)**

[«Maestoso». «Larghetto». «Allegro Vivace»]

*Estreno:* Varsovia, Resursa Muzyczna, 10 de diciembre de 1829. *Intérpretes:* Fryderyk Chopin (piano). Orquesta titular del Teatro Nacional de Varsovia. Karol Kurpiński (director). *Plantilla:* 2 flautas. 2 oboes. 2 clarinetes. 2 fagotes. 2 trompas. 2 trompetas. Trombón. Timbales. Cuerda. *Duraciones aproximadas:* 14' 00". 10' 30". 8' 30".

El *Segundo concierto para piano y orquesta, en fa menor, opus 21* es, pese a su numeración, anterior al primero, opus 11. La razón de que se publicara con posterioridad, en París, en 1836, por Schlesinger<sup>[123]</sup>, responde al hecho de que Chopin perdió las partes orquestales y hubo por ello de escribirlas de nuevo. Compuesto en el otoño de 1829 y presentado el 10 de diciembre de ese mismo año en Varsovia, con el propio Chopin como solista, el *Concierto* cosechó enorme éxito en su estreno. La obra, tanto por su forma como por la belleza intrínseca de sus tres movimientos y por la personalizada estilización de la escritura, es superior al *Concierto en mi menor*.

El manuscrito figura dedicado a «mi alumna y querida amiga», la condesa polaca Delfina Potocka, (nacida Komar)<sup>[124]</sup>, pero en realidad en muchos momentos —en particular en el hermoso segundo movimiento— se trata de un canto de amor a la joven cantante Konstancja Gładkowska, compañera del Conservatorio de Varsovia, con la que Chopin mantenía una ardiente y secreta relación afectiva. «Quizá para mi desgracia», confesaría a un amigo haciendo referencia a su joven enamorada, «he encontrado mi ideal y la he servido fielmente durante seis meses, sin mencionarle mis sentimientos. Sueño con ello. Bajo su inspiración nació el *Adagio* de mi *Concierto en fa menor* y, esta misma mañana, el pequeño vals que te envío. Nadie lo sabrá excepto tú. Sólo al piano digo lo que a ti te confío».

De acuerdo con la tradición clásica, Chopin estructuró el concierto en tres movimientos. En todos ellos el gran protagonista es el piano, mientras que la escueta orquestación limita su cometido a un papel de mero acompañante. En este sentido, la obra se aleja del modelo instaurado por Mozart en sus conciertos para piano y sigue el camino —posterior, pero más anticuado— de Hummel, Field, Kalkbrenner y Moscheles. La orquesta expone los dos temas (el segundo más lírico) del *Maestoso*, mas cuando el piano los retoma y ornamenta les confiere nuevo carácter.

También el segundo movimiento, *Adagio*, se inicia con una delicada introducción orquestal, aunque la irrupción del piano solista hace que éste concentre en él toda la atención. El movimiento destila ya el característico y florido estilo chopiniano: las cantables melodías aparecen ornamentadas con rápidas figuraciones. El efecto es similar al de una delicada e imaginativa improvisación. Este ensoñador movimiento



lento deja asomar la maestría de Chopin como creador de nocturnos. Sin embargo, y como también ocurre en algunos de ellos, su ambiente de ensoñación se agita en la sección central, donde la melodía se despliega sobre los dramáticos trémolos de la cuerda. Según Liszt, Chopin tenía «una marcada predilección por este movimiento, complaciéndose en tocarlo frecuentemente»<sup>[125]</sup>. Para el virtuoso pianista y compositor húngaro, «los dibujos accesorios [de este movimiento] pertenecen a la mejor manera del autor y la frase principal es de una expansión admirable. Alterna con un recitativo que está en tono menor y que es como la antiestrofa». «Todo este trozo», prosigue Liszt, «es de una ideal perfección, su sentimiento alternativamente radiante y lleno de compasión»<sup>[126]</sup>.

El origen polaco de Chopin irrumpe sutilmente en el rápido movimiento que cierra el *Concierto*. Se trata de un rondó en cuyo tema principal más de un estudioso chopiniano ha percibido un aire de mazurca, aunque probablemente esté más próximo al vals. En cualquier caso, se trata de una danza campesina polaca, con su típica alternancia de acentos en el segundo y tercer tiempo del compás. La métrica se recrea de forma aún más evidente en una melodía posterior, prescrita bajo un significativo «*scherzando*» matizado por un *rubato*.

La escasa atención que Chopin prestó siempre a la orquesta ha inducido a muchos musicólogos a afirmar que no manejaba con destreza la escritura orquestal, mientras que otros<sup>[127]</sup>, menos reduccionistas, rechazan este juicio y recurren a ejemplos y detalles de la orquestación de este concierto. Entre estos ejemplos, apuntan dos momentos del «*Allegro vivace*»: el acompañamiento *col legno*<sup>[128]</sup> de las cuerdas en algunos pasajes, y el instante en el que la trompa queda sola para anunciar la coda que cierra el concierto, en la que el piano da nueva muestra de su capacidad virtuosística en una composición en la que, en todo caso, el papel protagonista del piano es tan obvio que no precisa ni una sola cadencia.

El éxito del estreno del *Concierto en fa menor* fue enorme, lo que propició que se volviera pronto a programar en diversas ocasiones en la capital polaca, siempre con Chopin al teclado. Así ocurrió el 17 y el 22 de marzo de 1830, cuando se escuchó junto a *Krakowiak, gran rondó de concierto en Fa mayor, para piano y orquesta, opus 14* y a una improvisación de Chopin. La expectación que el concierto generaba entre los melómanos varsovianos era tan grande que las audiciones privadas fueron objeto de recensión periodística. Un crítico llegó a señalar, tras escuchar el concierto el 22 de marzo, que Chopin «es el Paganini del piano» y su concierto «sublime, pletórico de novedosas concepciones». Los elogios fueron aún mayores en el *Kurier Warszawski*, que publicó que el concierto «es digno de ser ubicado a la par de las composiciones de los más grandes creadores europeos».

Casi toda la discografía del *Concierto en fa menor* figura en versiones paralelas al *Concierto en mi menor*, por lo que las referencias son en su mayoría idénticas y las interpretaciones equiparables en cuanto a estilo y cualidades. Una vez más es Arturo Rubinstein artífice inalcanzable. Cualquiera de sus diversos testimonios discográficos

constituye referencia ejemplar. Difícil destacar entre los realizados junto a maestros y en periodos tan espaciados como John Barbirolli (Sinfónica de Londres, The International Music 205828-303/1, 1937); Alfred Wallenstein (Orquesta Symphony of the Air, RCA GD 60404, 1958); Carlo Maria Giulini (Orquesta Philharmonia de Londres, BBC Legends BBCL 4105-2, procedente de un concierto celebrado en el Royal Festival Hall de Londres, el 16 de mayo de 1961), o el muy difundido con Eugene Ormandy y la Orquesta de Filadelfia (RCA Red Seal LSC 3055-B, 1969).

Entre los registros históricos hay que destacar, además, el firmado en 1935 por Alfred Cortot, muy bien secundado por John Barbirolli (Naxos Historical 8.110612, estupendamente reprocesado al sonido digital, virtud a la que añade un precio de verdadera ganga). También los de Witold Małcużyński<sup>[129]</sup> (con Paul Kletzki y la Orquesta Philharmonia, Dante HPC 144, 1946); Claudio Arrau<sup>[130]</sup>, con Fritz Busch y la Filarmónica de Nueva York (Urania URN 22.145, 1950); Clara Haskil (Ígor Markévich y la Orquesta de Conciertos Lamoureux, Philips 454 696-2, grabado en octubre 1960); Tamás Vásáry (János Kulka, Filarmónica de Berlín, Deutsche Grammophon 429 515-2, 1964), y el siempre fiel chopiniano Samson François, que en 1965 dejó constancia de su visión al lado de Louis Frémaux y la no muy admirable Orquesta Nacional de la Ópera de Montecarlo (EMI 5 73386 2, 1965).

En 1967 André Watts y Alexis Weissenberg grabaron el concierto; el estadounidense junto a Thomas Schippers y la Filarmónica de Nueva York (Sony SBK 87808, 1967), el búlgaro acompañado por Stanisław Skrowaczewski y la Orquesta del Conservatorio de París (EMI CZS 7 67412-2). Tres años después, en septiembre de 1970, es la siempre grande Alicia de Larrocha la que protagoniza una de las más hermosas versiones discográficas, registrada en la Victoria Hall de Ginebra y bien secundada por Sergiu Comissiona y la Orquesta de la Suisse Romande (DECCA 473 816-2).

Otras dos admirables damas del piano llevaron el concierto al disco en 1978. Martha Argerich lo hizo junto al discreto acompañamiento del gran Mstislav Rostropóvich y la Sinfónica Nacional de Washington (Deutsche Grammophon 453 567-2). Mejor fortuna corrió Maria João Pires, que unió su arte al del suizo Armin Jordan en su grabación junto a la Orquesta Nacional de la Ópera de Montecarlo (Erato 2292-45927-2). Ambas volvieron a llevarlo a los estudios años más tarde. La Pires en 1992, junto a André Previn y la Royal Philharmonic Orchestra (Deutsche Grammophon 437 817-2), y Martha Argerich en 1998, con se exesposo Charles Dutoit y la Sinfónica de Montreal (EMI 7243 5 56798 2). Ninguna de estas dos nuevas versiones añade interés a sus anteriores incursiones.

Krystian Zimerman con Carlo Maria Giulini (Filarmónica de Los Ángeles, Deutsche Grammophon 463 662-2, 1979); Bella Davidóvich (Neville Marriner, Sinfónica de Londres, Philips 462 459-2, 1982); Jorge Bolet (Charles Dutoit, Sinfónica de Montreal, DECCA 466 422 2, 1989); Idil Biret (Robert Stankovsky, Filarmónica del Estado Eslovaco en Košice, Naxos 8.554540, 1990); Murray Perahia

(Zubin Mehta, Filarmónica de Israel, Sony SK 44922, 1989); Nikolái Demídenko (Heinrich Schiff, Philharmonia de Londres, Hyperion CDA 66647, 1993); Sequeira Costa (Gilbert Varga, Real Orquesta Filarmónica de Londres, The Royal Philharmonic Orchestra 204464-201, 1995); François-René Duchable (Michel Plasson, Capítol de Toulouse, EMI 5 62207 2, 1997); Garrick Ohlsson (Kazimierz Kord, Nacional de Varsovia, Arabesque Recordings Z6702-2, 1997); Elizaveta Leónskaia (Vladímír Ashkenazi, Filarmónica Checa; Teldec 3984-23449-2, 1998); Ricardo Castro (Volker Schmidt-Gertenbach, Arte Nova 74321 59217 2, 1998); Krystian Zimerman (Krystian Zimerman, Polish Festival Orchestra, Deutsche Grammophon 459 684-2, 1999); Kun-Woo Paik (Antoni Wit, Filarmónica de Varsovia, DECCA 475 169-2, 2003); Ewa Kupiec (Stanisław Skrowaczewski, Orquesta Sinfónica de la Radio de Saarbrücken; Oehms Classics OC 326, 2003), y Christian Zacharias (Christian Zacharias, Orquesta de Cámara de Lausana, MD&G Gold 6857569, 2004) reiteran las cualidades y características ya apuntadas en sus registros *hermanos* del *Concierto en mi menor* (consultar discografía de esta obra, pp. 125-129).

Mención específica merece la incursión autónoma de Ivo Pogorelich, quien en 1982 dejó constancia de su dimensión artística en una conmovedora y perfecta lectura cargada de intuición y sabiduría. Como perfectos acompañantes contó con un Claudio Abbado en plenitud y una Sinfónica de Chicago que supo replegar su conocida brillantez para ajustarse a la sonoridad peculiar de la orquestación chopiniana (Deutsche Grammophon, 410 507-2, 1982).

Menos fuste ofrece el poco acabado registro protagonizado en 1999 por el francés Jean-Yves Thibaudet junto a Valeri Guerguév y la Filarmónica de Rotterdam (DECCA 467 093-2, 1999). Por ser interpretada con instrumentos de la época de Chopin, merece la pena conocer la grabación que en enero de 1999 realizaron Janusz Olejniczak y Das Neue Orchester bajo la dirección de Christoph Spering (Opus 111 OPS 30-270).

Interesantes documentos sonoros procedentes de las pruebas finales del Premio Chopin de Varsovia son las grabaciones en vivo de Dong Hyeok Lim y Rieko Nezu, ambas de octubre de 2005, donde aparecen secundados con dominio y oficio por Antoni Wit y la Sinfónica Filarmónica de Varsovia (DUX 0068).

De la versión para piano y quinteto de cuerda efectuada por el propio Chopin destaca el registro de Fumiko Shiraga con el Cuarteto Yggdrasil y el contrabajista Jan-Inge Haukås (BIS CD-847, 1996), así como el de Ilan Rogoff junto a solistas de la Orquesta de Cámara de Viena (Preludio Blau CD 215, 1999).

***Gran polonesa brillante en Mi bemol mayor, precedida de un Andante spianato en Sol mayor, para piano y orquesta, opus 22 [KK 268-272] (1830/1835)***

[«Andante spianato. Tranquillo». «Polonaise. Allegro molto»]

*Estreno:* París, Conservatorio, 26 de abril de 1835. *Intérpretes:* Fryderyk Chopin (piano). Orquesta de la Société des Concerts du Conservatoire de París. *Director:* François-Antoine Habeneck. *Plantilla:* 2 flautas. 2 oboes. 2 clarinetes. 2 fagotes. 2 trompas. 1 trombón. Timbales. Cuerda. *Duraciones aproximadas:* 5' 30". 9' 00".

El 18 de septiembre de 1830 Chopin escribe a Tytus Wojciechowski para decirle que trabaja en «una *Gran polonesa brillante*» en Mi bemol mayor para piano con acompañamiento de orquesta. Sin embargo, y por razones desconocidas, este fragmento quedó incompleto. No fue hasta algunos años después, concretamente a principios de 1835, cuando completó esta pieza con el añadido de un «Andante spianato» en Sol mayor, que emplazó antes de la «Gran polonesa», a modo de introducción. Bajo esta forma se estrenó la nueva obra, en París, el 26 de abril de 1835, con el propio compositor como solista, mientras la orquesta fue dirigida por François-Antoine Habeneck. La composición, dedicada a «Madame la Baronne d'Est», se publicó en mayo de 1836<sup>[131]</sup>, en París, Leipzig y Londres.

Durante los cinco años que separan la *Gran polonesa* del *Andante spianato* precedente Chopin experimentó una considerable evolución estilística, lo que hace que entre ambos fragmentos existan notorias diferencias. Mientras que en la polonesa aún subsisten rasgos de la inexperiencia propia de un compositor novel de apenas 20 años —los mismos que se perciben en los contemporáneos dos conciertos para piano y orquesta—, en el *Andante spianato* Chopin revela un oficio bastante más consolidado y mayor riqueza expresiva, hasta el punto de ser incomparablemente superior a la polonesa y constituir una de sus primeras obras realmente maestras.

El papel concertante de la orquesta resulta en esta obra aún menos relevante que en los conciertos para piano. La parca instrumentación y el discreto cometido sinfónico incluso han inducido a que la polonesa se interprete más frecuentemente sin acompañamiento orquestal que tal como Chopin la concibió originalmente. Bajo esta forma se ha convertido en la única de entre sus polonesas de la primera época consolidada en el repertorio internacional. En cuanto al *Andante spianato*, conviene señalar que la palabra italiana «spianato» implica en música un canto calmo, suave y sencillo. Pero, como señala Gastone Belotti, Chopin no toma el término de la tradición lírica italiana, sino de Paganini, «autor de un *Cantabile spianato y Polonesa Brillante* que interpretó en Leipzig en 1829 y probablemente también en Varsovia, en algunos de los conciertos que allí ofreció aquel mismo año»<sup>[132]</sup>.

El *Andante spianato* destaca por la profundidad de su inspiración, la intensidad expresiva y el perfecto equilibrio estructural de sus 114 compases, presididos en su

primer pentagrama por un aire «tranquillo» y «sempre legato». La mano izquierda traza en solitario y a modo de introducción ambiental durante cuatro compases un arpegiado y grave fondo sonoro sobre el que irrumpe, en el quinto compás, el canto en la mano derecha. Toda esta primera sección, en tiempo de 6/8, se desarrolla sobre el mismo fondo sonoro y con el lírico y muy cantable melodismo en el registro agudo, muy próximo al universo sonoro de los nocturnos. La melancólica sección central del *Andante spianato* —compases 67 al 96— se formula en tiempo de 3/4 y tiene apariencia de coral, pero es en realidad un sencillo ritmo de mazurca, que Chopin reclama «Semplice». El *Andante spianato* concluye con la reaparición de los pentagramas que cerraron la primera sección y una breve coda de cuatro compases que recupera la sección central.

Tras esta coda, y sin solución de continuidad —como puente un largo calderón en un acorde de blanca con puntillo sobre la tónica de Sol mayor— irrumpe la *Polonesa* a través de una insustancial introducción orquestal, que en sus 16 compases modula de Sol mayor a Mi bemol y establece con rotundidad el característico ritmo en 3/4 de la polonesa. El piano entra con brío electrizante y se entrega a un complejo ejercicio de virtuosismo no exento de frecuentes ornamentaciones, florituras y delicadas y rápidas *fermatas* sobre la mano derecha. Todo concluye con tres fortísimos (*fff*) compases en los que sonoros acordes del piano reafirman con ingenua rotundidad la radiante tonalidad de Mi bemol mayor.

## Música de cámara

---

«En la música de cámara, que ocupa un lugar muy marginal en la obra de Chopin, el piano se ve peligrosamente amenazado en su dominio por un instrumento favorito: el violonchelo, que fue el único instrumento, junto con el piano, por el que mostró interés real y mantenido».

Jean-Alexandre Ménérier<sup>[133]</sup>

---

La figura de Chopin ha quedado fijada como la de un compositor de piezas para piano. Este hecho razonable ha perjudicado la difusión de otras obras concebidas para diferentes instrumentos o formaciones. Aunque no es abundante, la producción camerística de Chopin merece un lugar más relevante que el que actualmente ocupa en las programaciones de las salas de concierto.

Prácticamente toda la música de cámara data de su época de Varsovia, por lo que son obras de juventud, creadas cuando su estilo estaba aún en fase de gestación, sin consolidar y muy influido por modelos precedentes, particularmente el de su maestro Józef Elsner. Únicamente la tardía *Sonata para violonchelo y piano en sol menor, opus 65*, que compone en Francia entre 1845 y 1847, es obra de plena madurez, equiparable a sus mejores composiciones para piano.

Chopin escribió, antes de su definitiva salida de Varsovia (el 2 de noviembre de 1830), tres composiciones de cámara: el escolástico pero prometedor *Trío en sol menor, para violín, violonchelo y piano, opus 8* (1828-1829); las *Variaciones en Mi mayor sobre un tema de La Cenerentola de Rossini*, para flauta y piano (1829), de atribución dudosa, dado que la parte pianística poco tiene que ver con el estilo de Chopin, y la vistosa *Introducción y polonesa brillante en Do mayor para violonchelo y piano, opus 3* (1829/1830). A estas piezas varsovianas aún hay que añadir el virtuosístico *Gran Dúo concertante sobre temas de la ópera Robert le diable, de Meyerbeer, en Mi mayor*, para violonchelo y piano, que compone en 1832, en París, inducido por su amigo el célebre violonchelista August Franchomme. Por otra parte, se desconoce si realmente llegaron a existir las ilocalizadas *Variaciones sobre un tema de Beethoven, para violín y piano*, supuestamente escritas entre 1830 y 1831 para otro virtuoso amigo: el violinista Józef Slavík (1806-1833).

Acercarse a estas obras, adentrarse en ellas, supone estupenda oportunidad de disfrutar del genio de Chopin desde nuevos contornos. Probablemente, de no haber renunciado expresamente a esta faceta camerística para volcarse tan exclusivamente en su imagen romántica de «poeta del piano», Fryderyk hubiera dejado a la posteridad obras de tanta entidad como las que crearon sus mejores contemporáneos. De hecho, su magistral *Sonata para violonchelo y piano* nada tiene que envidiar a las mejores piezas del género.

## ***Introducción y polonesa brillante, en Do mayor, para violonchelo y piano, opus 3 [KK 16-21] (1829/1830)***

*Estreno:* Antonin (Polonia), palacio del príncipe Antoni Henryk Radziwiłł, noviembre de 1829 (sólo la polonesa). *Intérpretes:* Antoni Henryk Radziwiłł (violonchelo), Wanda Radziwiłł (piano). *Duración aproximada:* 8' 50".

La *Introducción y polonesa brillante* fue escrita en noviembre de 1829<sup>[134]</sup> por Chopin durante una breve estancia en el palacio de su protector y admirador, el príncipe Antoni Henryk Radziwiłł, ubicado en la localidad polaca de Antonin, entre Poznań y Wrocław<sup>[135]</sup>. Fue allí precisamente donde se produjo la primera audición de la obra, interpretada por el propio príncipe, quien contó con el acompañamiento al piano de su hija Wanda Radziwiłł. Sin embargo, su destinatario fue el violonchelista austriaco Joseph Merk (Viena, 1795-1852), que era solista de la orquesta de la Ópera de Viena.

Parece ser que la razón de que la obra no fuera destinada a su noble anfitrión obedece al hecho de que Chopin no la consideraba con suficiente entidad. Así lo refiere en una carta que el 14 de noviembre de 1829 remite a Tytus Wojciechowski, en la que le confiesa que «he compuesto una *polonesa brillante* para violonchelo y piano, pero no es más que bisutería». «Se trata», añade Chopin, «de una simple pieza de brillantes efectos de salón para las señoras». En la misma carta, revela su intención de que «la princesa Wanda la aprenda. Es una preciosa joven de 17 años y bien sabe Dios el placer que supuso guiar sus pequeños dedos por el teclado».

El «adagio» que sirve de introducción a la polonesa fue añadido en abril de 1830, y por una carta que Chopin fecha el día 10 de ese mismo mes, tras haberlo ensayado con el violonchelista Józef Kakzyński, se confiesa satisfecho de él, sin hacer ya referencia al matiz superficial que anteriormente habría atribuido a la polonesa.

El poco aprecio inicial de Chopin hacia su primera obra camerística resulta ciertamente injusto, dado que, sin ser una pieza maestra, sí es atractiva y no anda exenta de efectos y de innegable belleza en sus elegantes líneas melódicas, razones por las que es digna de ser mejor conocida y de contar con mayor presencia en los programas de los violonchelistas. Su sencilla escritura, bisoña y de circunstancias, transcurre en un ambiente brillante y desenvuelto, propio de un joven de 19 años cargado de ilusiones y futuro.

La introducción, prescrita «Lento» y cuyos 40 compases transcurren en tiempo de 4/4, tiene carácter de improvisación y se inicia con un rápido diseño ascendente del piano, que contrasta con la quietud del diseño melódico del violonchelo, que acaba por imponerse. Una veloz cadencia del piano prepara la radiante irrupción de la polonesa, en tiempo de 3/4 y marcada «Allegro con spirito». El tema, rítmico y vigoroso, aparece en las cuerdas del violonchelo, aunque pronto es recogido por el piano. Un segundo motivo, complementario e igualmente presentado por el

violonchelo, sirve de apoyo al desenfadado desarrollo. Página feliz y sin pretensiones, conoció rápido éxito en los salones de Varsovia, donde fue publicada en el otoño de 1831 por Pietro Mechetti, no sin que antes la revisara en profundidad, por expreso deseo del propio Chopin, su íntimo amigo Auguste Franchomme<sup>[136]</sup>.

A pesar del pianismo brillantísimo de Martha Argerich y de la indiscutible entidad del violonchelo maestro de Mstislav Rostropóvich, su registro de 1980 para Deutsche Grammophon (463 069-2) es superado por las versiones más ligeras y menos grandilocuentes de Maurice Gendron (Camerata 25CM-366, 1981); Yo-Yo Ma (bien acompañado por el piano de Emanuel Ax (Sony SK 53 112, 1992), y Maria Kliegel (Naxos 8.553159, 1994). Entre ellas, quizá quepa destacar la picardía que aporta Yo-Yo Ma frente a la elegancia sin aspavientos de Gendron. En medio queda la radiante lectura de la Kliegel, algo contagiada de la inapropiada vehemencia rostropovichiana. Otras versiones disponibles son las de Paul Julien (con Ludmiła Jankowska al piano; BNL 112835, 1992); Rocco Filippini y Michele Campanella (Foné CL01, 1999), y el dúo integrado por Thérèse Motard y Louise-Andrée Baril, que registraron la *Introducción y polonesa brillante*, en el año 2000 para el sello Analekta (FL 2 3142).



## ***Trío en sol menor, para violín, violonchelo y piano, opus 8 [KK 80-86] (1828-1829)***

[«Allegro con fuoco». «Scherzo. ‘Con moto ma non troppo’». «Adagio sostenuto». «Allegretto»]

*Duraciones aproximadas:* 10' 45". 7' 00". 6' 10". 5' 45".

Compuesto en Varsovia entre el verano de 1828 y los primeros meses de 1829, el único trío de Chopin es obra aún impersonal, creada de acuerdo con los cánones y proporciones clásicas de su temprano momento estético. Salvo en el movimiento final, nada, ni una sola nota «chopiniana» asoma en esta pieza en cuatro tiempos, nacida bajo la entonces aún poderosa influencia de Jan Nepomuk Hummel. El *Trío* fue inicialmente ideado para una inusual agrupación configurada por viola, violonchelo y piano. Sin embargo, posteriormente el joven Chopin reescribió la parte de viola en la tesitura de violín, que es como finalmente se editó la partitura, en Leipzig, en diciembre de 1832, por Carl Friedrich Kistner<sup>[137]</sup>.

Este origen determina una de las características más distintivas de la obra: su opaca sonoridad, derivada del singular tratamiento violinístico, que transcurre con frecuencia en el registro mediogrove del violín. Incluso una vez publicado el manuscrito, Chopin insistía en la creencia de que hubiera sido mejor utilizar la viola en lugar del violín, dado que consideraba, y con razón, que la sonoridad del violín sobresalía en exceso del conjunto.

Este interés —y dudas— por el equilibrio entre los tres instrumentos se evidencia en la carta que el 31 de agosto de 1830 remite a su amigo Tytus Wojciechowski: «Se me ha ocurrido que hubiera sido preferible haber utilizado la viola en lugar del violín, pues en el violín predomina la sonoridad de la cantarela<sup>[138]</sup> y en el *Trío* apenas se hace uso de ella. La viola estaría, pues, creo yo, más equilibrada con el violonchelo»<sup>[139]</sup>.

También resulta peculiar el orden de los tiempos, dado que Chopin, emplaza el *scherzo* como segundo movimiento, en lugar del convencional *adagio*, que coloca como tercer tiempo. Esta arquitectura alterada es la misma que ya había empleado en la *Sonata para piano número 1, en do menor, opus 4* —compuesta un año antes, y en la que el «Minuetto: Allegretto» precede al «Larghetto»— y que volverá a adoptar años después, en las dos sonatas para piano *Opus 35* y *Opus 58*, así como en la *Sonata para violonchelo y piano, opus 65*. A diferencia de otras obras de cámara de Chopin, en las que el piano desempeña papel dominante, en este trío juvenil el teclado se integra con vocación coprotagonista en la estructura general, para potenciar así el equilibrio entre los tres instrumentos que configuran la identidad unitaria del conjunto<sup>[140]</sup>.

El primer movimiento, un enérgico «Allegro con fuoco» en compás de 4/4<sup>[141]</sup>, se

inicia con una dramática introducción en la que desde los primeros acordes queda definida con absoluta claridad la tonalidad base de sol menor. La estructura se atiene a la clásica forma sonata, con dos temas que, tras las respectivas exposiciones, son confrontados en un extenso desarrollo que conduce a la reexposición final, culminada con una breve coda que retoma el motivo presentado por el piano en los ocho compases iniciales.

Carácter más sosegado a pesar de su fisonomía de *scherzo* presenta el segundo movimiento, en Sol mayor y tiempo de 3/4, donde el *Trío* alcanza sus mejores momentos. Su forma convencional y aire tranquilo —derivado de la indicación inicial «con moto ma non troppo»<sup>[142]</sup>— parece mirar al primer modelo beethoveniano. La expresiva sección central, en Do mayor, pronuncia el carácter lírico de este movimiento, cuya estructura, como comenta Jeremy Siepmann, «apunta al Chopin más maduro, particularmente al primer movimiento de la gran *Sonata en si menor*, compuesta 15 años después, en 1844»<sup>[143]</sup>.

La tensa introducción —«*forte; con forza*»— del tercer movimiento, «Adagio», en absoluto hace presagiar el carácter *cantabile* que domina sus compases. Se trata de una canción en forma ternaria cuyo tema es introducido por el piano y luego recogido por el violín y el violonchelo. Los tres instrumentos se sumergen durante el bien trazado desarrollo en un diálogo fluido que transcurre en un entorno de decidida quietud y libertad. Para el desenfadado movimiento final, un «Allegretto» en 2/4, Chopin recurre a un sincopado rondó en cinco secciones basado en dos temas diferentes, el primero de los cuales, introducido por el piano, se percibe muy próximo al motivo típicamente polaco del tercer movimiento del *Concierto para piano en fa menor, opus 21*, compuesto al mismo tiempo que el *Trío*. Se trata, en realidad, de una cracoviana, la antigua danza polaca en tiempo de 2/4 que el compositor utilizó en varias ocasiones —como en el rondó final del *Concierto para piano en mi menor, opus 11*, o en *Krakowiak, gran rondó de concierto en Fa mayor, para piano y orquesta, opus 14*— durante sus pinitos como compositor. A pesar del carácter juvenil que desprende toda la obra, el vibrante y fogoso final, coronado con una larga escala ascendente en ambas manos al unísono y dos rotundos acordes sobre la tónica de sol menor, es ya característicamente chopiniano.

La partitura, que nunca fue escuchada en público en vida del compositor, era, sin embargo, una de sus páginas preferidas. Así lo revelan su correspondencia<sup>[144]</sup> y el hecho de que la interpretara frecuentemente en reuniones privadas, como la celebrada en su propio domicilio parisiense el 1 de julio de 1847, cuando la tocó junto con su amigo, el famoso violonchelista Auguste-Joseph Franchomme y un violinista desconocido. Su dedicatario fue el príncipe Antoni Henryk Radziwiłł (1775-1833), admirador de Chopin y entusiasta violonchelista, quien comunicó a Chopin su aceptación a través de una carta en la que escribe: «Recibo, Señor, con enorme gratitud la dedicatoria del *Trío* que tan amablemente me habéis ofrecido. Quisiera poder acelerar el proceso de su impresión para poder así escucharlo con usted cuando

pase por Poznań camino de Berlín. Reciba, mi querido Chopin, la seguridad de la simpatía que vuestro talento suscita en mí, así como la gran consideración en que le tengo».

Durante años el único trío de Chopin permaneció prácticamente inédito en disco. Salvo en la extinguida y musicalísima Unión Soviética, donde circulaba una grabación editada por Melodia protagonizada en 1950 por el legendario trío integrado por David Oistrach, Serguéi Knushevitski y Lev Oborin. Esta grabación, ya recuperada en disco compacto (Monitor 2069E), fue la primera en el tiempo y hoy, muchos años después, sigue siendo la referencia inalcanzable. Más fácil de encontrar en el mercado es la muy difundida versión registrada en agosto de 1970 por el Trío Beaux Arts, distribuida primero por Philips y luego incluida en la edición integral de la obra de Chopin que en 1999 editó Deutsche Grammophon con motivo de conmemorarse aquel año el 150 aniversario de la muerte del compositor (ref.: 463 069-2). Recomendable es también la más brillante y menos camerística versión firmada conjuntamente en 1992 por Pamela Frank, Yo-Yo Ma y Emanuel Ax (Sony SK 53 112), así como la afortunada interpretación del trío del pianista Leslie Howard (Cala Records 88038, 1994), el gran especialista en la música de Liszt. Merece la pena conocer las lecturas del Trío de Turín (Sergio Lamberto, violín; Dario Destefano, violonchelo; Giacomo Fuga, piano; Real Sound RS 051-0177, 1999) y del Trío Abegg (Tacet 112, 2001).

## ***Variaciones para flauta y piano en Mi mayor, sobre un tema de la ópera La Cenerentola de Rossini (1829)***

*Intérpretes:* Józef Cichocki (flauta), pianista desconocido.

Existen razonables dudas acerca de la autenticidad de estas variaciones para flauta y piano sobre el tema «Non più mesta accanto al fuoco», que canta Angelina en el segundo acto de la ópera *La Cenerentola*, de Rossini, compositor al que Chopin frecuentó en París, meses después de haber escuchado en Viena, en agosto de 1829, una representación de la ópera en la que aparece el tema de estas convencionales variaciones para flauta. El manuscrito, que se conserva en Varsovia, es de copista, y la escritura pianística —que se limita a subrayar con simples acordes de fondo la melodía trazada por la flauta— poco tiene que ver con el estilo chopiniano, salvo en la segunda de las cuatro variaciones que integran la colección, cuyo tema se presenta en tiempo de 4/4. Fueron compuestas para el flautista Józef Cichocki<sup>[145]</sup> y permanecieron sin editar hasta 1955, año en que se publicaron en Varsovia por Studia Muzykologiczne. El tema aparece indicado «Andantino», mientras que las cuatro variaciones se desarrollan bajo los sucesivos aires de «Con anima», «Più lento», «Vivo» y «Con brio».

## ***Gran Dúo concertante sobre temas de la ópera Robert le diable, de Meyerbeer, en Mi mayor, para violonchelo y piano [KK 901-902] (1832)***

*Intérpretes:* Auguste Franchomme (violonchelo), Fryderyk Chopin (piano). *Duración aproximada:* 12' 50".

Fue el violonchelista Auguste Franchomme (1808-1884), amigo íntimo de Chopin, el inductor de este extenso y virtuosístico *Gran Dúo concertante sobre temas de la ópera Robert le diable, de Meyerbeer*, compuesto en París, en 1832, y dedicado «à Mademoiselle Adèle Forest». La obra nació muy cerca de Franchomme, quien colaboró, con su sólido conocimiento del violonchelo, en la gestación de la partitura, hasta el punto de figurar como coautor en algunas ediciones. Sin embargo, Schumann, en un artículo publicado en la revista *Neue Zeitschrift für Musik*, expresa su sospecha de que «Chopin escribió completamente solo la partitura, y que Franchomme se limitó a asentir cortésmente a cada consulta del compositor, sin entrar en más detalles». En cualquier caso, de lo que no existe duda es de que la idea de recurrir a temas de Meyerbeer fue del propio Chopin, quien quedó fascinado tras asistir en París al triunfal estreno de *Robert le diable*, el 21 de noviembre de 1831. Así lo expresa en una carta que envía pocos días después a su amigo Tytus Wojciechowski, en la que define la flamante ópera de Meyerbeer como «obra maestra de la nueva escuela operística».

El dúo, configurado en tres partes perfectamente diferenciadas, comienza con una larga y aparatosa introducción a cargo del piano, en do sostenido menor y compás de 3/4, a la que sucede un «Andantino» en Mi mayor y 3/4 en el que el violonchelo introduce los tres temas de Meyerbeer utilizados, exactamente el aria y el coro del primer acto y el trío del quinto. La obra se distingue por la fantasía y la libertad con que son tratados los temas originales, así como por su lirismo y brillantez, muy en consonancia con la tradición romántica de las paráfrasis y fantasías sobre óperas célebres. Sus 366 compases se cierran con un resuelto «Allegretto» en La mayor y tiempo de 6/8 que entraña en su sección central un episodio «Andante cantabile» de claro aliento lírico. Cuatro rotundos acordes en fortísimo sobre la tónica de La mayor coronan con brillantez y mucha decisión esta página de tantas resonancias operísticas, publicada por primera vez en París, en julio de 1833, por Moritz Schlesinger, quien había encargado la obra a instancias del pianista y compositor alemán Johann Peter Pixis (1788-1874), al que Chopin había dedicado cuatro años antes, en 1828, la *Fantasia sobre temas polacos, en La mayor, para piano y orquesta, opus 13*.

Maria Kliegel y Bernd Glemser establecen la mejor versión discográfica de esta página en su registro de julio/agosto de 1994, en el Auditorio Clara Wieck de Heidelberg (Alemania). El carácter aparatoso y lírico del *Dúo* parece hecho a la medida de la prestigiosa violonchelista y profesora alemana, que se vuelca en el pentagrama para plasmar de su visión cálida y vehemente, pero al mismo tiempo lírica y bien templada (Naxos 8.553159). Maurice Gendron se toma el asunto

demasiado en serio y cae en cierta monótona rigidez (Camerata 25CM-366, 1981). Algo parecido pero aún más acusado le ocurre al aburrido registro de Anner Bylsma y Lambert Orkis de 1993, incluido en la edición *Chopin* (vol. VIII) editada en 1999 por Deutsche Grammophon, en el que sus protagonistas parecen empeñados en *bachizar* esta obra de tan obvio aliento romántico (ref.: 463 069-2).

## ***Sonata para violonchelo y piano en sol menor, opus 65 [KK 870-888] (1845/1847)***

[«Allegro Moderato». «Scherzo: Allegro con brio». «Largo». «Finale: Allegro»]

*Estreno:* París, Salle Pleyel, 16 de febrero de 1848<sup>[146]</sup>. *Intérpretes:* Auguste Franchomme (violonchelo), Fryderyk Chopin (piano). *Duraciones aproximadas:* 10' 00". 4' 50". 3' 30". 5' 40".

«Toco un poco, escribo un poco. Tan pronto estoy contento como descontento de mi *Sonata para violonchelo y piano*. La tiro a un rincón, luego la cojo de nuevo»<sup>[147]</sup>. Resulta asombroso que una obra tan acabada y significativa como la *Sonata para violonchelo y piano* de Chopin sea, al mismo tiempo, tan poco conocida e incluso incomprendida hasta por sus más fieles admiradores. La sonata, compuesta entre finales de 1845 y 1847, es la última pieza catalogada por Chopin y cierra así el número de opus por él establecido. El Miércoles de Ceniza de 1847, Chopin y Auguste Franchomme interpretan juntos la *Sonata para violonchelo y piano, en sol menor, opus 65 [KK 870-888]*, que Fryderyk había completado finalmente. La obra se escuchó por primera vez en público el 16 de febrero de 1848, día en que ambos amigos la presentaron en la Salle Pleyel, aunque, por motivos desconocidos, omitieron el primer movimiento.

Es el propio Chopin quien da cuenta de su inicio en una carta que el 12 de diciembre de 1845 dirige desde París a sus familiares en Polonia. Sólo dos semanas después, el 24 de diciembre, les escribe diciéndoles «que la sonata va bastante bien. La he ensayado con Franchomme y quizá la pueda publicar el próximo año». Sin embargo, en octubre de 1846 escribe de nuevo a la familia, a la que informa de que no está «plenamente contento de la sonata, por lo que voy a reelaborar sustancialmente sus compases». Finalmente, los cuatro movimientos que integran la partitura definitiva fueron vendidos a los editores Gemmy y Louis Brandus en junio de 1847, quienes los publicaron, en octubre de ese mismo año, en París<sup>[148]</sup>.

A pesar de su larga gestación, la «atractiva y desigual»<sup>[149]</sup> *Sonata para violonchelo y piano* representa una de las piezas más densas y emotivas del catálogo de Chopin, y, sin duda, su obra camerística más destacada. Página de plena madurez, delata una manera creativa que parece anunciar el nuevo estilo que su creador probablemente hubiera emprendido de no haber fallecido poco tiempo después de concluirlo. Un estilo que concilia la riqueza armónica y la sutileza melódica más genuinamente chopinianas con la esencia de un valiente lenguaje innovador, que profundiza con atrevimiento en las características expresivas y técnicas del violonchelo a través de una escritura reflexiva en la que el contrapunto y la estructura formal revelan inusitada libertad de tratamiento. Fue precisamente esta novedosa libertad la que indujo a un músico tan solvente como Hans von Bülow a descalificar

la sonata en razón de ser «demasiado libre en su forma».

Sin duda, esta depurada y bien calibrada escritura instrumental debe mucho a la proximidad de Auguste Franchomme, íntimo amigo de Chopin y uno de los violonchelistas más célebres de su tiempo. Profesor del Conservatorio de París, Auguste-Joseph Franchomme (1808-1884) había conocido al compositor poco después de la llegada de éste a París. La estrecha relación y confianza que mantenían ambos músicos hizo posible que, cuando Julian Fontana emigró a Estados Unidos, Franchomme se quedara como administrador y garante de la obra de Chopin.

Naturalmente, durante la gestación de la sonata, Fryderyk consultó cada detalle de la misma a su amigo, lo que propició que sus pentagramas rezumen un evidente conocimiento violonchelístico. La dificultad de escuchar y percibir su lenguaje novedoso y sin concesiones provocó que los propios intérpretes decidieran omitir en el estreno el primer movimiento, conscientes de que era «demasiado difícil» para ser captado por el público de aquel concierto *social* que, a la postre, supuso el último ofrecido por Chopin en París.

De sus cuatro movimientos, son el primero y el último los que recogen de manera más patente ese nuevo estilo, reflexivo e intimista, en el que Chopin parece sumergirse en esta truncada etapa final de su evolución estética. El «Allegro moderato» inicial es el fragmento más innovador y extenso. Construido sobre un tiempo de 4/4 que se mantiene inalterable a lo largo de los 237 compases que lo integran, su escritura luminosa y audaz aparece impregnada de un decidido aliento renovador, que se manifiesta ya desde los compases introductorios del piano, prescritos «sostenuto» y matizados por unos reguladores que perfilan la grafía precisa y libre al mismo tiempo que alienta todo el movimiento.

El balance entre ambos instrumentos es proverbial, sin que el violonchelo deje actuar casi en ningún momento en solitario al piano, que desarrolla sofisticadas evoluciones armónicas a través de un lenguaje de indudable virtuosismo sobre el que el violonchelo traza diseños melódicos profundamente involucrados en el rico empaque armónico del teclado. La conjetura que apuntan ciertos autores (como Anatole Leikin) al señalar que el motivo de la primera intervención del violonchelo —compases 9 y 10— es una cita del *Lied* «Gute nacht» del ciclo *Winterreise* de Franz Schubert resulta difícil de suscribir, dado que la similitud más parece obedecer a una mera coincidencia con esta célula melódica tan repetida en la historia de la música.

Los 260 compases<sup>[150]</sup> del segundo movimiento, «Scherzo», apaecen organizados de acuerdo con una característica estructura AB-A' en la que las vivas y enérgicas secciones extremas —en re menor— contrastan con la bellísima y muy *cantabile* sección central (compases 134-213), modulada a Re mayor y en la que, durante el trío, el violonchelo se regodea en una bellísima melodía de fuertes acentos líricos. Como ya hiciera Chopin en los respectivos *scherezos* de las sonatas para piano números 2 y 3 (opus 35 y opus 58), las secciones extremas de este nuevo *scherzo* se



distinguen por la insistente repetición de octavas y acordes sobre breves células rítmicas que evolucionan a lo largo del desarrollo y generan un ambiente dinámico y métrico de extraordinaria vitalidad, heredero de la mejor tradición beethoveniana.

El tercer tiempo es un «Largo» concebido inicialmente como un aria para violonchelo en la que el piano limitaba su cometido al de mero soporte acompañante. Posteriormente Chopin revisó sustancialmente el movimiento, para otorgar mayor relieve al teclado, que en la nueva y definitiva versión dialoga y comparte el protagonismo melódico con el violonchelo en una especie de ensoñador nocturno a dos voces, cuyo tema principal, «dolce» y «cantabile», es presentado por el violonchelo. Sus 28 compases, siempre en tiempo de 3/2, transcurren en la tonalidad de Si bemol mayor, dentro de una refinada atmósfera tímbrica de muy cuidadas gradaciones dinámicas.

El movimiento final es un «Allegro» en forma de sonata-rondó plagado de ideas temáticas presentadas indistintamente por ambos instrumentos de acuerdo con un singular proceso imitativo característico del último Chopin, quien ya había utilizado este mismo procedimiento en algunas de sus últimas mazurcas (como las *Opus 56 número 2*, *Opus 59 número 3* y *Opus 63 número 4*), así como en la *Cuarta balada en fa menor* y en la *Tercera sonata para piano, opus 58, en si menor*. Hay que observar que este sofisticado juego de imitaciones es deudor del *Cours de Contrepoint et Fugue* publicado en 1835 por Luigi Cherubini, compositor especialmente apreciado por Chopin y del que incluso transcribió al piano diversas fugas, una de las cuales sirvió como base temática de la *Fuga en la menor [KK 1242]*, compuesta en 1841 y que llegó a ser atribuida al propio Cherubini hasta por el mismo Auguste Franchomme.

Precisamente la primera de las ideas temáticas que sustentan el «Allegro» que cierra la sonata, introducida por el teclado al principio del movimiento, procede del inacabado *Canon a la octava en fa menor*, para piano, que Chopin había esbozado, probablemente en el verano de 1841, en Nohant, tras estudiar detenidamente el tratado de Cherubini. Todo el movimiento transcurre en una escritura densa y vivaz de gran exigencia técnica, que se desarrolla bajo un inalterable compás de 2/2 durante el cual se suceden los diversos temas a través de un habilidoso proceso contrapuntístico que desemboca, tras un animadísimo episodio marcado «Più mosso al fine», en una breve coda de nueve compases coronada por cinco sonoros acordes que cierran en brillante modo mayor esta sonata inicialmente planteada en sol menor.

No abundan los violonchelistas que se han animado a llevar a los estudios de grabación la única sonata para violonchelo de Chopin. Entre las referencias disponibles hay que destacar la temprana y apasionada realización de Jacqueline du Pré, admirablemente acompañada por el piano cómplice de su esposo Daniel Barenboim (EMI CDM 7 63184 2, 1972). El matrimonio Barenboim ofrece una lectura arrolladora, de una intensidad que subyuga. Tanto fulgor no impide que la versión también desprenda reflexión e interiorizado calado expresivo, especialmente

en el trío del «Largo», donde el violonchelo de la Du Pré canta con calidez baritonal. No menos emocional y fogosa es la vertiginosa interpretación que en 1980 llevaron al disco Mstislav Rostropóvich y Martha Argerich, quienes sintonizan sus temperamentos para dejar constancia de sus portentosos medios (Deutsche Grammophon 463 069-2).

Punto y aparte merece la moderna versión de los colosos noruegos Truls Mørk y Leif Ove Andsnes, quienes en 1990 bordaron una versión cargada de intensidad, equilibrio, perfección instrumental y elocuente sentido camerístico (Simax PSC 1063). Vecina conceptualmente a la versión de Rostropóvich es la de su ilustre alumna alemana Maria Kliegel, que no cuenta, en su opulento y bien planteado registro para Naxos de 1994, con un acompañamiento pianístico de la entidad del brindado por Martha Argerich a su maestro Rostropóvich (ref.: 8.553159). Más estilizado que estos tres admirables testimonios es el protagonizado en 1981 por el francés Maurice Gendron, que incide en los detalles más líricos y comedidos de la sonata desde una visión que parece reivindicar la condición parisiense de Chopin (Camerata 25CM-366).

A caballo entre la intensidad de Rostropóvich o Kliegel y la elegancia de Gendron se emplaza el impecable registro firmado en 1992 para Sony por dos músicos tan solventes como Yo-Yo Ma y Emanuel Ax (ref.: SK 53 112). Entre el resto de versiones, cabe destacar (sobre todo gracias al acompañamiento pianístico de Jean-Philippe Collard) la grabada en 1993 por el violonchelista estadounidense de origen canadiense Gary Hoffman (EMI Classics 5 73269 2), y la de Lluís Claret, quien en 1991 dejó constancia de su maestría sin concesiones en un registro para Harmonia Mundi junto al involucrado piano de Alain Planès (ref.: HMA1901370 HM57).

Otras versiones disponibles son las de Henrik Brendstrup y Catherine Edwards (Kontrapunkt 32026, 1989); Paul Julien y Ludmiła Jankowska (BNL 112835, 1992); Pieter Wispelwey y Paolo Giacometti (Channel Classics CCS 10797, 1997); Claude Starck y Ricardo Requejo (Claves CD-0703, 1997); Dario Destefano y Giacomo Fuga (Real Sound RS 051-0177, 1999); Rocco Filippini y Michele Campanella (Foné CL01, 1999); Andrzej Bauer y Janusz Olejniczak (Opus 111 OPS 30-292, 1999), y Thérèse Motard y Louise-Andrée Baril (Analekta FL 2 3142, 2000).

# Música instrumental

## PIANO SOLO

---

«Conseguir la relajación sobre el teclado era el primer objetivo de Chopin. Durante la clases no se cansaba de repetir: ‘*Facilment, facilment*’. La tensión le llevaba a la desesperación».

Camille Dubois-O’Meara<sup>[151]</sup>

---

Ningún otro gran compositor de la historia de la música ha escrito para el piano con tan absoluta dedicación como Chopin. Otros compositores/pianistas, como Albéniz, Liszt, Mompou, Prokófiev, Rajmáninov o Skriabin, no descuidaron géneros como la ópera, el repertorio sinfónico o el sinfónico-coral. De Chopin no se conserva ni una sola obra en la que no participe el teclado. Incluso en sus canciones, el piano cobra, a pesar del tratamiento esquemático que en este caso le confiere Chopin, relieve más considerable que el que hasta entonces se le había otorgado, y que sólo encuentra precedente en los *Lieder* de Schubert.

Chopin es un pianista que compone e imagina la música desde el teclado, es el creador de la «música para pianistas» de la que con tanto entusiasmo habla Heine. Se ha especulado con su falta de preparación para adentrarse en ámbitos diferentes al teclado. Incluso se ha observado —exagerado— la deficiente orquestación de su producción concertante para piano y orquesta, sin considerar que toda ella es fruto de un inexperimentado compositor que apenas ha cumplido los veinte años, aunque ya ha culminado con éxito los estudios de teoría de la música, contrapunto y composición en la Escuela Superior de Música de Varsovia con Józef Elsner.

Pero Chopin no quiso nunca salirse de su universo pianístico, conocedor de que el teclado era el medio más idóneo para desarrollar y plasmar su impronta creativa. Desde el teclado, desde su sonoridad única e inconfundible, crea un estilo y una expresividad absolutamente inéditos. Pocos compositores son tan inmediatamente reconocibles como Chopin. Si como escribe Joaquín Achúcarro en el prólogo de este libro, Bach escribió para el universo y Beethoven para la humanidad, «las notas de Chopin se dirigen expresamente a lo más íntimo de cada ser humano».

## Baladas

«Las *Baladas* de Chopin son una obra básica de la música romántica. A mi juicio es el apartado más intenso de la obra de Chopin. Las cuatro baladas son preciosas. Mi preferida es la cuarta, aunque la primera es bellísima, la tercera es preciosa y la segunda no se queda atrás. La grabación que yo tengo es la de Vladímir Ashkenazi, y qué voy a decir que no sepamos, increíble intérprete. No obstante, hay muchas interpretaciones sobre las *Baladas*, pero la música que lleva inmersa es tan bonita que ha sido punto de referencia para todos los mejores intérpretes del mundo. Por lo tanto, yo recomiendo esta obra tanto en partitura como en CD, ya que es una obra esencial»<sup>[152]</sup>.

Hablar de Fryderyk Chopin casi resulta equivalente a referirse al piano romántico por antonomasia. También al arquetípico artista, sentimental, atormentado y apasionado de su tiempo, tan dominador del arte interpretativo como del de la creación. Junto con Ferenc Liszt, Chopin será el caso más nítido de compositor-pianista, que escribe desde el teclado y lo utiliza como plataforma y *banco* de experimentación de toda su producción. Esta nueva figura de compositor-virtuoso que representan Liszt —quien fue el primer concertista en ofrecer un recital de piano— y Chopin conllevará de manera implícita un lenguaje musical nuevo, de contenidos expresivos igualmente innovadores y de enorme peso en la música del futuro.

Sin embargo, más que inventar nada, Chopin explora y desarrolla los recursos del piano —del nuevo piano romántico— hacia los sutiles mundos expresivos que le dictan su naturaleza artística y la condición de virtuoso del teclado. Esa confluencia, alimentada por el éxito y el reconocimiento, será la base de un lenguaje personal y absolutamente innovador, que allanará el camino al gran esplendor que tanto en las salas de concierto como en las mesas de trabajo de los más ilustres compositores experimentará el piano.

Muestra brillante y diáfana de esta nueva manera de componer y entender el arte de la interpretación pianística son las cuatro baladas que compone en París a lo largo de un amplio espacio de tiempo que se prolonga desde la primavera de 1831 (fecha de la que proceden los primeros esbozos de la *Balada número 1, en sol menor*) hasta 1842, año en que culmina la cuarta y última balada. En estos fructíferos doce años parisienses, Chopin forja gran número de composiciones, entre las que figura este conjunto de cuatro novedosas piezas, de altísimo virtuosismo y hondo calado expresivo, cuya denominación, hasta entonces inédita en la música instrumental, parece reivindicar el carácter lírico y vagamente ritmado y épico de unas composiciones cuya etimología procede de la palabra italiana *ballare* (danzar). Todas ellas están construidas sobre el sustento métrico de un compás binario de subdivisión ternaria: 6/4 en la primera balada y 6/8 en las tres restantes.

Tanto por su cuidado e intenso melodismo como por la riqueza armónica de la escritura, la colección de las cuatro baladas de Chopin conforma uno de los ciclos

más redondos, interesantes y ricos de todo el pianismo romántico. Para muchos melómanos supone, además, «la más bella y más original de todas sus creaciones». Música definitivamente abstracta y absoluta, por más que Robert Schumann afirmara que «al menos» dos de las cuatro baladas («la *Segunda* y la *Tercera*») fueron inspiradas por la literaria y nacionalista colección de *Baladas y romances*, de Adam Mickiewicz, quien, como su amigo y compatriota Chopin, residía en el cosmopolita París de la primera mitad del siglo decimonónico, y algunos de cuyos versos fueron musicados por Chopin en dos de sus canciones (exactamente «*Precz z moich oczu*» y «*Moja pieszczotka*», ambas integradas en el álbum de *17 canciones polacas, opus póstumo 74 [KK 1092-1181]*).

Abundan las referencias discográficas de las cuatro baladas. Pocos son los grandes pianistas que se han sustraído a su enorme poder de atracción. Entre tanta maravilla, resulta imposible optar por «una versión de referencia». Claudio Arrau (Chillán, Chile, 1903-Muerzzuschlag, Austria, 1991), en su registro neoyorquino de 1953 (Philips 473 465-2), está sencillamente inconmensurable. Su fulguroso virtuosismo es tan inigualable como la poética expresión de quien fue una de las naturalezas pianísticas fundamentales del siglo xx. En sus manos auténticamente románticas, cargadas de fantasía y pulcritud, es la música misma la que dicta la pauta, como si el inolvidable alumno de Martin Krause se entregara a ella para limitarse a encauzar su voz sensible. Menos impetuosas pero igualmente vivas y bellísimas se revelan las baladas en el registro de abril de 1977 (Philips 468 394-2), donde, a pesar de entonces contar ya 74 años, Arrau aviva ligeramente los tiempos, aunque las dinámicas se tornan más contenidas y planas.

Existen varios documentos sonoros que recogen la visión *objetiva* de Sviatoslav Richter. Todos son antológicos y, a pesar de las diferencias cronológicas —ya en 1950 grabó en Moscú, para Melodia, la *Balada en fa menor*—, guardan asombrosa similitud, detalle que refleja el criterio preciso que el legendario discípulo de Guenrij Neuhaus poseía de las baladas de Chopin, cuya obra consideraba como «el sustento de mi infancia». «Fue escuchando a mi padre tocar el *Quinto nocturno*», prosigue Richter, «cuando quedé impresionado, muy emocionado, y decidí consagrarme definitivamente a la música». En sus manos, las baladas se perciben como visiones cuya certitud convive con un carácter casi rapsódico de penetrante aliento lírico, que se regodea en los secretos del pentagrama. Quizá el más impresionante de todos estos testimonios richterianos, incluso por encima del precedente de un recital ofrecido en Moscú en 1963 (que recoge solamente las dos primeras baladas), sea la grabación realizada en Praga, el 21 de febrero de 1960, y publicada en *Occidente* por el sello Harmonia Mundi (ref.: PR 254 060 HM 78). Su edición, de excelente sonido monoaural, anuncia la toma «en vivo». Sin embargo, la ausencia total de toses, aplausos o cualquier otro ruido ajeno a la música, avala la hipótesis de que la toma no procede de ningún concierto, sino que realmente se produjo ese mismo día en algún estudio de la entonces musicalísima Radio Checa.

En ningún comentario discográfico de Chopin puede estar ausente Arturo Rubinstein, que desgrana su magia inconfundible en traducciones cargadas de identidad y acentos propios. Especialmente recomendable es su grabación de 1959 para RCA Victor (ref.: RD 89651). Krystian Zimerman y su pianismo perfecto pusieron una pica en Flandes en 1987 con una lectura *moderna* que fascina por su exquisito fraseo y la profundización en la riqueza modal y armónica de estas páginas que el paisano de Chopin entiende desde una concepción unitaria que enfatiza la unidad del ciclo (Deutsche Grammophon 423 090-2, 1987). Más onírica pero no menos «perfecta» es la grabación efectuada por Maurizio Pollini, el mes de abril de 1999, en la múniquesa Herkules-Saal, también para Deutsche Grammophon (ref.: 459 683-2). El milanés opta por tiempos rapidísimos que, sin embargo, en absoluto colisionan con el carácter *cantabile* y lírico que impregna su versión<sup>[153]</sup>.

El sello amarillo alberga en su extenso catálogo, además, la grabación del irregular Andréi Gavrílov, quien llevó al disco las cuatro baladas en septiembre de 1991, en Hannóver, en la Beethovensaal. Deslumbra su técnica apabullante, pero esos medios increíbles podrían haber dado más juego musical (Deutsche Grammophon 435 622-2). Vladímir Ashkenazi en su registro para DECCA no llega a convencer con su lectura contundente, cargada de nervio y excelencia. Algo más de poesía y efusión acabaría por completar la redondez de una visión marcada, en cualquier caso, por el estigma de uno de los más grandes pianistas de la segunda mitad del siglo xx. Otras realizaciones también muy dignas de encomio son las firmadas por el ardiente Samson François (EMI 7243 5 73386 2, 1954); Witold Małcużyński (D Classics DCL 706782, 1963); Nikita Magálov (pura inspiración; Philips 426 819-2, 1974); Agustín Anievas (EMI 7243 5 74290 2, 1976); Murray Perahia (Sony SK 64 399, 1994); Ricardo Castro (Arte Nova 74321 59217 2, 1998), y Evgueni Kissin, quien en 1998 dejó constancia de su enorme potencial pianístico con una realización plena de méritos y que roza, casi milimétricamente, a las de los viejos maestros.

Visiones también a considerar son las debidas a intérpretes tan solventes como Ivan Moravec (Supraphon SU 3583-2 111, 1965); Valentina Kaménnikova (Planeta-De Agostini II 18, 1968); Philippe Entremont (CBS M2YK 45670, 1970); Cyprien Katsaris (Teldec 8.43053 ZK 243 035-2, 1983); Cyril Huvé (EMI 54480, 1991); Idil Biret (Naxos 8.554527, 1992); Freddy Kempf (BIS CD-1160, 2000); Stefan Vladar (Harmonia Mundi HMC 905260, 2002), y Stephen Hough (Hyperion CDA 67456, 2003).

### ***Balada número 1, en sol menor, opus 23 [KK 273-279] (1831/1835)***

*Estreno:* Leipzig, 4 de octubre de 1835. *Intérprete:* Fryderyk Chopin. *Duración aproximada:* 8' 50".

«Chopin me dio una nueva balada, en sol menor. De entre todas sus obras, me parece ésta la más ingeniosa y genial. Le dije que era la que más me gustaba. Después de haber reflexionado largo rato, exclamó convencido: ‘Lo que me dice me produce enorme placer, porque yo también la prefiero a mis otras obras’. Además, me tocó de modo incomparable otras nuevas piezas: estudios, nocturnos, mazurcas... Basta verle sentado al piano para sentirse conmovido. Usted simpatiza con él. Pero Clara [Wieck] es una virtuosa aún más grande. Confiere a las composiciones de Chopin casi más valor que él. Imagine usted la absoluta perfección, una maestría que parece ignorarse a sí misma»<sup>[154]</sup>.

Es Robert Schumann quien con tanto entusiasmo escribe de la «ingeniosa y genial» *Primera balada, en sol menor, opus 23*, tras el encuentro que mantuvo con Chopin el 13 de septiembre de 1836, en Leipzig, donde el compositor recaló unos días en el curso de su viaje de regreso a París tras haber pasado el mes de agosto con la joven Maria Wodzińska (y la madre de ésta, Teresa Wodzińska) en el balneario checo de Mariánské Lázně. Sin embargo, los orígenes de esta primera balada se remontan a sus tiempos de Viena, donde entre los meses de mayo y junio de 1831 Chopin esbozó los primeros apuntes de la partitura, aunque ésta no quedaría concluida hasta bastante tiempo después, en 1835<sup>[155]</sup>, en París.

La página preferida por Chopin y Schumann se construye con enorme libertad formal, casi como si fuera una fantasía que entrañara un apasionado poema sonoro insuflado de ardor, emoción y pesadumbre. Desde las primeras notas, la balada derrocha genialidad y un tratamiento pianístico empeñado en exhibir los inagotables recursos expresivos del teclado. Como ocurre en los sencillos y al mismo tiempo tremendamente complejos siete compases iniciales, donde el diseño unísono en ambas manos que asciende «pesante» y lentamente desde el registro grave constituye un verdadero tratado sobre las posibilidades sonoras, dinámicas y expresivas del piano<sup>[156]</sup>.

La amplia sección central, que conforma el grueso de la obra, se halla preludiada por los siete lentos compases mencionados, que establecen el marco ambiental de la balada. Se trata de un —aparentemente— sencillo pasaje en el que ambas manos definen al unísono un peculiar diseño ascendente de enorme exigencia expresiva y elevada sugestión narrativa y poética. Un ritmo de 6/4 prescrito «Moderato» en la armadura preside esta variada, espaciosa y bitemática sección central, que se inicia con un atractivo y modal arpeggio de séptima dominante (Do-Re-Fa#-Sib), marcado *dolce* y que dará inmediatamente lugar a una serie de derivaciones tonales y rítmicas que desembocarán, tras un fulgurante y progresivo *sempre più mosso*, a centelleantes pasajes de veloces corcheas ascendentes y descendentes en la mano derecha, que se extienden a lo largo y ancho de todo el teclado mientras el acompañamiento de la izquierda cobra singular énfasis.

El exigente y nada gratuito virtuosismo de esta enjundiosa sección es sólo



parangonable al alto valor expresivo de sus veloces compases. Un sereno y muy *cantabile* periodo *Meno mosso* retoma el carácter elegíaco de los compases iniciales. La quietud será pronto interrumpida por un pasaje caracterizado por anchos y ampulosos acordes en fortísimo de la mano derecha, que canta bajo un enrevesado acompañamiento en acordes de negra. Tras un agudo y rapidísimo episodio de corcheas (*Più animato*), la reexposición del motivo de séptima dominante que inició esta ancha sección central, y un incandescente y comprometido *Presto con fuoco* señalado con dos efes (*ff*), la *Balada* concluye con una descendente y acelerada sucesión de sonoros acordes de octava en ambas manos que afirma con rotundidad la tonalidad de sol menor. La obra, dedicada al barón de Stockhausen<sup>[157]</sup>, fue publicada por primera vez en Londres, en mayo de 1836, por Wessel & Co. Un mes después, en junio, se editó en Leipzig (Breitkopf & Härtel). A París no llegó hasta el mes de julio, cuando fue impresa en los talleres de Moritz Schlesinger<sup>[158]</sup>.

### ***Balada número 2, en Fa mayor, opus 38 [KK 601-609] (1836/1839)***

*Estreno:* París, Salle Pleyel, 26 de abril de 1841. *Intérprete:* Fryderyk Chopin.  
*Duración aproximada:* 6' 50".

Iniciada en 1836 y no concluida hasta principios de 1839, durante el desahogado invierno pasado junto a George Sand en Mallorca, en la Cartuja de Valldemossa, la *Segunda balada, en Fa mayor, opus 38*, fue dedicada por Chopin a su colega y admirador Robert Schumann<sup>[159]</sup>, quien en 1838 a su vez le había dedicado la *Kreisleriana, opus 16*. Obra violenta y de acusados contrastes, nada de ello aparece en la dulce sección introductoria (*Andantino*; 6/8), una suerte de ingenua siciliana en Fa mayor plena de frescura y encanto. La serena atmósfera inicial resulta súbitamente truncada por la estruendosa irrupción del segundo episodio, un *Presto con fuoco* marcado fortísimo que dará lugar a un extenso, vehemente y agitado desarrollo que será interrumpido en diversas ocasiones por contrastados episodios evocadores de los compases iniciales.

Resulta sorprendente la habilidad con que Chopin —compositor de «muy insuficiente formación musical» al discutible decir de su colega Vincent d'Indy— resuelve el complicado problema formal de compatibilizar en una pieza bitemática dos temas en tiempos diferentes —*Andantino*; *Presto con fuoco*—, y lo resuelve, como apunta Piero Rattalino, «con la duplicidad del planteamiento tonal y terminando la pieza en tonalidad diferente de la del comienzo»<sup>[160]</sup>. La reaparición de la especie de siciliana inicial, mutada ahora a la más oscura y patética tonalidad de la menor, pone punto final a una balada cuyas enormes exigencias técnicas y artísticas reservan su interpretación sólo a pianistas de máxima cualificación.

Según las crónicas de la época, las manos de Chopin «parecían de goma» cuando

ejecutaban en público los intrincados y tempestuosos compases de esta temida, admirada y casi inaccesible página. Su primera edición se produjo de modo simultáneo en París, Leipzig y Londres, en 1840, en un cuaderno de seis hojas cuya portada decía: «BALLADE / POUR LE PIANO / dédiée / A MONSIEUR ROBERT SCHUMANN / par / FRÉD. CHOPIN / Op. 38. / Propriété des Editeurs. / Leipzig, chez Breitkopf & Härtel. / Paris, chez Troupenas & Co. / Londres, chez Wessel & Co. / Pr. 20 Ngr. / 6330. / Enregistré aux Archives de l'Union».

El estreno fue en la Salle Pleyel de París, el 26 de abril de 1841, en un recital protagonizado por el propio Chopin y en el que éste también dio a conocer algunas otras composiciones<sup>[161]</sup>. Para la ocasión se congregaron aquella tarde en la célebre sala de conciertos parisiense figuras como Hector Berlioz, Maurice Bourges, Eugène Delacroix, Heinrich Heine, Friedrich Wilhelm Kalkbrenner, Ferenc Liszt, Adam Mickiewicz y George Sand.

### ***Balada número 3, en La bemol mayor, opus 47 [KK 679-687] (1840/1841)***

*Estreno:* París, Salle Pleyel, 21 de febrero de 1842. *Intérprete:* Fryderyk Chopin. *Duración aproximada:* 7' 00".

En la elegante y algo mordaz *Tercera balada, en La bemol mayor, opus 47*, Chopin recupera el apacible y sereno ambiente de algunos nocturnos, mazurcas, valsos y preludios. Para ello, recurre a la grata y amable tonalidad de La bemol mayor, que engloba el característico ritmo de 6/8 que cobija todos sus compases. Compuesta entre 1840 y 1841 y dedicada a su alumna Pauline de Noailles, fue estrenada por el propio compositor el 21 de febrero de 1842, en París, en la Salle Pleyel. La crítica se mostró ya entonces extremadamente laudatoria ante la nueva pieza, que calificó como «una de las composiciones más acabadas del señor Chopin. Su flexible imaginación se vierte con inusual magnificencia [...] Es poesía traducida, superiormente traducida, al mundo de los sonidos» (Maurice Bourges, en la *Gazette musicale*).

El suave y efímero inicio, que recuerda el del *Preludio opus 28 número 17* (escrito, quizá no casualmente, en la misma tonalidad de La bemol mayor e idéntico compás de 6/8), se basa en una sencilla célula ascendente de seis notas correlativas, a la que sigue un leve diseño descendente enunciado por la mano izquierda. Algunos breves y volátiles pasajes de corcheas *decoran* e interrumpen el segundo tema, que reaparecerá de manera regular a lo largo de toda la obra entre pequeñas y fugaces irrupciones de minúsculas ideas que no llegan a tomar cuerpo. El fuerte cromatismo que caracteriza la balada conduce a una sección modalmente contrastada, en la que los cuatro bemoles de la armadura de La bemol mayor son suplantados por cuatro sostenidos, que establecen una modulada sección en semicorcheas que desembocará

en la reexposición de la tonalidad base y, en última instancia, a los cuatro acordes que coronan la balada, publicada en París el mismo año de su conclusión<sup>[162]</sup>.

### ***Balada número 4, en fa menor, opus 52 [KK 732-738] (1842)***

*Intérprete del estreno:* Fryderyk Chopin. *Duración aproximada:* 10' 15".

Junto con la *Barcarola en fa sostenido menor, opus 60*, la *Polonesa-fantasia opus 61* y las dos últimas sonatas para piano, la *Cuarta balada* representa el apogeo del arte de Chopin. Creada en 1842 y dedicada a la baronesa Nathaniel de Rothschild, la refinada y extensa *Cuarta balada, en fa menor, opus 52* supone una de las obras capitales de la historia del piano; no sólo por la fragante y ejemplar ornamentación con la que Chopin ilumina cada uno de sus inagotables y originales diseños temáticos, sino, también y sobre todo, por la elocuente inspiración y coloreada riqueza de sus armonías, cualidades que indujeron al gran Alfred Cortot a considerar esta *Cuarta balada* como un claro precursor del impresionismo musical. Su publicación se produjo en 1843, en París y Leipzig. Un año después se imprimió también en Londres<sup>[163]</sup>.

Un *Andante con moto* en compás de 6/8 preside sus generosos y cálidos pentagramas, iniciados por un lírico y melancólico motivo que se expande a lo largo de los siete primeros compases de la partitura. Inmediatamente, en el octavo compás, aparece el primer tema, una suerte de nocturno cuya bellísima melodía es presentada, «*a mezza voce*», por la mano derecha bajo un delicado pero rítmico acompañamiento de la izquierda. Este motivo será sometido a una excitante y magistral serie de variaciones, que se prolongarán hasta la irrupción, en el compás 79, del afable y *abarcarolado* segundo tema, que conducirá a una cadenciosa y «*dolcissima*» fermata encomendada a ambas manos al unísono.

Tras este aéreo pasaje, en el que el tiempo queda suspendido gracias a un bien marcado calderón, reaparecen los dos temas nucleares de la balada, que resultan ahora protagonistas de un sobresaliente y canónico desarrollo a dos y tres voces, en el curso del cual tomarán tintes inquietos y hasta tormentosos. Un pasaje en pianísimo de cuatro amplios acordes de blanca con puntillo y un último que se extiende a lo largo de cuatro compases dan paso a la última sección de la balada, una frenética y endiablada sucesión de tresillos de semicorcheas en ambas manos jubilosamente coronada por cuatro afirmativos compases que desembocan de manera radiante en la tónica de Fa mayor.

# Estudios

---

«En los *Estudios* de Chopin se encuentran combinaciones armónicas de asombrosa profundidad [...] Auténticas obras maestras en las que se reúnen la más excelsa calidad de su estilo y la más fulgurante inspiración».

Hector Berlioz<sup>[164]</sup>

---

Los 24 estudios opus 10 y 25 constituyen un perfecto compendio que explora hasta lo inaudito las posibilidades mecánicas y expresivas del piano. Nada de lo escrito con posterioridad destinado al teclado habría sido lo mismo sin este punto de referencia que, sin duda, se erige como el más formidable «método de piano» imaginable. La precisa escritura de cada uno de ellos se dirige a resolver problemas técnicos muy concretos de la interpretación pianística. El gran logro de Chopin —que fue un activo pedagogo del piano— fue convertir esta finalidad *mecánica* en base, casi excusa, para desarrollar unas miniaturas sonoras —cada estudio ronda los 2 o 3 minutos de duración— de enorme vuelo artístico y expresivo, cuyo calado musical en absoluto es inferior al del resto de sus obras. Es más, en estos 24 estudios el virtuosismo se convierte *per se* en nuevo medio de expresión.

A diferencia de los estudios para piano compuestos hasta entonces por músicos como Cramer, Clementi, Czerny, Hummel, Kalkbrenner, Moscheles o Anton Reicha, cuyos limitados valores musicales aparecen minimizados ante el objetivo didáctico, en ningún estudio de Chopin prevalece el aspecto mecánico sobre el cariz expresivo y artístico<sup>[165]</sup>. Son, como sostiene Alfred Brendel, «piezas expresivas, piezas con carácter, estudios de expresión»<sup>[166]</sup>. Con Chopin nace el estudio de concierto, género que luego será admirablemente cultivado por compositores tan diversos como Schumann<sup>[167]</sup>, Liszt, Debussy, Skriabin, Rajmáninov, Bartók, Prokófiev, Stravinski, Messiaen, Ligeti y —ya en el entorno español—, Albéniz<sup>[168]</sup>, Granados<sup>[169]</sup> o Jesús Rueda, cuyos *Seis estudios para piano* datan de 1987.

Chopin, que es un joven veinteañero cuando compone sus dos grandes series de estudios —la opus 10 data de 1830/1832, y la opus 25 de 1835—, marca la pauta de la evolución técnica y estilística del instrumento con estas piezas breves y tan cargadas de sentido técnico como de razones artísticas. No es exagerado sostener que en los estudios de Chopin —como también ocurre en los posteriores *Preludios opus 28*— su poética aparece en estado químicamente puro, dado que la exploración pianística del teclado y de sus inagotables recursos, con todas sus implicaciones técnicas y tímbricas, constituye inequívocamente el objeto esencial de estas 24 pequeñas grandes páginas destinadas a alcanzar la perfección de la materia sonora desde la misma entraña de la música. Alfred Cortot sintetizó esta característica de los estudios de Chopin de modo muy diáfano: «El músico desprovisto de virtuosismo se encuentra tan mal preparado ante los estudios de Chopin como el virtuoso que

carezca de musicalidad».

Cuando nacen los estudios de Chopin han transcurrido apenas unos años desde que Beethoven concluyera —en 1818— la revolucionaria *Sonata Hammerklavier, en Si bemol mayor, opus 106*, o de que Schubert pusiera punto final en Viena —el 26 de septiembre de 1828— a su póstuma *Sonata para piano en Si bemol mayor, D 960*. El joven Chopin recibe y asume esa herencia maravillosa —también la de Bach y los clavecinistas—, y la incorpora a su inconfundible universo expresivo, que concilia con el piano decimonónico y convencional. Con Chopin todo lo que es técnica pianística se resuelve en música pura.

En este sentido, abre con sus estudios el camino a un nuevo mundo expresivo; un universo en el que la técnica del piano, además de herramienta para desarrollar ideas musicales, se convierte en añadido y poderoso recurso estético. De Chopin en adelante, de sus estudios hacia el futuro, técnica y lenguaje musical se fundirán sobre el teclado en perfecto e indisoluble binomio. El tópico mil veces repetido de que la técnica «es un mero recurso para desarrollar ideas musicales» queda destruido al adquirir, en los estudios de Chopin, rango de soporte y medio expresivo por sí misma. La culminación de esta perfecta simbiosis entre música y técnica pianística llegará en el siglo xx, en obras como la *Iberia* de Albéniz, y los preludios y estudios de Debussy, Skriabin y Rajmáninov.

Casi todos los estudios aparecen organizados de acuerdo con una característica estructura tripartita (en forma A-B-A o A-B-A'), en la que la sección central surge hábilmente modulada a alguna tonalidad vecina a la de la tónica, y no es más que un sencillo desarrollo del motivo básico de la primera sección (A). Cada estudio trata, de acuerdo con el modelo tradicional establecido por Czerny y Cramer, un único y específico problema técnico, con lo que el conjunto representa un variado y completo epítome de dificultades pianísticas. Cada estudio tiene, además, su correspondiente indicación metronómica, que marca con absoluta precisión la velocidad a la que debe ser tocado<sup>[170]</sup>.

A pesar de que Chopin renegaba de la escritura «hipervirtuosa» de muchas composiciones pianísticas de su tiempo, y miraba con mayor atención las colecciones de preludios y fugas de Bach, en sus estudios establece una fase fundamental para afrontar debidamente los requerimientos técnicos del piano romántico. En este sentido, fijó en los estudios un sendero que encaminaba al intérprete a afrontar con lucidez y armado con mejores recursos las enormes exigencias musicales y —también— expresivas del nuevo pianismo. Los estudios de Chopin fijan así un nuevo fundamento del virtuosismo y una concepción del arte interpretativo hasta entonces inédita. Un compendio que permite al intérprete trabajar todas las dificultades técnicas y, al mismo tiempo, «penetrar hondo en todos los modos de la expresión musical»<sup>[171]</sup>.

Como no podía ser de otra forma, al tratarse de uno de los corpus fundamentales de la historia del teclado, abundan las grabaciones excepcionales de los estudios de

Chopin. Las hay de todo tipo y color. Ya en 1927 el no muy chopiniano Wilhelm Backhaus (1884-1969) dejó un testimonio deslumbrante, cargado de vitalidad y dominio técnico, felizmente recuperado de su añejo sonido monoaural en la serie *The Piano Masters* (ref.: 20.3160-306). Seis años después, en 1933, Alfred Cortot se adentró en los estudios para firmar una lectura cuya belleza sonora e inclinación cantable quizá nunca haya sido superada. Posiblemente sea éste el registro más sugerente de toda la discografía (Dante HPC003).

Más *perfecto* e impresionante es el documento sonoro grabado en junio de 1956, en Londres, por Claudio Arrau, que una vez más hace alarde de sus colosales medios técnicos, puestos al servicio de un concepto romántico siempre abierto al futuro (EMI Références CDH 7610162). No mucho después, en los años 1958 y 1959, otro gran intérprete chopiniano, el francés Samson François, se vuelca en una lectura plena de intuición y comunicatividad (EMI 7243 5 73386 2). En 1965 el malogrado Dino Ciani dejó su interesante testimonio de los dos cuadernos de estudios, reprocesado en sonido digital por el sello Dynamic (ref.: CDS 413/2). Un año más tarde, Agustín Anievas (Nueva York, 1934) grabó para EMI una lectura que obtuvo gran difusión en su país natal (ref.: 7243 5 74290 2).

Punto y aparte merece la arrolladora realización del inolvidable cordobés Rafael Orozco (1946-1996). Fue en 1971, cuando ¡con sólo 24 años! registró en París los *24 estudios*. Y lo hizo con todos los honores, a lo grande, para un sello internacional —EMI— y apadrinado por su maestro Alexis Weissenberg, quien escribió entonces: «Orozco interpreta estos *Estudios* con el nervio de un gran pianista. Para él constituyen un recreo, una prueba de alegría. No tiene necesidad de probarse a nadie y, mucho menos, a sí mismo. Los ejecuta porque puede hacerlo, porque sabe cómo dominarlos y, por encima de todo, porque los ama. Y esto, se percibe». Ahora, pasado el tiempo, esa envidiable facilidad y «prueba de alegría» cobra fuerza inusitada. Orozco se ventila con esmero y arrebatadores medios los *24 estudios*. Ciertamente es que falta esa riqueza tímbrica, búsqueda de color y tenue inflexión del *rubato* que años más tarde tan pródigamente emplearía en su apasionada grabación de la albeniciana *suite Iberia*. El suyo es un Chopin preocupado en la perfección formal y centrado en su tentador aspecto mecánico. Un testimonio maravilloso de quien ha sido —y es— uno de los pianistas españoles más grande de todos los tiempos (EMI CDM 5 67229 2).

En la misma línea que Orozco se sitúa el registro de Vladímir Ashkenazi para DECCA (ref.: 466 250-2), de 1971, y en el que el pianista ruso-islandés, nacido en Gorki en 1937 y ciudadano islandés desde 1972, hace alarde de las impecables cualidades técnicas y artísticas que lo convirtieron en uno de los intérpretes más reconocidos de su tiempo, desde que en 1955, con sólo 18 años, se alzara con el segundo premio del Concurso Chopin de Varsovia. También en uno de los más fieles y sólidos servidores de la música del polaco, que ha grabado en su integridad y que siempre lo ha acompañado en sus recitales y conciertos. A propósito de esta

grabación, el propio Ashkenazi declaró algunos años después, cuando volvió a escucharla: «No podría tocarlos así hoy».

En 1972 se produjo un hito en la cuantiosa discografía de los estudios de Chopin. Aquel año, el rostro de un joven y aún no muy conocido pianista milanés llamado Maurizio Pollini<sup>[172]</sup> asomó en los lineales de las tiendas de discos de todo el mundo enmarcado en la portada de un elepé muy bien distribuido por Deutsche Grammophon. Pronto, aquella cara joven, nacida en 1942 y que ya en 1957 veía cómo sus manos tocaban en público los *24 estudios* de Chopin, quedó fijada en los oídos de los melómanos gracias al sonido de un vinilo cuyos surcos dejaban escuchar una visión que eludía vértigo y velocidad para plantear un concepto más acorde con el Chopin medido, pulido y un punto *historicista* que por entonces comenzaba a reivindicarse. Aquella versión perfecta además de perfectamente grabada por los ingenieros del sello amarillo alcanzó un reconocimiento y difusión sin precedentes, y aún hoy es bastión de la discografía de Chopin (ref.: 463 051-2).

Si Arturo Rubinstein dijo con franca admiración, cuando escuchó a Pollini en Varsovia en 1960, durante las pruebas del Concurso Chopin, que «este joven toca mejor que todos nosotros», tras el descubrimiento de este disco fueron muchos los discófilos y melómanos que suscribieron aquellas entusiastas palabras de Rubinstein, quien, paradójicamente, y pese a su condición de eximio intérprete de Chopin, nunca se atrevió a llevar al disco los estudios, escudándose en el argumento de que «me falta la técnica para tocarlos como creo que deben tocarse». Pollini tenía técnica y dominio expresivo. Su visión sigue erigida como modelo y referencia, a pesar de que desde entonces se han sucedido algunas valiosas realizaciones discográficas.

Como la de Freddy Kempf (Londres, 1977), quien logra equipararse con el gran milanés en su lograda grabación integral, producida en Estocolmo en agosto de 2003 y publicada por el sello BIS (ref.: BIS SACD-1390). Desde los primeros instantes del vertiginoso *Estudio en Do mayor* que abre la serie, se siente la nobleza pianística de este artista considerado por la crítica rusa como «el héroe del Concurso Chaikovski», cuando en 1998, con 20 años, obtuvo el tercer premio entre las protestas de un público que lo quería ganador. Kempf se apoya en una perfección técnica que nunca se siente exhibicionista. Busca la expresión musical, el sentido melódico, la hondura armónica, para convertir cada estudio en nueva sorpresa. El sonido y el fraseo son fascinantes. Kempf es valiente —incluso a veces atrevido— con los contenidos *tempi*, que en ocasiones *congela* para dejar el pentagrama suspendido en una atmósfera aérea que siempre llega precedida de *ritardandos* de gran brevedad, que nunca alcanzan a deformar la arquitectura perfecta de cada estudio. La fuerza musculosa de Guilels, la delicadeza de Pires, la perfección de Pollini, el aliento romántico de Rubinstein, la plenitud de Richter... Todo asoma en este Chopin inclasificable y único.

Grabaciones también remarcables son las de Tamás Vásáry (Deutsche Grammophon, 25 35 266, 1964); Nikita Magálov (Philips 426 825-2, 1975); Mirka

Pokorná (Supraphon; ref.: 4122, en su vieja edición española en vinilo, editada por Discophon en los años setenta); Sequeira Costa (Planeta Agostini GEP 21-2, 1976); François-René Duchable (Erato 2292-45178-2, 1980); Louis Lortie (Chandos CHAN 8482, 1986); Andréi Gavrílov (EMI, 1988); Idil Biret (Naxos 8.554528, 1990); Borís Berezovski (Teldec 9031-73129-2, 1991); Giorgia Tomassi (EMI 7243 5 72779 2, 1996); Nikolái Luganski (EMI 8573-80228-2, 1999); Murray Perahia (Sony SK 61885, 2001) y la del búlgaro Veselin Stanev (Gega New GD 289, 2002/2003).

Entre los registros parciales, Grigori Sokolov (San Petersburgo, 1950) se lleva la palma con su insuperable versión de los *12 estudios opus 25*. Es preciso escuchar este milagro discográfico, grabado en vivo el 13 de junio de 1985 en la Sala Glinka de San Petersburgo, para apreciar y sentir la verdadera dimensión de una lectura sin trampa ni cartón que se erige como referencia máxima. No cabe soñar mayor imaginación musical, tanta riqueza de registros, tal amplitud dinámica, medios técnicos... Cada estudio es un nuevo prodigio en los dedos infalibles de este auténtico número uno del pianismo contemporáneo. La calibrada definición del estudio de sextas, el de octavas, el undécimo, el fuego épico del en do menor, el etéreo ambiente sonoro del primero, el lentísimo tempo del quinto<sup>[173]</sup>... Sokolov derrocha personalidad, criterio y un inteligente caudal técnico que recoge las mejores tradiciones del pianismo soviético y universal (Opus 111, OPS 30-289).

También hay que destacar, dentro del apartado de registros parciales, el comedido y muy valioso que de los *Estudios opus 25* realizó el siempre admirable pianista brasileño Nelson Freire entre septiembre de 2001 y enero de 2002 para DECCA (ref.: 470 288-2). Menos fuste depara el que de estos mismos estudios grabó en 1956 el húngaro-suizo Géza Anda (Budapest, 1921-Zúrich, 1976), editado por Testament (ref.: SBT 1066) y de improbable localización en la actualidad. Intérpretes excelsos también de algunos estudios aislados son Sviatoslav Richter (Harmonia Mundi PR 254 060 HM 78, 1960); «Opus 10, números 1, 2, 3 y 12», y «Opus 25, números 6 y 7») y Alicia de Larrocha (EMI Classics 5 62656 2, 1962/1964; «Opus 10, número 3», «Opus 25, número 9»).

Richter y De Larrocha representan una ingente relación de pianistas de muy diverso calado que han llevado al disco estudios de Chopin. Entre los «históricos», hay que destacar los legendarios Ferruccio Busoni (quien en 1919 grabó en Londres el *Estudio opus 10 número 5*, mientras que el *Opus 25, número 5* lo registró el 27 de febrero de 1922, también en la capital inglesa<sup>[174]</sup>); Ignacy Jan Paderewski (única es su versión del *Estudio opus 10 número 3*, efectuada en Nueva York el 13 de diciembre de 1926; Gramophone DB1037); el estadounidense de origen húngaro Edward Kilenyi (1910-2000; autor de un reposado registro integral del *Opus 10*, fechado en París entre los meses de septiembre y noviembre de 1937; Andante, AN1190); Francis Planté (Opal CD 9857, 1928; *Opus 10, número 7*<sup>[175]</sup> y «Opus 25, números 1, 2 y 11»); el notable polaco Raul Koczalski (1884-1948), niño prodigio discípulo en Lwów de Karol Mikuli, alumno a su vez de Chopin, y que destila belleza



y sugerencia melódica en su calurosa versión del lento *Estudio opus 25, número 7*, procedente de una toma berlinesa de 1928; Alexánder Brailovski (en 1928 registró en Berlín una selección de ambos opus; Polydor, 95323); el célebre pianista hamburgués Emil Von Sauer (1862-1942), quien en 1940, ¡con 78 años!, grabó en Berlín una tumultuosa, moderna y bien declamada lectura del *Estudio opus 25, número 12* (ref.: Columbia LW38); la francesa Jeanne-Marie Darré, que el 1 de mayo de 1944, en plena II Guerra Mundial, se recluyó en los estudios Albert de París para dejar testimonio de su particular visión de una selección de estudios, luego editada por Pathé bajo la referencia PDT92<sup>[176]</sup>; o el poeta irrepitible Vladímir Sofronitski (San Petersburgo, 1901-Moscú, 1961), autor de un muy fluido y maravillosamente regulado *Estudio opus 25, número 3*, procedente de un recital ofrecido en Moscú, en el Conservatorio Chaikovski, el 21 de noviembre de 1949 (Andante, AN1190).

Dinu Lipatti, Vlado Perlemuter, Emil Guilels son eslabones imprescindibles en una relación inagotable y siempre abierta, que hoy culmina el joven Yundi Li (Chongkin, China, 1982), artista creciente que tras alzarse el 4 de octubre de 2000 con el primer premio del Concurso Chopin de Varsovia, grabó en Berlín, en septiembre de 2001, un monográfico Chopin que abarca, entre otras piezas, los *Estudios opus 10, números 2 y 5*, y el *Opus 25, número 11*.

### ***Doce estudios para piano opus 10 [KK 109-163] (1829 / 1832)***

[N.º 1, Do mayor. N.º 2, la menor. N.º 3, Mi mayor. N.º 4, do sostenido menor. N.º 5, Sol bemol mayor. N.º 6, mi bemol menor. N.º 7, Do mayor. N.º 8, Fa mayor. N.º 9, fa menor. N.º 10, La bemol mayor. N.º 11, Mi bemol mayor. N.º 12, do menor]

*Duraciones aproximadas:* 2' 20". 1' 25". 3' 55". 2' 05". 1' 45". 3' 00". 1' 30". 2' 25". 2' 20". 2' 00". 2' 40". 2' 55".

La serie de los *Doce estudios opus 10* fue iniciada en el otoño de 1829, cuando su jovencísimo compositor apenas contaba 19 años. La gestación se completó durante tres años, hasta el verano de 1832. Nacen, por ello, en torno a la época en la que Chopin se radica en París, cuando su mundo vital se abre al nuevo ambiente, cosmopolita, liberal y efervescente deudor de la Revolución de 1789. Varios de ellos incluso estaban ya concluidos cuando se instaló en la capital gala, en septiembre de 1831. El manuscrito de esta primera serie de estudios apareció publicado simultáneamente en 1833 en Leipzig, París y Londres<sup>[177]</sup>, y figura dedicado —con toda lógica— «a mi amigo Ferenc Liszt», el virtuoso dominador de todas las dificultades pianísticas, quien los acogió con verdadero entusiasmo, hasta el punto de

aprendérselos en tan sólo una semana. Menos entusiasmo despertaron en otros personajes, que quedaron atónitos ante el nuevo reto técnico. El conocido y muy conservador crítico berlinés Ludwig Rellstab (1799-1860) aconsejó con sarcasmo «estudiarlos cerca de algún prestigioso cirujano que pueda curar la inevitable tendinitis que sin duda provocarán»<sup>[178]</sup>.

En la creación de esta primera serie de estudios influyeron los conciertos y recitales ofrecidos en Varsovia por el virtuoso Niccolò Paganini, cuyos alardes sobre el violín impactaron al joven Chopin, que asistió asombrado a las frecuentes actuaciones que el mago del violín presentó en la capital polaca entre el 23 de mayo y el 14 de julio de 1829. El modelo virtuosístico de Paganini, así como su colección de *Caprichos* para violín solo, compuesta entre 1801 y 1807 y en la que el genovés desarrolla hasta lo indecible la técnica del violín, representaron fundamental punto de referencia en la gestación de esta primera serie de estudios<sup>[179]</sup>, que Chopin ya comenzó a barruntar aquel verano de 1829.

De estos doce estudios, los seis primeros siguen un orden alternante entre modo mayor y menor, además de que a cada estudio en modo mayor le sucede otro establecido sobre un intervalo de sexta: así al primero, en Do mayor, le sucede otro en la menor; al tercero, en Mi mayor, el que le sucede está en do sostenido menor; y al quinto, en Sol bemol mayor, le sigue el estudio en mi bemol menor. El orden se trastoca a partir del séptimo estudio, que retoma la tonalidad del primero, Do mayor. Conviene observar, además, que la sucesión de los estudios impares (primero, tercero, quinto y séptimo) se adapta al orden del acorde perfecto de Do mayor (Do-Mi-Sol-Do), aunque el quinto grado —Sol— aparece bemolizado.

El estudio que abre el cuaderno —*Opus 10, número 1, en Do mayor*— es uno de los más difíciles y virtuosísticos de la colección. Fue compuesto muy probablemente en noviembre de 1830, en Varsovia, y su finalidad didáctica es extender la amplitud de la mano derecha, que somete a un rapidísimo ejercicio de arpeggios ascendentes de enorme extensión, que recorren a velocidad de vértigo (*Allegro*; negra: 176) y en tiempo de 4/4 todo el teclado bajo sonoros y largos acordes de octava en la mano izquierda, sobre la que recae el canto. Nunca antes se habían practicado en el teclado arpeggios tan abiertos como los que se plantean en estos pentagramas. Por otra parte, la gran abertura de la mano y sus consecuentes movimientos laterales obligaba —y obliga— a abandonar la posición hasta entonces convencional de la mano sobre el teclado (muñeca ligeramente baja, dedos curvados, flexión centrada sobre el metacarpo y ataque en vertical) para recolocarla con la muñeca bastante más alta, los dedos más estirados, la flexión centrada sobre la primera falange y un ataque tangencial de la tecla<sup>[180]</sup>.

Esta innovadora posición faculta una mayor relajación del brazo y de la propia mano, así como un sonido más *legato* y cantable, al producirse bajo el impulso del movimiento lateral del brazo, lo que atenúa el efecto percutivo del clásico ataque digital. Esta nueva técnica y forma de ataque resultaron capitales no sólo en la

consolidación del inconfundible universo sonoro de Chopin, sino también en toda la música futura, desde Schumann y Liszt a Debussy, Rajmáninov o Ligeti. Pieza vigorosa y de aliento impetuoso, la diáfana tonalidad de Do mayor contribuye a fomentar su carácter extravertido y arrollador. Según Chopin, «la correcta ejecución de este estudio no es posible si no se trabaja lento y haciendo los arpeggios extremadamente ligados»<sup>[181]</sup>. Probablemente, Ferenc Liszt pensaba en sus 79 brillantes compases cuando en su libro sobre Chopin escribió: «A él le debemos la extensión de los acordes, sea en grupo conjuntado, sea en arpeggios»<sup>[182]</sup>.

El *Segundo estudio, en la menor*, es conocido como «Estudio cromático». Fue escrito en Varsovia durante el otoño de 1830, por lo que es rigurosamente contemporáneo del estudio precedente, en Do mayor. Su rápida figuración en semicorcheas sobre un tiempo de compasillo (4/4) exige un absoluto *legato* y a toda velocidad (*Allegro*; negra 144) de los dedos corazón, anular y meñique de la mano derecha (en el argot pianístico, los dedos números 3, 4 y 5, respectivamente), en combinación simultánea con rítmicos ataques del acorde a cargo de los dos dedos restantes de la misma mano. Mientras los dedos más débiles de la mano derecha son sometidos a este endiablado ejercicio, la mano izquierda se limita a un sucinto acompañamiento que apenas subraya las evoluciones tonales y modales de las gamas cromáticas que traza la melodía. Para evitar posibles errores en cuanto a la compleja digitación, el mismo Chopin se ocupó pacientemente de anotar sobre cada nota el dedo con la que debe de ser tocada. Abarca 49 compases que rara vez sobrepasan los dos minutos de duración. Su raíz más inmediata se encuentra en el *Estudio para piano opus 70 número 3* de Moscheles<sup>[183]</sup>, compositor al que Chopin profesaba particular aprecio, y cuyos *24 estudios opus 70* fueron publicados en París en 1828, sólo dos años antes de que Chopin compusiera su *Estudio cromático*. Se sabe, por testimonios de diversos alumnos, que Chopin hacía trabajar concienzudamente en sus clases estos estudios de Moscheles.

El *Estudio opus 10, número 3, en Mi mayor* es, sin duda, el más popular de la serie. También la obra más conocida de Chopin. Sus lentos<sup>[184]</sup> y delicados compases han sido recurridos en mil y una películas y anuncios de todo tipo bajo el caprichoso nombre de «Tristesse». Es página de enorme riqueza melódica, pródiga en cuidadas armonías, cuyo canto aparece articulado sobre un acompañamiento en la misma mano derecha que debe cuidar no eclipsar ni desdibujar jamás la sutil línea melódica<sup>[185]</sup>. Es ésta, precisamente, la verdadera finalidad del estudio: alcanzar que unos dedos canten la melodía mientras los restantes limitan su articulación al mero acompañamiento. Con apariencia y carácter de nocturno, su estructura presenta forma tripartita, que evoluciona sobre la tonalidad de Mi mayor y compás de 2/4. Sus 77 compases entrañan una cadenciosa sección central (compás 46 al 54) más movida —«con bravura» anota Chopin sobre el compás 46— cuyos cromáticos acordes de sextas en semicorcheas requieren considerables dosis de virtuosismo. El estudio está fechado el 25 de agosto de 1832, y es, probablemente, el último compuesto de entre

los doce que integran esta primera serie. También, en opinión del propio Chopin, «lo más bello que jamás he compuesto»<sup>[186]</sup>.

Verdadero vértigo produce el rapidísimo *Estudio opus 10, número 4, en do sostenido menor*, para el que Chopin prescribe un aire «Presto» que concreta con una indicación metronómica de blanca = 88. Su figuración inflexible en volátiles semicorcheas que se alternan las dos manos sobre un tiempo de compasillo (4/4) parece surgir de algunos preludios de Bach, concretamente los en do menor (BWV 847) y en Re mayor (BWV 850) del primer libro de *El clave bien temperado* de Bach. Ninguno de los 82 muy difíciles compases que componen el estudio permite un solo momento de sosiego al afanado intérprete, que debe afrontar los tres problemas técnicos que básicamente supone: la uniformidad en el toque «legato» de ambas manos sobre largas y rápidas frases; la posición del dedo pulgar sobre teclas negras, y la regulación de las dinámicas, para lo que Chopin calibra con precisión los reguladores y acentos que prefiguran las inflexiones agógicas de sus amplias ligaduras expresivas.

Como ligera variación tonal, entre los compases 21 y 26 se desarrolla un episódico pasaje modulado a Fa mayor que, sin embargo, mantiene inalterables las vertiginosas coordenadas del estudio, cuya sección final, en forma de coda, se inicia —compás 71— con una indicación muy específica: «*ff con più fuoco possibile*» (fortísimo, con el mayor fuego posible) que se debe de respetar escrupulosamente hasta el final del estudio. Fue completado en agosto de 1832, por lo que es rigurosamente contemporáneo del estudio precedente. Luca Chiantore destaca el parecido de este estudio al tercer movimiento del *Concierto para piano y orquesta número 2, en la menor, opus 85*, de Jan Nepomuk Hummel, «aunque pequeños retoques en la disposición, un diverso acompañamiento y la sibilina función del arco de ligadura nos hablan, sin embargo, de un decisivo cambio de actitud»<sup>[187]</sup>.

*Estudio opus 10, número 5, en Sol bemol mayor*. El 25 de abril de 1839, en una carta fechada en Marsella, Chopin inquiere a Julian Fontana información acerca de un recital en París de Clara Wieck, ofrecido a mediados de abril de 1839 y en el que la futura esposa de Robert Schumann incluyó su estudio en Sol bemol mayor, conocido como *Teclas negras*. «¿Cómo ha podido elegir, en lugar de algo más importante, este estudio que, para aquellos que ignoran que ha sido escrito sólo para las teclas negras<sup>[188]</sup>, es el menos interesante de todos?», se pregunta Chopin en la carta, sorprendido por la inclusión de esta obra en el programa. Sorprende tan escaso aprecio de Chopin por uno de los estudios más populares de la serie, y llama también la atención el énfasis que hace al hecho de que sólo utilice las teclas negras del teclado, que corresponden a la escala pentatónica<sup>[189]</sup>.

Como ya hizo en el estudio anterior, en do sostenido menor, Chopin utiliza sin reserva el dedo pulgar sobre las teclas negras, algo que las reglas del piano tenían vetado por considerarlo «antinatural» y, además, obligaba a «descolocar» la posición de la mano sobre el teclado, dado que el ataque del pulgar es absolutamente diferente

al de los restantes dedos: por ser más corto (lo que obliga a «meter» exageradamente la mano en el fondo del teclado), y por abordar cada nota de modo vertical, debido a su peculiar posición vertical respecto al plano del teclado, y a diferencia de los restantes dedos, que pulsan de modo frontal, con la yema. De hecho, hasta entonces, el empleo del pulgar sobre las teclas negras estaba restringido a las octavas.

El estudio, todo él en tiempo de 2/4 y rápidos tresillos<sup>[190]</sup> de semicorcheas sobre la mano derecha, consta de 85 compases, al principio de los cuales Chopin anotó «legatissimo e leggerissimo», aunque en todas las ediciones posteriores estas palabras fueron cambiadas por «Vivace e brillante». Según Józef Chomiński, los editores modificaron las indicaciones de Chopin por considerarlas demasiado «expresivas» para un estudio, mientras que suponían que «Vivace e brillante» resultaba más indicado para un fragmento de estas características<sup>[191]</sup>.

De diferente opinión era Liszt, quien admiraba particularmente este estudio *Teclas negras*, probablemente compuesto durante el verano de 1830 y que define este estudio como una «fantasía burlesca exultante de brío» y como «picante improvisación»<sup>[192]</sup>. Theodor Kullak lo consideraba «pleno de elegancia polaca»<sup>[193]</sup>, mientras que Hans von Bülow lo tildaba de «estudio para salones de señora»<sup>[194]</sup>. El pianista húngaro y editor de la obra de Chopin Rafael Joseffy (1852-1915) compuso una vistosa serie de «Variaciones de concierto» inspiradas en este quinto estudio de Chopin.

*Estudio opus 10, número 6, en mi bemol menor*. Este sexto estudio irrumpe sereno y en piano, como si quisiera establecer un «antiambiente» respecto a los dos relumbrantes estudios precedentes. Su elegíaca lentitud y el cromatismo fascinante parecen anunciar el ya no lejano *Tristan und Isolde* wagneriano (1859). La influencia poderosa de Bach y sus magistrales polifonías y contrapuntos cohabita con la intuición del futuro Wagner. El carácter polifónico abraza tanto el arte del creador de *Die Kunst der Fuge* como anticipa al de *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868). Es un estudio de expresión, timbres y sonoridades. Casi un nocturno, en el que Chopin renuncia a la tradicional melodía acompañada en favor de una ingeniosa superposición de tres líneas melódicas autónomas. 53 compases «con molta espressione» y tiempo de 6/8, exentos de indicación metronómica, y cuya polifónica escritura concilia hábilmente el fin didáctico de desarrollar simultáneamente atmósferas expresivas que, aunque complementarias, son rotundamente diferentes: mientras la mano derecha se explaya en una lenta y muy elocuente melodía, la izquierda ha de articular y «sostener» un acompañamiento uniforme y «sempre legatissimo» que, sin perder rigor métrico, debe adaptarse a las inflexiones agógicas que reclama el canto de la mano diestra.

La dificultad de mantener estos dos ambientes sonoros y anímicos se incrementa a partir del compás 19, donde ambas voces comienzan a ser asumidas por la mano derecha, para permitir a la izquierda centrarse en un sencillo acompañamiento de hondos acordes de octava<sup>[195]</sup>. El canto lento y grave de este sexto estudio,

compuesto en el verano de 1830, ha incitado numerosos y variopintos arreglos para todos los gustos, como la adaptación que para violonchelo y piano preparó Alexánder Glazunov, de la que existe un curioso documento discográfico registrado en agosto de 1994 para Naxos por la violonchelista Maria Kliegel y el pianista Bernd Glemser (Naxos; ref.: 8.553159).

Rápidas y resplandecientes semicorcheas en terceras y sextas alternadas sobre la mano derecha constituyen la base didáctica del *Estudio opus 10, número 7, en Do mayor*. La precisión en la pulsación, la homogeneidad de sonido y el control de los unísonos son objetivos de sus 59 nada fáciles compases, concluidos en el verano de 1832 y cuyo vertiginoso pulso rítmico, en 6/8, inmutable y siempre *vivace* (Chopin prescribe un metrónomo de 84 para la negra con puntillo) le confiere carácter de tocata, hasta el punto de que no faltan analistas que lo han calificado como la «única tocata de Chopin»<sup>[196]</sup>.

El estudio fue escrito en París, en la primavera de 1832. Para la correcta y clara articulación de los ataques, así como para la precisión en los *staccati* y la fijación de la memoria digital, Hans von Bülow recomendaba practicar este estudio por grupos de dos frases; Theodor Kullak, Karl Klindworth y Karol Mikuli consideraban, sin embargo, más conveniente hacerlo en grupos de seis, mientras que Hugo Riemann opta por fraccionar la práctica del estudio repitiendo alternativamente pasajes de dos, cuatro y seis frases.

*Estudio opus 10, número 8, en Fa mayor*. Un brillante —casi insolente— y agudo trino sobre la nota Do inaugura con frescura este octavo estudio, aunque cronológicamente es uno de los primeros, dado que fue compuesto a finales del otoño de 1829, cuando Chopin apenas contaba 19 años. También figura entre los más conocidos, sobre todo entre pianistas y aprendices de pianistas, que lo interpretan y —con frecuencia— *machacan* en las aulas de los conservatorios. Su fin didáctico primordial es alcanzar la independencia rítmica entre ambas manos; también la extensión de las mismas<sup>[197]</sup> y el cuidado de las sonoridades, ya que su rapidez en absoluto merma su riqueza armónica y preciosidad melódica. Sobre el primero de sus 95 compases —siempre en 4/4— Chopin marca un aire *Allegro* que se mantiene a lo largo de toda la pieza. El autógrafo, que actualmente se conserva en el museo de la Sociedad Chopin de Varsovia, señala una indicación metronómica de 96 para la blanca. Sin embargo, ninguna de las ediciones ha respetado esta indicación original: la de su alumno el noruego Thomas Dyke Tellefsen anota un metrónomo de 88, Karl Klindworth de 80 y Karol Mikuli de 88, que es el que ha quedado más establecida en las modernas ediciones. Alfredo Casella consideraba que este estudio tiene al mismo tiempo «carácter fiero y alegre, lo que provoca que, en ocasiones, se interprete con el muy inadecuado carácter de una marcha militar».

Técnica y mecánicamente, el *Estudio opus 10, número 9, en fa menor* es uno de los más «asequibles» de las dos series de estudios. También uno de los más delicados y arriesgados desde el punto de vista expresivo, dado que su línea melódica, de claros

ribetes belcantistas, se presta a la vulgarización y a la interpretación simplista y hueca, como tantas veces se escucha en conservatorios y escuelas de música. Su finalidad es desarrollar la agilidad y la extensión de la mano izquierda en sintonía con la imprescindible oscilación del brazo, que se desplaza y rota sobre una especie de punto de apoyo imaginario establecido sobre los dedos anular y corazón<sup>[198]</sup>. Mientras, la mano derecha traza un canto declamado que se desarrolla estrechamente vinculado al acompañamiento de la izquierda y con momentos de mórbida intensidad, como ocurre en el compás 33, donde Chopin anota y reclama un significativo «*appassionato*». El estudio consta de 67 compases en tiempo de 6/8, que evolucionan bajo una aire «*Allegro molto agitato*»<sup>[199]</sup> para el que Chopin marca un metrónomo de 96 pulsaciones para la negra con puntillo. Este noveno estudio fue compuesto, como el anterior y los dos siguientes, en el otoño de 1829. Su manuscrito se conserva en la sede de la Sociedad Chopin de Varsovia.

*Estudio opus 10, número 10, en La bemol mayor.* No erraba el gran Hans von Bülow cuando escribió acerca de este décimo estudio que «quien logre tocarlo de modo verdaderamente perfecto, puede felicitarse por haber alcanzado la más alta cúspide del Parnaso pianístico, porque es éste probablemente el estudio más difícil de la colección». «En todo el repertorio de la música para piano», añade Von Bülow, «no existe, salvo quizá el estudio *Feux follets* de Liszt, un ejercicio en forma de *perpetuum mobile* tan genial y original». La dificultad del estudio se deriva de su muy concreto destino didáctico: ejercitar el canto de la mano derecha sobre el dedo pulgar, seguido de una sexta (en ocasiones una quinta) atacada casi siempre con los dedos segundo (índice) y quinto (meñique)<sup>[200]</sup>. Ello obliga a una extrema ligereza y flexibilidad tanto de la mano como de todo el brazo derecho, el cual debe de guiar el rápido (*Assai vivace*; 152 la negra con puntillo) desarrollo de los 77 compases que conforman el estudio, todos ellos en tiempo de 12/8, aunque Chopin hace contrastar el ritmo binario de la mano derecha con el acompañamiento de la izquierda, «*legatissimo*» y en aparente figuración ternaria. El manuscrito data del otoño de 1829.

El «Estudio de los arpeggios». Así es conocido en los conservatorios y en el argot pianístico el *Estudio opus 10, número 11, en Mi bemol mayor*. 54 compases en tiempo de 3/4 y todos ellos repletos casi exclusivamente de amplios acordes arpegiados en ambas manos que se suceden de forma ininterrumpida a lo largo de todo el estudio. Su finalidad es triple: desarrollar la extensión de la mano, explorar el movimiento y la flexibilidad del brazo en función de la amplitud y la característica de cada arpeggio (que ha de ser orientado por el movimiento del brazo y antebrazo) y alcanzar un homogéneo equilibrio sonoro entre los innumerables y muy diversos acordes arpegiados que desarrollan ambas manos al mismo tiempo. La relación con los arpeggios característicos de la guitarra apuntada por algunos musicógrafos carece de fundamento, dada la naturaleza absolutamente pianística del estudio. Sí tiene fundamento, en cambio, el carácter de «nocturno» que frecuentemente se le atribuye

a este fragmento<sup>[201]</sup>, que, en cualquier caso, se encuentra estupendamente emplazado como penúltimo estudio de la serie. Como los tres anteriores, fue compuesto en otoño de 1829, y para su correcta ejecución Chopin fija un aire «Allegretto», que precisa con la indicación metronómica de negra = 76.

El último estudio de la serie, el *Opus 10, número 12, en do menor*, es conocido como «Estudio revolucionario»<sup>[202]</sup> y, como el *Opus 10, número 3*, ha sido popularizado hasta la saciedad a través de infinidad de arreglos y adaptaciones. La denominación de «Revolucionario» parece obedecer al hecho de que fue compuesto a principios de septiembre de 1831, en Stuttgart, como respuesta improvisada al golpe militar que esos mismos días se produjo en Varsovia<sup>[203]</sup>. Así, al menos, lo cuenta Maurycy Karasowski y luego recoge Liszt. Sin embargo, y como señala Gastone Belotti, «el estudio no tiene nada de revolucionario: se trata, sí, de una explosión de sentimientos, una violenta y dramática protesta moral, de poderosa expresión, más épica que trágica; la confesión, también atormentada, de un cataclismo espiritual que parte de la exaltación, y que, en el curso de sus 84 compases, evoluciona de la pasión a la desesperación, de la esperanza a la resurrección»<sup>[204]</sup>.

Violento, apasionado, impetuoso y patético, Chopin prescribe para esta abrasadora pieza en do menor y compás de 4/4 un elocuente aire «Allegro con fuoco» (Rápido y con fuego). Fugaces y enrevesados dibujos en semicorcheas en la mano izquierda<sup>[205]</sup> cimientan los brillantes y sonoros acordes melódicos de la mano derecha. Estos veloces pasajes cromáticos de la mano izquierda y los fulgurantes ataques de la diestra se suceden vertiginosamente a través de una rica escritura pianística, cargada de audacias y vigor. Se impone el carácter apasionado y vehemente que surge de la tensión emotiva que alienta el estudio, cuya base didáctica se centra en el expeditivo acompañamiento, que requiere gran agilidad y relajación de la mano y del brazo izquierdo, al tiempo que robustez, solidez y rigor. También el perfecto control de los continuos y meticulosos reguladores dinámicos que invaden la partitura. La mano derecha precisa, por su parte, de una solidez que permita hacer brillar los sonoros acordes que llevan el canto.

### ***Doce estudios para piano opus 25 [KK 297-344] (1832/1836)***

[N.º 1, La bemol mayor. N.º 2, fa menor. N.º 3, Fa mayor. N.º 4, la menor. N.º 5, mi menor. N.º 6, sol sostenido menor. N.º 7, do sostenido menor. N.º 8, Re bemol mayor. N.º 9, Sol bemol mayor. N.º 10, si menor. N.º 11, la menor. N.º 12, do menor]

*Duraciones aproximadas:* 2' 50". 1' 50". 1' 45". 1' 50". 3' 10". 2' 10". 5' 15". 1' 05".



1' 05". 4' 00". 3' 20". 2' 55".

La serie de los *Doce estudios opus 25* fue compuesta entre 1832 y 1836, inmediatamente después que la de los *Opus 10*. Su gestación se prolongó durante cuatro años, y coincide con el periodo de asentamiento de Chopin en París, donde se había establecido en 1831. El manuscrito se publicó en octubre de 1837, simultáneamente en París, Leipzig y Londres<sup>[206]</sup>, y figura dedicado «a la condesa d'Agoult»<sup>[207]</sup>, quien por aquellos años aún era amante de Liszt, compositor al que precisamente Chopin había destinado el cuaderno de sus *Doce estudios opus 10*. Su interés pedagógico y musical en absoluto desmerece al de la primera serie de estudios, incluso para algunos estudiosos chopinianos se incrementa, a causa de una escritura «más acabada e interesante».

De diferente modo pensaba Robert Schumann, quien, tras haber escuchado a Chopin interpretar varios de estos estudios opus 25 —«los toca muy a lo Chopin», dijo no sin cierta ironía—, consideró que este nuevo cuaderno es «claramente menos importante que el primero, porque la fantasía de Chopin se restringe fácilmente en el angosto marco del estudio; en ellos se observa una merma en su capacidad artística». No obstante, muy poco después, en 1837, el contradictorio creador de los *Estudios sinfónicos* no vaciló al reconocer que los *Doce estudios opus 25* «son verdaderos cuadros poéticos que dan prueba de la audacia de su fuerza creativa»<sup>[208]</sup>.

El arpístico y fluido *Estudio opus 25, número 1, en La bemol mayor* fue compuesto en Dresde, a principios de septiembre de 1836, cuando Chopin se desplazó a la capital sajona junto con la familia Wodziński tras el veraneo en Marienbad (Mariánské Lázně). Schumann, siempre tan proclive a la fantasía, escribió de este estudio: «Imaginemos que un arpa eólica tuviera todas las escalas, y que la mano de un artista las hubiera mezclado en toda clase de adornos, pero de modo que siempre pudiera oírse un tono fundamental y una suave y musical melodía... Esto sería una buena descripción de este estudio, que más que un estudio es un pequeño poema sonoro».

En cuanto al equilibrio entre la melodía —destacada en la partitura mediante una grafía de mayor tamaño— y el rápido acompañamiento en seisillos de semicorcheas sobre el compás de 4/4, Schumann anota: «sería un error resaltar particularmente cada una de las notas impresas en caracteres pequeños. Se trata, más bien, de una expansión del acorde de La bemol mayor, llevado de un lado a otro del teclado con la ayuda del pedal. Pero, en medio de las armonías, se percibe la melodía maravillosa, etérea, amplia y sonora, con un canto en el centro de la pieza que sobresale claramente de las armonías junto con la melodía principal»<sup>[209]</sup>. No acaba aquí el detallado comentario schumanniano, que se cierra con un recuerdo vivencial: «Cuando el estudio terminó me sentí como después de haber tenido una maravillosa visión, experimentada en sueños y que, ya medio despierto, recordara vagamente»<sup>[210]</sup>.

El estudio consta de 49 compases, en tiempo de 4/4 y con una métrica constante, en la que la melodía evoluciona en el registro agudo sobre una figuración de negras envueltas por el citado acompañamiento, trazado en etéreos seisillos de semicorcheas dibujados simultáneamente por ambas manos. Este armonioso acompañamiento debe configurar una especie de envolvente *colchón* sonoro sobre el que fluya, de modo muy cantable, la melodía. Todo el estudio tiene carácter de improvisación y constituye un verdadero tratado de los registros y sonoridades del piano, que obliga al intérprete a dispensar particular cuidado al equilibrio armónico del conjunto, algo a lo que contribuye de modo decisivo el correcto uso del pedal. Chopin marca sobre el primer pentagrama de la partitura un tiempo «Allegro sostenuto» y una indicación metronómica de 104 para la negra. En sus vaporosos compases, que, según el testimonio de algunos de sus alumnos Chopin tocaba con un particular «sfumato sonoro», se vislumbra el futuro —pero ya próximo— pianismo de Fauré y Debussy. También el Ravel de *Jeux d'eau*, «Ondine» (*Gaspar de la nuit*) y *Miroirs*.

El *Estudio opus 25, número 2* irrumpe en fa menor, la tonalidad relativa del estudio precedente, en La bemol mayor. 69 compases (Presto; blanca = 112) en compás binario de 2/2, en los que la mano derecha traza un rápido dibujo melódico establecido sobre fugaces tresillos de corcheas que recorren el teclado sin un instante de respiro y de modo —según pide la partitura— «molto legato». La finalidad didáctica de este popular estudio es trabajar y desarrollar la agilidad y ligereza digital de la mano derecha, así como la independencia rítmica y métrica de ésta respecto de la izquierda, que articula unos tresillos de negra que han de *encajarse* con los tresillos de corchea de la mano derecha, que asume el peso melódico a lo largo de toda la pieza.

La ambivalencia entre los ritmos binario y ternario es un escollo nada fácil de resolver para muchos estudiantes. Según el testimonio de Schumann y de algunos alumnos de Chopin, éste tocaba el estudio «rapidísimo y pianísimo de principio a fin, con un *legato* extraordinario». Alfred Cortot<sup>[211]</sup> y otros analistas de la obra de Chopin consideran que este estudio en fa menor surge como elaboración de una improvisación que hizo durante un recital ofrecido en París en la primavera de 1834.

Chopin solía interpretar este segundo estudio del *Opus 25* junto con el primero de la serie, en La bemol mayor. Así los programó precisamente en el último recital de su vida, el celebrado en la Guildhall de Londres, el 16 de noviembre de 1848. Johannes Brahms publicó en 1862, en Viena, una curiosa versión de este estudio, en la que multiplicó su dificultad al transformar las corcheas de la mano derecha en acordes de tercera y sexta. Bastantes años después se imprimió la endemoniada y más conocida transcripción de Leopold Godovski.

El *Estudio opus 25, número 3*, en Fa mayor data de 1836. El objetivo principal de sus 72 compases en tiempo de 3/4 es la extensión, independencia y uniformidad de ambas manos, que han de resolver la dificultad que entraña combinar el movimiento simultáneo de un doble y uniforme contrapunto. La estructura tripartita alberga una

sección central modulada a Si mayor (compases 29 al 44), que mantiene idéntica fórmula métrica que el resto del estudio. Dificultad añadida en tan compleja rítmica supone respetar el carácter «leggiero» que reclama Chopin sobre la anacrusa que inicia el estudio, encabezado por un aire «Allegro» que se concreta en una indicación metronómica de 120 pulsaciones para la negra. Un *codetta* de seis compases vulnera y cierra silenciosamente la pieza y su galopante<sup>[212]</sup> pulso contrapuntístico.

Compuesto entre 1832 y 1834, el *Estudio opus 25, número 4, en la menor* está destinado al desarrollo y perfeccionamiento del ataque *stacatto*<sup>[213]</sup> en ambas manos. Gran relajación de muñeca, soltura en el antebrazo, precisión y uniformidad en la articulación y un sólido sentido rítmico son cualidades imprescindibles para afrontar con posibilidades de éxito los 65 exigentes compases en tiempo de 2/2 que integran este agitado, nervioso y nada fácil estudio<sup>[214]</sup>, en el que la mano derecha debe, además, afrontar el problema técnico que supone desarrollar sincrónicamente dos planos sonoros: uno, en los dedos anular y meñique, de carácter melódico y ligado, y otro, en los tres restantes dedos, que han de mantener el ataque *staccato* en la misma línea que el que desarrolla la mano izquierda<sup>[215]</sup>. La dificultad se crece aún más por la rapidez que Chopin quiere para esta página, sobre cuyo primer pentagrama figura una indicación «Agitato» apostillada por un metrónomo que reclama para la negra un valor de 160. Al pianista y compositor Stephen Heller este estudio en la menor le recordaba el «Kyrie» del *Réquiem* de Mozart.

Contemporáneos del estudio precedente, los 138 compases en tiempo de 3/4 del *Estudio opus 25, número 5, en mi menor* presentan una estructura ternaria que incluye una cantable sección central «Più lento» modulada a Mi mayor que se expande desde el compás 45 al 97. Se trata de uno de los fragmentos más interesantes y originales de todo el cuaderno, no sólo por la expresiva belleza del pasaje central, donde la mano izquierda canta con inclinación violonchelística, sino también por su perfecta, atrevida, diáfana y persuasiva escritura. «Una prodigiosa reflexión sobre la superposición de líneas melódicas diversas»<sup>[216]</sup>, cuya finalidad pedagógica es muy específica: la correcta ejecución de los ataques que preceden cada acorde, así como ejercitar el juego del pulgar y el índice en estos mismos ataques.

Tras la reexposición ligeramente variada de la primera sección, el estudio concluye con una pequeña coda en la que un extenso trino en ambas manos desemboca en un espacioso y lento arpeggio ascendente construido sobre la tónica de Mi, pero inesperadamente presentado en modo mayor, pese a que la tonalidad base del estudio es mi menor. No es ésta la única sorpresa que depara tan sagaz final, dado que Chopin inserta en el arpeggio hasta tres veces la ajena nota de fa sostenido, de modo idéntico a como ocurre en el *Nocturno opus 9, número 3, en Si mayor*. Como última curiosidad, hay que señalar que este arpeggio conclusivo se expande sobre un sonoro acorde en calderón en el que Chopin anota tres potentes efes (*fff*).

El *Estudio opus 25, número 6* es el temido «estudio de terceras», y figura entre los más difíciles e interesantes de la colección. También era uno de los predilectos de

Chopin, quien lo compuso entre 1832 y 1834. Su conocida denominación responde al hecho de que está enteramente dedicado al ejercicio de las notas en terceras<sup>[217]</sup>.

Efectivamente, salvo en los compases 42 y los tres últimos, no existe un solo instante durante sus 63 compases en el que la mano derecha no esté afanosamente ocupada en desarrollar rápidas figuraciones en semicorcheas que exigen destreza, cuidada técnica y considerable relajación y flexibilidad para su correcta realización. Chopin trata la ejecución de las terceras desde sus más diversas formas: cromáticas y diatónicas, en escalas ascendentes y descendentes, en diferentes dinámicas y secuencias tonales, en trinos, en grupetos, sobre todo tipo de ataques y digitaciones... Nunca antes en la historia del piano se había abordado la interpretación de las dobles notas paralelas de modo tan expansivo, sistemático y expresivo<sup>[218]</sup>.

La partitura, toda ella en compás binario, tonalidad de sol sostenido menor, presidida por una indicación «Allegro» y un rápido metrónomo de 69 para la blanca, se presenta organizada según una estructura tripartita cuya modulada sección central se extiende desde el compás 27 hasta el 34. Tras una larga y rápida escala cromática descendente marcada en *diminuendo* y que recorre el teclado del registro agudo al grave (compases 57 al 60) el estudio se extingue en una sucinta *codetta* de tres compases de carácter lento y expresivo. En el manuscrito, Chopin anota las digitaciones con singular detalle. Según su alumno Adolf Gutmann, «perseguía con su particular digitación obtener un sonido de gran dulzura»<sup>[219]</sup>. Por otros alumnos también se conoce que Chopin tocaba frecuentemente este estudio, y que le resultaba particularmente cómodo «dada la peculiar anatomía de su mano». Karol Mikuli, por su parte, revela que la digitación original «ofrece la máxima posibilidad de obtener el más hermoso *legato* al tiempo más rápido posible, además de posibilitar que la mano se mantenga siempre perfectamente relajada»<sup>[220]</sup>.

Fecha a principios de 1836, el *Estudio opus 25, número 7* forma parte de las contadas páginas «lentas» de la colección. Su carácter sosegado y altamente expresivo se manifiesta desde el mismo inicio, un lento recitativo declamado en solitario por la mano izquierda, de honda inspiración cantable y que Chopin incluye fuera de toda medida, como si se tratara de un escueto preludio del estudio del que forma parte. El perfil lento de este séptimo estudio del segundo cuaderno no impide que la mano izquierda —sobre la que recae el peso específico de la pieza— deba sortear con habilidad las secuencias de agilidad, integradas por los rápidos pasajes en fusas, cadencias y figuraciones de muy diversas métricas que se suceden a lo largo de los 67 compases en tiempo de 3/4 que lo integran.

Muy diferente es el tratamiento de la mano derecha, que permanece empeñada en un obstinado acompañamiento en el que una calma melodía a modo de contracanto es asumida por los dedos meñique (5) y anular (4) mientras que los otros tres mantienen un imperturbable diseño en livianos acordes de corcheas. De hecho, el estudio presenta tres planos sonoros perfectamente estratificados: la citada melodía cantada como contracanto por los dedos superiores de la mano derecha; el acompañamiento

en acordes de corcheas ejecutado por esta misma mano<sup>[221]</sup>, y, finalmente, las largas líneas declamatorias expresivamente cantadas por la izquierda, en las que reside la línea melódica principal y el alma emocional de esta sentida página, en cuya inclinación *cantabile* algunos autores han creído ver la admirada huella belcantista de Vincenzo Bellini, fallecido el 23 de septiembre de 1835, es decir, apenas unos meses antes de la composición del estudio, por lo que se trataría de una especie de homenaje póstumo<sup>[222]</sup>.

Todo el estudio, que más de una vez ha sido denominado «aria de ópera disfrazada de ejercicio pianístico» y es el más extenso de entre los compuestos por Chopin, se desarrolla en la oscura tonalidad de do sostenido menor y bajo un metrónomo 66 para la negra. Su carácter lento, grave y elocuente ha propiciado varias adaptaciones, casi todas destinadas al violonchelo, instrumento especialmente apreciado por Chopin y que, por tesitura, sonoridad y posibilidades expresivas, parece especialmente indicado para recrear tan conmovedores pentagramas. Entre estos *arreglos*, destaca el de Alexánder Glazunov, quien, entre otras mutaciones, transporta la tonalidad original de do sostenido menor a la de mi menor. De las versiones discográficas disponibles de esta curiosidad —la cosa no da para más— destacan la grabada en abril de 1993 para Deutsche Grammophon (ref.: 439 863-2) por el violonchelista Misha Maiski y la pianista Daria Hovora, y la registrada un año después —el 1 de agosto de 1994— en Heidelberg (Alemania) por Maria Kliegel y Bernd Glemser (piano), comprendida en el catálogo de Naxos (ref.: 8.553159).

«Molto legato» y a «Mezza voce». Así reclama Chopin el *Estudio opus 25, número 8* establecido en la suave tonalidad de Re bemol mayor y destinado a desarrollar y perfeccionar las dobles notas a distancia de sexta<sup>[223]</sup>, por lo que es popularmente conocido en conservatorios y ambientes pianísticos como «el estudio de sextas». A diferencia del sexto de este mismo cuaderno opus 25, destinado al ejercicio de las terceras, este nuevo estudio presenta un carácter más delicado y expresivo, menos «mecánico» y más elocuente. También es más completo, dado que aquí la mano izquierda cumple un exigente cometido, equiparable al de la derecha, a diferencia de lo que ocurre en el estudio de terceras y en otros (como los *Opus 10, números 1, 2, 5, 7*), donde la mano izquierda se limita a marcar un somero acompañamiento rítmico. Sus 36 compases en tiempo binario (2/2) se desarrollan bajo una rápida indicación «Vivace» (blanca = 69) y un sencillo esquema tripartito. Salvo los dos últimos, todos ellos contienen una figuración de tresillos de corcheas en sextas sobre la mano diestra en la que también participa activamente la siniestra.

Las temidas «sextas» y sus correspondientes ataques aparecen tratados de las más diversas maneras imaginables, con especial incidencia en la articulación y flexibilidad de la muñeca para alcanzar un fraseo más ligado en la sucesión de las sextas. No se conoce la fecha exacta del estudio, aunque sí que fue escrito entre 1832 y 1834. Su precedente más inmediato es el *Estudio en la menor, opus 24*, de Johann Baptist Cramer (1771-1858), compuesto en 1804. El manuscrito obra en poder del

Gobierno polaco, que lo adquirió a la editorial Breitkopf & Härtel, firma que lo conservaba desde que Chopin lo envió a sus talleres para su impresión en Leipzig.

El *Estudio opus 25, número 9, en Sol bemol mayor* se ha hecho célebre bajo la gratuita denominación de «Estudio Mariposa», que responde a la ligereza y vivacidad de sus 51 compases, próximos en carácter a los del «Estudio opus 10, número 5» (también en Sol bemol mayor) y cuya línea melódica sugiere el risueño tema inicial de la *Sonata para piano número 25, en Sol mayor, opus 79*, de Beethoven. Se trata del estudio más breve de cuantos escribió Chopin. Menos de un minuto durante el que el intérprete debe prestar especial cuidado en mantener siempre un ataque preciso y relajado de la muñeca, que permita preservar el ritmo fluido, ligero y saltarín de sus rápidas e incesantes dobles semicorcheas y octavas de la mano derecha, todas en ritmado tiempo de 2/4 y bajo una indicación general «Assai allegro» (negra = 112). La brevedad, brillantez y pegadiza vistosidad de este conocido y «delicioso pequeño scherzo»<sup>[224]</sup> lo han convertido en uno de los bisés preferidos en las salas de concierto.

Rápidas octavas ligadas en ambas manos son clave y objeto didáctico del *Estudio opus 25, número 10, en si menor*. 119 tumultuosos compases que contrastan con el vaporoso clima del precedente. Con este nuevo estudio Chopin entra en la épica tríada final del *Opus 25*, cuyas tres factuosas últimas páginas aparecen formuladas en modo menor e imbuidas de carácter intensamente trágico. El estudio consta de tres partes perfectamente diferenciadas. La primera y la tercera trascurren bajo una vehemente indicación «Allegro con fuoco» (blanca = 72) y tiempo binario de 2/2. Todo es tensión y dramatismo en estas secciones extremas, de violenta y muy considerable dificultad técnica. La correcta ejecución de sus ininterrumpidas octavas en ambas manos —entre las cuales se agazapa, a partir del quinto compás, un canto en notas tenidas que muchas veces queda inadvertido<sup>[225]</sup>— requiere exigente dominio instrumental y un cuidado control de la pulsación y del ataque de antebrazo<sup>[226]</sup>. La amplia gama dinámica, que se expande desde el *piano* (*p*) que figura al inicio del primer pentagrama hasta el —en Chopin— inédito «al più forte possibile» del compás 115, reclama, por su parte, una articulación calibrada, capaz de mantener uniforme la homogeneidad del pulso, de la sonoridad y del fraseo<sup>[227]</sup>.

Como contraste y contrapunto, la extensa y lenta sección central irrumpe en el compás 29 modulada a Si mayor. Pero en ella no sólo cambia la tonalidad, sino también el compás (el 2/2 se convierte aquí en 3/4) y, sobre todo, el carácter. La violencia inicial da paso en esta reposada sección media, que se expande hasta el compás 103, a un universo cantable y efusivo de cuidada expresividad, en el que la mano derecha se vuelca en un delicado canto siempre enunciado en octavas y enriquecido por breves pero sustanciales incursiones melódicas de la izquierda. No se conoce con exactitud la fecha de composición del estudio, aunque sí parece que fue inspirado —o concebido— bajo la influencia de Ferenc Liszt<sup>[228]</sup>, tan amigo de las octavas y de sus tumultuosidades expresivas.

Los cuatro lentos, desnudos y enigmáticos compases<sup>[229]</sup> que preludian el *Estudio opus 25, número 11, en la menor* nada hacen presagiar su carácter resuelto y tempestuoso. 96 compases en tiempo binario de 2/2, en los que la mano y el brazo derechos están sujetos a un riguroso ejercicio de rotación, al objeto de posibilitar la ejecución sin agarrotamiento de sus veloces seisillos de semicorcheas, que recorren incesantemente el teclado en ambos sentidos. Mientras, la mano izquierda asume un marcado canto, que en ocasiones se interrumpe para sumarse al vertiginoso ir y venir de la mano derecha, como ocurre, por ejemplo, entre los compases 41 y 44, donde, además, ha de abordar una arriesgada escala cromática descendente antes de retomar el protagonismo melódico en el compás 45.

Chopin matiza el aire «Allegro con brio» que figura sobre el quinto compás —y que preside todo el resto de la partitura— con una indicación metronómica de 69 para la blanca. El carácter heroico y reivindicativo que impregna y desprende este penúltimo estudio alcanza su punto culminante en los esplendorosos pentagramas finales, donde ambas manos se fusionan para generar momentos de gran riqueza armónica y audacia pianística. Particular mención merecen detalles como los acentos con los que Chopin destaca el *La grave* del inicio de cada grupo de cuatro semicorcheas de los compases 89 y 90, que realzan considerablemente el sentido arrollador de este «marcatissimo»<sup>[230]</sup> final, culminado por unos categóricos acordes en fortísimo (*fff*) que fijan con rotundidad la tonalidad de la menor. Como inesperado final, una rápida y extensa escala que a lo largo de cuatro octavas y sobre la tónica de la menor recorre ascendentemente el teclado al unísono en ambas manos.

Chopin cierra la colección con el majestuoso *Estudio opus 25, número 12 en do menor*, verdadera obra maestra de ardiente y contagiosa intensidad dramática. La nada casual tonalidad de do menor —relativa del Do mayor que abrió el primer cuaderno de estudios e idéntica a la del que lo cerró— marca su épico ambiente sonoro. Apenas 83 compases en tiempo binario (2/2) bastan a Chopin para generar un universo cargado de brío, energía, sentido expresivo e inequívoco aliento sinfónico. Es el único estudio de entre los 27 de Chopin cuya finalidad didáctica —el desarrollo de los arpeggios— está destinada por igual a ambas manos.

Todos sus pentagramas están constituidos por amplios arpeggios que recorren el teclado de extremo a extremo a velocidad de vértigo («Molto allegro con fuoco; blanca = 80»). La figuración de semicorcheas se mantiene siempre intacta, excepto en el último compás, donde un sorprendente acorde final de blanca con calderón cierra con decisión el estudio en la inesperada tonalidad de Do mayor, relativa de la tónica de do menor. La regularidad métrica de las semicorcheas en absoluto ni en momento alguno se torna monotonía, dado que Chopin introduce acentos y destaca notas que resaltan una hábil línea melódica que emerge y se desarrolla desde la misma *masa* sonora de los arpeggios. A ello se agrega una atrevida escritura armónica, con disonancias y *desencuentros* tonales que anticipan el futuro de compositores como Debussy, Albéniz o Skriabin, en algunos de cuyos estudios y preludios se siente con

claridad la raíz de este último estudio de Chopin, concluido en 1836 y denominado a veces, y de modo absolutamente arbitrario, «Estudio oceánico».

### ***Tres nuevos estudios «Pour la Méthode des Méthodes de Moscheles» [KK 905-917] (1839/1840)***

[N.º 1, *fa* menor. N.º 2, *La* bemol mayor. N.º 3, *Re* bemol mayor]

Duraciones aproximadas: 2' 10". 1' 40". 2' 00".

A pesar de ser en su tiempo célebre pianista, director, compositor y escritor de cierto relieve, el nombre de Ignaz Moscheles (Praga, 23 mayo 1794-Leipzig, 10 marzo 1870) ha quedado grabado en la historia de la música gracias a los tres estudios que Chopin compuso para el completo «método de piano» que el polifacético músico bohemio preparó junto con el influyente crítico musical y compositor François-Joseph Fétis (Mons, Hainaut, 25 marzo 1784-Bruselas, 26 marzo 1871). Ambos autores decidieron completar su tratado pianístico con un apéndice integrado por ejercicios expresamente compuestos por diferentes compositores y pedagogos de la época. Esta tercera parte sería el colofón del método, del que ya habían publicado los dos primeros volúmenes, el primero con estudios de carácter elemental y el segundo integrado por piezas de progresiva dificultad, que allanaban el acceso a los ejercicios de alto virtuosismo que debía incorporar el último volumen.

Fue en casa del banquero Auguste Léo<sup>[231]</sup>, el 21 de octubre de 1839, cuando Moscheles coincidió con Chopin, durante el recital que éste acababa allí de ofrecer. Deslumbrado por la sonoridad y modo de tocar de Chopin, Moscheles le propuso componer tres estudios de «dificultad creciente» para la parte final del método pianístico, al que bautizaron con el gradilocuente título de «Método de los métodos». Chopin aceptó encantado el encargo, y pronto entregó los tres estudios apalabrados, que fueron publicados en septiembre de 1840 junto con el resto de estudios originales comisionados a otros ilustres compositores, entre ellos Theodor Döhler, Stephn Heller, Adolf von Henselt, Ferenc Liszt, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Jacob Rosenhain, Wilhelm Taubert, Sigismund Thalberg y Edward Wolff. La impresión de esta tercera y última parte del método corrió a cargo de la editorial berlinesa de Adolf Martin Schlesinger<sup>[232]</sup>.

El primero de los tres estudios compuestos por Chopin para el método de Moscheles y Fétis, en *fa* menor, es un ejercicio para la independencia rítmica de ambas manos. Valores irregulares —tresillos de negra en la derecha y corcheas en la izquierda— se superponen y convierten en clave y objeto didáctico de sus 67



expresivos compases, todos ellos en tiempo binario (2/2) y desarrollados bajo un tranquilo «Andantino». Sus cuidadas gradaciones dinámicas, sinuoso cromatismo y asimetría rítmica recuerdan al segundo estudio del *Opus 25*. La particular combinación métrica permanece inalterable a lo largo de todo el estudio, salvo en los cuatro compases finales, donde sendos acordes de blanca lo cierran en pianísimo tras un largo y bien calculado *diminuendo* resuelto en el acorde perfecto de fa menor.

El segundo, formulado en la plácida y por Chopin muy apreciada tonalidad de *Re bemol mayor*<sup>[233]</sup>, está destinado a desarrollar la autonomía e independencia de dos voces sobre la mano derecha. Mientras los dedos meñique, anular y corazón asumen la línea melódica en ligadas y expresivas corcheas, el pulgar y el índice han de desarrollar simultáneamente un acompañamiento en notas picadas con idéntica figuración de corcheas. Son 73 compases en tiempo de 3/4 presididos por un aire «Allegretto» e iniciados por una anacrusa que abre en *piano* el «dolce» soliloquio que en solitario traza la mano derecha en los dos primeros compases. Su mesurada suavidad casi insinúa el universo mendelssohniano y parece arraigarse —sobre todo por la insistencia de las corcheas picadas del acompañamiento— en el delicado mundo de los *impromptus* y momentos musicales de Schubert.

El estudio que cierra la triada, en *La bemol mayor*, podría considerarse como una combinación de los dos anteriores, ya que aborda tanto la independencia rítmica de ambas manos (de principio a fin la figuración es de tresillos de corchea en la derecha y simples corcheas en la izquierda) como el subrayado del canto en la mano derecha dentro de los acordes de varias notas que integran cada pulsación. Sus 60 compases en tiempo de 2/4 se suceden bajo una indicación «Allegretto» que establece su carácter desenfadado y ligeramente movido, que de nuevo —como ocurre en el estudio precedente— sugiere el universo schubertiano. Hay que observar que en el manuscrito de Chopin, este Estudio en La bemol mayor figura como segundo, mientras que el «Estudio en Re bemol mayor» aparece como tercero. Sin embargo, aquí se ha seguido el orden en el que fueron publicados en el «Método de los métodos» de Moscheles y Fétis y en sus sucesivas ediciones.

Todas las grabaciones disponibles de lo *Estudios póstumos* tienen cualidades que permiten disfrutarlos en plenitud. Pero, como casi siempre, brillan los grandes chopinianos. Claudio Arrau, en su registro de 1956 para EMI (EMI Références, CDH 7610162); Samson François (EMI 7243 5 73386 2, 1958/1959); Arturo Rubinstein (RCA Victor GD60822, 1962); Nikita Magálov (Philips 426 825-2, 1975); Vladímir Ashkenazi (DECCA 443 751-2, 1974/1984), y Nelson Freire, en su moderna grabación para DECCA (470 288-2, 2002), son algunos de los grandes protagonistas discográficos de estos tres estudios. A esta relación sobresaliente se añaden incursiones tan reseñables como las del canadiense Louis Lortie (Chandos CHAN 8482, 1986); Borís Berezovski (Teldec 9031-73129-2, 1991); Idil Biret (Naxos 8.554527, 1992); Anatoli Ugorski (Deutsche Grammophon 463 051-2, 1999); Nikolái Luganski (EMI 8573-80228-2, 1999), y Abdel Rahman El Bacha (Forlane

16802, 1999).

# Impromptus

---

«Los *impromptus* de Chopin son caprichos musicales bordados por la fantasía».

Ferenc Liszt<sup>[234]</sup>

---

«Impromptu. (Del lat. in promptu, de pronto). m. Composición musical que improvisa el ejecutante y, por ext., la que se compone sin plan preconcebido». Así define el diccionario de la RAE un término que se utiliza con enorme vaguedad, incluso por compositores en cuyos catálogos figura más de un «impromptu». No es éste el caso de Chopin, cuyos cuatro *impromptus*, calificados por Liszt de «caprichos musicales bordados por la fantasía», son el resultado de un laborioso trabajo, incluso de un «un verdadero juego de ingeniería musical», como dice Piero Rattalino cuando escribe del *Impromptu en La bemol mayor*. Nada que ver con los *impromptus* sin dobleces de Schubert o con las serenidades pre-impresionistas de Fauré. Impromptu como palabra para definir una libre forma de hacer música. Sin forma ni definición. Como filológico punto de encuentro suscrito por compositores tan diversos como Chabrier, Esposito, Moscheles, Músorgski, Pierné, Poulenc o Schumann. Tampoco los creadores españoles se han olvidado de esta palabra para bautizar algunas de sus obras. Albéniz, Bacarisse, González Acilu, Granados, Montsalvatge —hermoso en verdad es su *Impromptu en el Generalife*—, Rodrigo... son algunos de entre los muchos que decidieron denominar «*impromptus*» algunas de sus obras.

Los cuatro *impromptus* de Chopin se encuentran estupendamente representados en el mundo de la discografía. Desde la remota y clásica grabación de Alfred Cortot de 1933 (Dante HPC003; también publicada a precio de saldo por Naxos 8.111023), se han sucedido varios registros integrales de absoluto interés. Los dos de Claudio Arrau [el de 1953, grabado en Londres y publicado por Philips (473 465-2), y el también londinense de septiembre de 1979] y el llevado al disco por Arturo Schnabel en 1964 (RCA Victor GD60822) se llevan los mayores parabienes en una fonografía selecta en la que también brillan con propia luz los testimonios de chopinianos tan incontestables como Samson François (EMI 7243 5 73386 2, 1957); György Cziffra (EMI 5 74974 2, 1974), y Nikita Magálov (Philips 426 819-2, 1974). Por detrás de estas referencias se emplazan las grabaciones de Stanislav Bunin (Deutsche Grammophon; 463 063-2, 1987); Idil Biret (Naxos 8.554538, 1990/1991), y la registrada en 1998 por Jon Nakamatsu, medalla de oro del Premio Van Cliburn de 1997, editada por Harmonia Mundi en 1998 (HMU 907244).

En cuanto a las innumerables versiones disponibles de la «*Fantasía impromptu*», hay que destacar sin reserva la dramática, aérea y preciosísima versión de Alicia de Larrocha, publicada por EMI en 1962 (EMI Classics 5 62656 2). Cerca, pero siempre detrás de esta inalcanzable maravilla, se sitúan, entre otros, los testimonios de Wilhelm Backhaus (The Piano Masters 20.3160-306, 1933); Maria João Pires

(Deutsche Grammophon 457 585-2, 1998); Cyprien Katsaris (Piano 21 21002, en una grabación procedente de un concierto celebrado en el Carnegie Hall de Nueva York, el 17 de octubre de 1999, que conmemoraba el 150 aniversario de la muerte de Chopin), y Yundi Li (Deutsche Grammophon 471 479-2, 2001).

### ***Impromptu en La bemol mayor, opus 29 [KK 479-484] (1837)***

*Duración aproximada: 3' 45".*

Compuesto a principios de 1837 y publicado ese mismo año por Moritz Schlesinger<sup>[235]</sup>, este *impromptu* aparece en numerosas publicaciones catalogado erróneamente como «primero». Sin embargo, y como también ocurre con los dos conciertos para piano y orquesta, es cronológicamente el segundo, dado que es posterior a la célebre «*Fantasia-impromptu*», concluida tres años antes, en 1834, pero no publicada hasta 1855, con carácter póstumo y equívocamente<sup>[236]</sup> clasificada por Julian Fontana como «*Impromptu número 4*». Se trata de una pieza desenfadada, de apariencia improvisada<sup>[237]</sup>, escrita toda ella en tiempo de 4/4 y marcada por un aire «*Allegro assai quasi presto*» que se mantiene inalterable hasta el final del *impromptu*. Sólo algunas puntuales matizaciones y *rubatos* sin nominar logran alterar fugazmente esta vivaz persistencia métrica, aún pronunciada por el uso permanente en las partes extremas de una figuración en tresillos de corcheas en ambas manos cuya celeridad parece querer escapar de los propios dedos del intérprete. Algo que recuerda los rápidos dibujos en semicorcheas de su predecesora la *Fantasia-impromptu*.

El *Impromptu*, de forma tripartita (A-B-A), únicamente vulnera su obstinada figuración en tresillos en la sección central, de carácter *cantabile* y «sostenuto», modulada a la tonalidad relativa de fa menor y cuyo tema arranca de un motivo ya aparecido en la sección inicial. Se trata de un canto noble y enfático, subrayado por la mano izquierda con un singular acompañamiento a contratiempo. La reexposición de la sección inicial, anunciada por una sucesión de trinos interrumpida brevemente por un rápido dibujo descendente de semicorcheas, desemboca en una pequeña coda en la que el grácil movimiento de los tresillos cede ante la presencia, silenciosa pero irrevocable, de unos imperativos acordes —«calando» anota el compositor seis compases antes del final— que cierran la obra en atmósfera de inesperado recogimiento.

Marco Beghelli afirma que este *impromptu*, dedicado a «mademoiselle Caroline de Lobau», era «una de las composiciones preferidas de Chopin»<sup>[238]</sup>. Abunda en este comentario Wilhelm von Lenz<sup>[239]</sup>, quien insiste en esta preferencia de quien fue su profesor y amigo ante una pieza que se adaptaba como anillo al dedo al modo libre y fantasioso de tocar que caracterizaba al pianista que habitaba en el compositor. Por otra parte, Piero Rattalino asegura que en este mal catalogado «primer *impromptu*»

Chopin crea «un verdadero juego de ingeniería musical». Argumenta para ello el conocido musicólogo italiano el modo en que combina su aparente sencillez y su carácter espontáneo con una escritura cuidadosamente elaborada, en la que todo está «milimétricamente» calculado. Jesús Bal y Gay redonda en este aspecto: «El *impromptu*, de acuerdo con su título, tiene aire de improvisación, pero está muy lejos de serlo». «Si estructuralmente», añade Bal y Gay, «se acoge a la socorrida forma A-B-A, cada una de sus partes está organizada con el mayor cuidado, compás por compás»<sup>[240]</sup>.

Hay que destacar, por otra parte, el extremo refinamiento y la delicadeza de la ornamentación —semitrinos, *fermatas*, apoyaturas, arpeggios, *mordentes*...— con la que Chopin cincela esta obra que, definitivamente y a pesar de lo que apunta Rattalino, de «improvisación» sólo tiene su apariencia desenfadada y el título. Finalmente, y en cuanto a su estilo inconfundible, en el que asoma con fuerza poderosa la personalidad de su creador, nada mejor que el juicio de un chopiniano tan fervoroso como Robert Schumann, quien aseguró, tras escuchar el *impromptu*: «Chopin jamás podrá escribir siete u ocho compases seguidos sin que cualquier oyente pueda exclamar con certitud: ‘¡Es de de Chopin!’»<sup>[241]</sup>.

### ***Impromptu en Fa sostenido mayor, opus 36 [KK 581-587] (1839)***

*Estreno*: [París, Salle Pleyel, 26 de abril de 1841]<sup>[242]</sup>. *Duración aproximada*: 5' 35".

Una atmósfera de serenidad envuelve el inicio de este *impromptu*, conocido como «*Impromptu número 2*», publicado en París, en 1840, por Brandus<sup>[243]</sup>, y concluido a principios del otoño de 1839, en Nohant, la residencia de verano de George Sand. Sin embargo, las primeras ideas de la obra rondaban por la mente de Chopin ya desde un año antes, como se desprende del hecho de que aparezcan abocetados algunos de sus motivos (exactamente los relativos a los compases 30-38, y desde el 97 hasta el final) en el manuscrito de *Krakowiak, gran rondó de concierto en Fa mayor, para piano y orquesta, opus 14 [KK 188-197]*, que en el otoño de 1838 Chopin regaló al coleccionista Adolf Cichowski, es decir, un año antes de terminar el *impromptu*.

A diferencia del *impromptu* precedente, en *La bemol mayor*, que Chopin consideraba una de sus mejores páginas, no estaba tan seguro de los méritos y calidades de éste. Así lo confiesa en una carta fechada el 8 de octubre de 1839, dirigida a Julian Fontana desde Nohant y en la que escribe: «Quizá este *impromptu* [que te mando] vale bien poco, pero aún no estoy seguro de ello, ya que está todavía demasiado reciente». Acaso estas dudas estuvieran relacionadas con algunos insatisfactorios detalles de la partitura, impropios del músico ya experto —Chopin contaba entonces 29 años— que la firma.

Es el caso de la chocante modulación que enlaza la reaparición de la primera

parte del preludio después de la segunda sección (compases 59 y 60). Esta modulación ha sido definida por muchos estudiosos como «la más torpe de cuantas ha escrito». Más severamente aún la define James Huneker, quien considera que sus sonidos «rechinan en sus goznes»<sup>[244]</sup>. Sin embargo, Arthur Hedley sostiene que «si se toca como Chopin pide, es decir, piano y pianísimo, el efecto no deja de resultar artístico»<sup>[245]</sup>. Para rizar el rizo, el gran Hans von Bülow (1830-1894), que además de eminente director de orquesta era experto pianista y compositor, dijo, según cuenta Ludwik Bronarski, que algunos pasajes de este impromptu, «como los que van desde el 94 al 97», eran demasiado «banales y, por ello, habría que suprimirlos»<sup>[246]</sup>.

El cuestionado impromptu tiene, en cualquier caso, méritos más que sobrados para figurar en el selecto catálogo de Chopin. Así debió de pensarlo también el propio compositor: primero, por mandarlo a la imprenta (cosa que no hizo con otras obras, que dejó encajonadas durmiendo el sueño de los justos); segundo, por el hecho de que lo programara con cierta frecuencia en sus recitales, como hizo en los que ofreció el 26 de abril de 1841 en la Salle Pleyel de París y el 27 de septiembre de 1848 en Glasgow.

Un aire «Allegretto» abarca sus cuatro diferenciadas secciones<sup>[247]</sup>, que se rigen por un tiempo de 2/2 que también se mantiene inalterable a lo largo de toda la obra. La primera sección comienza con seis compases de introducción a cargo de la mano izquierda. Tienen la función de generar el clímax apropiado para la irrupción de la suave melodía, entonada a partir del séptimo compás por la mano derecha en una figuración de negras que discurre sin prisas sobre el registro central del teclado. Muy pronto se enriquecerá con la aparición de dos rápidos diseños a modo de fermata<sup>[248]</sup> y un trino, tras el cual se altera ligeramente la melodía, aunque no el sobrio acompañamiento de la mano izquierda, que permanece imperturbable. Todo evoluciona hacia un pasaje de orden contrapuntístico de notable riqueza armónica que pondrá fin en el compás 38 a esta primera parte.

La segunda sección irrumpe en el compás 39, en Re mayor, y en ella la mano derecha canta con resolución sobre un curioso acompañamiento punteado de la izquierda que también contiene rasgos melódicos y expresivos. Se trata, en realidad, de un breve aire de marcha. Luego, tras la «desafortunada» modulación de los compases 59 y 60, que transita de la tonalidad de Re mayor a la reexposición de la primera parte, que se configura ahora como tercera sección, al aparecer transportada un semitono bajo y exenta del contrapuntístico pasaje en forma de coral. La cuarta y última parte es un aéreo y fugaz pasaje en arabescos en forma de vivacísimas fusas que recorren arriba y abajo el registro agudo del teclado. Como señala Gastone Belotti, este pasaje «es uno de los más perfectos ejemplos de la escritura chopiniana y de su sonido *perlé*»<sup>[249]</sup>. La reaparición inesperada del episodio contrapuntístico de la primera sección supone coda y colofón de esta página que responde, quizá como ninguna otra, a aquellos «caprichos musicales bordados por la fantasía» que imaginaba Liszt al escuchar los impromptus de su admirado Chopin.

## ***Impromptu en Sol bemol mayor, opus 51 [KK 723-731] (1842)***

*Estreno:* París, Salle Pleyel, 21 de febrero de 1842. *Intérprete:* Fryderyk Chopin. *Duración aproximada:* 4' 20".

Es éste el último *impromptu* escrito por Chopin. También el menos logrado de los cuatro que compuso. Y el que menos se toca. Data de principios de 1842. Todo él transcurre en un ambiente tibio y menudo que parece renunciar a cualquier exceso. De hecho, en su partitura únicamente existen seis indicaciones dinámicas, y tres de ellas se concentran en los compases finales. Obra «realmente no satisfactoria» al juicio de Jesús Bal y Gay<sup>[250]</sup>, Chopin se sentía, sin embargo, contento de ella, incluso le gustaba aún más que el opus 29, que era una de sus páginas favoritas. Al menos, así lo cuenta su discípulo Wilhelm von Lenz en su concienzudo estudio sobre Chopin y su obra<sup>[251]</sup>. Colisiona este testimonio con el aportado por Bal y Gay sin citar fuente alguna: «El propio Chopin no lo tuvo en gran estima, ni mucho menos. Los intérpretes y los públicos, tampoco»<sup>[252]</sup>. Evidentemente, tampoco el músico y musicólogo lucense.

Juicio parecido al de Bal y Gay mostró Maurice Bourges en la crítica que escribió tras asistir al estreno, en París, en la Salle Pleyel, tocado el 21 de febrero de 1842 por Chopin. «Esta pieza», escribe Bourges, «parece, a primera vista, menos nueva, menos pulida, menos ordenada, de las que, en general, salen de la pluma del señor Chopin. Este juicio lo decimos aún con la oportuna reserva [...] lo que sí puedo afirmar con certeza es que este *impromptu* no es tan interesante como los cuatro nocturnos<sup>[253]</sup> que también ha tocado el señor Chopin en el recital»<sup>[254]</sup>.

El *Impromptu en Sol bemol mayor* guarda ciertos rasgos comunes con su precedente en *La bemol mayor, opus 29*, el favorito de Chopin. La estructura tripartita de ambos, la común figuración de corcheas en las dos manos, el contraste entre la sección central y las extremas el canto grave asignado a la mano izquierda también en el pasaje de la sección central de los dos *impromptus* son rasgos coincidentes. Como también lo es el carácter fresco y espontáneo de ambas partituras, entre cuyas fechas de composición median cinco años. Aunque compuesto en 1842 y dedicado «a Madame la Comtesse Esterházy, nacida Comtesse Battyany», el *Impromptu en Sol bemol mayor* no se publicó hasta un año después, cuando fue editado, en abril de 1843, por Hofmeister, en Leipzig<sup>[255]</sup>. Llama la atención que en esta primera edición no apareciera con el título de «*impromptu*», sino como un simple «*Allegro vivace pour le piano-forte*». Sin embargo, en la edición francesa, de Schlesinger, dada a conocer el 9 de julio de 1843 en *La Revue et Gazette Musicale de Paris*, ya figura catalogado como «tercer *impromptu*»<sup>[256]</sup>.

Un «tempo giusto» rige sus compases, todos en tiempo de 12/8, salvo en la sección media, en mi bemol menor, marcada «sostenuto» y en compás de 2/2. Este episodio central adquiere forma de un trío en el que el canto es asumido en el registro

medio por la mano izquierda. Es un pasaje expresivo, de inspiración violonchelística y no exento de dramatismo. Las secciones extremas —la tercera es la reexposición de la primera, pero ligeramente variada al final— no pueden disimular su sabor decimonónico, con raíces en la «música de salón». Transcurren velozmente en la tónica de Sol bemol mayor y algunos autores han relacionado sus ligeros dibujos en ligadas corcheas con los del *Estudio para piano en fa menor, La leggerezza*, compuesto por Ferenc Liszt seis años después, en 1848.

### ***Impromptu en do sostenido menor, «Fantasía-impromptu», opus póstumo 66 [KK 932-939] (1835)***

*Duración aproximada: 4' 20".*

Tres obras hay en el catálogo chopiniano que incorporan la palabra *fantasía* a su título: la *Fantasía-Impromptu opus póstumo 66*, la *Polonesa-fantasía opus 61*, y la *Fantasía opus 49*. Pese a su popularidad y a su indudable encanto, la «*Fantasía-impromptu*» es realmente, más que una fantasía, un *impromptu* (improvisación) más, semejante en la forma a varios de los de Schubert y al publicado como primero del propio Chopin, el en *La bemol mayor, opus 29*.

Dos siglos después de su publicación en 1855, con carácter póstumo y por iniciativa de su amigo Julian Fontana<sup>[257]</sup>, siguen sin saberse las razones concretas por las que Chopin siempre se negó a que se editara su *Fantasía-impromptu para piano, opus póstumo 66*. Tres podrían ser los motivos que justificaran esta negativa: la —sorprendente— mala acogida que la obra solía recibir en los conciertos cuando era tocada por Chopin; su enorme semejanza con el *Impromptu para piano opus 89, en Mi bemol mayor*, de Ignaz Moscheles (publicado sólo unos meses antes, en enero de 1834) y, finalmente, el relativo parecido con el movimiento final de la *Sonata Claro de Luna* de Beethoven. A pesar de estas circunstancias, la *Fantasía-impromptu* ha superado con plenos y muy superiores merecimientos la proyección alcanzada por los otros tres *impromptus* que completan la serie, todos ellos compuestos con posterioridad.

El carácter fantasioso y libre que sugiere su postiza denominación de «fantasía» preside la página, cuyos movidos compases «*Allegro agitato*» encierran un reposado y «sacarinoso»<sup>[258]</sup> episodio central en forma de trío —en Re bemol mayor, marcado «*Moderato cantabile*»— de carácter expresivo y elocuente<sup>[259]</sup>, con el canto suavemente expresado por la mano derecha mientras la izquierda establece un fondo «*sotto voce*» propio de los nocturnos. Formada por tres secciones (A-B-A), la primera, marcada «*Allegro agitato*», tiene aspecto improvisado, y está integrada por dos temas, uno en la tónica de do sostenido menor<sup>[260]</sup> y otro en Mi mayor. La segunda sección es el ya citado expresivo episodio central. La tercera y última no es



sino la reposición de la primera, pero ahora bajo una vertiginosa indicación «Presto». La obra concluye en ambiente inusitadamente calmo, con un expresivo «poco a poco più tranquillo» coronado en los tres últimos compases por un «ritardando» y dos largos acordes arpegiados de redonda y en pianísimo resueltos sobre la tónica de do sostenido menor.

Chopin combina con singular habilidad en la *Fantasía-Improptu* la espontaneidad y el sentido del orden. Toda ella es ejemplo de la naturalidad con la que hizo suya la forma *impromptu*, de tan claras resonancias improvisativas. Sin embargo, este *Impromptu en do sostenido menor* jamás fue denominado por su creador como «*Fantasía-Improptu*», título bajo el que se ha consolidado como una de las obras más célebres de su catálogo. Fue Julian Fontana quien arbitrariamente añadió la palabra «fantasía» al preparar su edición, seis años después de la muerte de Chopin. La partitura aparece compuesta para «Madame la Baronesa d'Este» y muy probablemente fue creada en la ciudad balneario de Karlsbad (Karlovy Vary) en agosto de 1835.

Como no podía ser de otra manera al tratarse de una de las piezas más populares de Chopin, abundan las grabaciones excepcionales de la *Fantasía-impromptu*. La relación sería interminable. Todos los «clásicos» intérpretes de Chopin han dejado referencias difícilmente superables. Rubinstein crea pura magia en sus diversos registros, de los que quizá el más maravilloso sea el de marzo de 1964, grabado en Nueva York para RCA (ref.: GD60822); Wilhelm Backhaus, en su añeja versión de 1933 (The Piano Masters 20.3160-306), y Claudio Arrau (fenomenal intérprete chopiniano, como siempre) son protagonistas de algunas de estas referencias, a las que habría que sumar muchas más, como la bellísima de Alicia de Larrocha de 1962, para EMI (ref.: 5 62656 2), y la no menos refinada de Maria João Pires (Deutsche Grammophon 457 585-2, 1998).

# Mazurcas

---

«Chopin se apoderó de estas inspiraciones con rara fortuna, para añadirles todo el valor de su trabajo y de su estilo. Tallándolas en mil facetas ha descubierto todas las luces escondidas en estos diamantes».

*Ferenc Liszt*<sup>[261]</sup>

---

Chopin pasa sus primeros 20 años en Polonia, su país natal. Es allí, durante ese tiempo en que se forja la «patria del artista», donde toma contacto con el ritmo elocuente de la mazurca. La mazurca, que estará en su mesa de trabajo y en su sentir hasta el último momento de su vida —sus últimos compases fueron precisamente una mazurca—, es así para Chopin una íntima forma de utilizar y recrear ritmos populares desde el horizonte lejano de Viena o París. Al igual que hiciera con la vibrante y muy diferente polonesa, la mazurca supone una forma de acercamiento y hasta de convivencia con los modelos musicales de su patria, incluso de su región natal, Mazovia, de la que precisamente la mazurca toma nombre. De alguna manera, Chopin transformó la pequeña danza de compás ternario con acento marcado en el segundo tiempo, en sucintos poemas pianísticos de hondo sabor polaco, pero contados y sentidos con el tamiz del fragante buen gusto del París decimonónico. De hecho, la mazurca, cuyo origen se remonta a la Polonia del siglo XVI (aunque no fue hasta el XVIII cuando tomó la forma en que Chopin la trata), se convirtió en uno de los bailes más comunes en los salones de la aristocrática Europa del XIX.

«Para comprender lo que Chopin ha sabido dar a la mazurca con su teclado irisado», escribe Liszt en su biografía de Chopin, «es necesario haber visto bailar la mazurca en Polonia; únicamente allí se puede recoger lo que esta danza encierra de altivo, tierno, provocador. El hombre, elegido por su pareja se apodera de ella como de una conquista que le enorgullece y la hace admirar ante sus rivales antes de llevarla en un abrazo efusivo y voluptuoso [...] Pocos espectáculos de un país resultan tan atrayentes como este baile nacional. La mazurca, una vez comenzada, lejos de ofuscar la atención por la multitud de personas que se cruzan en sentidos diversos, no se fija más que en una sola pareja de igual belleza lanzándose al espacio. El caballero acentúa entonces sus pasos como para un desafío, abandonando por un instante a su pareja para contemplarla mejor; vuelve a cogerla con apasionamiento, o bien da vueltas sobre sí mismo como loco de alegría y atacado de vértigo»<sup>[262]</sup>.

Cuando el 2 de noviembre de 1830 Chopin abandona Polonia para no volver más, la mazurca había quedado ya indefectiblemente impregnada en él. Compondría a lo largo de su vida un total que ronda la sesentena (de las que se conservan 57), todas íntimamente ligadas al mundo de su adolescencia. Miniaturas que no son sino íntimas miradas al pasado, que conservan el ritmo y ennoblecen la melodía. Chopin engrandece las proporciones e intercala claroscuros armónicos —timbre y

modulación cobran capital importancia expresiva— tan nuevos como los motivos a los que los adaptaba, para plasmar así innumerables emociones y sentimientos dentro de una atmósfera extremadamente popular y refinada al mismo tiempo.

El exotismo deriva do del frecuente empleo de segundas aumentadas y de antiguos modos griegos, los peculiares giros melódicos inspirados en el canto popular polaco y la frescura y depuración estilísticas que deposita en estas «pequeñas historias musicales» (así las llamaba el propio Chopin) convierten la colección en uno de los apartados más diversificados y singulares de toda su producción.

Al igual que la polonesa, la medieval mazurca es símbolo fundamental de la identidad nacional de la patria de Chopin. La presencia de la famosa y popular danza se expande en el catálogo chopiniano a lo largo de todo su espléndido contenido. Como dijo su discípulo Wilhelm von Lenz, «las mazurcas de Chopin son el verdadero pasaporte de su alma dentro de un mundo sociopolítico de sueños movedizos»<sup>[263]</sup>. De alguna manera, y a pesar del refinamiento burgués con el que Chopin tiñe la esencia popular de la mazurca, sus recreaciones atesoran la memoria sentimental y visceral de su tierra natal. Ardientes y melancólicas, dolidas y exultantes, introvertidas y brillantes, la colección presenta un diversificado mosaico en el que Chopin, desde sus raíces polonasas, expande sin cortapisas los más contrapuestos estados de ánimo.

El intérprete por excelencia de las mazurcas tiene nombre y apellido. Nadie ha penetrado tan certeramente en el frágil misterio de estas miniaturas en 3/4 como el polaco Arturo Rubinstein (Łódź, 28 enero 1887-Ginebra, 20 diciembre 1982), quien consideraba las mazurcas como «las más originales, si no las más hermosas, obras de Chopin». Ningún otro las ha cantado jamás como el inolvidable paisano de Chopin; nadie como él se ha explayado con tal ligereza en el *rubato* inaprensible, en la suntuosidad rítmica, en el irisado colorido popular que Chopin sustancializa a través de una escritura profundamente pianística. Cada nota, cada giro y acento, cada modulación, respira y cobra relieve dentro de una manera de tocar en la que todo fluye con absoluta espontaneidad. Rubinstein, cuando toca las mazurcas, no interpreta: ¡Es! La grabación integral que realizó para La Voz de su Amo en Londres, en el Estudio número 3 de Abbey Road, entre el 13 de noviembre de 1938 y el 10 de mayo de 1939, ha quedado establecida como referencia absoluta y —también— como muestra de una de las mejores grabaciones de la historia. La estupenda edición de este documento sonoro, distribuido por Naxos en el año 2000 (ref.: 8.110656-57), mejora considerablemente el sonido original, sin que por ello pierda un ápice de su riqueza tímbrica y dinámica. Los discófilos puntillosos con la calidad del sonido pueden optar por el registro estereofónico, igualmente excelente a pesar de tener un sabor algo menos fresco y bastante más reposado, que el inolvidable pianista polaco realizó bastantes años después, entre el 27 y el 30 de diciembre de 1965, y el 3 de enero de 1966, para el sello RCA Victor (ref.: GD60822).

Cerca, pero siempre detrás, se ubican algunos registros integrales, como el

grabado entre febrero y marzo de 1966 por Samson François en la parisiense Salle de la Mutualité (EMI 7243 5 73386 2). El pianista francés nacido en Frankfurt (en 1924, cuando su padre era cónsul de Francia en esa ciudad alemana) aristocratiza las mazurcas con ese tocar elegantísimo e inspirado que heredó de lo mejor de la escuela francesa (Alfred Cortot, Yvonne Lefébure, Marguerite Long). Nikita Magálov, indaga, desde su irrenunciable talante romántico, una línea objetivista que trata de evitar los excesos que tanto han adulterado estas páginas (Philips 426 822/23-2, 1977).

El infravalorado Alexánder Brailovski (1896-1976), deja constancia de su subyugante entender chopiniano en su viejo registro integral, publicado en vinilo por CBS y recuperado luego en álbum de dos discos compactos por Sony. También es completo el registro de Alexánder Uninski (primer premio de la segunda edición del Concurso Chopin de Varsovia, celebrada en 1932); cuya muy idiomática grabación fue publicada por Philips (ref.: 442 574-2).

Excelente versión (acaso la segunda mejor de un pianista polaco, después de la de Rubinstein) es la de Barbara Hesse-Bukowska<sup>[264]</sup>, recogida por el sello Polmusic (ref.: 1-1989-1021). Otros pianistas polacos que también grabaron las mazurcas completas son Henryk Sztopka (1901-1964, igualmente excelente) y el maestro Ryszard Bakst (1926-1999), quien firma una lectura magistral especialmente elogiada en Polonia y apenas difundida en el extranjero. Las demás integrales —incluida la muy buena y completa de Vladímir Ashkenazi— se mueven más pegadas a la tierra y no logran alcanzar tan altos vuelos pianísticos y expresivos.

En cuanto a las versiones parciales, resulta imprescindible conocer las atrevidas originalidades de Arturo Benedetti-Michelangeli (que hace con las mazurcas lo que realmente le da gana), Leif Ove Andsnes, Vladímir Horowitz, Evgueni Kissin, Dinu Lipatti o Simone Pedroni. Todos ellos son también nombres clave para gozar de la belleza inagotable de algunas mazurcas. Imposible omitir en estas líneas la preciosa versión de la «Mazurca opus 17 número 4» de Paderewski; y de mazurcas sueltas a cargo de otros *viejos* maestros, como Moritz Rosenthal (1862-1946), Ignaz Friedman (1882-1948) (Pearl IF2000), Aleksander Michałowski (1851-1938), Raul Koczalski (1884-1948), del peculiar Vladímir von Pachmann (1848-1933), Witold Małcużyński (1914-1977) o Jan Ekier (1913; vencedor de la tercera edición del premio Chopin, en 1937)... La mayoría de ellos pianistas polacos o judío-polacos y cuyas grabaciones parciales han sido recuperadas por diversos sellos. También Alfred Cortot, siempre inspirado e interesante, ha dejado documentos valiosos, en los que luce la emblemática gama de colores que siempre distinguió el toque de este pianista genial.

Para acercarse a la sonoridad original, conviene escuchar el registro realizado por Patrick Cohen en 1997 sobre un viejo piano Érard de los tiempos de Chopin. Los aficionados a la excentricidad se divertirán —nada más— con la irritante visión de Jean-Marc Luisada, grabada, en noviembre de 1990, en la Friedrich-Ebert Halle de Hamburgo, para Deutsche Grammophon (463 054-2).

## ***Mazurca en Si bemol mayor [KK 891-895] (1826)***

*Estreno:* Varsovia, domicilio de Bogumił Linde, 1826. *Intérprete:* Fryderyk Chopin.  
*Duración aproximada:* 1' 35".

El origen de esta breve mazurca en Si bemol mayor es el mismo que el de la *Mazurca en Sol mayor [KK 896-900]*: ambas surgieron como improvisaciones tocadas por Chopin durante una fiesta celebrada en 1826 en el domicilio varsoviense de Bogumił Linde (1771-1847), director del Lyceum de Varsovia en el que estudiaba el joven Fryderyk y del que era profesor su padre. El impacto que estas dos pequeñas piezas ejerció entre los invitados fue tan rotundo que uno de ellos, *motu proprio*, las transcribió, gracias a lo cual las dos sencillas páginas se han conservado como valiosos documentos del talento juvenil de Chopin, que a la sazón contaba únicamente 16 años. Muy poco después, y en el mismo año de 1826, el editor Rudolf Friedlein las publicó en Varsovia, en una versión previamente revisada por el adolescente compositor. Existe una segunda edición, impresa en Poznań, en enero de 1875, por Mieczysław Leitgeber, que no contó con la revisión de Chopin y contiene pequeñas diferencias.

La partitura, exenta de indicación de tempo y de cualquier otra anotación expresiva que no sean algunos reguladores y ligaduras de fraseo, consta de 29 reiterativos compases<sup>[265]</sup> en 3/4 que se repiten un par de veces. Se trata de una pieza desenfadada y sin pretensiones, configurada fiel a una sencilla estructura A-B-A que agrupa dos pegadizos temas en su primera sección y otros dos en el minúsculo trío. De la poca trascendencia que Chopin otorgó a esas piezas de juventud da cuenta el hecho de que las dejara sin catalogar, exentas de número de opus. Tampoco Julian Fontana consideró oportuno incluirlas en la edición póstuma que preparó con obras de Chopin.

## ***Mazurca en Sol mayor [KK 896-900] (1826)***

*Estreno:* Varsovia, domicilio de Bogumił Linde, 1826. *Intérprete:* Fryderyk Chopin.  
*Duración aproximada:* 1' 30".

Denominada en ocasiones la «mazurca coja» debido a su ritmo entrecortado y sincopado, esta mazurca en Sol mayor es hermana de la *Mazurca en Si bemol mayor [KK 891-895]*, y, como ésta, delata con nitidez la competencia de su autor, que contaba únicamente 16 años cuando improvisó sus 32 livianos compases<sup>[266]</sup> en el transcurso de una fiesta celebrada en el domicilio de Bogumił Linde, director del Lyceum de Varsovia, centro en el que ese mismo año Fryderyk concluyó los estudios de bachillerato. La simétrica estructura de esta página juvenil aparece organizada en

tres partes, la tercera de las cuales es mera repetición de la primera. Estas secciones extremas integran dos motivos de contrastada tonalidad: el primero (compases 1-8) en la tónica de Sol mayor, mientras que el segundo (compases 9-16), se desenvuelve entre las tonalidades de mi menor y Si mayor. La parte central de la mazurca (compases 17 al 32) es un trío en Do mayor cuyo único tema aparece planteado en una tesitura notoriamente más aguda que la del resto de la mazurca. Aunque la página no oculta su carácter bisoño, sí deja ya entrever el fino uso que Chopin realizará ininterrumpidamente a lo largo de su carrera de los giros y modos populares de la mazurca.

### ***Cuatro mazurcas opus 6 [KK 26-46] (1830/1832)***

[N.º 1, fa sostenido menor. N.º 2, do sostenido menor. N.º 3, Mi mayor.  
N.º 4, mi bemol menor]

*Duraciones aproximadas:* 2' 30". 2' 35". 1' 50". 0' 40".

Iniciadas en Varsovia a mediados de 1830; concluidas en Viena entre noviembre de ese mismo año y los primeros meses de 1831; y, finalmente, retocadas en París, en 1832, antes de su publicación, en diciembre, en Leipzig<sup>[267]</sup>, las *Cuatro mazurcas opus 6* son representativas de la primera fase creadora de Chopin, aún enraizada en la convención de los moldes heredados de su maestro Józef Elsner, pero en las que, al mismo tiempo, se manifiestan con nitidez algunos de sus rasgos más distintivos. Entre ellos, la renuncia expresa a la cita literal del folclore polaco, el refinamiento armónico, la sutileza melódica, la ambigua magia modal y esa libertad rítmica que impregna el estilizado uso que en sus mazurcas hace del fondo popular polaco. La colección fue dedicada por Chopin a la condesa Pauline Plater<sup>[268]</sup>.

La primera de ellas, la *Mazurca en fa sostenido menor, opus 6 número 1*, contiene elementos rítmicos inspirados en diversas danzas populares polacas. Además de la mazurca, se distinguen en sus 72 compases aires de *kujawiak* (danza procedente de la región polaca de Kujawy<sup>[269]</sup>, de la que toma el nombre, y que Chopin también utilizará en obras como la *Mazurca opus 7 número 4*, y, años más tarde, en la *Mazurca en la menor, «à son ami Émile Gaillard»*, de 1840, y en la *Mazurca opus póstumo 67 número 2, en sol menor*), y del *oberek* (en polaco, «saltar y dar vueltas»), con su inconfundible ritmo en 3/4 acentuado y ligeramente expandido en la tercera parte, que marca una de las singularidades más distintivas de la pieza, la cual se inicia precisamente con una acentuada anacrusa (Fa negra) que enfatiza desde antes incluso del primer compás esta peculiaridad rítmica, que también definirá el carácter de los 24 repetidos compases del trío central.

La clásica estructura tripartita (A-B-A') de la partitura transcurre sin ninguna indicación de tempo, lo que no impide que los pentagramas aparezcan acotados por precisas indicaciones expresivas y dinámicas. La mazurca se caracteriza por el suave y melancólico carácter de su bellísimo tema principal, integrado por dos breves periodos que se repiten ligeramente variados hasta el etéreo final en pianísimo que la cierra. Esta pieza, en la que ya aparecen las disonancias propias del piano de madurez de Chopin, fue convertida en canción por Paulina Viardot, quien en 1842 la incluyó en su colección de *Six mazourkes de F. Chopin avec paroles de Louis Pomey, arrangées pour la voix par Mme. Pauline Viardot* bajo el romántico título de *Plainte d'amour*.

Los 72 compases de la *Mazurca en do sostenido menor, opus 6 número 2* se articulan sobre cuatro motivos claramente diferenciados, que se organizan de acuerdo con la clásica arquitectura tripartita A-B-A'. El primero de estos motivos ocupa los ocho compases iniciales y sirve como preludeo del segundo tema (compases 8-16), integrado por una frase algo más movida, y de inconfundible sabor popular. Tras la repetición de esta frase, la mazurca se adentra en un pasaje algo más vivaz —«leggiero» anota Chopin al final del compás 16— que interrumpe el carácter lánguido y pesaroso que marca el desarrollo de la mazurca, iniciada con una indicación «*sotto voce*» reveladora de la naturaleza íntima, casi confidencial, de esta página exquisita y un punto tristoná.

La sección central (compases 32-48) es un trío cuya armonía fluctúa entre las tonalidades de Mi y La mayor. La deliberada ambigüedad formal delata la creciente maestría con la que Chopin utiliza y domina los recursos modales y armónicos, característica que constituirá una de las esencias de su inconfundible universo sonoro. Al inicio del trío, sobre la tercera parte del compás 32, figura anotada la palabra «gajo», término que no existe en polaco, y que corresponde realmente a la palabra italiana «gaio»<sup>[270]</sup>, que significa «alegre, contento, jovial». Este trío supone el único momento alegre de toda la pieza, que concluye con la reexposición, levemente variada, de la primera parte. El manuscrito se encuentra localizado en Estocolmo.

La *Mazurca en Mi mayor, opus 6 número 3* es la más animada y alegre de las cuatro que integran la colección. También la única en modo mayor. Se inicia con un ritmo irregular establecido por la mano izquierda en solitario sobre repetidos acordes de negra. Este monótono ritmo es alterado en el quinto compás por la mano derecha. Una pequeña frase descendente en el registro grave sirve de avanzadilla al primer tema, que no irrumpe hasta el noveno compás. La estructura de los 90 compases que componen la mazurca se adapta a la convención del trío central envuelto entre dos secciones, de las que la segunda surge como repetición muy variada de la primera.

El trío (compases 33-64), de inusual extensión y que se erige como punto nuclear de la pieza, consta, a su vez, de tres partes bien distintas. La primera es radiante y se abre con unos sonoros acordes anotados fortísimos (*ff*); la segunda, en piano (*p*), presenta un carácter bastante más liviano, mientras que la tercera, marcada

«risvegliato» (despertando), desprende un ambiente dulce e incluso ensoñador que contrasta con el del risueño resto de la partitura, toda ella marcada por un aire «Vivace» que se extingue en una minúscula coda de sólo dos compases inopinadamente interrumpida en la segunda parte del tiempo de 3/4 característico de la mazurca.

La brevísima *Mazurca en mi bemol menor, opus 6 número 4* es una de las páginas más cortas del catálogo chopiniano y, sin duda, su mazurca más breve junto con la *Opus 7 número 5*. Poco más de 30 segundos se extienden sus concisos 24 compases, presididos por un «Presto ma non troppo» y conformados por dos ideas temáticas que parecen repetirse alternativamente como si quisieran consolidar un unitario *perpétuum mobile* que apenas alcanza a insinuarse. La rítmica de esta página que cierra la primera serie de mazurcas catalogadas por el propio Chopin retoma la de la característica danza polaca *oberek*, ya utilizada en la primera pieza de la colección.

Es precisamente el típico ritmo en 3/4, acentuado y ligeramente ensanchado en la tercera parte del compás, del popular baile polaco el que distingue esta mazurquita volátil que, al mismo tiempo, parece influida por algunas tempranas páginas de Schumann, compositor nacido el mismo año que Chopin, y que precisamente el 7 de diciembre de 1831 publicaría, cuando éste daba los últimos retoques a las *Cuatro mazurcas opus 6*, un elogioso artículo sobre él en el influyente *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig: «Si el poderoso autócrata del Norte supiera lo peligroso que es el enemigo que le acecha en las obras de Chopin, en las sencillas melodías de sus mazurcas, prohibiría esta música. Las obras de Chopin son cañones sepultados entre flores», escribió entonces el perspicaz creador de la *Sinfonía Renana*.

### ***Cinco mazurcas opus 7 [KK 47-79] (1830/1832)***

[N.º 1, Si bemol mayor. N.º 2, la menor. N.º 3, fa menor. N.º 4, La bemol mayor. N.º 5, Do mayor]

*Duraciones aproximadas:* 2' 35". 3' 10". 2' 40". 1' 00". 0' 40".

Al igual que sus contemporáneas del *Opus 6*, las *Cinco mazurcas opus 7* fueron iniciadas en Varsovia; concluidas en Viena, en 1831 y revisadas en 1832, en París, antes de su primera edición. Como aquéllas, recogen el estilo de un compositor ya en posesión de ese personalísimo lenguaje que, al decir de Jean-Jacques Eigeldinger, se basa «en la estilización y síntesis a partir de la referencia constante a los modelos folclóricos». Las cinco páginas que integran esta segunda entrega de mazurcas «vienesas» —y que es la más extensa de entre los diversos cuadernos de mazurcas de



Chopin— figuran dedicadas al pianista estadounidense de origen austriaco Paul Emil Johns. Fueron publicadas por primera vez en Leipzig, en diciembre de 1832. Pocos meses después, en agosto de 1833, Moritz Schlesinger editó las cuatro primeras en París, mientras que incluyó la última, en Do mayor, en el cuaderno de las *Opus 6*.

La brillante *Mazurca en Si bemol mayor, opus 7 número 1* es, probablemente, la más conocida de entre las 57 que para el piano compuso Chopin, y, sin duda, la más toqueteada en conservatorios y escuelas de música. Sus 65 compases se desarrollan bajo un aire «Vivace» pleno de ímpetu y vigor. Es la página que más fielmente recoge el carácter popular de la danza polaca, razón por la que alcanzó inmensa popularidad en Polonia, hasta el punto de ser frecuentemente bailada en los salones de Varsovia, donde solía escucharse en las orquestinas de los salones de baile, a través de una curiosa instrumentación publicada en 1834, en Varsovia, por el editor Ignacy Klukowski. Hay constancia de algunas de estas interpretaciones, como la que se produjo en diciembre de 1834, en una fiesta promovida por la familia Zamoisky en el teatro Rozmaitości de la capital polaca. Esta celebridad se manifestó también en otras versiones y adaptaciones. Paulina Viardot la convirtió en canción en 1842, al incluirla en su colección de *Six mazourkes de F. Chopin avec paroles de Louis Pomey* con el título de *Coquette*. Por su parte, Friedrich Wilhelm Kalkbrenner (1785-1849) compuso, en enero de 1833, sus *Variaciones brillantes opus 120* sobre un tema extraído de esta misma mazurca.

Su singular e irregular arquitectura se aparta de la forma convencional tripartita que caracteriza la mayoría de las mazurcas de Chopin para asemejarse, más bien, a una forma de rondó, configurado por un estribillo que se repite con intervalos que engloban otros dos motivos. El primer tema —que sería el estribillo— es un diseño ascendente de contagiosa frescura y carácter muy decidido, que comienza sorpresivamente con la nota Fa, dominante de la tónica de Si bemol. De hecho, la pieza se caracteriza por su intrepidez tonal y modal, que incluye enigmáticas referencias y modulaciones propias de los antiguos modos griegos, como ocurre, por ejemplo, en la frase que abre la mazurca, que Chopin cierra con el uso del cuarto grado aumentado característico del modo lidio<sup>[271]</sup>, tan frecuente en los géneros folclóricos del *kujawiak*, el *oberek* y la *mazur*.

Por otra parte, la sección que abarca los compases 45-52 apunta una incipiente politonalidad, al sugerir el repetido acorde de la mano izquierda (Sol bemol, Re bemol) la tonalidad de Sol bemol mayor mientras la diestra se explaya en una melodía próxima a la tonalidad de Fa. Como dato que puede interesar a los intérpretes que se acerquen a esta mazurca, no está de más señalar que el trino que figura en la segunda parte del tercer compás (así como todas sus ulteriores repeticiones) debe de iniciarse sobre la nota real (Si bemol). Así, al menos, lo anota y digita el propio Chopin, de puño y letra, en la copia de la partitura que envía a su hermana Ludwika.

Un tiempo «Vivo ma non troppo» encabeza los 57 melancólicos y bien conocidos compases de la *Mazurca en la menor, opus 7 número 2*, de la que se conoce una

primera versión, fechada en 1830 y que se conservaba en un álbum —actualmente ilocalizado— que perteneció a Emilia Elsner, hija de Józef Elsner, el maestro de composición de Chopin, y a la que poco antes, en 1826, éste ya dedicó las *Tres escocesas, opus póstumo 72, número 3 [KK 1069-1085]*. Para la versión definitiva, Chopin eliminó la ramplona e inadecuada introducción de ocho compases en La mayor que abría la redacción original, así como algunas acotaciones e indicaciones expresivas.

La pieza, configurada en tres partes, se inicia con una sencilla y ensoñadora frase de ocho compases que se repite hasta cuatro veces consecutivas. Un episodio más liviano y menos expresivo, aunque de notable riqueza tonal y cromática (compases 17-32), completa la primera sección. La central, en La mayor («dolce» la mano derecha; «sempre legato» la izquierda), destila un carácter más movido y popular. Es un trío de carácter bitemático que incluye como segunda idea un rítmico pasaje en terceras que incide en la peculiar riqueza armónica de las mazurcas. La tercera y última sección se limita a repetir los 16 compases iniciales.

Aires sombríos impregnan el comienzo de la *Mazurca en fa menor, opus 7 número 3*, iniciada con una introspectiva introducción «pp» y «sotto voce» en el registro grave del teclado. Chopin quería que ese pasaje se tocara «únicamente con la mano izquierda», y para su composición se inspiró en la danza polaca del *kujawiak*, que le resultaba muy familiar dado que su madre, Tekla-Justyna Krzyżanowska, era oriunda de la ciudad de Długie, en Kujawy, la región que da nombre y en la que surgió este baile folclórico. La introspectiva atmósfera inicial de la mazurca se transforma radicalmente tras la irrupción del primer tema, en el compás noveno. Se trata de un transparente y cristalino diseño de la mano derecha cuya rítmica, suavemente acentuada en la tercera parte del compás, es, como en tantas otras mazurcas, deudora del *oberek*, la popular danza polaca. A modo de discreta pincelada de color, Chopin hace acompañar esta melodía por anchos acordes arpegiados de la mano izquierda que parecen inspirados en la sonoridad rasgada de la guitarra.

La sección central es la más interesante de toda la mazurca. Es un trío configurado en dos partes. La primera agrupa dos temas muy diferenciados rítmica y tonalmente: uno (compás 25) es dulce y profundamente melódico, y aparece en la tonalidad de fa menor; el segundo, que se inicia en La bemol mayor (compás 41) es agitado y febril. La tercera y última sección se distingue por su carácter melódico y nostálgico, y aparece construida sobre un nuevo tema (compás 57) que irrumpe en la mano izquierda con una frase de tipo anacrúsico y registro violonchelístico, mientras la mano derecha se limita a un mínimo y convencional acompañamiento de acordes de negras. Esta riqueza temática, que se extiende a lo largo de toda la pieza, y la consiguiente exigencia de calibrar sus diferentes estratos sonoros, convierten la *Mazurca en fa menor* en una de las más difíciles de desentrañar desde el punto de vista expresivo. Tras la reexposición —ligeramente variados— de los ocho sombríos compases iniciales y de la primera sección, sus 105 compases se extinguen en una

silenciosa coda coronada en pianísimo por un agudísimo y solitario Fa.

La risueña *Mazurca en La bemol mayor, opus 7 número 4* aparece precedida de una indicación «Presto ma non troppo» que revela el carácter ligero y desenfadado de sus 44 compases. Hay que advertir que ya en 1824 Chopin escribió una primera versión, cuyo manuscrito se conserva actualmente en Varsovia, que sirvió de base para la redacción definitiva, ultimada en 1832. La obra aparece organizada en tres secciones, y se abre con un vivo tema de inequívoco sabor popular que, en el noveno compás, da paso a otro algo más sofisticado desde el punto de vista melódico. El «dolcissimo» y breve trío central —compases 25 al 36— ralentiza la agitada atmósfera general sin por ello renunciar al trasfondo folclórico que impregna la partitura. Llama la atención la deliberada sencillez de este trío sin pretensiones, integrado por una frase de dos compases que se repite hasta cuatro veces consecutivas antes de desembocar en un pequeño y cadencioso pasaje de cuatro compases que prepara la reexposición final de la primera sección.

Basta una página para albergar los fugaces 20 compases de la *Mazurca en Do mayor, opus 7 número 5*. Todos exhalan aires populares de sencilla inspiración campesina. Los cuatro primeros abarcan una rítmica y concisa introducción en la que la mano izquierda repite en solitario un «semplice» sol octavado que establece con decisión el tiempo ternario de la mazurca. Como tantas veces en Chopin, la obra transcurre en una ambigüedad tonal que, en este caso, oscila entre los tonos de Sol mayor y Do mayor. Tal dualidad ha inducido a algunos autores, entre ellos Ludwik Bronarski<sup>[272]</sup>, a considerar la pieza como «aparentemente bitonal». El asunto incluso se complica con una incursión a la tonalidad de Re mayor entre los compases 13 y 16 [tonalidad que en este caso funciona como dominante (Re) de la dominante (Sol)].

Otra peculiaridad de esta pequeña página es que Chopin subraya los acentos de la segunda parte del 3/4 característico de la mazurca sobre la línea melódica, y no sobre el acompañamiento. Así ocurre en los dos primeros compases de cada una de las cuatro frases de cuatro compases que integran, junto con la introducción, esta partitura que Chopin pide en su último compás que se repita indefinidamente «dal Segno senza Fine», detalle que deja así al intérprete la facultad de decidir en qué momento concluir la interpretación.

### ***Mazurca en Si bemol mayor [KK 1223] (1832)***

*Duración aproximada: 1' 15".*

Fechada el 24 de junio de 1832 y dedicada «à Mademoiselle Alexandrine Wołowska», esta descatalogada mazurca fue muy tardíamente localizada en un álbum propiedad del padre de la destinataria, jurista y diputado francés de origen polaco que el 17 de octubre de 1850 presidió, en el cementerio parisiense de Père-Lachaise, la

ceremonia de inauguración del monumento funerario que el escultor Jean-Baptiste Auguste Clésinger había realizado para la tumba de Chopin. Su edición no se produjo hasta 1909, en que fue publicada por el periódico *Lamus*. La partitura, cuyos 32 repetidos compases aparecen sin indicación de tempo y organizados según la clásica estructura tripartita de la mazurca (A-B-A'), se inicia con una introducción de cuatro compases que abre la primera sección, integrada por dos radianes temas contrapuestos, uno en Si bemol mayor —compases 5 al 12— y otro en fa menor (compases 13-24). La parte central (compases 25 al 32) es un trío integrado por dos motivos en Mi bemol mayor que siguen la línea extravertida y alegre que transpira la pieza.

### ***Mazurca en Re mayor [KK 1224] (ca. 1829/1832)***

*Duración aproximada: 1' 20".*

Página ligera a pesar de cierto aire ceremonioso que pudiera revelar un destino dancístico; de esta *Mazurca en Re mayor* existen dos versiones ligeramente distintas, una publicada en 1832, y otra, algo menos elaborada, editada en enero de 1875, en Poznan, por Mieczysław Leitgeber. Esta última versión se diferencia, además, por utilizar el poco *mazurquiano* compás de 3/8 y carecer de la breve introducción que abre la publicada en 1832. Según algunos autores, como Gastone Belotti<sup>[273]</sup>, las diferencias entre ambas ediciones responden al hecho de que el mismo Chopin redactó dos versiones diferentes; una, la publicada en 1875, podría haber sido compuesta en 1829 (o incluso algunos años antes, como apunta Belotti), mientras que la de 1832 fue escrita ese mismo año<sup>[274]</sup>.

La edición de 1832 consta de 68 compases que se atienen escrupulosamente a la estructura tripartita (A-B-A') característica de la popular danza polaca, a la que Chopin añade la introducción ya citada. Tras este preámbulo de cinco compases, irrumpe la primera sección con dos temas, el segundo de los cuales aparece en la tonalidad dominante de La mayor. La parte central es un «dolce» y monotemático trío en Sol mayor que engloba una pequeña escala cromática ascendente de corcheas picadas (compases 58 y 59) que apunta al inminente compositor de obras de mayor envergadura.

Ni Chopin ni tampoco Julian Fontana, en la edición póstuma que preparó con obras descatalogadas de su íntimo amigo, consideraron oportuno incluir esta mazurca, por lo que quedó exenta de cualquier número de opus y marginada del repertorio habitual de los intérpretes. Como dato que puede interesar al discófilo ávido de curiosidades, no está de más informar de que el único pianista que ha registrado ambas versiones es Vladímir Ashkenazi (DECCA 443 748-2).

## ***Mazurca en Do mayor [KK 1225-1226] (1833)***

*Duración aproximada: 2' 50".*

Los 96 compases de esta mazurca en Do mayor datan de 1833, y nacieron como respuesta al encargo que en septiembre de ese mismo año formuló a Chopin el editor hamburgués Julius Schubert, al objeto de incluirla en un volumen de nuevas obras para piano que pensaba editar bajo el título «Original Bibliothek für Pianoforte». Sin embargo, la pieza no fue difundida hasta 1870, cuando la publicó en Varsovia Józef Kauffmann.

Se trata de la mazurca más extensa de entre las no catalogadas por Chopin o Julian Fontana. Toda ella aparece imbuida de un contagioso aire festivo que transcurre sin indicación de tempo a través de una escritura bastante desnuda de indicaciones expresivas, y en la que los sonoros acordes de la mano izquierda desempeñan papel relevante como fondo armónico.

La partitura está organizada en tres partes, la primera, de carácter bitemático, presenta un diestro desarrollo en que sus dos motivos confrontan las tonalidades de Do mayor y de la dominante Sol mayor. La sección central (compases 41-56) está integrada por un trío en Fa mayor en el que la mano derecha canta en el registro agudo sobre un persistente fondo rítmico de la mano zurda que casi en ningún momento se aparta de la tónica de Fa. La tercera y última sección se limita a repetir, con leves variaciones, los pentagramas iniciales.

## ***Cuatro mazurcas opus 17 [KK 220-236] (1824/1833)***

[N.º 1, Si bemol mayor. N.º 2, mi menor. N.º 3, La bemol mayor. N.º 4, la menor]

*Estreno: París, 15 de diciembre de 1833. Intérprete: Fryderyk Chopin. Duraciones aproximadas: 2' 15". 2' 05". 4' 10". 4' 10".*

«La verdadera mazurca polaca, tal como el señor Chopin la reproduce, desprende un carácter particular que se adapta con similar precisión tanto a la expresión de la más sombría melancolía como a la mayor y más feliz excentricidad. Conviven en ellas cantos de amor y cantos de guerra». Estas líneas, extraídas de un artículo aparecido en *La Revue et Gazette Musicale de Paris* el 29 de junio de 1834, hacen alusión a las *Cuatro mazurcas opus 17*, colección que, unos meses antes, en diciembre de 1833, había editado Pleyel en París.

Escritas ese mismo año de 1833<sup>[275]</sup> en París, estas mazurcas fueron rápidamente conocidas y apreciadas en los románticos salones parisienses de la época. Liszt, que

se las escuchó a Chopin en uno de los contados recitales que éste ofreció en la capital francesa, las calificó como «deliciosas» en una carta dirigida a su amiga y amante la condesa Marie d'Agoult. Además de deliciosas, estas mazurcas suponen nuevo eslabón en la imparable evolución del estilo de Chopin hacia un universo sonoro que, dentro de su irrenunciable fidelidad a sí mismo, se revela cada vez más sofisticado y depurado. La colección figura dedicada a la cantante napolitana afincada en París Lina Freppa, en cuyo domicilio precisamente Chopin conoció, en 1834, a su muy admirado Vincenzo Bellini. Fue publicada por vez primera en París, en diciembre de 1833<sup>[276]</sup>.

A juicio del autor del artículo publicado por la *Gazette Musicale* el 29 de junio de 1834, la *Mazurca en Si bemol mayor, opus 17 número 1* «reúne tal belleza melódica y armónica que no sabríamos recomendarla suficientemente a nuestros lectores». Realmente no exagera el articulista, dado que la elegancia popular de los 60 compases que integran la página destilan un equilibrio admirable entre sus ricas armonías y una línea melódica que se percibe poderosamente influida por el arte belcantista que tanto seducía a Chopin.

Su típica estructura A-B-A se desarrolla bajo un aire «Vivo e risoluto» que engloba un trío central en Mi bemol mayor (compases 41-60) cuyo «dulce» diseño melódico subraya el claro ascendente belcantista. Otra peculiaridad de este trío es su acompañamiento, planteado en la mano izquierda sobre un ritmo binario que contrasta con el característico 3/4 en el que discurre la melodía, construida sobre un diseño ascendente adornado en el registro agudo por unos vistosos semitritinos. La primera sección de la mazurca engloba agudas incursiones a otras tonalidades vecinas, como la que se produce en el compás 17, en la reexposición del tema inicial, cuya armonización continuamente se enriquece con acordes de coloreada variedad armónica.

Un aire «Lento ma non troppo» preside los suaves y afligidos 68 compases de la *Mazurca en mi menor, opus 17 número 2*, una de las más extensas, conocidas y bellas de todas las que compuso Chopin. El carácter enigmático que la envuelve tiene mucho que ver con su extraña ambigüedad modal, siempre a caballo entre los modos mayor y menor (mi menor/Sol mayor). La pieza, organizada en tres partes (A-B-A), desprende una atmósfera intimista de sustancial delicadeza, que sólo se anima, aunque de modo efímero, en el trío central (compases 25-52), único momento en el que verdaderamente aparece el carácter popular de la mazurca. Este episodio, en torno al cual se articula la página, introduce un motivo que fluctúa entre las tonalidades de Do mayor y la menor, y guarda inconfundible similitud con el trío de la *Mazurca opus 17 número 4*.

La *Mazurca en La bemol mayor, opus 17 número 3* mantiene la atmósfera melancólica e intimista de su antecesora, la *Mazurca en mi menor*. La opulencia armónica se refleja ya desde los primeros compases, donde la «dulce» melodía que abre la partitura aparece envuelta por un acompañamiento a tres voces cargado de

audacias tonales que no cesarán a lo largo de sus 82 reiterados compases, que transcurren sobre una generalizada indicación «Legato assai» (bastante ligado). Un radical cambio de armadura —que pasa de cuatro bemoles a cuatro sostenidos— marca el inicio del trío central (compases 41-80), integrado por dos motivos, el segundo de los cuales, en Si mayor, está construido sobre la dominante del primero (Mi mayor). La tercera y última sección se limita a repetir los 40 compases iniciales, para lo que Chopin anota al final del trío la indicación «Dal segno al fine».

La extensa *Mazurca en la menor, opus 17 número 4* es, sin duda, la más perfecta y mejor acabada de las cuatro que integran este *Opus 17* compuesto por un joven Chopin de apenas 23 años. Las florituras y cadencias, notas de adorno, apoyaturas y figuraciones métricas, así como, sobre todo, la construcción modal de sus 132 compases la convierten en obra maestra del repertorio pianístico, condición que cohabita con una escritura inusualmente sencilla y exenta de artificio.

Aunque ultimada en 1833, su origen se remonta al verano de 1824, cuando los Chopin pasaron las vacaciones de verano en la localidad polaca de Szafarnia. Allí, el entonces adolescente Fryderyk asistió a una boda entre dos jóvenes judíos durante la que se interpretaron algunas melodías hebreas que le impresionaron profundamente. Bajo estas sensaciones, e inspirado por aquellas singulares melodías, y una vez ya en Varsovia, escribió, entre el 19 de agosto y el 3 de septiembre, una ilocalizada mazurca, que tituló *Żydek* (El pequeño hebreo) y que, sirvió de base, nueve años después, a esta otra *Mazurca en la menor* cuyo carácter dolido provocó que los alumnos de Chopin la llamaran «el rostro enlutado», denominación que, según su discípulo y amigo Wilhelm von Lenz, en absoluto disgustaba al compositor. Arturo Toscanini escribió, en una carta fechada en Pallanza (Italia), el 21 de julio de 1933, dirigida a su amante Ada Mainardi: «Hay una mazurca de Chopin que me obsesiona, la en la menor. Su tristeza está en consonancia con la mía. En medio de ella, hay algo de alegría, pero ensombrecida por una tenue añoranza; después, nuevamente ¡infinita tristeza! Estúdiala, Ada mía, tócala siempre, algún día te la escucharé...»<sup>[277]</sup>.

Un hálito de misterio envuelve la obra, cuyas tres secciones (A-BA') se inician con una breve introducción de tres compases<sup>[278]</sup> en los que la mano izquierda en solitario fija el oscuro lenguaje modal de toda la mazurca con una frase inspirada en los antiguos modos eclesiásticos eólico y dórico. El primer tema es una expresiva *kujawiak* a la que, en el desarrollo, Chopin infunde apariencia de nocturno gracias a una leve pero muy eficaz ornamentación.

El ambiente aéreo y extremadamente delicado discurre en una indefinición tonal que desemboca en el segundo tema de la primera parte, menos estático y que no irrumpe hasta el compás 37. Sin embargo, el episodio más movido de la obra —aunque, desde luego, no tanto como se empeñan muchos pianistas— es el trío central (compases 61-92), modulado al relativo modo de La mayor, y que, probablemente, sea el único fragmento que Chopin reutilizó de la juvenil mazurquita del verano de 1824<sup>[279]</sup>. Tras la reexposición de la sección inicial, la obra concluye con una audaz

coda que se extingue lentamente en un lánguido «perdendosi» que recupera los cuatro compases escuchados al comienzo.

### ***Cuatro mazurcas opus 24 [KK 280-296] (1833 / 1834)***

[N.º 1, sol menor. N.º 2, Do mayor. N.º 3, La bemol mayor. N.º 4, si bemol menor]

*Duraciones aproximadas:* 2' 05". 2' 15". 2' 00". 4' 15".

Catalogadas entre la *Primera balada, opus 23* y los *Doce estudios opus 25*, esta nueva colección de mazurcas fue compuesta entre 1833 y 1834, en París, donde fueron publicadas por Moritz Schlesinger en diciembre de 1835<sup>[280]</sup>. Se trata, por lo tanto, de obras del primer periodo de madurez de Chopin, frutos acabados surgidos del genio de un compositor que, aunque joven aún, domina ya con fluidez y por igual las artes de la escritura musical y del teclado. Piezas ricas en elementos procedentes del folclore; que afirman un lenguaje cargado de originalidad y audacias tonales y rítmicas, que no elude *choques* disonantes y se adentra con valentía en atrevidas evoluciones armónicas y ambiguos giros modales. La serie figura dedicada «À Monsieur le Comte de Perthuis», ayuda de cámara del rey Luis Felipe I y cuya esposa Émilie<sup>[281]</sup> era alumna de Chopin y estrecha amiga de Delfina Potocka. Fue precisamente este influyente personaje de la aristocracia francesa quien presentó a Chopin al monarca francés.

No deja de resultar llamativo que para la *Mazurca en sol menor, opus 24 número 1* Chopin recurriera exactamente a la misma tonalidad que la obra que la precede en su catálogo, la *Primera balada en sol menor, opus 23*. La pieza discurre a través de un paisaje lento y ensoñador, aunque también poblado por algunos pasajes que alteran con discreción el exquisito sosiego de la partitura, que Chopin organiza de acuerdo con la convencional arquitectura tripartita A-B-A' y bajo una expresa indicación de «rubato» que se extiende a los 64 compases que la forman.

La sección A está integrada por dos temas; el primero, repetido dos veces y que comienza en la tonalidad dominante de la tónica de sol menor (Re mayor) e incluye una pintoresca escala cingara (compases 6 y 7), marca el semblante ensoñador de la obra, mientras que el segundo (compases 17-32), en Si bemol mayor (relativa mayor de sol menor), aligera su lento discurrir con dulces —«dolce» anota Chopin en el compás 17— y acentuados tresillos de corcheas de la mano derecha, separados por figuras de negra. Esta métrica origina una sensación de rítmica binaria que provoca un curioso efecto de confrontación con el tiempo ternario que marcan el acompañamiento de la mano izquierda y el compás de 3/4 propio de la mazurca. El



trío central (compases 33-48) está configurado por un único y animado tema en Mi bemol mayor en el que ritmo punteado parece querer reivindicar el vigor de la vieja danza. Sin embargo, la reexposición del motivo inicial, ahora ligeramente variado, acabará por restituir al final de la obra el carácter estático que la embarga.

La *Mazurca en Do mayor, opus 24 número 2* aparece nutrida de elementos populares del folclore polaco. Los singulares acentos en la tercera parte del compás de 3/4 delatan su trasfondo rítmico: se trata de un animoso *oberek* cuyas tres partes (la primera de ellas integrada, a su vez, por tres secciones) transcurren bajo un implacable «Allegro non troppo» que se mantiene invariable a lo largo de sus 120 compases.

Tras una breve introducción de cuatro compases, irrumpe con desparpajo el primer tema (compás 5), cantado por la mano derecha en el registro agudo sin que pueda definirse con certeza si su tonalidad es Do mayor o la menor. Un segundo diseño (compás 13; «Più forte») introduce una nueva referencia al folclore: el *hołupiek*, que es el tradicional batir de manos y pies con el que los bailarines polacos acompañan rítmicamente el baile. El segundo motivo de esta primera parte de la mazurca irrumpe en el compás 21, bajo una expresiva indicación de «dolce». Persiste la primitiva ambigüedad tonal —ahora entre Fa mayor y Do mayor—, derivada del hábil empleo de una escala hipolidia en Fa mayor con el Si natural. La primera parte concluye con la reaparición del *hołupiek* en el compás 45.

Un drástico cambio de armadura —que de ninguna alteración pasa a cinco bemoles— marca el inicio de la sección central, que se extiende desde el compás 57 hasta el 88. Esos cinco bemoles inducen a pensar en un Re bemol mayor, sin embargo, las tonalidades evolucionan desde el La bemol mayor del primer motivo al mi bemol menor del segundo. Tras la reexposición literal de la primera parte de la mazurca, una extensa coda de 16 compases inspirada en los cuatro que la abrieron cierra esta obra, especialmente apreciada por músicos como Manuel de Falla (que la utilizó en su inacaba ópera cómica *Fuego fatuo*) y Paulina Viardot, que la llevó al mundo de la canción con el título *La jeune fille* y versos de Louis Pomey.

Durante años se ha pensado que la *Mazurca en La bemol mayor, opus 24 número 3* fue compuesta en Dresde, en 1835. La razón de este equívoco responde al hecho de que se conserva un autógrafo, firmado y fechado por Chopin en la musicalísima ciudad sajona el 22 de septiembre de 1835. Este manuscrito, dedicado a Luiza Linde<sup>[282]</sup>, presenta pequeñas diferencias con el original compuesto en París, entre ellas, una que afecta al tempo: mientras en la versión parisiense Chopin anota un «Moderato», en la de Dresde figura un «Lento». Este hecho otorga al intérprete cierta libertad de elegir el tiempo que considere más indicado. La mazurca está constituida por 43 compases y es una de las pocas que no se amoldan a la clásica estructura ternaria. Su único tema aparece repetido varias veces. Entre estas repeticiones, se interpone un segundo diseño («legato» y «piano»), que no llega a adquirir rango de tema (compases 13 al 24). Toda ella transpira libertad formal y finura expresiva.

También los ocho «dolcissimi» compases que integran la delicada coda.

Chopin recurre a la remota tonalidad de si bemol menor para los 146 magistrales compases de la *Mazurca opus 24 número 4*, la más larga de la serie que cierra y también una de las más extensas y fascinantes de entre todas sus mazurcas. Desde el inicio, con esa cromática y sincopada introducción a dos voces a cargo de la mano derecha, que recuerda las de algunas obras más ambiciosas (como la *Cuarta balada, en fa menor*), fascina la riqueza armónica, variedad rítmica e íntima inspiración de esta obra en la que ya asoma la plenitud de Chopin. Tanta originalidad no está reñida con el respeto escrupuloso a la forma, que se sujeta a la típica estructura tripartita A-B-A' de la mayoría de las mazurcas, aunque envuelta en la citada introducción y en una amplia coda que se extingue en un emocionante y sutil *smorzando* que parece anticiparse a los geniales finales de algunas páginas de la *Iberia* de Albéniz. Así lo delata también la profusión de anotaciones expresivas. Sólo en los dos últimos pentagramas aparecen las siguientes indicaciones: *Ritenuto; diminuendo; calando; pp; mancando*; un calderón ubicado sobre la línea divisoria de los compases 138 y 139 que parece extraído del *Corpus Christi en Sevilla; sempre rallentando; smorzando*.

La primera parte comienza en el quinto compás, con una melodía en el registro medio que arranca directamente de los cuatro compases de la introducción y se desarrolla envuelta en un complejo andamiaje armónico. Una segunda idea, más movida y que integra una ritmada figuración de corcheas con dobles puntillos y fusas, completa el material de esta primera sección. El ancho trío central se erige como columna vertebral de la mazurca y se inicia en el compás 53, con un sencillo tema al unísono («*legato*» y «*sotto voce*») en ambas manos. Según escribe Wilhelm von Lenz, discípulo y amigo de Chopin, éste se desesperaba al tratar inútilmente de que sus alumnos lo tocaran como él quería. «Ninguno lograba contentarlo en este pasaje unísono que debe ser interpretado ligerísimamente. Para los acordes siguientes no se mostraba tan exigente, y podíamos resolverlos de cualquier manera ¡pero los unísonos! “Son la voz femenina del coro”, decía, y para él nunca se tocaban con la suficiente delicadeza, jamás con la sencillez que él exigía».

### ***Mazurca en La bemol mayor, opus póstumo [KK 1227-1228] (1834)***

*Duración aproximada: 1' 45".*

Fechada por Chopin en julio de 1834, en París, esta mazurca nace como regalo del compositor a Celina Mickiewicz, hija de la célebre pianista y compositora polaca Maria Szymanowska, amiga de Chopin fallecida en San Petersburgo en 1831, con solo 42 años. Celina había contraído matrimonio con el poeta polaco Adam Mickiewicz (1798-1855), amigo de Chopin y autor de los textos de algunas de sus

canciones (entre ellas *Precz z moich oczu* y *Moja pieśczołka*). Sin embargo, y por razones desconocidas, la partitura apareció dentro de un álbum de la fallecida Maria Szymanowska. Cabe suponer, que, a modo de homenaje póstumo a su difunta madre, Celina depositara el manuscrito que le había obsequiado Chopin dentro del álbum personal dejado por su madre. La mazurca permaneció inédita hasta 1930, cuando, casi cien años después de su composición, fue publicada en Varsovia, por Gebethner i Wolff.

La partitura consta de 57 compases que se desarrollan de manera muy libre, aunque sin apartarse de la estructura tripartita A-B-A característica de la mazurca, arquitectura a la que Chopin añade una introducción de cuatro compases, encomendada a la mano derecha en solitario, que es muy similar al cadencioso inicio del *Vals opus 64 número 1, en Re bemol mayor*, el famoso «Vals del minuto», compuesto bastantes años después, y una coda que cierra la pieza con la reaparición de los cuatro compases iniciales. En medio, tres secciones monotemáticas. La primera, establecida sobre un motivo de ocho compases que se repite ligeramente variado. La segunda (compases 21 al 28) es un breve trío, integrado por ocho compases modulados a do menor. La tercera y última sección se limita a la mera repetición de los 16 compases de la primera parte de la mazurca.

### ***Cuatro mazurcas opus 30 [KK 485-504] (1836 / 1837)***

[N.º 1, do menor. N.º 2, si menor. N.º 3, Re bemol mayor. N.º 4, do sostenido menor]

*Duraciones aproximadas:* 1' 35". 1' 25". 2' 35". 3' 35".

Firmemente enraizadas en su origen popular, pero marcadas por la distancia que impone la residencia francesa, Chopin compone las *Cuatro mazurcas opus 30* entre finales de 1836 y 1837. El estilo afianzado revela una personalidad segura de su yo creativo, que vive su plenitud al tiempo que se muestra receptiva y partícipe de la revolución romántica que en esos momentos atraviesa el mundo del piano, tras la rotunda experiencia beethoveniana, recogida por Schubert y admirablemente asumida por nombres como Liszt, Schumann y, por supuesto, el propio Chopin. Fue Schumann precisamente uno de los primeros admiradores de estas cuatro mazurcas. Fascinado ante «el tratamiento poético y algunos nuevos elementos introducidos en la forma y en la expresión», el esposo de Clara Wieck escribió que «en ellas Chopin ha elevado la mazurca a la condición de pequeña forma de arte». La colección, teñida de añoranza e indisimulada tristeza<sup>[283]</sup>, figura dedicada a su alumna y joven amiga la condesa polaca Marcelina Czartoryska (1817-1894), y fue publicada por primera vez

en Londres, en diciembre de 1837, por Wessel & Co. Muy poco después, en enero del año siguiente, vieron la luz en París (Moritz Schlesinger) y Leipzig (Breitkopf & Härtel)<sup>[284]</sup>.

Como en tantas otras ocasiones, Chopin opta para el comienzo de la *Mazurca en do menor, opus 30 número 1* por la nota dominante (Sol natural) de la tónica de Do, lo que aporta color y sabor modales a sus 53 compases, que se desarrollan bajo un genérico «Allegretto non tanto». La sencilla arquitectura se muestra fiel a la clásica estructura tripartita (A-B-A), a la que Chopin aún agrega una pequeña coda de cinco compases. La primera sección integra un apesadumbrado tema cuyos repetidos cuatro compases aparecen exquisitamente tratados, primero en do menor y luego en sol menor. Un nuevo y sincopado motivo de fuerte arraigo popular irrumpe «con anima» en el compás 17. El trío central incursiona en la tonalidad relativa de Mi bemol mayor e introduce un característico diseño rítmico de corcheas con puntillo y de semicorcheas —compases 29 al 35— que aporta variedad al escaso material temático de la mazurca. Esta frase sirve, además, de puente para la reexposición de la sección inicial.

Un aire «Allegretto» envuelve los 64 compases de la *Mazurca en si menor, opus 30 número 2*, que mantiene el talante lastimoso de su predecesora. Sin embargo, la variedad métrica y el andamiaje tonal —que transita entre las tonalidades de si menor y fa sostenido menor— son más complejos y ambiciosos. Estructuralmente, consta de dos secciones (A-B), lo que rompe el esquema tradicional tripartito de la mazurca. Cada una de estas secciones integra, a su vez, dos motivos, de los que el segundo es común para ambas. La primera sección, que se extiende hasta el compás 32, se inicia con un diseño de carácter melódico que se repite dos veces antes de dar paso al segundo tema, que también se escucha en dos ocasiones; se trata de una frase ascendente de corcheas y negra cuyos ocho compases siempre evolucionan bajo la indicación de «poco a poco *crescendo*».

La segunda sección comienza con un tema desenvuelto aligerado por llamativas notas de adorno. El segundo motivo irrumpe en el compás 50 y es, como ya se ha mencionado, exactamente el mismo que ya completó la primera parte de la mazurca. La obra concluye inesperadamente y sin que medie ninguna preparación en la tonalidad de fa sostenido menor. Conviene advertir que la partitura figura en todas sus ediciones encabezada por un erróneo tempo «Vivace» que nada tiene que ver con el carácter tenue de sus pentagramas. El error lo cometió Julian Fontana, quien al preparar la primera edición no consideró la corrección incorporada por Chopin en el último momento, en las primeras pruebas de imprenta, donde tachó el «Vivace» inicialmente escrito para sustituirlo por un mucho más razonable «Allegretto». Este equívoco ha inducido a ciertos pianistas apegados a la solfa a abordar la obra a velocidades de vértigo, con lo que han desnaturalizado su sentir expresivo.

No se equivocaba el alumno y, sin embargo, también amigo de Chopin Wilhelm von Lenz cuando escribió que la *Mazurca en Re bemol mayor, opus 30 número 3*

«tiene algo de polonesa»<sup>[285]</sup>. El ritmo resuelto e incisivo de sus 95 compases la acerca, efectivamente, al de la vibrante danza polaca, paralelismo que el mismo Chopin no dudaba en reconocer. Ocho compases marcados «forte» asignados a la mano izquierda sirven de pórtico a esta pieza plena de sabor, que parece esquivar la atmósfera entristecida de las otras tres mazurcas que completan la serie.

Desde el primer momento de la primera parte de la mazurca (compás noveno) llama la atención la repetición de cada frase en pianísimo en forma de eco, a modo de réplica. Esta fórmula dinámica define los 16 compases de la primera sección, cuyo singular acompañamiento de la mano izquierda más parece diseñado para ser interpretado por las graves cuerdas de un contrabajo.

A propósito de este acompañamiento, y como asegura Janusz Miketta<sup>[286]</sup>, tanto el diseño métrico como sus notas resultan bastante similares a los de la «Marcha fúnebre» de la *Segunda sonata para piano, opus 35*, obra en la que Chopin comienza a trabajar precisamente el mismo año en que concluye las *Cuatro mazurcas opus 30*. La semejanza llega al punto de que las notas de los primeros cuatro compases de la célebre marcha fúnebre son exactamente las mismas que las de los compases 16 al 19 de la mazurca. En cualquier caso, es el trío central su parte más interesante y extensa. Se desarrolla desde el compás 25 hasta el 78, y abarca tres secciones distintas, cada una de ellas en diferente tonalidad: Do bemol mayor, fa menor y si bemol menor. Esta variedad tonal contribuye al atractivo colorido del trío, que aún se potencia con la rica y muy cuidada armonización.

Además de cerrar la serie, la indefinible *Mazurca en do sostenido menor, opus 30 número 4* es la más extensa e interesante de las cuatro. También uno de los fragmentos de Chopin en los que la presencia de lo polaco aparece más a flor de piel. Admirada especialmente por Schumann y Alfred Cortot (quien consideraba que «toda ella está penetrada de poesía mazoviana»); intensamente expresiva y plena de ideas, esta melancólica mazurca es, paradójicamente, una de las menos escuchadas en las salas de concierto.

Sus 139 compases sugieren —sin realmente sujetarse a ella— la estructura A-B-A típica de la mazurca. Sin embargo, la obra, que transcurre toda ella bajo una indicación de «Allegretto», no se sujeta realmente a ninguna forma concreta. Chopin opta por dar rienda suelta a su imaginación y a la nostalgia de sus sentimientos para adentrarse en un universo de irrenunciable libertad, que inaugura con una misteriosa introducción, trazada primero por la mano izquierda sobre un acorde de la derecha<sup>[287]</sup> y luego por ambas manos al unísono, y cierra con una extensa coda teñida de nostalgia, para la que retoma un tema ya escuchado al principio de la mazurca.

Entre los diversos diseños que surgen a lo largo de la obra, hay que destacar el primero, cantado en tercetas por la mano derecha mientras la siniestra ejecuta un acompañamiento de acordes arpegiados de negra que, como los de la *Mazurca en fa menor, opus 7 número 3*, parecen inspirados en la sonoridad de la guitarra, y el

bellísimo tema en Si mayor, que constituye el momento emocional álgido de la partitura.

### ***Cuatro mazurcas opus 33 [KK 520-548] (1837/1838)***

[N.º 1, sol sostenido menor. N.º 2, Re mayor. N.º 3, Do mayor. N.º 4, si menor]

*Duraciones aproximadas:* 1' 30". 2' 40". 1' 45". 4' 45".

En una carta que Chopin remite desde París a su editor Moritz Schlesinger el 10 de agosto de 1838, el compositor revela que las *Cuatro mazurcas opus 33* fueron iniciadas en 1837 y concluidas durante el verano de 1838. Son, por lo tanto, algo posteriores a las del *Opus 30*, colección con la que, sin embargo, guardan bastantes semejanzas estilísticas. Creadas también bajo la aflicción por la ruptura con su prometida Maria Wodzińska, su terminación coincidió con el inicio, en julio de 1838, de su tormentosa y decisiva relación amorosa con George Sand.

Un mundo íntimo, cargado de introspección y sugestión expresiva invade estas piezas. Sólo en la desenfadada sencillez de la *Mazurca en Re mayor* la atmósfera pierde esa pátina de tristeza que envuelve la serie, cuyas cuatro piezas figuran dedicadas «à Mademoiselle Rosa Mostóvskaia», alumna de Chopin además de distinguida condesa. Fueron publicadas por primera vez en París, en octubre de 1838, por Schlesinger<sup>[288]</sup>. Hay que advertir que el orden original que figura en los manuscritos conservados no se corresponde con el de sus posteriores ediciones, ni tampoco con el establecido por la tradición, que es el que aquí figura, y que también concuerda con el de todos los registros discográficos. Chopin estableció como segunda pieza de la colección la *Mazurca en Do mayor*, y como tercera, la *Mazurca en Re mayor*.

La *Mazurca en sol sostenido menor, opus 33 número 1* se distingue por la exquisita medida de sus 48 compases, que se desarrollan bajo un aire «Presto» (según la edición francesa de Schlesinger) o «Mesto», en la edición alemana de Breitkopf & Härtel. Parece ser que la confusión obedece a un mero error de lectura del editor alemán, que confundió las letras pe y erre (pr) de la palabra «Presto» que figura en el manuscrito con una eme. Sin embargo, el término italiano *mesto* (triste) se adapta mucho más certeramente al carácter de la obra.

Para liar aún más el asunto, se conserva una partitura, corregida de puño y letra por Chopin, dedicada a su amiga Jane Wilhelmina Stirling, en la que el compositor tachó expresamente la indicación «Presto» y escribió sobre ella la palabra «Lento». Sin duda, un tempo bastante más acorde con el espíritu de la mazurca, de estructura

ternaria (A-B-A'), cuya primera parte consta de un único tema, mientras que el trío central está integrado por dos frases, la segunda de las cuales, coronada en un expresivo «*appassionato*» (compás 23), representa el único momento de aliento de toda la partitura, que se desvanece discretamente en un acorde perfecto de sol sostenido menor prolongado a gusto del intérprete por efecto de un calderón.

La feliz *Mazurca en Re mayor, opus 33 número 2* contrasta con el carácter apesadumbrado de su predecesora. Una especie de bocanada de aire fresco en medio de la opresiva melancolía que envuelve la colección. Chopin la alarga como si no quisiera abandonar este efímero momento de felicidad, y repite para ello una y otra vez su desenvuelto tema inicial a lo largo de los 135 compases que la configuran. Se trata de un brioso ritmo de *oberek* que transcurre bajo una indicación «*Vivace*» que afecta a sus tres bien definidas secciones, las cuales siguen el modelo A-B-A. La central (compases 49 al 84) es un distendido trío en dos secciones que supone el único momento de cierto sosiego de la pieza, que concluye con una bien resuelta coda de 15 compases, los cuales se desarrollan primero «*accelerando*» y luego, en los siete últimos compases, «*smorzando*».

Acerca del modo de interpretar esta mazurca, existe un valioso testimonio de Aleksander Michałowski. Cuenta este conocido discípulo de Ignaz Moscheles y revisor de la obra de Chopin que, en cierta ocasión, se la escuchó tocar a la condesa Marcelina Czartoryska (1817-1894), discípula y amiga de Chopin, y observó cómo interpretaba la primera parte con un carácter acusadamente popular, mientras que en la reexposición, tras el trío, lo hacía de modo dulcísimo, con gran fineza y elegancia. Cuando Michałowski preguntó a la princesa por qué lo hacía así, ésta le respondió que había sido el propio Chopin quien le comentó que así debía ser, «*porque quería demostrar cómo con las mismas notas y ritmos pueden expresarse ambientes sonoros tan contrapuestos como el de una taberna popular o el de un aristocrático salón parisiense*».

De esta mazurca existe una curiosa versión para voz y piano de Paulina Viardot titulada *Aime-moi*. La famosa *mezzosoprano* y compositora de origen español —su padre era el gran cantante y compositor sevillano Manuel García— utilizó para su arreglo —que transporta la partitura a la tonalidad de Do mayor— versos de Louis Pomey. Hay una insólita versión de esta variante vocal grabada por la soprano Olga Pasiachnyk, que canta los versos de Pomey ¡en polaco! (Opus 111; OPS 30-295).

Un aire «*Semplice*» marca el tempo y el carácter de la tenue *Mazurca en Do mayor, opus 33 número 3*, pieza que recupera la atmósfera desolada que impregna la colección. Sin embargo, aquí la angustia es menor, como si Chopin quisiera mantenerse distante del dolor que impera en las mazurcas que abren y cierran este *Opus 33*. Diferente opinión mantenía Wilhelm von Lenz, quien la denominaba «*el epitafio de las mazurcas*». Al margen de su carácter más o menos triste, la obra presenta la peculiaridad de que su ritmo ternario, propio de la danza polaca, aparece enmascarado en la mano izquierda por una figuración con apariencia binaria. Esta

singularidad rítmica afecta a la primera parte de la mazurca, que se repite exactamente igual al final de sus 33 compases, tras la pertinente indicación «dal Segno al Fine». En medio de esta estructura tripartita, el trío (compases 17-32), bitemático y modulado a La bemol mayor, recupera la esencia métrica de la mazurca. La obra fue incluida por Paulina Viardot en su serie de canciones basadas en mazurcas de Chopin, que publicó en 1842 una vez adaptadas a los versos de Louis Pomey.

Los cinco minutos<sup>[289]</sup> que ronda la duración de los 224 compases de la *Mazurca en si menor, opus 33 número 4*, la convierten en una de las más extensas de cuantas compuso Chopin. Se trata, también, de una de las más hermosas. «Melancólica, pero no triste», como escribe Adélaïde de Place<sup>[290]</sup>. Wilhelm von Lenz, por su parte, la consideraba «como una balada sin nombre», en alusión a la naturaleza narrativa de sus pentagramas. Precisamente este carácter poemático define la libertad estructural de la pieza, que no se sujeta a ningún esquema prefijado, por mucho que su abundante material temático se organice de acuerdo con las tres partes propias de la mazurca, a las que Chopin aún añade una breve coda.

La extensa primera parte se expande a lo largo de 128 compases y cuatro motivos diferentes, organizados con enorme libertad y continuos cambios tonales. También cuatro temas concentra el trío central —compases 129 al 192—, que irrumpe con un rotundo cambio de tonalidad (la armadura se carga con cinco sostenidos) y se cierra con un inusual recitativo de 17 compases —del 176 al 192— a cargo de la mano izquierda, que incide en el carácter narrativo de la mazurca. La reexposición —sesgada— de la sección inicial y los ocho compases de la coda —sobre el penúltimo de los cuales Chopin anota la palabra «risvegliato»— ponen punto final a esta pieza plena de sugerencias.

Hay que advertir que la indicación «Mesto» que figura al inicio de casi todas las ediciones no aparece ni en el autógrafo de la partitura ni en los diferentes borradores utilizados por Julian Fontana para su edición. Aunque sí pudiera ser que, como en algunos otros casos, Chopin añadiera esta indicación sobre las pruebas de imprenta de su editor francés, Moritz Schlesinger.

### ***Cuatro mazurcas opus 41 [KK 626-645] (1838/1839)***

[N.º 1, mi menor. N.º 2, Si mayor. N.º 3, La bemol mayor. N.º 4, do sostenido menor]

*Estreno:* París, Salle Pleyel, 26 de abril de 1841. *Intérprete:* Fryderyk Chopin.  
*Duraciones aproximadas:* 2' 10". 1' 10". 2' 00". 3' 30".



En una carta fechada el 8 de agosto de 1839, en Nohant, Chopin anuncia a Julian Fontana la conclusión de cuatro nuevas mazurcas, «una en mi menor, escrita en Palma [de Mallorca], y tres compuestas aquí: en Si mayor, La bemol mayor y do sostenido menor; me hace gracia comprobar que las siento como si fueran los hijos más pequeños de padres que envejecen». El «envejecido» Chopin que escribe estas líneas cuenta sólo 29 años, pero es ya un compositor inmerso en su fase de plenitud creativa, al que resta únicamente una década de vida. Es precisamente en este tiempo, a finales de los años treinta, cuando se adentra en su lírica y crucial etapa final. A partir de ahora, la mazurca de Chopin atenuará su carácter de danza para enfatizar sus aristas más poéticas y líricas, sin por ello perder ni un ápice de su raíz popular.

La colección fue publicada por Troupenas<sup>[291]</sup>, en París, en diciembre de 1840, de acuerdo con el orden que menciona Chopin en la carta a Fontana<sup>[292]</sup>. También la edición de Leipzig, de Breitkopf & Härtel, respeta la disposición original, que es como aquí aparece. Sin embargo, en algunas ediciones ulteriores y en casi todas las grabaciones discográficas<sup>[293]</sup>, el orden figura alterado, con la Mazurca en do sostenido menor al inicio. Este criterio se muestra en desacuerdo tanto con la cronología como con el carácter natural de las cuatro mazurcas, dado que la que está en do sostenido menor es la de mayor entidad, y Chopin siempre reservaba la más enjundiosa —desde las *Cuatro mazurcas Opus 17*— para cerrar sus diferentes colecciones de mazurcas. También colisiona con el dato incuestionable de que en un fragmento autógrafo de la *Mazurca en mi menor* ésta figure encabezada con el «N.º 1».

Chopin dedica la serie a su amigo el poeta polaco Stefan<sup>[294]</sup> Wit wicki (1802-1847), autor de muchos de los textos de sus canciones para voz y piano, y fue tocada por primera vez en público el lunes, 26 de abril de 1841, en París, durante el recital que Chopin ofreció en la Salle Pleyel. Nada menos que Ferenc Liszt publicó una crítica de esta actuación en la *Gazette musicale* del 2 de mayo. «Para el concierto del lunes», escribe Liszt, «Chopin eligió preferentemente aquellas de sus obras que se alejan más de las formas clásicas. No tocó ni conciertos, ni sonatas, ni fantasías, ni variaciones, sino preludios, estudios, nocturnos y mazurcas. Dirigiéndose a una sociedad más que a un público, pudo mostrarse impunemente tal y como es: poeta elegíaco, profundo, casto y soñador».

«No necesitaba asombrar, ni sobrecoger», prosigue Liszt en su crónica, «buscó simpatías delicadas antes que ruidosos entusiasmos. Digamos rápidamente que esas simpatías no le faltaron. Desde los primeros acordes, se estableció entre él y su auditorio una estrecha comunicación. Dos estudios y una balada le fueron pedidos de nuevo y, sin el temor de añadir aún más fatiga a la fatiga ya grande que se vislumbraba en su pálido rostro, se le hubieran pedido uno a uno todos los fragmentos del programa». El escueto comentario de Chopin a tan elogiosa reseña no tiene desperdicio: «Sí, Liszt ha creído conveniente dejarme un sitio en su reino».

La interiorizada *Mazurca en mi menor, opus 41 número 1* ha sido denominada en más de una ocasión «Mazurca de Palma». Responde ello al hecho de que fue la única compuesta en la isla balear, sólo algunos días después de que Chopin, George Sand y los dos hijos de ésta —Solange y Maurice— desembarcaran en el puerto de Palma de Mallorca, el 18 de noviembre de 1838. El manuscrito, efectivamente, no deja lugar a dudas respecto del lugar y fecha de composición: «Palma, 28 de noviembre de 1838». En esos días, tras el pesado viaje en barco y los primeros problemas de alojamiento en Mallorca, Chopin se encuentra incómodo y muy fatigado. Así lo manifiesta a Julian Fontana en una carta que le remite el 3 de diciembre, en la que escribe: «En las dos últimas semanas he estado enfermo como un perro».

Quizá ese malestar influyera en el carácter apagado de los 68 compases que integran la mazurca, cuyos tres temas se organizan de acuerdo con una construcción bastante libre que, sin embargo, no se aparta de la estereotipada fórmula tripartita A-B-A'. La primera sección, en mi menor, consta de un único motivo de inconfundible origen polaco<sup>[295]</sup>, cuya célula melódica utiliza una escala hipofrigia [con el tercer grado aumentado (Mi-Sol#)] que Chopin envuelve en mil y una sutilezas armónicas que se enriquecen a medida que evoluciona el pentagrama.

La bitemática y más animada sección central transita por la tonalidad dominante de Si mayor y su inicio —compás 17— representa el punto culminante de la obra. Melódicamente, se sustenta sobre una reiterada nota Re (en cuarta línea de clave de Sol) cuya obstinación el genio de Chopin hace siempre diversa. En la sección A' el tema inicial reaparece sustancialmente modificado, como si Chopin quisiera convertir «la inmensa melancolía del inicio en desesperada desolación»<sup>[296]</sup>. La mazurca, toda ella presidida por un aire «Andantino» y un arcaico tratamiento modal que vacila entre los antiguos modos eclesiásticos dórico y frigio, concluye con una concisa coda que se resuelve en un «rallentando» que evoluciona sobre un tetracordio dórico.

Animada y desenvuelta, la *Mazurca en Si mayor, opus 41 número 2* contrasta con el carácter de la precedente. No solo por el contenido expresivo, sino también por la sencillez de su estructura. 78 compases marcados «Animato» que transcurren en un santiamén, casi sin que el oído pueda llegar a captar sus veloces pentagramas. Se inicia con un rítmico y pegadizo diseño (dos corcheas y una acentuada blanca que ocupa las dos últimas partes del 3/4) que se repite hasta cuatro veces consecutivas. Según cuenta Wilhelm von Lenz, «cuando Chopin enseñaba a sus alumnos esta mazurca, les pedía que estos cuatro compases iniciales se tocaran como si se tratara de un preludio guitarrístico, acelerando progresivamente el tempo en cada una de las repeticiones, sin llegar a alcanzar el tiempo justo hasta el verdadero inicio de la mazurca, en el quinto compás»<sup>[297]</sup>.

La primera sección de las tres que componen la pieza contiene dos temas, el ya comentado (que reaparece aún cuatro ocasiones más a lo largo de la mazurca), y un rápido diseño de corcheas ascendentes que ejecutan ambas manos al unísono. El trío central —compases 39 al 54— incursiona en la tonalidad de Re mayor y sus acentos

se acercan más al vals que a la mazurca. La tercera y última parte se sustenta en el segundo motivo de la primera parte (el ascendente de rápidas corcheas en unísono), que se repite, ligeramente variado, cuatro veces. La reaparición del «preludio guitarrístico» ocupa los tres últimos compases y pone resuelto punto final a la extravertida mazurca.

Si el trío de la *Mazurca en Si mayor* sugiere el universo rítmico del vals, la *Mazurca en La bemol mayor, opus 41 número 3* respira y transpira toda ella el amable ritmo de la popular danza de origen alemán y de sus ancestros los *Ländler*. Diferente visión mantenía la famosa y poco chopiniana clavecinista polaca Wanda Landowska (1877-1959), quien estableció un extraño paralelismo entre esta mazurca y la *Chacona en re menor* del francés François Couperin, «En las dos obras», decía la Landowska, «se observa la insistencia en una cierta sonoridad, tónica y dominante, que ambos compositores envuelven y rodean de ornamentaciones, melismas, vivos arabescos y apasionadas caricias».

Un resuelto aire «Allegretto» encabeza sus 82 compases, que agrupan tres secciones diferenciadas. El trío central (compases 32-52) agrupa dos temas: uno, en do menor, y otro formulado en su relativo de Do mayor. La mazurca concluye con un largo *diminuendo* de cinco compases, que es coronado por un calderón sobre el acorde de tónica.

La *Mazurca en do sostenido menor, opus 41 número 4* es, sin duda, la más sustanciosa e interesante de las cuatro que integran la colección. También la más extensa. Consta de 139 compases muy libremente organizados que se desarrollan bajo un genérico aire «Maestoso». Desde sus primeras notas, articuladas en solitario por la mano derecha durante los tres compases iniciales, llama la atención el atrevimiento tonal, con ese desconcertante Re natural (becuadro del segundo grado de la tónica de Do sostenido, característico de la escala frigia) que, engañosamente, parece acercar la tonalidad a La mayor. Como en tantas otras mazurcas y obras de Chopin, la ambigüedad tonal y modal define un despejado ámbito sonoro que otorga abierta libertad de escritura —y expresiva— al autor.

El primer y fascinante solo de la mano derecha que abre la partitura es un canto inspirado en los tradicionales *kujawiak* de la región polaca de Kujawy, que Chopin conocía perfectamente por ser su madre, Tekla-Justyna Krzyżanowska, y él mismo oriundos de allí. Un segundo tema, próximo al vals, sustenta el desarrollo de la primera parte de la mazurca, que se extiende hasta el compás 33, donde irrumpe el trío central, integrado por dos motivos que se despliegan en torno a la tonalidad subdominante de Fa sostenido mayor. La reexposición, que comienza en el compás 73, recoge los dos temas de la primera parte, aunque ahora ostensiblemente variados, especialmente el segundo de ellos. La obra concluye con una coda en piano que insiste, algo machaconamente, en cada uno de sus trece compases en un dibujo métrico de corchea con puntillo y dos negras.

## ***Mazurca en la menor, «Notre temps» [KK 918] (1840)***

*Duración aproximada: 3' 45".*

Obra de extraña y apesadumbrada belleza, los sombríos 112 compases que componen esta *Mazurca en la menor* aparecen encabezados por una indicación de «Allegretto» que afecta a sus tres características secciones. Dos temas comprende la extensa primera parte, en la que el refinamiento armónico y la sutileza rítmica quedan potenciados por la asombrosa simbiosis que delata la maestría de este experimentado Chopin, quien a sus 30 años se sumerge en un universo sonoro inconfundible y absolutamente personal. La atmósfera se aligera en el extenso trío, integrado por otros dos temas, modulados a la tonalidad de La mayor. La tercera sección es la exacta repetición de los 32 compases de la primera.

El curioso título por el que es conocida esta mazurca plena de expresividad obedece al hecho de que fue publicada por la revista que la editorial Schott imprimía periódicamente en la ciudad alemana de Maguncia, y cuyo título era precisamente *Notre Temps*. Fue en el segundo número de este boletín, correspondiente al mes de febrero de 1842, en el que apareció la nueva obra de Chopin, dentro de una antología de obras de «nuestro tiempo» en la que también figuraban composiciones de Czerny y Mendelssohn-Bartholdy, entre otros. Sin embargo, la mazurca ya había sido editada algunos meses antes, exactamente en julio de 1841, en un cuaderno titulado *Six Morceaux de Salon* que apareció inserto en la revista parisiense *France Musicale*.

## ***Mazurca en la menor, «à son ami Émile Gaillard» [KK 919-924] (1840)***

*Duración aproximada: 3' 55".*

El nombre por el que es conocida esta mazurca obedece a que fue dedicada por Chopin a su amigo Émile Gaillard (1820-1902), hijo de un influyente banquero, quien además había sido alumno suyo entre 1840 y 1844. Se trata de una composición particularmente interesante, de una hondura expresiva aguda y admirablemente expuesta. Sorprende, por ello, el escaso aprecio que hacia esta pequeña obra maestra revelan los pianistas, quienes rara vez la programan en sus recitales. Este alejamiento afecta incluso a estudiosos de la obra de Chopin, que frecuentemente la consideran obra póstuma.

Sin embargo, fue el mismo Chopin quien la entregó a la imprenta inmediatamente después de su conclusión, a finales de 1840. Pocas semanas más tarde, en enero de 1841, la partitura estaba ya disponible en las tiendas de música de París, como primera obra de una cuidada antología publicada por Moritz Schlesinger bajo el título *Album de Pianistes Polonais*. No mucho después, en otoño de ese mismo año, el modesto editor parisiense Jean Louis Chabal mandó de nuevo a la imprenta la

mazurca, asignándole caprichosamente el erróneo número de opus 43, que corresponde realmente a la *Tarantella en La bemol mayor, opus 43*, obra que Chopin había concluido en Nohant durante los últimos días de la primavera de aquel 1841.

Los 131 compases que componen la obra se distinguen por su sofisticado refinamiento, patente ya desde el inicio, con ese canto sobrio y melancólico de la mano izquierda trazado sobre unos casi imperceptibles acordes de blancas con puntillo en la diestra. Pentagramas de misterio que se iluminan en el noveno compás, al asumir la mano derecha el canto. Estos dos temas se alternan en el breve desarrollo de la primera parte de la mazurca.

El trío (compases 47-76), modulado a La mayor, se distingue por su escritura en octavas, absolutamente inusual en el ámbito de las mazurcas, y que marcan el ritmo folclórico llamado *kujawiak*, originario de la región polaca de Kujawy, de la que toma el nombre. La tercera sección recupera la primera parte de la mazurca, aunque ligeramente variada. Cierra la partitura una elaborada coda reminiscente del tema presentado por la mano derecha en el compás noveno. Chopin corona esta coda con un largo trino muy atrevidamente resuelto por una fugaz figuración, que se pierde en un agudísimo *La* sustentado sobre un grave acorde que parece reivindicar, en este momento postrero de la mazurca, la tónica tonalidad de la menor.

### ***Tres mazurcas opus 50 [KK 708-722] (1841/1842)***

[N.º 1, Sol mayor. N.º 2, La bemol mayor. N.º 3, do sostenido menor]

*Estreno:* París, Salle Pleyel, 21 de febrero de 1842. *Intérprete:* Fryderyk Chopin.  
*Duraciones aproximadas:* 2' 35". 3' 45". 5' 25".

Catalogadas entre la *Fantasia opus 49* y el *Tercer impromptu, opus 51*, las *Tres mazurcas opus 50* fueron iniciadas a finales de 1841 y concluidas durante la primavera de 1842, como revela el propio Chopin en una carta que, el 31 de mayo de 1842, remite a su amigo el conde Wojciech Grzymała. Piezas refinadas que siguen la estela de plenitud que distingue el estilo de Chopin durante su última década de vida. No exageraba tanto George Sand cuando, el 12 de mayo de 1842, escribió a su amigo Eugène Delacroix que «Chopin ha compuesto dos adorables mazurcas que valen más que cuarenta novelas y que dicen mucho más que toda la literatura de nuestro siglo».

No se sabe con certeza a cuáles de las tres mazurcas del *Opus 50* se refería la novelista francesa, pero, probablemente, entre esas «dos adorables mazurcas» sí figuraría la bellísima obra maestra que cierra la serie, la *Mazurca en do sostenido menor*, sin duda la joya más preciada de estas tres mazurcas de madurez.

La colección, publicada por primera vez en Viena<sup>[298]</sup>, en septiembre de 1842, por

Pietro Mechetti<sup>[299]</sup>, aparece dedicada a Leon Szmitkowski, amigo y compatriota de Chopin, también afincado en París, donde desempeñaba papel protagonista dentro de las organizaciones patrióticas de exiliados polacos radicadas en la capital francesa. Szmitkowski había sido, de hecho, uno de los instigadores del levantamiento polaco de 1830 contra la dominación rusa.

Una vez más, y como en tantas otras mazurcas, Chopin opta para el inicio de la briosa *Mazurca en Sol mayor, opus 50, número 1* por la nota dominante (Re) de la tónica de Sol. Es una seca corchea picada, en *forte*, que deja claro desde el primer momento el talante decidido de sus 104 compases, pero también su peculiar idiosincrasia tonal. De sus tres secciones (A-B-A'), la primera consta de dos diseños temáticos, vinculados por el fondo común de un decidido y popular ritmo de mazurca; la segunda es un trío integrado por un único tema de 16 compases de extraordinaria diversidad tonal, de la que se deriva la caleidoscópica profusión de colores y siluetas que atesora este pasaje central, núcleo anímico de toda la mazurca y ante el que Chopin, como se sabe por el testimonio de su alumno Wilhelm von Lenz, se mostraba «exigentísimo en su correcta interpretación»<sup>[300]</sup>. Una coda basada en el tema que abrió la mazurca cierra con un agudo y sutil acorde de tónica esta página tan cargada de refinado sabor popular.

En la *Mazurca en La bemol mayor, opus 50 número 2*, Chopin fusiona el ritmo popular de la danza polaca y el refinado vals que tanto se aplaudía en los sofisticados salones parisienses. Síntesis que ya había desarrollado con similar fortuna en la *Mazurca en La bemol mayor, opus 41 número 3*. La pieza, presidida por un genérico aire «Allegretto», se inicia con una tranquila introducción de ocho compases «mezza voce» que hace las veces de breve preludio ambiental. Tras este preámbulo, la mano derecha introduce el primer tema: una suave melodía de evidente inspiración vocal, cuyos cuatro compases son cantados sobre un sencillo acompañamiento en forma de vals a cargo de la mano izquierda. Un segundo tema, más conciso, completa la primera parte de la mazurca, tras la cual irrumpe, en el compás 60, el trío central, en Re bemol mayor, de carácter más decidido y resuelto, con sus pronunciados acentos en la tercera parte del 3/4, que delatan el influjo de la danza polaca del *holupiec*. La reexposición, levemente variada, de la sección inicial completa los 103 compases de esta mazurca, que en 1842, poco después de ser publicada, fue convertida en canción por Paulina Viardot.

La bellísima y célebre *Mazurca en do sostenido menor, opus 50 número 3* es una de las obras maestras del catálogo chopiniano; teñida de lirismo profundo y transparente, que rebosa ingenio, sutileza y una poderosa fuerza expresiva que se dirige sin doblez a la sensibilidad del oyente. Chopin, en momento de alta inspiración y al igual que ya hiciera en la mazurca que abrió la serie, comienza sus 192 extensos compases por la nota dominante (Sol#) de la tónica Do#. Una frase sola, escueta, de tres compases, «mezza voce», enunciada por la mano derecha, es recogida y repetida, antes de su fin, por la mano izquierda, que la repite una octava baja. Esta fórmula

imitativa, en forma de canon, que reaparece en varias ocasiones a lo largo de la partitura, ha inducido a algunos estudiosos chopinianos a subrayar —quizá con énfasis excesivo— la influencia de Bach.

La complejidad temática, así como tonal y modal, no impide que la partitura se atenga a la característica estructura que emplean casi todas las mazurcas. La primera parte está configurada por cinco temas, el primero, ya mencionado, es un breve canon a cuatro voces. El segundo motivo surge en el compás 9, y es un delicado diseño de corcheas que apunta al vals, pero que no llega a tomar cuerpo ante la eclosión, en el compás 17, de un fuerte y tempestuoso tema que impone con rotundidad el ritmo de mazurca. Como contraste y complemento, en el compás 25 surge en piano una nueva y efusiva frase, que se culmina y fusiona con el quinto y último diseño temático de esta primera parte de la mazurca, trazado como variante del estilo fugado del inicio.

El trío central —compases 45 al 92— contiene dos temas de claro sabor popular. El primero, que nace en Si mayor, anima algo los quietos resortes expresivos de la mazurca, mientras que el segundo (compás 61) recupera la atmósfera *cantabile* y hondamente expresiva que exhalan sus pentagramas. Con todo, Chopin reserva los momentos más fascinantes de la obra para los 60 compases finales, muy libremente contruidos sobre temas y fragmentos ya escuchados en la primera parte, pero que ahora aparecen envueltos en un pianismo más sofisticado que, sin embargo, no renuncia a ese hálito de intimidad y sosiego que distingue toda la partitura, y que colisiona con esa indicación fortísimo (*ff*) que figura en los tres inesperados acordes que la cierran.

### ***Tres mazurcas opus 56 [KK 761-773] (1843/1844)***

[N.º 1, Si mayor. N.º 2, Do mayor. N.º 3, do menor]

*Duraciones aproximadas:* 4' 53". 1' 45". 5' 35".

Compuestas entre el verano de 1843 y los primeros meses de 1844, las tres mazurcas que integran el *Opus 56* están conformadas por un variado conglomerado de elementos estilísticos muy diversos, que configuran un complejo tríptico de intenso contenido emocional. De ahí, y de su carácter introvertido y sin concesiones, arranca, precisamente, su nada fácil comprensión, que ha originado que estas piezas figuren entre las menos difundidas del catálogo chopiniano. Sólo la última de ellas, la muy hermosa y amplia *Mazurca en do menor*, se escucha, de tarde en tarde, en las salas de concierto. La colección, dedicada a su alumna Katharina<sup>[301]</sup> Maberly, fue publicada por primera vez en París, en agosto de 1844, muy poco tiempo después de su conclusión, por Moritz Schlesinger<sup>[302]</sup>.

Con un aire «Allegro non tanto» se inician los 204 compases de la refinada *Mazurca en Si mayor, opus 56 número 1*. Es la única de Chopin que presenta estructura de rondó (A-B-A-B'-A+Coda), con un estribillo en Si mayor (A) y un «cuplé» intercalado (B y B'), planteado en diferentes tonalidades. El estribillo aparece ya al inicio de la partitura, introducido por la mano izquierda en el registro grave. Es un esquema melódico de sencilla apariencia, cuyo diseño descendente abarca dos compases y se repite dos veces consecutivas, en diversas tesituras, mientras sobre la derecha cobra relieve un tema secundario que acaba por imponer su dominio.

El primer «cuplé» (B) irrumpe en el compás 45, en Mi bemol mayor. Su aire «Poco più mosso», próximo al vals<sup>[303]</sup>, refleja el carácter más movido de sus corcheas, que recorren ininterrumpidamente el teclado con ligereza hasta desembocar en la reaparición, en el compás 81, del estribillo. Una nueva sección (B') surge en el compás 103. Pero no tiene nada de nuevo, dado que se trata, en realidad, de una réplica exacta del «cuplé» en Mi bemol mayor, ahora transportado a la tonalidad de Sol mayor. La reaparición del estribillo prepara el camino hacia la extensa coda que cierra la mazurca, compuesta por 40 compases que pueden ser considerados como una nueva sección de la misma.

Chopin parece retomar en la movida («Vivace») *Mazurca en Do mayor, opus 56 número 2* el carácter netamente popular que nutrió sus primeras composiciones. Es como si, desde la lejanía de París, volviera la vista a sus años de Varsovia, cuando era un animoso estudiante de música que soñaba un futuro quizá diferente al difícil presente que vivía en la capital francesa. Probablemente, la muerte de su padre Mikołaj, el 3 de mayo de 1844, en Varsovia, precisamente cuando ultima en París las *Tres mazurcas opus 56*, guarde relación con esta mirada a un pasado idealizado por la nostalgia que infunde la distancia.

La mazurca consta de 84 compases fieles a la estructura A-B-A', que se inician con una danza popular cuyo ritmo acusado subraya su origen campesino. Tras una introducción de cuatro compases, la primera sección se desarrolla sobre dos motivos bastante similares, el segundo de los cuales se repite hasta cuatro veces. Toda ella se desarrolla bajo el fondo insistente de un acorde grave integrado por las notas tónica (Do) y dominante (Sol). El trío central (compases 29-68) consta de tres temas diversos. El primero, cantado por la mano izquierda, se repite hasta cuatro veces. El segundo es una frase de dos compases que aparece tres veces consecutivas, en diferente tesitura cada una de ellas. El tercero, que surge en el compás 53, recupera la tonalidad original de Do mayor. Se trata de una forma de canon a dos voces cuyo contrapunto recuerda el procedimiento ya empleado en la *Segunda balada, en fa menor, opus 52*, de 1842. En la tercera y última sección (compases 69-84) Chopin se limita a retomar la primera parte de la mazurca, aunque exenta de los compases introductorios.

Dotada de inaprensible riqueza interna, la *Mazurca en do menor, opus 56 número*



3 es, sin duda, la de mayor entidad de las tres que integran la colección. Alfred Cortot la consideraba «la más minuciosamente elaborada de entre todas las mazurcas de Chopin», mientras que Zdzisław Jachimecki subraya su «entidad casi sinfónica, que establece las bases de la música del futuro»<sup>[304]</sup>. La belleza caleidoscópica, profundamente melancólica, de sus 220 compases delata un estado de dolor que llega incluso a convertirse, por momentos, en incontenida desesperación. Todo se desarrolla en un espacio de absoluta libertad, que elude cualquier molde o forma preestablecida, hasta el punto de que algunos concienzudos teóricos de la obra de Chopin han desistido de analizar su estructura, por considerarla «incomprensible»<sup>[305]</sup>. El avanzado cromatismo y las incesantes fluctuaciones tonales y modales (que parecen anunciar a Fauré y Debussy) contribuyen a establecer el indefinible universo sonoro de esta pieza, que hay que escuchar y sentir sin tratar de buscar razones ni porqués.

### ***Tres mazurcas opus 59 [KK 791-806] (1844/1845)***

[N.º 1, la menor. N.º 2, La bemol mayor. N.º 3, fa sostenido menor]

*Duraciones aproximadas:* 3' 25". 2' 25". 3' 15".

Emplazadas entre la *Tercera sonata para piano opus 58* y la *Barcarola opus 60*, las *Tres mazurcas opus 59* reflejan el particular estado de ánimo que atraviesa Chopin cuando las compone. El 20 de julio de 1845, en una carta que remite desde Nohant a sus familiares en Varsovia, les dice: «En estos momentos no estoy del todo en mí mismo. Como de costumbre, ando en mundos extraños, quizá espacios imaginarios. Pero no me avergüenzo de ello [...] Me siento un verdadero marzoviano; y desde este sentimiento he compuesto, sin pensarlo demasiado, tres nuevas mazurcas». La nueva tríada de mazurcas fue concebida entre el verano de 1844 —*Mazurca en fa sostenido menor*— y la primavera de 1845, cuando concluyó las dos que abren el cuaderno, publicado por vez primera en Berlín, en noviembre de 1845, por Stern & Co<sup>[306]</sup>. El hecho de que el álbum fuera impreso por este entonces poco conocido editor berlinés responde al hecho de que, durante el invierno de 1844-1845, Chopin había conocido en París a un joven y talentoso músico alemán llamado Julius Stern, hijo precisamente del fundador y propietario de la editorial. Chopin acordó con su nuevo amigo que, en cuanto concluyera estas tres mazurcas, se las entregaría para que fueran publicadas por su padre. Sólo un mes después de aparecer impresas en Berlín fueron editadas en Londres, por Wessel & Co. A París no llegaron hasta marzo de 1846, publicadas por Brandus, la antigua editorial de Moritz Schlesinger, quien en enero de 1846 se la había vendido a los hermanos Gemmy y Louis Brandus.

Chopin reserva los momentos más interesantes de la refinada *Mazurca en la menor, opus 59 número 1* para su extensa sección central, un trío en el que la modalidad transita a la más diáfana tonalidad de La mayor para luego evolucionar hacia un segundo motivo que oscila entre mi menor y Sol mayor, dentro de un cromatismo bastante acusado en las diversas escalas descendentes que se suceden en la mano derecha con irregular medida (corcheas, tresillos, semicorcheas, quintillo...). Los 130 compases que integran la pieza se ajustan a la típica estructura ternaria (A-B-A'), en la que la tercera parte es una versión levemente variada de la primera, y se completan con una coda de 16 compases. La mazurca, que se ciñe al mundo *salonnier* que frecuentaba Chopin en París y en la que éste depura y estiliza con maestría el ritmo de *kujawiak* original, rebosa elegancia y delata un sentido estético sólidamente afianzado. Toda la mazurca se desarrolla bajo un tranquilo aire «Moderato» y evoluciona en una atmósfera calma casi exenta de variaciones dinámicas [al margen de los reguladores, las únicas indicaciones dinámicas que hay en la partitura son tres pes de *piano* (compases 1, 57 y 77), dos indicaciones de *forte* (*f*) (compases 42 y 75) y otras dos de *crescendo* (39 y 70)].

Como ocurre con tantas otras piezas de Chopin, la aparente sencillez de la *Mazurca en La bemol mayor, opus 59 número 2* oculta una compleja estructura tonal interna. Su forma tripartita (A-B-A', completada con una coda de 21 compases) comienza en un ambiente dulce y despreocupado, a través de un motivo que, en el compás 23, se repite enriquecido con una segunda voz, cantada conjuntamente por la mano derecha. El trío central muestra una estructura bastante similar a la de la primera parte de la mazurca, y aparece primero en La bemol mayor y luego en fa menor. Tras el trío, la reexposición de la sección inicial introduce la particularidad de desplegar el tema que abrió la mazurca una octava más grave, en la mano izquierda y ahora ligeramente variado (compás 69 y siguientes). Un breve periodo de transición de ocho compases —del 81 al 88—, armónicamente muy representativo de la última manera de Chopin, prepara el camino hacia la delicada coda que, en pianísimo, cierra los 111 compases en «Allegretto» que integran esta afable mazurca de madurez.

A pesar de estar emplazada como la última de la tríada a la que pertenece, la extensa *Mazurca en fa sostenido menor, opus 59 número 3*, fue la primera en ser compuesta: en el verano de 1844, aunque es posible, incluso, que fuera ya abocetada en la primavera de ese mismo año. Es también, como dice Gastone Belotti<sup>[307]</sup>, la más «eslava» de las tres. Sus 154 compases se basan en un estilizado *oberek* que Chopin desnuda deliberadamente de su esencia popular. Sobre el inconfundible ritmo de la danza polaca, el compositor desarrolla al principio de la partitura un motivo franco y pintoresco de ocho compases que constituirá su esencia melódica. Un segundo tema, en modo mayor y más brioso (La mayor; compás 17), se anima paulatinamente hasta alcanzar momentos de considerable vivacidad antes de replegar la atmósfera para propiciar la reaparición del tema inicial.

La sección central (compases 45-96) aparece modulada a la tonalidad de Fa

sostenido mayor, aunque con continuas incursiones en el modo menor. Consta de tres partes, las dos primeras integradas cada una por diez compases que se repiten con leves cambios, mientras que la tercera es un breve interludio basado en una célula de sólo dos compases que se repite cuatro veces en otros tantos grados de la escala, hasta desembocar, en el compás 97, en el fa sostenido menor inicial, tonalidad en la que reaparece el pintoresco motivo que inauguró la obra, ahora sometido a un sencillo tratamiento contrapuntístico. Como dato llamativo, hay que señalar que la partitura concluye en Fa mayor. Finalmente, hay que advertir que la edición francesa de Brandus presenta sustanciales diferencias respecto de la editada meses antes por Julius Stern en Berlín.

### ***Tres mazurcas opus 63 [KK 836-848] (1846)***

[N.º 1, Si mayor. N.º 2, fa menor. N.º 3, do sostenido menor]

*Duraciones aproximadas:* 2' 00". 2' 05". 2' 20".

Este *Opus 63* constituye la última serie de mazurcas publicada en vida de Chopin, dado que las otras dos colecciones —las opus 67 y 68— fueron editadas póstumamente, tras ser recopiladas y enviadas a la imprenta por Julian Fontana tras la muerte del compositor. Compuestas en 1846, en ellas asoma con fuerza el recuerdo nostálgico de la infancia, de los lejanos años pasados en Polonia. Se trata de un pianismo de impecable factura, trazado con una expresividad desenfadada tras la que se oculta la franca estilización de un lenguaje de absoluta madurez pianística y humana. El lento ambiente de la exquisita mazurca central aparece enmarcado por la vivacidad extravertida de las dos restantes, de carácter movido y hasta risueño.

Forman parte, por lo tanto, del capítulo de obras en las que Chopin, cerca ya del final de su vida, retoma formas y modos de su primera etapa creativa. La diversidad anímica que coexiste entre estas tres mazurcas encuentra su mejor respuesta en las palabras de Alfred Cortot: «¿Debemos pensar que Chopin, hacia el fin de sus días, andaba siempre inmerso en la melancolía y el dolor, víctima de su destino de enfermo? ¡Nada más falso! Hasta el fin de su existencia tuvo, de vez en cuando, accesos de alegría y momentos de tristeza sin fin». La colección, dedicada a la condesa Laura Czozowska, fue publicada en París, en octubre de 1847, por Brandus<sup>[308]</sup>. En noviembre de ese mismo año se imprimió en Leipzig (Breitkopf & Härtel). Poco después, en diciembre, salía de los talleres londinenses de Wessel. Esta última edición tuvo que competir con la edición pirata publicada en la capital inglesa, en junio de 1848, estampada por «J. B. Cramer & Co».

La briosa *Mazurca opus 63 número 1*, en *Si mayor* presenta un aire juvenil que

convive con la madura factura de sus 102 compases, organizados de acuerdo con la característica estructura tripartita A-B-A'. La primera sección ocupa los 32 primeros compases, y consta de dos temas, el primero brillante y popular, contrasta con el segundo, integrado por dos motivos: el primero, en Fa sostenido mayor, consta de dos compases que se repiten hasta cuatro veces en diferentes grados de la escala, mientras que el segundo motivo tiene un carácter más melódico. La sección central es un trío que insiste en el carácter decididamente popular de la mazurca. De sus dos temas, el primero (en La mayor y luego en do sostenido menor) está inspirado, según el autorizado juicio de Guido Agosti, en los folclóricos y muy característicos *Jodler* tirolese. La mazurca, toda ella marcada por una inalterable indicación de «Vivace», concluye con la reexposición, ligeramente variada, de la sección inicial, pero ahora ampliada con un breve período de transición que conduce a los ocho *compases* de la coda, todos ellos en pianísimo, salvo el último, que contiene dos sonoros acordes de negra en *forte* que fijan con rotundidad la tónica de Si mayor.

Un aire quieto y profundamente sereno embarga los 56 compases de la lenta y muy cantabile *Mazurca opus 63 número 2, en fa menor*. Página introspectiva y callada, es una elegíaca danza cuyo carácter miniatúresco y apariencia de improvisación no impide que mantenga con nitidez su bien definida estructura de mazurca, por mucho que algunos autores —entre ellos Janusz Miketta— la consideren construida de un solo trazo. No hay duda de que en el compás 41 se produce la reexposición literal del suave motivo inicial, que se prolonga hasta el final de la partitura. En medio (compases 17 al 40), el típico trío bitemático, integrado por una frase que agrupa dos motivos —La bemol mayor y do menor— profundamente emparentados. Estos compases centrales albergan, por otra parte, el único episodio en el que el elemento rítmico parece reivindicar tímidamente su legítimo protagonismo dentro de esta lírica mazurca con aires de nocturno.

La emotiva y refinada *Mazurca opus 63 número 3, en do sostenido menor* es la más conocida de las tres que integran la serie. También la predilecta de pianistas como Alfred Cortot (quien la llamaba «la perla de todas las mazurcas»), Ignacy Jan Paderewski o Serguéi Rajmáninov. Su profunda belleza arranca tanto de la sutileza de sus diseños melódicos como de la intensidad de un tratamiento armónico que es tan sofisticado como natural. Hay, además, un fascinante hálito de misterio que se mantiene en las tres secciones de la mazurca.

La primera se expande a lo largo de los 32 primeros compases y se inicia con una tenue frase que deja claro desde el primer momento la sencilla opulencia de esta pequeña obra maestra. Un segundo tema, derivado del primero, completa este episodio inicial. El breve trío central (compases 33 al 48) introduce un claro cambio tonal, en el que la armadura de cuatro sostenidos propia de la tonalidad de do sostenido menor se transforma en cinco bemoles. Pero Chopin reserva lo más magistral para la sección final (compases 49-76), en la que somete el tema que inauguró la mazurca a una imitativa mutación métrica en forma de canon.

## ***Cuatro mazurcas opus póstumo 67 [KK 940-965] (1835/¿1848?-¿1849?)***

[N.º 1, Sol mayor. N.º 2, sol menor. N.º 3, Do mayor. N.º 4, la menor]

*Duraciones aproximadas:* 1' 10". 1' 50". 1' 20". 2' 20".

En 1855, seis años después de la muerte de Chopin, su amigo y copista Julian Fontana edita y envía a la imprenta con carácter póstumo dos cuadernos con cuatro mazurcas cada uno de ellos, catalogados con los opus 67 y 68. Son obras de diferentes épocas y estilos, agrupadas arbitrariamente y muy retocadas por la mano amiga pero imprudente de Fontana, como se ha demostrado al cotejarse, tras el hallazgo de algunos de los manuscritos, éstos con los materiales mandados a editar por Fontana<sup>[309]</sup>. El caso más notorio ocurre con la última mazurca de este ciclo opus 67, en la menor, de la que existen dos manuscritos diferentes, algo que Fontana en absoluto consideró al preparar la edición. Naturalmente, todos estos errores y bienintencionadas «rectificaciones» de Fontana fueron subsanadas en ediciones posteriores.

La jovial *Mazurca en Sol mayor* que abre el cuaderno data de 1835 y figura dedicada a «Mademoiselle Anna Młokosiewicz», una varsoviana a la que Chopin conocía desde los tiempos de su juventud en la capital polaca, y que años después reencontró durante su estancia en Karlsbad (Karlovy Vary), en agosto de 1835. Es allí, en el propicio entorno del hermoso balneario hoy checo, cuando compone los sesenta veloces compases de esta mazurquita, sencilla, breve, modesta y sin pretensiones, razones por las que probablemente Chopin decidió dejarla fuera de su catálogo. Se trata, en realidad, de una suerte de divertimento de fuerte sabor popular, cuya simétrica estructura se atiene a la característica forma A-B-A y al primer estilo chopiniano. La primera sección, que abarca 28 compases, consta de dos temas, ambos en Sol mayor. El trío central, integrado por 16 compases en Do mayor y marcados por una indicación «scherzando», tiene reminiscencias de los populares *Ländler* centroeuropeos. La pieza forma parte de la serie de mazurcas que en 1842 Paulina Viardot adaptó para voz y piano, donde aparece con texto de Louis Pomey y bajo el título *La beauté* (La belleza).

De carácter y entidad muy diferentes es la expresiva *Segunda mazurca, en sol menor*, fechada por Fontana en 1849, pero probablemente compuesta un año antes, en París. En cualquier caso, supone una de las últimas páginas escritas por Chopin. Toda ella aparece imbuida de un sentimiento poético intensamente melancólico. Consta de 56 repetidos compases que se ajustan a la característica estructura tripartita e inequívocos acentos de *kujawiak*. Destaca el trío central, en Si bemol mayor, configurado sobre dos temas, el segundo de los cuales es un nostálgico recitativo «*sotto voce*» de contagiosa delicadeza.

La *Tercera mazurca* del cuaderno, en Do mayor, data del verano de 1835, y es

rigurosa contemporánea de la que abre la serie, en Sol mayor. Como ella, fue compuesta en Karlovy Vary, en agosto, y figura dedicada a otra ilustre dama, en esta ocasión «la Señora Hoffmann», según indica el manuscrito. Apenas 56 compases en forma tripartita, con un solo tema en la primera sección, que se repite varias veces a lo largo de los primeros 32 compases de la partitura, ligeramente variado y enriquecido con una segunda voz una sexta más grave y algunos semitritinos añadidos. Todo transcurre en un sereno ambiente que Chopin reclama desde el primer compás «*piano*» y «*rubato*». El brevísimo trío central, modulado a la dominante de Sol mayor, consta sólo de ocho compases —del 33 al 40—, y está integrado por un único y ceñido diseño ascendente en terceras cuyos cuatro compases se repiten. Esta mazurca sin pretensiones fue una de las páginas de Chopin utilizadas en el *ballet Les Sylphides*, concretamente para el solo de la segunda bailarina.

Hasta tres manuscritos diferentes existen de la *Cuarta mazurca, en la menor*, que cierra el álbum. Fechada en 1846, en París, uno de estos autógrafos obraba en propiedad de Johannes Brahms, y difiere levemente de los otros dos. Se trata de una de las mazurcas más tocadas y conocidas de Chopin. Sus bien acabados compases desprenden un lirismo y refinamiento que la acercan a la segunda mazurca de este disímil *Opus 67* y la distancia de las dos restantes de la serie. Su acabada escritura abarca 49 compases que se repiten conforme a la característica arquitectura tripartita A-B-A. La sección inicial comprende dos temas, ambos en la menor y de expresivo melodismo. El primero se extiende a lo largo de 16 compases, mientras que el segundo, que Chopin reclama «*dolce*» en el compás 17, se prolonga desde este compás hasta el 32. El trío irrumpe modulado a la tonalidad relativa de La mayor, y se basa en un sucinto diseño de dos compases que se repite hasta siete veces, muy ligeramente variado cada una de ellas.

### ***Cuatro mazurcas opus póstumo 68 [KK 966-987] (1827/1849)***

[N.º 1, Do mayor. N.º 2, la menor. N.º 3, Fa mayor. N.º 4, fa menor]

*Duraciones aproximadas:* 1' 35". 2' 50". 1' 30". 3' 30".

Las *Cuatro mazurcas opus póstumo 68* fueron publicadas por Julian Fontana, en 1855<sup>[310]</sup>, conjuntamente con las cuatro del precedente *Opus 67*. Este nuevo álbum consta igualmente de mazurcas compuestas en periodos muy diversos. Sin embargo, y a pesar de esta diversidad cronológica, el cuaderno presenta mayor coherencia, al tener en común estas nuevas mazurcas la sencillez sin artificios de su escritura y el modo elemental y resuelto con que Chopin trata el popular sustrato melódico y rítmico que las nutre.

Las tres primeras son páginas muy tempranas, compuestas antes incluso de abandonar Varsovia, mientras que la cuarta, ultimada entre mayo y julio de 1849, en París, cuando Chopin se encontraba ya seriamente enfermo, es su última obra. De este modo, este póstumo *Opus 68* abarca desde la primera y feliz juventud del compositor, en Varsovia, hasta los dramáticos momentos que precedieron su temprano desenlace. Es como si al final del largo recorrido, tras su ininterrumpida evolución estilística y técnica, Chopin volviera en esta última, conmovedora y quieta mazurca a la desnuda sencillez de los primeros años. De alguna manera, y probablemente sin ser consciente el propio Fontana al preparar el cuaderno, en él confluye y se abraza con enorme coherencia y lógica el universo creativo chopiniano.

La *Mazurca en Do mayor* es brillante y desenfadada. Fue compuesta en Varsovia en 1830<sup>[311]</sup> y sus 72 rápidos compases desprenden intenso y feliz aroma popular. Se trata de un contagioso ritmo de *oberek* que se abre con una vigorosa introducción de cuatro compases sobre sonoros acordes en ambas manos, la izquierda siempre sobre la octava grave de Do mayor. El ritmo de 3/4 cobra relieve característico merced a las indicaciones *sforzando* (*sf*) que Chopin anota en la tercera parte de cada compás. Sin embargo, el ritmo cambia tras la irrupción del primer tema, en el quinto compás, donde los acentos quedan fijados sobre la segunda parte. La primera sección de la pieza consta de este único tema, y a ella sucede, en el compás 34, un trío establecido sobre la tonalidad subdominante de Fa mayor. Con la reaparición de la vigorosa introducción y la reexposición de la primera sección concluye esta radiante pieza.

La *Segunda mazurca* del *Opus 68* es aún más temprana que la precedente. Data de 1827, cuando Chopin cuenta apenas 17 años. Es una de las mejores obras de su periodo adolescente y, también, una de las más conocidas de entre sus 57 mazurcas catalogadas. Se trata de un melancólico y lento *kujawiak* en la menor de estructura tripartita A-B-A', en el que Alfred Cortot percibe «un indefinible sabor de folclore bohemio». La primera sección de sus 64 compases consta de dos sencillos motivos, el primero, muy melodioso y flexible, es un canto trazado por la mano derecha sobre un regular acompañamiento de la izquierda, que sostiene siempre la tónica de La en el registro grave al principio de cada compás.

El segundo motivo nace directamente del primero y tiene un carácter algo más rítmico. El trío, prescrito «Poco più mosso» irrumpe en el compás 29 y se prolonga hasta el 45, donde reaparece la sección inicial. Chopin modula en este trío central al relativo de La mayor. Consta igualmente de dos breves frases cuya proximidad apenas las hace distinguibles. Es curioso señalar el efecto de eco que persigue Chopin en los compases 32 y 36, al ser ellos repetición en pianísimo (*pp*) de los compases precedentes, prescritos *forte* (*f*) y *mezzoforte* (*mf*), respectivamente. Esta mazurca fue también llevada al canto por Paulina Viardot con el título *L'oiselet* (El pajarillo).

Rigurosa contemporánea de la mazurca que abre el cuaderno, la *Tercera mazurca, en Fa mayor*, fue compuesta en Varsovia en 1830<sup>[312]</sup>. Su ritmo trivial y constante recoge una danza campesina polaca. Incluso algunos autores sostienen la hipótesis de

que Chopin se limitó a transcribir la supuesta mazurca original. El manuscrito consta de 60 compases que se desarrollan bajo un aire «Allegro ma non troppo» solo interrumpido en los doce compases del efímero trío central, «poco più vivo» y modulado a Si bemol mayor<sup>[313]</sup>. El fuerte sabor popular de este trío, cuya aguda melodía transcurre en los registros más altos del teclado y parece imitar algún violín campesino o flauta, recoge literalmente, según apunta Maurice John Edwin Brown<sup>[314]</sup>, la canción popular *Oj Magdalino*. En la primera y tercera sección de la mazurca (esta última es la repetición literal de la primera, con la omisión del segundo tema) llama la atención su carácter polifónico (el tema siempre va acompañado, al menos, de una segunda voz) y el acento rítmico, que invariablemente cae sobre la segunda parte del compás de 3/4. También es subrayable el cuidado que ya en esta temprana mazurca Chopin otorga a las gradaciones dinámicas, diferentes en cada ocasión que reaparece el motivo principal [*forte* (*f*) la primera vez; *piano* (*p*) la segunda; *fortissimo* (*ff*) la tercera...].

El musicólogo Tadeusz Zieliński sostiene que la *Mazurca en fa menor, opus 68 número 4* es «incuestionablemente» la última obra escrita por Chopin. Según él, el enfermo compositor «no tuvo tiempo de concluirla, razón por la que dejó su partitura en forma de esbozo, sin elaborar, sólo inteligible para el autor». De ahí que Auguste Franchomme tuviera grandes dificultades para descifrar el manuscrito cuando descubrió esta mazurca de «excepcional belleza y expresividad», según sus mismas palabras. Música trágica, dolorosa y elegíaca, que refleja ese escalofriante sentimiento de impotencia que el moribundo Chopin describe en la carta que remite a su amigo el conde Wojciech Grzymała a mediados de junio de 1849, sólo unos pocos meses antes de morir: «Hoy no he comenzado todavía a tocar el piano. ¡No puedo componer!». Abunda en esta idea Julian Fontana, quien al preparar la edición anotó junto al manuscrito las siguientes líneas: «Esta mazurca es la última inspiración que Chopin tuvo oportunidad de trabajar sobre el papel poco antes de su muerte: estaba demasiado enfermo para poder ensayarla al piano»<sup>[315]</sup>.

Para esta última página Chopin recurre a sus paisajes juveniles. Con serenidad y reposo se inspira en un lento, y mesurado *kujawiak*. Ni una sola indicación dinámica<sup>[316]</sup>, ni una sola anotación expresiva, ni una sola acotación... La partitura, sus 62 desnudos y reiterados compases (en la edición de Fontana), aparece absolutamente exenta de todo. Sólo algunas notas —blancas, negras y corcheas exclusivamente— de expresivo cromatismo nutren esta página apesadumbradamente hermosa, apenas esbozada pero de una belleza que va más allá de la circunstancia. Sobra el comentario meticuloso. Aquí, bastan el oído y el corazón para comprender y contagiarse del sentido de la larga y ondulante frase, de este sencillo y susurrado soliloquio con el que Chopin tan calmosamente cierra su obra.

El pianista y musicógrafo Jan Ekier<sup>[317]</sup> preparó en 1965, para la Polskie Wydawnictwo Muzyczne, una nueva versión que «reconstruye» el manuscrito original de Chopin. Esta cuidada versión es bastante más rigurosa que la de Julian



Fontana, quien había utilizado la sesgada copia que en su día hizo Auguste Franchomme del manuscrito original de Chopin, y que siembra muchas dudas, además de dejar la mazurca desequilibrada en cuanto a su forma. Pero la costumbre de tocar precisamente esta versión durante más de un siglo ha condicionado a los pianistas para aceptarla como válida; como dice el adagio: «una mentira cien veces repetida se convierte en verdad»<sup>[318]</sup>.

Fiel al manuscrito original, la partitura de Jan Ekier restituye una sección de 16 compases modulada a Fa mayor, que Franchomme omitió, posiblemente, al no ser capaz de descifrar su borrosa caligrafía. La recuperación de estos 39 compases (consideradas las correspondientes repeticiones) supone un cambio sustancial en la estructura de la mazurca, que recobra el trío y pasa así de tener una sencilla forma tripartita A-B-A a una enriquecida arquitectura A-B-A-C-A, en la que la sección C corresponde a los compases en Fa mayor omitidos por Fontana, quien utilizó, como ya se ha señalado, la copia del manuscrito realizada por Franchomme. De esta manera, y con las consiguientes repeticiones señaladas por Chopin, la mazurca pasa a tener 101 compases, en lugar de los 62 del autógrafo de Franchomme, el cual fue adquirido en 1958 por la Sociedad Chopin de Varsovia, que poco después encargó a Ekier su reconstrucción.

Arturo Rubinstein es uno de los pocos pianistas que no tocaba la versión de Fontana, al inclinarse por la edición, más rigurosa y completa, de Jan Ekier, que utiliza en su grabación para RCA de 1965/1966, aunque en su histórico registro de 1938/1939 recurre, obviamente, a la tradicional edición de Fontana, puesto que entonces no existía aún la de Ekier.

## Nocturnos

«Es difícil expresar con palabras lo que Chopin expresó de manera inmejorable con notas. Tristeza, alegría, vida, dolor, nostalgia; todo, absolutamente todo, está en los nocturnos»<sup>[319]</sup>.

Aunque se trata de una forma genuinamente romántica, ya en los siglos XVII y XVIII se escribieron algunas obras bajo la denominación de «nocturno», como el compuesto por Haydn para flauta, oboe, dos trompas y cuerda o los *Nocturnos* para voz (K 436-439 y K 549) de Mozart, surgidos bajo el influjo de la tradicional serenata cantada con somero acompañamiento instrumental. El creador de la fórmula pianística del nocturno fue el irlandés de Dublín John Field<sup>[320]</sup>, quien estableció en la veintena de nocturnos que compuso entre 1814 y 1835 un modelo cuya denominación atiende a la sugerencia del ambiente poético y misterioso de la noche. Sin embargo, fue Chopin quien confirió al género su más universal y elaborada configuración a través de los veintiuno que escribió desde 1829, en que compone el *Nocturno en mi menor, opus póstumo 72, número 1* [KK 1055-8], hasta el verano de 1846, cuando estampa su firma sobre el manuscrito del *Nocturno en Mi mayor, opus 62, número 2*.

Chopin, que conoció y admiró los nocturnos de Field ya en sus años juveniles de Varsovia, sigue inicialmente el esquema por él fijado en cuanto al carácter breve, libre, monotemático y de fuerte ascendencia lírica —casi belcantista— del nocturno. Pero trasciende el amanerado sentimentalismo<sup>[321]</sup>, la timidez armónica y trivialidad melódica del modelo establecido por Field<sup>[322]</sup> para transformarlo en marco de unas piezas cargadas de ímpetu romántico, intensidad expresiva y riqueza colorística. El carácter libre, meditativo y proclive a la fantasía del nocturno se convirtió así en vehículo ideal para la expresión más interiorizada y sugerente del compositor polaco. En todo caso, algunos nocturnos de Chopin se encuentran próximos a la estela de Field, como los *Opus 9 número 1*, *Opus 15 número 2*, *Opus 48 número 2* y el *Opus 72 número 1*.

El belcanto y sus delicadas florituras y ornamentaciones alientan las líneas melódicas del nocturno chopiniano. No se equivocaba Emilie von Gretsck, alumna de Chopin, cuando tras escuchar a su maestro interpretar varios nocturnos escribió: «Su manera de tocar está totalmente calcada del estilo vocal de Rubini, de la Malibran, de la Grisi. Lo dice él mismo. Pero es con una voz completamente pianística como intenta reproducir la manera de cantar de cada uno de estos artistas»<sup>[323]</sup>. Como en el *belcanto*, Chopin persigue y halla en las sencillas líneas melódicas del nocturno el marco ideal para las refinadas armonías de una expresión fundamentalmente diáfana y exenta de cualquier tentación retórica. Lo explica el propio compositor: «Después de haber agotado todas las dificultades, después de haber tocado notas y notas, es la sencillez la que queda con todo su encanto como último sello del arte».

Salvo algunas contadas excepciones, todos los nocturnos de Chopin mantienen

una estructura ternaria en la que la segunda sección presenta un claro contraste con la primera, mientras que la tercera suele ser una mera reexposición, a veces abreviada o levemente modificada, de la primera. Precisamente una de las características más novedosas del nocturno de Chopin es la consolidación en su estructura de una sección central, de carácter independiente y, casi siempre, de expresividad radicalmente diferente. En general, todos se distinguen por la profusión y variedad de elementos expresivos, por su innegable carácter melancólico y ensoñador, y por la sencillez de su factura melódica, que, no obstante, entraña rotundas novedades armónicas.

No muchas colecciones pianísticas cuentan con una discografía tan extensa e interesante como la de los nocturnos de Chopin. Son varias las integrales discográficas acreedoras a la máxima excelencia. Pero sobre ellas se elevan las prodigiosas grabaciones de Arturo Rubinstein. El fraseo *cantabile* y la exquisita delicadeza de un sonido *perlé* que es pura expresión envuelven unas realizaciones plenas de emotividad y sobria efusión. Sin cargar jamás las tintas, Rubinstein invade al oyente con su hálito subyugante en un fascinante mundo imaginado. Hay ensoñación y pianismo de la mejor clase en estas visiones ancladas en la mejor tradición del piano romántico, pero también proyectadas a un futuro sin tiempo. Cerca del prodigio inalcanzable de Rubinstein —mejor la histórica grabación londinense de los años treinta, estupendamente reprocesada por Naxos (ref.: 8.110659-60)— se encuentran las grabaciones muy diversas de Claudio Arrau, Daniel Barenboim y Maria João Pires.

Fue en marzo de 1978 cuando Claudio Arrau registró en la sala de La Chaux-de-Fonds, en Suiza, su integral de los nocturnos de Chopin para Philips (468 396-2 y 468 397-2). El inolvidable pianista chileno, que contaba 75 años, respira, suspira y gime mientras hace verdaderas maravillas dentro de un pianismo de interiorizado aliento lírico, cantado con delicada naturalidad y parsimonia. La suya es una visión intimista y poética que es testimonio de uno de los últimos grandes románticos del teclado.

Barenboim se sumerge en la magia de los nocturnos para explayarse con un pianismo transparente y perfecto (Deutsche Grammophon, 463 057-2; 1981). El versátil y plurinacional músico hispano-judíoargentino desgrana y se explaya en las inagotables posibilidades que brinda cada nocturno, que se perciben en sus dedos iluminados con acentos individualizados, en una atmósfera siempre extremadamente refinada y muy lírica. Los *tempi* son deliberadamente lentos, lo que permite al intérprete regodearse en el pentagrama dentro de un orden siempre calibrado que nunca resta emoción. En ese sentido, quizá ningún otro intérprete haya plasmado tan sopesadamente el equilibrio entre los conceptos melódico y armónico. Hay que observar que, quizá a causa de prejuicios de diversa índole, esta excelente grabación barenboimiana no siempre ha sido apreciada en su exacta grandeza.

La última grabación «excelente» es la firmada por Maria João Pires entre 1995 y 1996 para Deutsche Grammophon (ref.: 447 096-2). La pianista lisboeta tiñe los

nocturnos de una suave pátina de calidez y sensualidad. Es, probablemente, la visión más nocturna y plácida. También una de las más exquisitas y aéreas. Pires establece un marco de libertad en el que las melodías fluyen por sí mismas bajo un exquisito fondo armónico realzado por el inteligente uso del pedal y de los recursos tímbricos del piano moderno. Como en el caso de Barenboim, hay que resaltar el efecto potenciador derivado de la perfecta conjunción de los elementos armónicos y melódicos.

Otro fino pero irregular intérprete chopiniano, el francés Samson François, no convence plenamente en su registro de 1966 para EMI (ref.: 7243 5 73386 2). Falto de ideas y con tiempos ligeros, pasa por encima de unas partituras que, paradójicamente, él amaba especialmente. Más empaque y vuelo poético deparan las versiones «sin artificio y con una retórica romántica basada en la sobriedad y la sencillez»<sup>[324]</sup> grabadas por el eminente Adam Harasiewicz para Philips (442 266-2; 1959/1963)<sup>[325]</sup> y el malogrado Dino Ciani, en octubre de 1973, en Turín (Agorá Musica AG 232.2). Aproximaciones igualmente recomendables son las del casi siempre admirable Nikita Magálov (426 820/21-2; 1974); el regular Vladímir Ashkenazi (DECCA 443 751-2), y Michèle Boegner, esta última por la curiosidad de permitir escuchar los nocturnos restituidos a su sonoridad original, al utilizar en su registro para Calliope un piano Pleyel de 1836 (CAL 9281.2; 1998). Imposible omitir aquí, en este apartado selecto, el muy libre y logrado integral firmado en los años setenta por Alexis Weissenberg para la EMI (ref.: 7243 5 73830 2).

También han grabado todos los nocturnos Stefan Askenase (Deutsche Grammophon 4775242 7), el siempre grande Aldo Ciccolini (Cascavelle 3064), Bernard d'Ascoli (Divine Art 23201), Angela Hewitt (Hyperion 67371), Peter Katin (Olympia 254), Elizaveta Leónskaia (Teldec 72297), Ivan Moravec (Nonesuch 79233), Guiomar Novaes (Vox Box 3501), Garrick Ohlsson (dos registros: EMI 586507 2; Arabesque 6669), Livia Rév (Hyperion 22013) y Earl Wild (Ivory 70701).

Entre los registros parciales hay que aplaudir las exquisitas grabaciones —casi completas— de Tamás Vásáry para Deutsche Grammophon y Nelson Freire (Teldec). Joaquín Achúcarro, Martha Argerich, Shura Cherkasski, Walter Gieseking, Vladímir Horowitz, Alicia de Larrocha, Dinu Lipatti, Benno Moiseievich, Guenrij Neuhaus, Ignacy Jan Paderewski, Vladímir von Pachmann, Simone Pedroni, Murray Perahia, Mijaíl Pletniov, Serguéi Rajmáninov o Vladímir Sofronitski son algunos de los colosos del teclado que han dejado referenciales testimonios a través de incursiones puntuales.

### ***Tres nocturnos opus 9 [KK 87-108] (1830/1832)***

[N.º 1, si bemol menor. N.º 2, Mi bemol mayor. N.º 3, Si mayor]

*Duraciones aproximadas:* 5' 30". 4' 25". 6' 35".

Los tres primeros nocturnos del catálogo de Chopin fueron escritos cuando el compositor rondaba los veinte años, entre 1830 y 1832, y están decisivamente condicionados por el modelo de John Field. Aparecieron publicados por primera vez en Leipzig, en 1832<sup>[326]</sup>, y poco después, en 1833, en Londres<sup>[327]</sup> y París<sup>[328]</sup>. El manuscrito figura dedicado a Marie Pleyel, esposa del famoso editor, pianista y constructor de pianos Camille Pleyel. Son obras juveniles, que siguen una sencilla estructura tripartita (A-B-A) en forma de *Lied* en la que las amplias cantinelas de la mano derecha aparecen envueltas por el uniforme acompañamiento de la mano izquierda. Los tres nocturnos se establecen sobre compases de subdivisión ternaria (6/4; 12/8; 6/8) y un poco variado fondo rítmico siempre en figuración de corcheas. En definitiva, se trata de piezas de experimentación y delatan la pertinaz búsqueda de un estilo exclusivo que muy pronto convertirá en inconfundibles los consumados pentagramas de un compositor ciertamente único.

El cadencioso *Nocturno opus 9 número 1* es página de enorme transparencia y carácter profundamente interiorizado. El reiterado uso de arpeggios y la convencional figuración acusan la influencia de Field. Compuesto en 1830, la editorial Wessel & Co. lo publicó en 1833 en Londres bajo la cursi denominación de «Murmullos del Sena», algo que irritó de manera muy particular a Chopin, quien algunos años después, en 1841, escribió a su amigo y editor Julian Fontana: «Wessel es un imbécil [...] trata de arruinar mis composiciones con los estúpidos títulos que les da a pesar de mis indicaciones». Se trata de un *Larghetto* en tiempo de 6/4 que contiene sutiles figuraciones irregulares de atractiva belleza cromática. La amplitud dinámica y la riqueza armónica contribuyen a diversificar su rítmica invariable. La melodía, sencilla, diáfana y con momentos de exaltado apasionamiento, aparece en solitario en el registro agudo. Inmediatamente, en el segundo compás, la mano izquierda subraya con su levedad el carácter *cantabile* de toda la pieza. Salvo en los tres últimos compases de la breve coda que cierra este primer nocturno, el brumoso y envolvente acompañamiento de corcheas se mantiene invariable a lo largo de sus 86 compases de sobrecogedora elegancia.

La ingrátida belleza lírica del *Nocturno en Mi bemol mayor (Andante; 12/8)* lo ha convertido en una de las páginas más populares del catálogo de Chopin y de todo el repertorio pianístico. En él resulta especialmente patente la fascinación que sobre su creador siempre ejerció el *belcanto*. Los acordes a tres tiempos de la mano izquierda se repiten sobre una melodía sencilla y expresiva, que se retoma en tres ocasiones con diferentes ornamentaciones. Se trata de una verdadera romanza, «expresiva y dulce», cuya italianizada vocalidad Chopin llevó al teclado con mano maestra.

Sólo 36 compases integran esta pieza concisa y volátil, cuyo carácter directo y espontáneo se funde con la referencia belcantista en la cadenciosa fermata que

precede los dos compases marcados «*perdendosi*» que cierran la conocida y muy tocada partitura. Su enorme popularidad ha propiciado innumerables arreglos y adaptaciones para todos los gustos. Entre ellos, uno para violonchelo y piano realizado por David Popper (1843-1913), muy tocado por Pau Casals, quien, el 20 de enero de 1926, lo grabó en Camden (Nueva Jersey, Estados Unidos) para el sello Victor, acompañado al piano por Nikolái Médnikov. Este documento sonoro ha sido recuperado en un variado y bien editado compacto publicado por Naxos (ref.: 8.110972).

El *Nocturno en Si mayor* que cierra esta primera serie es un extenso *Allegretto* en 6/8 integrado por 159 compases estructurados en tres partes. La primera aparece señalada con una indicación *scherzando* que parece contradecir el carácter nostálgico de este inicio sereno y ensoñador, cuya refinada línea melódica se ve alterada por fugaces diseños cromáticos que aportan ligereza y variedad al conjunto, que se desarrolla bajo un monocorde acompañamiento de corcheas en la mano izquierda próximo al empleado por John Field en sus nocturnos, aunque Chopin contrapone su lenguaje a través de un hábil desarrollo interno presidido por un calado emocional considerablemente más intenso y emotivo que el del dublinés.

Carácter rotundamente diferente deparan los 42 fogosos compases que integran la dramática sección central (*Agitato*; 2/2), en la que la vehemencia rítmica del acompañamiento sirve de sustento a una decidida melodía que se escucha sobre un bien concebido soporte armónico establecido en el registro central. El nocturno concluye con la reexposición de la sección inicial, ahora adornada con una filigranesca cadencia —«*senza tempo e legatissimo*»— que sirve de pórtico a los dos delicadísimos compases que coronan el nocturno en un ambiente de extrema delicadeza.

### ***Tres nocturnos opus 15 [KK 198-215] (1830/1833)***

[N.º 1, Fa mayor. N.º 2, Fa sostenido mayor. N.º 3, sol menor]

*Duraciones aproximadas:* 4' 00". 3' 30". 3' 45".

Los dos primeros nocturnos de la *Opus 15* datan de los años 1830 y 1832, por lo que son rigurosamente contemporáneos de la serie precedente de los *Opus 9*, mientras que el tercero y último, en sol menor, fue compuesto en 1833<sup>[329]</sup>. Publicados en Leipzig en 1833, y dedicados al pianista, compositor y director de orquesta Ferdinand Hiller<sup>[330]</sup>, este segundo cuaderno de nocturnos introduce novedades significativas respecto de los tres nocturnos de la *Opus 9*. A pesar de su contemporaneidad, el estilo se presenta bastante más afianzado, como también el uso de la forma, más definido y

desarrollado que en los nocturnos precedentes.

El *Nocturno en Fa mayor (Andante cantabile; 3/4)* consta de tres secciones. La primera, integrada por 25 compases presididos por una indicación que prescribe el ambiente «semplice e tranquillo» que debe alentar su interpretación, contiene una larga y dulce frase melódica, ornamentada por algunas puntuales notas de adorno y un pequeño grupeto (compás 21) anotado «dolcissimo» que delatan un claro avance estético frente a la serie de los tres *Nocturnos opus 9*. Esta frase, suave y siempre calma, evoluciona sobre un obsesivo acompañamiento en tresillos de corcheas.

Los 24 tempestuosos compases de la apasionada sección central discurren en la tonalidad relativa de fa menor y presentan carácter rotundamente diferente. Rápidos y violentos seisillos de semicorchea ahogan un canto que trata de imponerse sobre el frenesí de un complejo acompañamiento en cuartas y sextas de la mano derecha que recuerda al *Estudio opus 25, número 8*. Un breve acorde arpegiado sobre la tónica de Fa mayor introduce la sección final, que devuelve la calma inicial al retomar el tranquilo y lineal motivo inicial, que ahora es ligeramente variado para, sobre el mismo acompañamiento de tresillos de corchea, introducir algunos efectos y adornos. Dos cadenciosos y lentos compases, con sendos arpeggios ascendentes que arrancan de la nota Fa grave cierran este bellísimo nocturno en atmósfera de contagiosa serenidad.

Un ambiente tenue y profundamente refinado envuelve la sección inicial del célebre *Nocturno en Fa sostenido mayor*, todo él en tiempo de 2/4 y que constituye uno de los mejor acabados de toda la serie. El carácter lírico y cantabile de la melodía, expresada en la mano derecha por medio de suaves diseños ascendentes y descendentes que descansan sobre una nota grave que se repite tres veces, intercala florituras y fermatas características del Chopin más avanzado. Quizá ningún otro nocturno resuma tan perfectamente la conjunción sin fisuras entre lo lírico y la ornamentación de procedencia vocal que caracteriza estas páginas breves cargadas de evocación y reminiscencias belcantistas. Por otra parte, y a pesar de trascender el modelo fieldiano, la estructura y el clima del nocturno son deudores del modelo establecido por el compositor irlandés.

La atmósfera de estos 25 compases iniciales marcados «Larghetto» se aviva en la sección central, para la que Chopin reclama un preciso «Doppio movimento». El entramado del pentagrama se complica sustancialmente, al contraponerse en él dos líneas melódicas que se desarrollan entre unos irregulares quintillos pronunciados por el ritmo sincopado de la mano izquierda. El carácter animado e intenso de este episodio central integrado por 24 compases contrasta con la calma que había establecido en la sección inicial, a pesar de guardar perfecta simetría con ella. La tercera y última parte no es sino la repetición esquematizada del inicio, aunque con el añadido de cinco etéreos compases que sirven de colofón a esta página de sutilísimas armonías.

Robert Schumann definió el *Nocturno en sol menor* como «la más terrible

declaración de guerra a todo el pasado». El creador de la *Sinfonía Renana* hacía alusión con ello al carácter dramático de esta página de experimentación en cuyo manuscrito Chopin anotó una significativa aunque algo enigmática leyenda: «Después de una representación de *Hamlet*». Desde el punto de vista estrictamente musical, la partitura rompe claramente con la fórmula del nocturno a la manera en que lo concibió Field, lo que se manifiesta en detalles como la renuncia expresa a la característica y simétrica estructura tripartita (A-B-A) para optar por una atípica configuración bipartita integrada por dos secciones claramente diferenciadas, a pesar de encontrarse todos los compases del nocturno —153— unificados por un tiempo común de 3/4 y un inexorable aire «Lento». La primera sección, que define el ambiente que respira toda la pieza, reclama un carácter «languido e rubato» muy próximo al de algunas mazurcas, al que sigue la atmósfera solemne, casi mística, de la segunda parte, en la que los amplios y quietos acordes a modo de un coral a cuatro voces exploran giros modales de singular pureza armónica y parecen anunciar el futuro *Preludio para piano en Do mayor, opus 28 número 20*.

### ***Dos nocturnos opus 27 [KK 357-369] (1835)***

[N.º 1, do sostenido menor. N.º 2, Re bemol mayor]

*Estreno*: Leipzig, 4 de octubre de 1835 (*Nocturno en Re bemol mayor*). *Intérprete*: Fryderyk Chopin. *Duraciones aproximadas*: 4' 45". 5' 30".

Fechados en 1835 y publicados un año después simultáneamente en Leipzig, Londres y París<sup>[331]</sup>, los dos nocturnos opus 35 están dedicados a la condesa de Appony, esposa del embajador de Austria en París, en cuyo salón de música Chopin tocó con frecuencia. Estos dos nocturnos abren una segunda fase creativa dentro del conjunto de los 21 nocturnos, una etapa de consolidación formal en la que la caracterización estética cobra ribetes propios e inconfundibles. A partir de este momento, los próximos diez nocturnos también llegarán agrupados en parejas establecidas —con excepción de la integrada por los dos disímiles nocturnos *Opus 32*— de acuerdo con sutiles vínculos armónicos o estructurales. En estos dos nocturnos *Opus 27*, el «sutil» nexo es el carácter enarmónico de sus respectivas tonalidades: Do sostenido y Re bemol.

El ensoñador *Nocturno opus 27 número 1 (Larghetto; do sostenido menor)* está fundamentado en una lírica cantinela en compás de 4/4 interrumpida por una grave y virulenta sección central próxima al mundo de las polonesas. Se trata de una palpitante demostración del dominio con que el autor conduce su energía dramática. Bajo la típica estructura ternaria de la mayoría de los nocturnos, Chopin dibuja una



delicada y serena línea melódica de carácter vocal, cuyo amplio y transparente acompañamiento en tresillos de corchea parece anunciar *La soirée dans Grenade* de Debussy. Esta sección inicial de 28 compases se desvanece ante el estadiillo de un tema tenso y arrebatado —54 compases en 3/4 marcados *Più mosso*— que, finalmente y tras una inesperada cadencia en octavas de la mano izquierda, cederá ante la reexposición del pasaje inicial. Una coda de hondo sentimiento poético pone punto final —en el modo mayor de la tonalidad Re bemol— a esta página bellísima en la que, más aún que su delicada melodía, admiran la exquisita sonoridad y la rica textura armónica que envuelven su línea melódica.

Muy apreciado por Felix Mendelssohn-Bartholdy, el sereno *Nocturno opus 27 número 2*, en *Re bemol mayor* se distingue por su muy ornamentado melodismo, de armonías muy variadas, que se distribuyen sobre una cantinela fascinante, la cual delata una intensidad emocional más honda y aguda que la de anteriores nocturnos. Bajo un acompañamiento en semicorcheas rítmicamente uniforme, pero de gran riqueza y variedad sonora, la calma melodía, tributaria del arte belcantista de Bellini, se desarrolla en una atmósfera ensoñadora marcada bajo la indicación «Lento sostenuto».

La fascinación que despiertan los 77 compases en tiempo de 6/8 de este nocturno de sutiles toques armónicos, rica ornamentación y contagiosa magia sonora debió de invadir al selecto público que lo escuchó por primera vez en Leipzig, el domingo, 4 de octubre de 1835, entre el que se encontraban Mendelssohn-Bartholdy<sup>[332]</sup>, Robert Schumann y su futuro suegro, Friedrich Wieck. Las características expresivas de este nocturno han inducido a varios músicos a revisarlo para facultar su interpretación sobre las cuatro cuerdas. El violinista polacoisraelí Nikolaj Znaider y el pianista israelí Daniel Gortler realizaron en junio de 2002 una excelente grabación del arreglo de Jascha Heifetz (RCA/BMG 09026 63960 2).

## ***Dos nocturnos opus 32 [KK 510-519] (1837)***

[N.º 1, Si mayor. N.º 2, La bemol mayor]

*Intérprete:* Fryderyk Chopin. *Duraciones aproximadas:* 3' 55". 4' 50".

Publicadas y concluidas en París, en 1837, las dos piezas que integran este *Opus 32* representan, de alguna manera y dentro del conjunto de los nocturnos, una involución hacia el viejo modelo implantado por John Field. El carácter plácido de ambos nocturnos, así como su linealidad melódica, con el canto articulado siempre en la mano derecha sobre un reposado acompañamiento de corcheas en la izquierda, remiten, efectivamente, a los nocturnos de la primera época, escritos aún en Varsovia.

Estas peculiaridades han inducido a algunos estudiosos de la obra de Chopin a apuntar la posibilidad de que utilizara para su composición fragmentos y motivos ya esbozados mucho antes de su definitiva salida de la capital polaca, en 1830. Sin embargo, el refinamiento armónico y la madurez de escritura apuntan a que, efectivamente, fueron terminados el mismo año de su publicación, primero en Londres (noviembre 1837) y luego, en diciembre, en París y Berlín<sup>[333]</sup>. El manuscrito aparece dedicado a su alumna la baronesa de Billing.

El cadencioso *Nocturno opus 32, número 1, en Si mayor* presenta una particular estructura bipartita (A-B, sin la acostumbrada repetición de la sección inicial) idéntica a la del último de los *Tres nocturnos opus 15*. Sus 66 compases, todos ellos en un tiempo de 4/4 que se desarrolla bajo un repesado «Andante sostenuto», aparecen profusamente ornamentados por florituras, grupetos y breves fermatas que otorgan a la obra aire de gran libertad, casi de divagación belcantista. Algunas sutiles modulaciones armónicas de orden cromático parecen anunciar el mundo inminente de Richard Wagner, muy especialmente en la cadenciosa sección final, donde la partitura parece abrazar la wagneriana «melodía infinita» tras el trino sin resolución del compás 61. Pero Chopin aún tiene reservada una última sorpresa final: en la coda, y después de unos compases cadenciosos de dramático empaque modal, el nocturno, todo él planteado en la tonalidad de Si mayor, concluye inesperadamente en si menor. Esta audaz e inesperada modulación, para la que Chopin anota expresamente un aire «Adagio», supone un nuevo indicio wagneriano.

Como contraste con su compañero de opus, el *Nocturno opus 32, número 2, en La bemol mayor* aparece construido sobre una característica estructura tripartita cuya última sección es mera variante de la primera (A-B-A'). Como contraste a las secciones extremas, en compás de 4/4 y carácter recitativo, Chopin contrapone una agitada sección central de alta intensidad emocional, escrita sobre la tonalidad relativa menor (fa menor). Se trata de un contraste frecuentemente utilizado por Chopin en sus nocturnos, y que ya empleó en el tercero del *Opus 9*, en los dos primeros del *Opus 15* y en el *Opus 27, número 1, en do sostenido menor*.

El nocturno, marcado con un aire «Lento», se inicia con dos compases de introducción que preparan la atmósfera sonora para la irrupción del melódico tema, desarrollado plácidamente por la mano derecha bajo el acompañamiento «sempre piano e legato» de tresillos de corchea en la siniestra. Este acompañamiento se mantendrá inalterable a lo largo de toda esta primera sección. Pero el verdadero eje emocional de todo el nocturno es la agitada sección central, donde las armonías se enriquecen y se desarrollan melódicamente en bloques de cuatro compases, sobre unas evoluciones de acordes en tresillos de corcheas muy similares a la utilizada en el *Preludio opus 28 número 17*.

Este nocturno, que es uno de los menos conocidos e interpretados, concluye con la exacta repetición de los dos lentos compases iniciales. Durante un tiempo — primeras décadas del siglo xx— disfrutó de cierta popularidad, al ser uno de los

fragmentos utilizados por Alexánder Glazunov en *Chopiniana*, la *suite* coreográfica que, con diversas piezas orquestadas de Chopin, compuso por encargo de Mijaíl Fokin. Posteriormente fue reutilizado en el *ballet* en un acto *Les Sylphides*. Existe también una pintoresca versión para piano y quinteto de cuerda, realizada por Joaquín Turina en 1921.

### ***Dos nocturnos opus 37 [KK 588-600] (1838/1839)***

[N.º 1, sol menor. N.º 2, Sol mayor]

*Duraciones aproximadas:* 4' 55". 5' 15".

Probablemente sean estos dos nocturnos, disímiles y complementarios, los que, paradójicamente, configuren el opus más homogéneo y calibrado de entre las diversas series de nocturnos de Chopin. La estrecha interrelación tonal entre ambos —sol menor el primero, Sol mayor el segundo—, la confrontación anímica de sus climas y la coherencia expresiva de uno y otro los convierten en casi inseparables. Así lo entendió el mismo compositor, que el jueves, 8 de agosto de 1839, escribe a Julian Fontana las siguientes líneas desde Nohant: «Tengo un nuevo *Nocturno*, en Sol mayor, destinado a hacer pareja con el en sol menor, que supongo recuerdas». Escritos en 1838 y 1839, fueron publicados, sin dedicatoria y conjuntamente, en París, en diciembre de 1840, por Eugène Troupenas. Simultáneamente aparecieron editados en Leipzig (Breitkopf & Härtel) y Londres (Wessel & Co.)<sup>[334]</sup>. No se conservan los autógrafos de ninguno de los dos, pero sí el manuscrito de copista que utilizó Breitkopf & Härtel para la edición de Leipzig.

Compuesto en Palma de Mallorca, durante su estancia en la Cartuja de Valldemossa, Chopin envuelve el sereno y refinado *Nocturno opus 37 número 1, en sol menor* bajo un tenue aire «Andante sostenuto» cuyos 92 compases —todos ellos en 4/4— aparecen organizados en la característica estructura tripartita (A-B-A') de la mayoría de los nocturnos. Las secciones extremas se distinguen por su signo melódico e intensamente *cantabile*. Abundan las florituras y notas de adorno, que circundan la línea melódica en una atmósfera de hondo sabor belcantista.

Chopin confronta en la parte central esa expresiva línea lírica con un breve y refinadísimo coral en Mi bemol mayor de resonancias bachianas<sup>[335]</sup>. Este coral consta de cinco frases de cuatro compases cada una de ellas, de carácter litúrgico y que parecen ideadas para la sonoridad del órgano. La partitura no indica cambio de tempo para esta sección central. No se sabe si realmente Chopin la quería al mismo tempo general del nocturno —*Andante sostenuto*—, o, lo que parece más probable, sencillamente se olvidó él o el copista de anotar el cambio de aire que parece pedir el

pentagrama. Este hecho ha abierto su interpretación a juicios muy diversos. Desde pianistas que mantienen invariable el aire hasta los que, dejándose llevar por la naturaleza intrínseca de la partitura, lo ralentizan hasta lentitudes casi celibidachianas.

La tercera y última sección se inaugura con la repetición exacta de los 19 compases del inicio. De nuevo, y como ya hiciera en el *Nocturno opus 32, número 1, en Si mayor*, Chopin concluye la obra con una inesperada cadencia que cierra en Sol mayor este nocturno planteado en sol menor. Se trata de un final que, además de sorpresivo y extremadamente etéreo, abre las puertas del oído a su íntimo compañero de colección, formulado precisamente sobre esa misma tonalidad de Sol mayor.

Ligero y desenfadado es el *Nocturno opus 37 número 2, en Sol mayor*, compuesto en Nohant, en julio de 1839. Su talante cantable desprende una atmósfera de barcarola que también refuerza su métrica, siempre en compás de 6/8. Sus 139 compases —140 en la edición de Leipzig— se agrupan en cuatro secciones (A-B-A'-B'-A') que evolucionan sobre un apacible tempo «Andantino». Estas cuatro partes se basan en dos motivos temáticos que se alternan a lo largo de toda la partitura. La primera está esbozada en una figuración de dos compases, en notas dobles, que contiene el primer tema.

La sección segunda (compás 28) es la más interesante de las cuatro, y engloba un canto dulce y sereno, que se expande en piano sobre un cuidadoso acompañamiento que, entre los compases 46 y 53, refuerza y se añade al canto doblándolo a la octava grave. Algunos estudiosos han lanzado la hipótesis de que este tema lo había escuchado Chopin a un timonel durante la travesía entre Palma de Mallorca y Barcelona, en el viaje de regreso de su desafortunada estancia en la isla, realizado el 13 de febrero de 1839, es decir, sólo unos meses antes de escribir el nocturno<sup>[336]</sup>. La tercera sección retoma los compases iniciales, pero con una sustancial modificación que altera sutilmente el color expresivo:

Chopin mantiene intacta la melodía, pero altera su tenue acompañamiento, que ahora se apoya en la nota grave Re (dominante) en lugar de la tónica de Sol. El cuarto episodio se limita a repetir, con leves variantes, la segunda sección. La quinta y última parte retoma los compases ya oídos en la primera y tercera. Como en ellas, el cromatismo y continuo uso de terceras y sextas otorga particular suntuosidad armónica a sus trazos melódicos, que contrastan y se potencian con la sencillez del fraseo. Una breve coda en pianísimo corona este nocturno cargado de sutilidades e indefinibles evocaciones populares.

## ***Dos nocturnos opus 48 [KK 688-701] (1841)***

[N.º 1, do menor. N.º 2, fa sostenido menor]

*Estreno:* París, Salle Pleyel, 21 de febrero de 1842<sup>[337]</sup>. *Intérprete:* Fryderyk Chopin. *Duraciones aproximadas:* 6' 20". 7' 10".

Emplazados entre la *Tercera balada, opus 47*, y la *Fantasia opus 49*, los *Dos nocturnos opus 48* fueron completados en Nohant a principios de octubre de 1841 y programados en el concierto que Chopin ofreció, el 21 de febrero de 1842, en la Salle Pleyel de París, junto con sus amigos la *mezzosoprano* Paulina Viardot y el violonchelista Auguste Franchomme. Una atmósfera aérea y de gran emotividad envuelve estos nocturnos de plena madurez. Cada nota, cada modulación, cobra sentido y plena razón de ser. Nada sobra ni falta en una escritura impregnada por la fascinante capacidad de Chopin para generar las más finas armonías y modulaciones. Un pianismo que trasciende el ambiente *salonnier* que los ve nacer para adentrarse en las más profundas y sinceras texturas sonoras.

Pocos días después de concluirlos, Chopin los remitió, desde Nohant, la residencia estival de George Sand, a París, a Julian Fontana, quien a primeros de noviembre ultimó las copias que inmediatamente envió a los diferentes editores de Chopin, en París (Moritz Schlesinger, que pagó 300 francos por los derechos de publicación), Leipzig (Breitkopf & Härtel) y Londres (Wessel & Co.). El primero en imprimirlos fue Schlesinger, el mismo mes de noviembre de 1841, mientras que en Leipzig y Londres no salieron de la imprenta hasta un par de meses después, en enero de 1842. Ambos nocturnos, que se sitúan entre los más extensos de la colección, figuran dedicados “à Mademoiselle Laure Duperré”, alumna de Chopin e hija del célebre almirante Victor-Guy Duperré, quien era en aquella época ministro de Marina del Gobierno francés.

La grave tonalidad de do menor preside el lento *Nocturno opus 48 número 1*, del que la leyenda cuenta que fue concebido por Chopin en la parisiense iglesia de Saint-Germain-des-Près, a la que habría entrado para guarecerse de una imprevista tormenta. Probablemente, esta historia, poco creíble como casi todas las leyendas, tenga su origen en el bellísimo coral (“Poco più lento”; compases 26-40) que abre la palpitante sección central, en Do mayor, caracterizada por sus anchos acordes arpegiados en ambas manos.

Todo el nocturno, de hondo sentir dramático, transpira elocuencia y sobriedad, y se construye sobre un invariable tiempo de 4/4 presidido por un aire “Lento”, que Chopin somete a acusadas fluctuaciones de tempo, sobre todo al inicio de la muy cantada sección final, donde sobre el compás 53 hay una indicación de “Doppio movimento” que aviva el tempo —ya de por sí movido— de la sección central, toda ella basada en impetuosas octavas articuladas por ambas manos en tresillos de semicorcheas. Se trata de un verdadero alarde de genialidad, donde, Chopin reexpone la quieta melodía inicial sin alterar ni una sola coma, pero *revolucionada* con un acompañamiento tempestuoso —“*pp* y *agitato* pide el pentagrama”— que le confiere

entidad absolutamente novedosa.

Esa sencilla melodía enmarca el ambiente íntimo de este nocturno verdaderamente excepcional. Aparece ya en los primeros compases, en la quieta y aérea sección inicial, que se extiende hasta el compás 26. Sobre un tempo que parece congelado, Chopin traza esta sencilla melodía “mezza voce” cuyas tres primeras notas —tres negras espaciadas entre ellas por un silencio de negra y luego de corchea— él quería enfatizar como elemento temático principal, razón por la cual recomendaba que se tocaran las tres —Sol<sup>5</sup>, La bemol<sup>5</sup>, Sol<sup>5</sup>— con el tercer dedo (el corazón), lo que facilitaba obtener del piano un sonido más redondo e intenso. Esta línea melódica, simple y sugestiva, se sustenta sobre un acompañamiento establecido por espesos acordes de la mano izquierda, que discurren con amplios intervalos sobre el teclado en un procedimiento pre-impresionista que parece anticiparse al Debussy de preludios como *La catedral sumergida* o *Bruyères*.

Injustamente ensombrecido por la poderosa naturaleza dramática de su compañero de opus, el *Nocturno opus 48 número 2* aparece envuelto por un halo de misterio y melancolía. Su métrica irregular recuerda la del primero de los *Tres nuevos estudios* “*Pour la Méthode des Méthodes de Moscheles*”, compuesto un par de años antes. La melodía que sustenta el nocturno es una especie de afligida serenata que se desarrolla sobre unas corcheas de la mano derecha cuya nitidez queda subrayada por unos tresillos de corcheas en la siniestra que pronuncian su ligereza rítmica. Un aire de “Andantino” encabeza la partitura, que sigue una estructura en tres partes (A-B-A’). La primera se inicia con la citada melodía, en fa sostenido menor y compás de 4/4. Este motivo se prolonga de manera ininterrumpida a lo largo de 26 compases, y constituye, probablemente y como señala Gastone Belotti, “la más completa realización de ‘melodía continua’ de todo el ciclo”<sup>[338]</sup>.

Pero, desde el punto de vista armónico, la parte más interesante de este insuficientemente apreciado nocturno se halla en la sección central (compás 57 y siguientes), marcada “Molto più lento”. No es el único cambio, dado que el compás se transforma en 3/4 y los tres sostenidos de la tonalidad original de fa sostenido menor son suplantados por cinco bemoles, característicos de la tonalidad de Re bemol mayor, pero que aquí sirven en realidad a la de Do sostenido mayor (enarmónica de Re bemol mayor, cuya armadura elige Chopin para facilitar la lectura del pentagrama, y evitar así los enmarañados siete sostenidos que precisa la tonalidad de Do sostenido mayor). Adolf Gutmann, alumno de Chopin, cuenta que «éste quería que los dos primeros acordes de este episodio central se tocaran “quasi recitando” y confiriéndole una expresión grotesca y autoritaria como la voluntad de un tirano, mientras que el breve diseño que sigue debe interpretarse de un modo más dulce y suplicante». Palabras de compositor que algunos pianistas —incluido Daniel Barenboim en su, por otra parte, excelente grabación— no suelen tener en consideración. La tercera y última sección —«Tempo I»— reproduce la primera, con ligeras variantes. Comienza en el compás 101 y se prolonga hasta una extensa coda (compás 113) que concluye

con una escala ascendente que desemboca en dos acordes que, contra todo pronóstico, cierran este nocturno en fa sostenido menor en el modo mayor de la tónica de Fa.

### ***Dos nocturnos opus 55 [KK 749-760] (1843)***

[N.º 1, fa menor. N.º 2, Mi bemol mayor]

*Duraciones aproximadas:* 4' 45". 5' 15".

Los *Dos nocturnos opus 55* datan del verano de 1843 y fueron dedicados por Chopin a su millonaria y solterona amiga escocesa Jane Wilhelmina Stirling (1804-1859), quien también sería destinataria, en 1848, del descatalogado *Vals en Si mayor*. De ellos, el segundo, en Mi bemol mayor y de acusado carácter sentimental, ha alcanzado bastante popularidad, gracias a su refinada y atractiva línea melódica. Mientras que el dramático *Nocturno en fa menor* no ha logrado calar en el repertorio de los pianistas, quizá por el hecho de lo reiterado de su tenue melodía, que llega a repetirse hasta en diez ocasiones. Se publicaron por primera vez, de manera conjunta, en Leipzig (Breitkopf & Härtel) y París (Moritz Schlesinger), en noviembre de 1844. A Londres no llegaron hasta abril de 1845, impresos por Wessel & Co.<sup>[339]</sup>

El *Nocturno opus 55 número 1, en fa menor*, todo él en tiempo de 4/4, comienza con una peculiar sección integrada por 49 compases y organizada sobre dos células temáticas perfectamente definidas, la primera de las cuales se llega a repetir hasta en ocho ocasiones tan solo en los primeros 27 compases. Esta peculiaridad en el tratamiento temático requiere un intérprete de técnica sofisticada y altas dosis de imaginación expresiva, capaz de colorear de forma variada cada una de las reexposiciones de este reposado motivo, que es precisamente el que inaugura el nocturno. Se trata de un diseño recurrente de extrema sencillez, arraigado en el folclore polaco, y que se extiende apenas durante dos compases bajo un aire genérico de «Andante». La segunda célula aparece en el compás 17, y es más movida e insustancial, aunque cumple a la perfección su función de aportar variedad a este nocturno que se regodea una y otra vez en el motivo inicial.

En los 25 compases de la sección central, marcada «Più mosso», el nocturno se carga de entidad dramática. Comienza en *forte* con unos graves tresillos de corcheas ejecutados al unísono por ambas manos. Se complementan con tres rotundos acordes que otorgan solemnidad y parecen querer escapar de la atmósfera delicada que envuelve al nocturno. Una indicación de «Tempo I» marca la reaparición de la primera sección. Sin embargo, será sólo una rememoración, dado que cuatro compases más tarde el pentagrama toma nuevos cauces, adentrándose en una

cadenciosa coda por medio de unos tresillos de corchea en el registro agudo que Chopin pide «molto legato e stretto» y que se expandirán con gran libertad arriba y abajo del teclado. Seis espaciados acordes de exquisita sagacidad modal cierran en Fa mayor este nocturno en fa menor. Alfredo Casella consideraba esta coda como una «disolución sonora de particular belleza y originalidad [...] que conduce, de modo nuevo y poético al tono mayor del final».

El *Nocturno opus 55 número 2, en Mi bemol mayor* es una de las obras maestras de la colección. Sus 67 compases transcurren bajo un inalterable «Lento sostenuto» que enmarca un tiempo de 12/8 cuya métrica entraña resonancias de la vieja siciliana. Su fisonomía bipartita (A-A') rompe la acostumbrada forma en tres partes para configurar una pieza lineal de decidida vocación lírica. La melodía, muy expresiva, se desarrolla casi de forma ininterrumpida, aunque evoluciona sucesivamente hacia nuevas siluetas y perspectivas, a lo que contribuye la enriquecedora irrupción de una dialogante voz secundaria en el quinto compás. La quieta atmósfera se mantiene inalterable a lo largo de todo el nocturno en un contagioso clima de ensoñación y serenidad, animado por pequeñas células secundarias que desde el registro central del teclado establecen un delicado contrapunto con la voz cantante, asumida siempre por la mano derecha.

Chopin cierra el nocturno con una coda de gran aliento en la que confronta irregulares valores métricos de cuatro y cinco notas con las tres corcheas que integran cada parte del 12/8. La intensa y delicada tímbrica de cinco sonoros acordes pone poético broche final a este nocturno en el que Chopin, desde la plenitud de sus 33 años, se regodea con maestría en esa indeclinable pasión lírica que lo acompañó ya desde sus primeras obras polacas.

El carácter sentimental y cantable de este efusivo *Nocturno en Mi bemol mayor* lo ha convertido en pieza particularmente apreciada por los violinistas. Existe un arreglo para violín y piano de Jascha Heifetz (1901-1987) bastante difundido entre los virtuosos de las cuatro cuerdas. Entre los intérpretes contemporáneos que lo incluyen con frecuencia en sus programas figura el virtuoso polaco-israelí Nikolaj Znaider, que incluso llevó al disco, en junio de 2002, una veloz versión acompañado al piano por Daniel Gortler (RCA/BMG 09026 63960 2).

## ***Dos nocturnos opus 62 [KK 822-835] (1846)***

[N.º 1, Si mayor. N.º 2, Mi mayor]

*Duraciones aproximadas:* 7' 15". 6' 45".

Los dos nocturnos que integran el opus 62 fueron los últimos publicados en vida de



Chopin. Datan de 1846 aunque, como sugiere Gastone Belotti<sup>[340]</sup>, los primeros esbozos podrían haber sido ya diseñados un año antes, durante el verano de 1845, en Nohant. Su escritura se aleja de cualquier pretensión virtuosística para establecer, a través de sencillas líneas expresivas, la etérea atmósfera poética que los define. Ambos nocturnos figuran dedicados a su alumna la baronesa Rosa von Könnertitz (1823-1906), y fueron publicados por vez primera en Londres, por Wessel & Co., en octubre de 1846<sup>[341]</sup>.

Muy poco después de su publicación, la *Gazette musicale* incluyó, en su edición del 17 de enero de 1947, el primer comentario crítico. «Estos dos nocturnos de movimiento lento», escribe la revista parisiense, «están teñidos de melancolía y exhalan un misterioso perfume de poesía. Requieren, por ello, una interpretación fina y delicada, de exquisita sensibilidad. Sus ardorosas melodías, sus armonías inquietas, reclaman un pianista profundamente implicado, capaz de poner su alma en la yema de los dedos».

Conviene advertir que entre las ediciones francesa (París, Brandus; noviembre 1846) y alemana (Leipzig, Breitkopf & Härtel), ambas fechadas un mes después que la de Londres, existen sustanciales divergencias. El manuscrito autógrafo de ambos nocturnos, que actualmente se encuentra localizado en Chicago, fue el utilizado en su día por Brandus<sup>[342]</sup>, por lo que supone la fuente más fiable para acercarse a estas páginas de plena madurez. Otro manuscrito, de copista, y que se conserva en Varsovia, es el que siguió Breitkopf & Härtel para la edición alemana. Gracias a una carta que el 30 de agosto de 1846 Chopin remitió desde Nohant a J. Maho (agente en París de la editorial sajona), se sabe que el compositor pidió expresamente a Maho que «no se modifique el manuscrito destinado a Härtel, porque, visto que no corregiré los esbozos de Leipzig, es importante que la copia mía esté clara». Por ello, es presumible que las modificaciones de la edición alemana fueran ajenas a la voluntad del compositor.

«Un día tocábamos el *Nocturno en Si mayor, opus 62*, con Karol Szymanowski y al llegar a los compases sesenta y siguientes, éste me interrumpió y dijo: “Esto no podían comprenderlo los contemporáneos de Chopin, era imposible que les gustara” [...] Las inmensas innovaciones de Chopin en el terreno de la armonía fueron completamente ignoradas por sus contemporáneos, incluso durante muchos años después de su muerte». Es Jarosław Iwaszkiewicz quien refiere este sustancial comentario de Szymanowski en su biografía sobre Chopin<sup>[343]</sup>. Efectivamente, el carácter innovador y refinado de este nocturno lo convierte en una de las páginas más inspiradas de la colección. Chopin combina en él su indeclinable fascinación belcantista con una escritura de intensa riqueza interna, cuyas avanzadas armonías parecen anunciar la sonoridad próxima de Gabriel Fauré.

Un tenue aire de «Andante» encabeza los 94 compases en tiempo 3/4 que integran las tres secciones del nocturno. Tras un largo acorde arpegiado introductorio que recorre tres escalas y media del teclado (desde el Do sostenido grave situado debajo

de la clave de Fa hasta el Mi agudo<sup>[344]</sup> de la clave de Sol), la primera sección consta de dos sutiles motivos a los que Chopin somete a un refinado tratamiento contrapuntístico no exento de vistosas ornamentaciones que se prolongarán a lo largo de todo el nocturno. La suave sección central, «sostenuto e dolce» —compases 37 al 67—, modulada a la tonalidad de La bemol mayor, aparece repleta de sutilezas modales. Un breve episodio integrado por ocho compases profusamente adornados por mordentes, trinos, grupetos y una vistosa fermata que recuerda la ya aparecida en el compás 26, precede la reinstauración del «Tempo I».

El *Nocturno en Mi mayor, opus 62 número 2* es el último de los compuestos por Chopin. Sin embargo, ningún atisbo de despedida o nostalgia tiñe esta página, formada por cuatro partes, en las que el ambiente sereno y, al mismo tiempo, vigoroso únicamente queda truncado en la agitada segunda sección, cuyo vehemente carácter subraya, paradójicamente, el contenido clima general. Construido todo él, como su hermano de opus, en tiempo de 4/4, se trata de una obra de alta inspiración y muy sólidamente construida, por lo que es difícil compartir el juicio negativo del compositor Alfredo Casella, quien consideraba este nocturno como pieza de «inspiración débil y fatigada». La luminosa tonalidad de Mi mayor abrillanta la elegante escritura de unos pentagramas que destilan finura y saber, como revela la maestría con la que Chopin presenta y trata las hábiles modulaciones que inundan toda la partitura, presidida por un genérico «Lento» no siempre respetado por los intérpretes.

### ***Nocturno en mi menor, opus póstumo 72 número 1 [KK 1055-1058]*** **(1829)**

*Duración aproximada: 4' 10".*

El expresivo *Nocturno en mi menor* es uno de los más conocidos de la serie. Fue el primero de cuantos compuso Chopin. Sus 57 compases surgieron en torno a 1829<sup>[345]</sup>, pero permanecieron inéditos hasta 1855, año en que el manuscrito fue publicado con carácter póstumo por Julian Fontana, quien lo incluyó en un muy arbitrario álbum que aglutinaba, bajo un caprichoso «Opus 72», obras tan dispares como la *Marcha fúnebre en do menor* y las *Tres escocesas* compuestas en 1826<sup>[346]</sup>. La escritura de este juvenil nocturno trascurre bajo un aire de «Andante», se revela próxima a la de los *Tres nocturnos opus 9* y muestra también un acompañamiento bastante similar al de estos, establecido sobre unos tresillos de corchea que se desarrollan todos en el marco rítmico de un tiempo de 4/4. La melodía, dulce y de carácter *cantabile*, es presentada por la mano derecha tras un compás introductorio asignado a la mano izquierda, que establece de manera inequívoca la tonalidad base de mi menor. Tanto el acompañamiento en corcheas como la sencilla línea melódica

de este inicio, de nítidas resonancias bellinianas, recuerda los nocturnos de John Field, aunque, como señala André Coeuroy<sup>[347]</sup>, lo distingue esa «atmósfera confidencial y discretamente patética» tan ausente en los convencionales nocturnos del compositor irlandés.

### ***Nocturno en do sostenido menor, opus póstumo [KK 1215-1222] (1829)***

*Duración aproximada: 4' 10".*

Un inmenso aire de melancolía embarga el famoso *Nocturno en do sostenido menor, opus póstumo*, escrito en 1829, durante el último año de Chopin en Varsovia, ciudad que dejó el 2 de noviembre de 1830 y a la que no volvería jamás. La indicación «Lento con gran espresssione» que figura sobre el primer compás de la partitura marca por completo el ambiente sosegado y ensoñador de la obra, dedicada a su hermana Ludwica Chopin<sup>[348]</sup> y que no fue publicada —con carácter póstumo— hasta enero de 1875, en la ciudad polaca de Poznań y bajo el título de «Adagio para piano», por Mieczysław Leitgeber, en una edición al cuidado de Marcelli Antoni Szulc. De hecho, Chopin jamás denominó esta página «nocturno». Como dato curioso, no está de más señalar que la obra fue excluida de la magna edición *Chopin* publicada en 1880 por Breitkopf & Härtel, en Leipzig, a causa de que Johannes Brahms, que dirigía el comité de redacción, se opuso expresamente. No se conocen las razones por las que Brahms rechazó esta obra dentro de una edición que pretendía ser integral. Pudiera ser que no estuviera convencido de la autenticidad de sus pentagramas, o que, quizá, los derechos de publicación de la obra los tuviera aún en exclusiva Mieczysław Leitgeber.

El carácter doliente de los 65 compases (todos ellos en tiempo de 4/4) de este juvenil «Lento con gran espresssione» ha inducido frecuentemente el error de considerarlo como obra de plena madurez, de la última etapa creativa de Chopin, surgida casi en el lecho de muerte. Pero tanto su estilo sencillo, aún muy condicionado por el modelo de Field (forma de *Lied* en tres partes simétricas; extensos y airosos diseños melódicos en la mano derecha con ornamentaciones propias del *belcanto*; uniforme figuración en corcheas del acompañamiento de la mano izquierda), como el poco desarrollado fondo estético del nocturno desmienten tal hipótesis. Abunda en ello el hecho de que dos de los temas utilizados en este fragmento proceden del *Concierto para piano y orquesta número 2, opus 21, en fa menor* y de la canción *Życzenie* (El deseo), que abre el ciclo vocal *17 canciones polacas para voz y piano, opus póstumo 74 [KK 1092-1181]*. Ambas piezas, compuestas en 1829, son rigurosamente contemporáneas del nocturno.

Por otra parte, su tonalidad —do sostenido menor— fue siempre una de las más queridas por Chopin, y es exactamente la misma que pocos años después —en 1835

— definirá los compases del bastante más avanzado aunque igualmente ensoñador *Nocturno opus 27, número 1*. El contagioso melodismo y la honda expresividad de sus muy conocidos pentagramas han propiciado innumerables arreglos y transcripciones para las más inverosímiles combinaciones instrumentales, muchas de ellas de dudoso gusto. Entre ellas, cabe citar las versiones para violonchelo y piano de Lev Guinzburg (1904-1962) —quien transporta la partitura original a la más grave y violonchelística tonalidad de si menor— y Grigori Piatigorski (1903-1976).

Joaquín Achúcarro ha convertido esta pequeña página en uno de sus bisés más esperados. El pianista bilbaíno envuelve sus compases en un sobrecogedor hálito de fantasía y quietud. El tiempo se congela y la melodía surca el silencio expectante (Ensayo ENY-CD-9806, 1998). También muy calma y contenida, pero sin alcanzar ese supremo punto de magia que imprimen artistas como Achúcarro o Rubinstein, es la personalísima versión grabada en noviembre de 1988, en la Capilla de Saint Martin, en Berkshire (Inglaterra), por Mijaíl Pletniov (Archangel, 1957). La regular y plana toma de sonido atenúa el moderado interés de esta opción. A título de anécdota, cabe señalar la ampulosa grabación que en abril de 1993 registraron para Deutsche Grammophon (439 863-2) el violonchelista Misha Maiski y la pianista Daria Hovora del arreglo de Lev Guinzburg. Mayor interés brinda la versión registrada un año después —exactamente el 1 de agosto de 1994— por Maria Kliegel y Bernd Glemser de la transcripción de Grigori Piatigorski, publicada por Naxos (8.553159).

### ***Nocturno en do menor, opus póstumo [KK 1233-1235] [¿1837?]***

*Duración aproximada: 3' 00".*

Apenas 44 compases en tiempo de 4/4 componen este delicado nocturno, publicado por primera vez en 1938, en Varsovia, por la Polskie Wydawnictwo Muzyczne, en una cuidada edición encomendada al musicólogo Ludwik Bronarski. El manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de París, donde llegó legado por la familia Rothschild, que lo había heredado del compositor. No se sabe con certeza la fecha de su creación, aunque Bronarski sugiere el año 1827. Otros especialistas —como Arthur Hedley o Gastone Belotti— apuntan el año 1837, incluso hay quien lo ubica en 1847, como el británico Jim Samson. En cualquier caso, lo que sí resulta evidente al escuchar y analizar su escritura es que se trata de una obra de enorme llaneza, privada de cualquier ambición de corte virtuosístico.

Un sencillito tema de cuatro compases que se repite en cuatro ocasiones, y otro, de doce compases y en fa menor (compás 14; aunque al final del nocturno reaparece mutado a la tónica de do menor), constituyen el sustento melódico de esta página etérea y apesadumbrada, cuyo manuscrito figura sin ninguna indicación de tempo, aunque Bronarski incorporó en su edición un acertado «Andante sostenuto» que ha

sido asumido por la mayoría de los grandes pianistas que han tocado y grabado esta obra. No faltan, sin embargo, algunas ilustres excepciones, como las de Claudio Arrau o Daniel Barenboim, que en sus respectivas grabaciones para Philips (3' 42") y Deutsche Grammophon (3' 24") optan por ralentizar el nocturno y enfatizar así su aspecto más ensoñador.

# Polonesas

---

«Sus polonesas [de Chopin], que son menos buscadas de lo que merecen, a causa de las dificultades que presenta su perfecta ejecución, llevan lo mejor de su inspiración. No recuerdan en nada las polonesas afectadas y recompuestas a lo Pompadour, tal como las han propagado las orquestas en los bailes, los virtuosos en los conciertos y el repertorio rebajado y enfadoso de los salones».

Ferenc Liszt<sup>[349]</sup>

---

«Polonesa. 4. f. *Mús.* Composición que imita cierto aire de danza y canto polacos, y se caracteriza por sincopar las dos primeras notas de cada compás»<sup>[350]</sup>. La polonesa, la popular danza polaca instaurada en las salas de concierto por Michał Kleofas Ogiński (1765-1833), Karol Józef Lipiński (1790-1861) y algunos otros, fue siempre una constante en la carrera creativa de Chopin, quien ya a los siete años había compuesto una galante *Polonesa en sol menor [KK 889]* de acuerdo con el modelo establecido por Ogiński. Originariamente, la polonesa —o «polaca»— era una danza de carácter grave y solemne, que en los siglos xvii y xviii conoció un gran auge fuera de Polonia al ser integrada como danza de la *suite* instrumental, y cultivada por músicos como Bach, Händel, Couperin, Hummel, Weber, Schubert y hasta Mozart<sup>[351]</sup>.

Pero la vieja danza polaca no encontrará su última y más romántica expresión hasta la llegada de Chopin, quien, desde su mirada romántica, idealiza la vieja danza, y renueva sus armonías y ritmos para involucrarlos en su propia identidad expresiva. Será así como los sombríos y a la vez brillantes acentos de la polonesa a la manera de Chopin se establezcan como puntal del piano romántico y símbolo nacional de la música polaca.

Entre todas las formas musicales recurridas por Chopin, la polonesa es la que revela naturaleza más deslumbrante y brillante. En su origen, se trataba de un género a medio camino entre lo procesional y la danza. Chopin mantendrá en la mayor parte de sus polonesas el carácter marcial y majestuoso ideal para expresar sentimientos patrióticos, y le restituirá las melodías y armonías características de la música de su país, dado que hasta entonces, lo único que de polaco tenía la danza llamada «polonesa» era su inconfundible y sincopado ritmo en tiempo de tres por cuatro (3/4). Incluso el mismo Chopin, en sus primeras e infantiles polonesas —su primera obra fue la mencionada *Polonesa en sol menor*, de 1817—, no dudó al escribir algunas absolutamente ajenas a la idiosincrasia de la música polaca. Es el caso, por ejemplo, de las dos ilocalizadas «polonesas» para piano ultimadas en torno a 1824 sobre temas de Rossini: la *Polonesa sobre motivos de Rossini y Spontini* y la *Polonesa sobre un tema de Il barbiere di Siviglia de Rossini*, a la que el joven compositor de 15 años se refiere en carta remitida a su amigo Jan Białobłocki en noviembre de 1825.

Sin embargo, Chopin despojó pronto a la polonesa de su postizo sentido galante y

*salonnier* para restituirle el carácter profundamente nacional de sus orígenes, «capaz de expresar con ardor y magnificencia el alma heroica y soñadora del país»<sup>[352]</sup>. Chopin publicó diez polonesas a lo largo de su vida, a las que aún hay que añadir otras seis dadas a conocer después de su muerte, así como otras —como las citadas sobre motivos de Rossini— ilocalizadas o que jamás llegaron a ver la luz. En cualquier caso, el grueso de las 17 polonesas que se conocen actualmente constituye uno de los capítulos más apreciados y redondos de su producción. Quizá no se equivocó Liszt cuando afirmó que las 17 polonesas escritas por Chopin entre 1817 — ¡con siete años!— y 1846 constituyen «lo mejor de su inspiración»<sup>[353]</sup>.

Se ha tratado reiteradamente de establecer grupos o familias entre las 17 polonesas de Chopin. Polonesas infantiles, polonesas juveniles, polonesas «políticas», polonesas «épicas»... Pero en un corpus tan heterogéneo y singular, cualquier intento de clasificación resultará siempre fallido o insuficiente. Por ello, aquí se comenta, como es norma en estas páginas, cada polonesa de modo individualizado, sin por ello dejar de establecer y analizar los vínculos que cada una de ellas pueda mantener con el resto de la colección y, en general, con el conjunto de la obra de Chopin.

Una vez más es Arturo Rubinstein quien lidera las interpretaciones de Chopin con sus versiones vibrantes, poéticas y plenas de sabor popular. Tanto en su registro monoaural de 1934 y 1935, estupendamente recuperado y a precio de ganga por Naxos (ref.: 8.110661), como en su posterior grabación de 1964, para RCA Victor (GD60822), el inolvidable paisano de Chopin se sumerge en los ritmos y aires de su Polonia natal para brindar visiones que conmueven y subyugan, fieles en letra y espíritu a la partitura y a todo lo que hay más allá del pentagrama. Nada es gratuito y todo tiene sentido y razón de ser. Nada sobra ni nada falta en unas lecturas que parecen dictadas por la propia música, como si el intérprete se replegara para dejar que ésta imponga de forma natural su ley y pauta. Cerca, pero siempre detrás de estos prodigios, todo lo demás. Samson François (EMI 7243 5 73386 2, 1968/1969); Shura Cherkasski (Deutsche Grammophon 429 516-2, 1969) y Nikita Magálov (Philips 426 826/27-2, 1976), entre los clásicos; o Idil Biret (Naxos 8.554534/35, 1991), Elizaveta Leónskaia (Teldec 4509-96532-2, 1995) y François-René Duchable (EMI 5 56458 2, 1996) ya en la época del moderno sonido digital, han dejado ejemplos de la belleza y entidad musical de las polonesas.

En medio, una pléyade de intérpretes que se han acercado parcialmente al conjunto; y con desigual fortuna. En este interminable capítulo, habría que destacar, sólo a modo de ejemplo, la algo sosa grabación parcial<sup>[354]</sup> realizada, en febrero de 1979, en la Alter Herkulesal de Múnich, por el ruso Lazar Berman (Deutsche Grammophon 449 090-2), y sobre, todo, la del hoy insuficientemente valorado Alexánder Brailovski (Kíev, 1896-Nueva York, 1976), editada en su día por CBS y actualmente recuperada por Sony, que documenta el hacer de un intérprete chopiniano de verdadero fuste. Su versión de la *Polonesa en sol sostenido menor* [KK

1185-1187] y de dos de las *Tres polonesas opus póstumo 71 [KK 1034-1054]* son acreedoras de las mejores referencias.

Por la poca afinidad chopiniana de su protagonista y el buen resultado de su inesperada incursión discográfica, hay que referenciar la grabación que en los años sesenta realizó Alfred Brendel (Vanguard Classics 084023, 1968). Es el propio pianista austriaco quien cuenta los orígenes de la misma: «A finales de los sesenta traté durante unos meses de sumergirme en las *Polonesas* de Chopin y en las *Rapsodias* de Liszt. Quise aprenderme las *Polonesas* porque nunca había escuchado interpretaciones que ciertamente me convenciesen. Y por consiguiente, siendo joven, me dije a mí mismo: vamos a ver si mi interpretación sale mejor o resulta diferente»<sup>[355]</sup>. A pesar de reconocer su escasa afinidad con la música de Chopin, Brendel se siente particularmente satisfecho de una de las polonesas grabadas: «Hay una interpretación mía que me gustaría defender: la de la *Polonesa en fa sostenido menor*. Puede escucharse entre las obras que elegí para la serie de los *Grandes pianistas*»<sup>[356]</sup>.

### ***Polonesa en sol menor [KK 889] (1817)***

*Estreno:* Varsovia, Palacio del príncipe Radziwiłł, 24 de febrero de 1818. *Intérprete:* Fryderyk Chopin. *Duración aproximada:* 3’.

Los 38 repetidos compases de esta pequeña polonesa constituyen la primera obra conocida de Chopin, quien la escribió en 1817, con solo siete años. Dedicada «à Son Excellence Mademoiselle la Comtesse Victoire Skarbek<sup>[357]</sup>», fue impresa el mismo año de su composición, en noviembre, en la pequeña imprenta doméstica que Izydor Józef Cybulski, cura rector de la iglesia de Nuestra Señora de Varsovia y amigo de Wojciech Żywny, utilizaba en la parroquia. Página sencilla y sin pretensiones, en ella aún no asoma el estilo que pronto hará inconfundible toda la música de Chopin. Su universo sonoro está más cerca del modelo clásico de la vieja polonesa y del estilo galante de Michał Kleofas Ogiński. También del pianismo conservador y vetusto de Wojciech Żywny, con quien había comenzado a estudiar en 1816, y que sería su maestro de piano hasta 1822.

Lejos aún de los alardes técnicos de las futuras polonesas de madurez, su escritura es ingenua y párvula, y destila un lucimiento cargado de simpleza, como en el cruce de manos que se produce en los compases 18, 19 y 20, donde la mano derecha asume el protagonismo sobre el registro grave del teclado. La polonesita está estructurada de acuerdo con una forma tripartita, con un pequeño trío central —compás 23 y siguientes— modulado a la tonalidad relativa de Si bemol mayor, y tras el cual se repiten los doce compases de la primera sección. Toda la partitura está exenta de indicaciones expresivas y dinámicas y su exiguo interés reside exclusivamente en ser



testimonio de la obra de un niño de siete años que abre aquí, con esta inocente bagatela, el camino de uno de los capítulos más fascinantes del pianismo romántico. La *Polonesa en sol menor* —única en esta tonalidad— se escuchó en público por primera vez el 24 de febrero de 1818, en Varsovia, durante una recepción en el Palacio del príncipe Radziwiłł, tocada, naturalmente, por el prometedor niño-compositor.

La obrita otorgó al pequeño Fryderyk un estatus de niño-prodigio similar al que ostentó Mozart en su infancia. La revista mensual *Pamiętnik Warszawski* incluyó en su edición de enero de 1818 el siguiente artículo: «No podemos dejar pasar en silencio la siguiente composición, impresa y puesta en circulación por manos amigas: *Polonesa para piano dedicada a su excelencia la señorita condesa Victoire Skarbek*, por Fryderyk Chopin, de ocho años<sup>[358]</sup>. El compositor de esta danza polaca es a sus ocho años [sic] un verdadero genio musical. Es hijo de Mikołaj Chopin, profesor de lengua y literatura francesas en el Lyceum de Varsovia. El niño no sólo ejecuta las piezas más difíciles con gran facilidad y extraordinario gusto, sino que es compositor de varias danzas y variaciones que llenan de asombro a los expertos, especialmente al tener en cuenta la juventud de su autor. Si este niño hubiese nacido en Francia o en Alemania, su fama se habría extendido probablemente a todas las naciones. La presente reseña recordará al lector que en nuestro país también nacen genios».

### ***Polonesa en Si bemol mayor, opus póstumo [KK 1182-1183] (1817)***

*Estreno:* Varsovia, Palacio del príncipe Radziwiłł, 24 de febrero de 1818. *Intérprete:* Fryderyk Chopin. *Duración aproximada:* 3' 20".

Hermana gemela de la *Polonesa en sol menor* [KK 889], junto con la que se escuchó en público por primera vez el 24 de febrero de 1818, en Varsovia, en el Palacio del príncipe Antoni Henryk Radziwiłł, con el propio niño-compositor al teclado, los 42 compases de esta *Polonesa en Si bemol mayor* presentan exactamente la misma bisonñez y falta de personalidad que aquélla. Idéntica estructura, con un cantable trío central en el registro agudo, cuya melodía se escucha sobre un convencional y reiterativo diseño de corcheas en la mano izquierda. El inicio, en *forte* y con marcado carácter rítmico, presenta en sus cuatro primeros compases —todos ellos, naturalmente, en 3/4, como marca el pulso de la polonesa— un elemental acompañamiento de semicorcheas que repiten saltos de octava limitado a imitar cada nota de la mano derecha. Nada de ella enturbia su infantil y elemental requerimiento técnico, que permite que pueda ser tocada con fluidez por cualquier alumno principiante.

Fryderyk la interpretó en el Lyceum de Varsovia en el que enseñaba su padre, durante un acto celebrado con motivo de la visita que Maria Teodorowna, madre del

zar Alejandro I, efectuó al centro a finales de septiembre de 1818. Pero el primer vestigio que existe de esta piececilla es un manuscrito de principios de 1818, probablemente autografiado por Mikołaj Chopin, el padre del «futuro» compositor. A la imprenta no llegó hasta muchísimos años después de su composición, en 1947, exenta de dedicatoria y publicada en Cracovia por S. A. Krzyżanowski.

### ***Polonesa en La bemol mayor, opus póstumo [KK 1184] (1821)***

*Estreno:* Varsovia, 23 de abril de 1821. *Intérprete:* Fryderyk Chopin. *Duración aproximada:* 4' 00".

«Polonaise / pour / le Piano Forté / composée et dédiée / À Monsieur A. Żywny / par son élève / Fryderyk Chopin / à Varsovie / ce 23 Avril, 1821». Estas palabras encabezan el manuscrito que, el 23 de abril de 1821, Chopin regala a su profesor Wojciech Adalbert Żywny, que ese día festejaba su 65 cumpleaños. En la fiesta de aniversario el aventajado alumno toca para su excéntrico y querido maestro la partitura obsequiada: *Polonesa en La bemol mayor, opus póstumo [KK 1184]*. Es el primer manuscrito de Chopin que se conserva, y no fue publicado hasta 1902, en Varsovia, por Gebethner i Wolff.

Han transcurrido cuatro años desde las dos polonesas precedentes, compuestas en 1817. La evolución del músico es palmaria. Chopin cuenta 11 años y revela una personalidad aún infantil, sí, pero también muestra mayor dominio y oficio técnico, tanto de la forma musical como de los recursos del instrumento. Dentro de su convencionalismo, la escritura es menos convencional y más desenvuelta; más brillante y menos estereotipada. La ornamentación es bastante más rica y las modulaciones y evoluciones melódicas más ágiles e interesantes, y no se limitan, como en las dos polonesas precedentes, al simple contraste entre los modos mayor y menor, entre tónica y dominante.

Sin embargo, lo más significativo de los 59 compases de esta nueva polonesa es que en ellos se aprecian ya los primeros rasgos del refinado e inconfundible pianismo del futuro Chopin. Desde el primer Mi bemol agudo que abre la partitura, a la rápida y volátil escala descendente que recorre el teclado desde su registro más agudo hasta desembocar en la melodía sobre la tesitura central; o los frecuentes trinos que la adoban; o la no tan ingenua modulación que se produce al llegar el trío, en el compás 39, donde la tonalidad de La bemol mayor es suplantada sutilmente por la vecina de Mi bemol mayor... Todo delata una identidad incipiente y propia. Si en las dos infantiles polonesas precedentes era imposible reconocer el genio de Chopin, en ésta sí es fácil identificar al compositor en ciernes que muy pronto consolidará una de las maneras creativas más inconfundibles de la historia de la música.

## ***Polonesa en sol sostenido menor [KK 1185-1187] (ca. 1823)***

*Intérprete:* Fryderyk Chopin. *Duración aproximada:* 7' 00".

No se sabe la fecha exacta en que Chopin compuso esta polonesa en sol sostenido menor. Tampoco se conoce ningún manuscrito ni copia. La primera edición, de 1864<sup>[359]</sup>, indica 1822 como data de la obra, mientras que todas las ediciones posteriores señalan 1824 como año de su creación. Gastone Belotti<sup>[360]</sup> y otros rigurosos estudiosos de la obra de Chopin apuntan 1823 como época más probable. En cualquier caso se trata de la primera pieza en la que el estilo de Chopin aparece definido con inconfundible claridad, como esa expresividad próxima al belcanto y a la vocalidad italiana que inspira sus primeras obras de madurez.

Aún sin la brillantez de futuras polonesas, su escritura delata una personalidad definida y cargada de identidad, alejada de estereotipos y de las maneras de los viejos maestros. Las sinuosas y ágiles sucesiones de fusas e incluso semifusas (compases 12, 27 y 56); sus continuos tresillos y seisillos y otras figuraciones, la pródiga ornamentación, el incipiente uso de un recurso tan característico como el *rubato*, los trinos y grupetos que pueblan la partitura, la escala descendente en terceras del compás 56, las nuevas exigencias técnicas, la desenvoltura y morbidez de su escritura... Todo es un universo inédito, que no anuncia, sino que hace ya presente al futuro gran Chopin.

La partitura, cargada de acotaciones expresivas que acaso no respondan a la pluma del autor, sino de sus editores, consta de 61 compases organizados conforme a una convencional arquitectura configurada en cuatro secciones que se repiten todas ellas. La tercera es un trío en el que la mano derecha traza rápidas figuraciones que preludian una amplia frase en sonoros y agudos acordes. La polonesa concluye en piano, con la repetición de los 27 compases iniciales, y figura dedicada a «Madame Du-Pont», amiga en Varsovia de la familia Chopin.

## ***Polonesa en si bemol menor, opus póstumo [KK 1188-1189] (1826)***

*Estreno:* Duszniki<sup>[361]</sup>, Pabellón del Casino Municipal, 10 de agosto de 1826<sup>[362]</sup>.

*Intérprete:* Fryderyk Chopin. *Duración aproximada:* 6' 5".

Introspectiva, misteriosa, melancólica, oscura, lenta, conmovedora, triste y enigmática. Así es esta *Polonesa en si bemol menor* compuesta por Chopin durante el verano de 1826, tras concluir, el 27 de julio, el examen de bachillerato en el Lyceum de Varsovia y cuando prepara la partida para pasar durante los meses de agosto y septiembre unas semanas de vacaciones junto con su familia en Duszniki (Silesia), en la residencia de caza del príncipe Antoni Henryk Radziwiłł, quien era profundo

admirador del talento del joven.

Chopin marca en esta nueva polonesa otro salto hacia la consolidación de un estilo único, de ese inimitable «yo» cada día más autónomo de las influencias de sus profesores y de una tradición que cede cada vez más ante el influjo creciente del romanticismo. Sin embargo, en el trío de esta quinta polonesa, Chopin mira, guiña y recurre a la vieja música de Rossini, concretamente a la cavatina de Giannetto<sup>[363]</sup> del primer acto de la ópera semiseria en tres actos *La gazza ladra* (La urraca ladrona), compuesta en 1817 sobre un libreto de Giovanni Gherardini y estrenada el 31 de mayo de aquel mismo año en la Scala de Milán.

Esta cita rossiniana, que se añade a las existentes en otras obras no conservadas o de dudosa autenticidad<sup>[364]</sup>, responde al hecho de que Chopin dedicara la pieza a su amigo y compañero de estudios Wilus Kolberg, quien también acababa de graduarse en el Lyceum de Varsovia. Tras el examen final, ambos jóvenes asistieron el 27 de julio a una representación de *La gazza ladra*. Y como recuerdo de esa velada operística, Chopin decidió incorporar como elemento temático del trío la citada aria. En la dedicatoria que figura en el autógrafo original, el compositor anota en polaco «Do widzenia» (Adiós), por lo que la pieza quedó bautizada como «la polonesa del adiós», definición que casa bien con el carácter nostálgico de sus 68 compases. En una copia de la partitura original, Chopin escribe, en francés: «Adieu à Guil Kolberg (en partant pour Reinertz) 1826». De ahí que esta página deba ser considerada como un obsequio de despedida a su amigo antes de partir hacia las vacaciones estivales en Silesia.

Aunque aún persisten algunos detalles característicos del pianismo galante de Michał Kleofas Ogiński, éstos en absoluto empañan el nuevo estilo de Chopin, que asoma ya con fuerza imparable. La ornamentación belcantista pero con tintes propios, el uso del color y las cada vez más interesantes modulaciones armónicas delatan un universo sonoro absolutamente inédito. La partitura aparece organizada en tres partes, de acuerdo con una característica estructura tripartita en la que la tercera sección es la mera repetición de la primera. En medio, el belcantista trío rossiniano, modulado a una tonalidad tan querida por Chopin como es la de Re bemol mayor.

### ***Tres polonasas opus póstumo 71 [KK 1034-1054] (1827/1829)***

[N.º 1, re menor. N.º 2, Si bemol mayor. N.º 3, fa menor]

*Duraciones aproximadas:* 5' 47". 8' 00". 6' 30".

Fue en 1855, seis años después de la muerte de Chopin, cuando Julian Fontana agrupó estas tres juveniles polonasas, escritas entre 1827 y 1829, y las publicó bajo

un arbitrario «opus póstumo 71»<sup>[365]</sup> que en absoluto delata su temprano nacimiento, cuando su compositor aún no había cumplido los veinte años, y poco antes de que dejara Varsovia para establecerse en Viena. La evolución sin receso de las anteriores polonesas *infantiles* culmina en esta triada con un estilo que, aún sin la brillantez de piezas futuras, fija la primera madurez del aún joven compositor. Fryderyk ya no es un niño que deslumbra por su escritura desenvuelta cargada de porvenir, sino un músico armado de un sólido oficio que emplea con destreza para plasmar su propia vitalidad creativa.

La influencia de Carl Maria von Weber en estas tres páginas ha sido subrayada por algunos musicólogos<sup>[366]</sup>, juicio que no resulta fácil de compartir, dado que estos pentagramas se distancian con claridad del universo post-clasicista y germánico que alienta la producción pianística del creador de *Der Freischütz*. Jesús Bal y Gay, uno de los autores que sostienen el influjo del brillante pianismo de Weber, matiza, sin embargo, este juicio al remarcar también los atributos propios de estas tres polonesas. «Armónicamente», escribe Bal y Gay, «muestran ya rasgos que han de ser característicos del estilo maduro de su autor: interdominantes, cadenas de acordes de séptima disminuida y de séptima dominante, paréntesis de armonías ajenas a la tonalidad, apoyaturas y retardos utilizados deliberadamente como factores de disonancias, etc. En cuanto a su estructura, fijan ya la que ha de predominar en las futuras [polonesas]: una forma ternaria en grande, con abundancia de material temático»<sup>[367]</sup>.

La *Primera polonesa* de la serie, en re menor, data de 1827<sup>[368]</sup> y se inicia con una grandilocuente introducción de cuatro compases que sirve de prelude a la entrada del primer tema, en piano, de carácter melancólico y laboriosamente ornamentado, que se escucha cantado por la mano derecha en el registro agudo del teclado mientras la izquierda traza un muy característico acompañamiento en corcheas que ambienta con sutileza las evoluciones armónicas de la melodía, de inequívoco ascendente belcantista. La partitura, de carácter brillante y no exenta de pasajes de exigente virtuosismo, consta de 83 compases, en el primero de los cuales figura la indicación «Allegro maestoso», anotación que podría no ser original de Chopin, sino deberse a la pluma de Fontana, que, como en tantas otras ocasiones, pudo haberla añadido al preparar la edición de la obra.

Quizá lo más llamativo de la refinada y contenida *Polonesa en Si bemol mayor*, segunda de este póstumo opus 71 y única en modo mayor, sea que en absoluto parece una polonesa, danza de la que sólo mantiene el tiempo de 3/4. Página tan ligera de inspiración como de carácter, en ella no llega a asomar la inspiración melódica característica de su creador<sup>[369]</sup>. De sus 103 compases, destacan los del expresivo trío, en la tonalidad relativa de sol menor (compás 52 y siguientes), que guardan con diferencia lo mejor de esta extraña e indefinible pieza, toda ella marcada por un genérico «Allegro ma non troppo» que en ocasiones es ralentizado por algunos intérpretes hasta adular la partitura y convertirla en una especie de interminable

soliloquio.

La tercera y última página de la colección, la *Polonesa en La bemol mayor*, retoma el ambiente íntimo y expresivo al que tan afecto era Chopin. Sin indicación de carácter ni de velocidad, y con apenas algunas pocas acotaciones a lo largo de sus desnudos 68 compases, la polonesa se inicia con un oscuro y nada rítmico episodio de cuatro compases en forma de coral que supone la primera vez que Chopin recurre a este procedimiento polifónico, algo que luego utilizará con fortuna en piezas como el *Rondó en Mi bemol mayor, opus 16*, el *Nocturno opus 37 número 1*, el *Scherzo número 3, en do sostenido menor, opus 39* o el *Preludio opus 28 número 20*. Tras esta introducción, surge en la mano diestra una melodía que será sometida a un extenso desarrollo, enriquecido con un recurrente diseño en semicorcheas que es punteado en un curioso diálogo por la mano izquierda. A partir del compás 27 la escritura se enriquece desde el punto de vista pianístico para anticiparse, por carácter y exigencias técnicas, a obras futuras. El trío (compases 51 al 68) insiste en la naturaleza melódica de la pieza y contiene un muy chopiniano pasaje de rápidas semicorcheas en terceras. En su primer compás, una indicación reveladora de su emotiva identidad: «Dolce ed espressivo».

### ***Polonesa en Sol bemol mayor [KK 1197-1200] (1829)***

*Duración aproximada: 8' 30".*

Esta polonesa es una de las más controvertidas de todo el catálogo chopiniano. Frente a juicios muy favorables, otros la consideran como «una de las piezas más incomprensiblemente defectuosas que, a pesar de sus coloristas sonoridades, ha recibido escaso favor de los pianistas o estudiosos»<sup>[370]</sup>. Durante muchos años se dudó de la autoría de esta polonesa en Sol bemol mayor. Incluso algunos rigurosos estudiosos de la obra de Chopin, como Friedrich Niecks<sup>[371]</sup> y James Huneker<sup>[372]</sup>, rechazaron su autenticidad.

Resulta asombroso que existieran incertidumbres acerca de la autoría de una página tan característicamente chopiniana, cuyos 127 compases respiran y transpiran el inconfundible estilo y el tratamiento armónico y modal de su autor. En cualquier caso, las reticencias se disiparon por completo cuando los pentagramas de esta polonesa, que hasta entonces se conocían exclusivamente a través de las sucesivas ediciones que se produjeron tras su primera impresión<sup>[373]</sup>, aparecieron en el álbum con obras inéditas de Chopin (*Kompozycyje nie wydane*) que preparó su hermana Ludwika poco después de su muerte.

En el cuaderno de Ludwika Chopin la obra aparece fechada en 1829, por lo que se sitúa entre las polonesas de juventud compuestas por Chopin antes de su partida a Viena, el 2 de noviembre de 1830. La profusa escritura aparece exenta de indicación

de velocidad y se inicia con ocho sombríos compases de introducción que sirven de pórtico a un «dulce» motivo en el que el pulso rítmico de la polonesa aparece articulado con precisión. Ciertos pasajes de vigorosa brillantez se aproximan al ambiente reivindicativo y rebelde de las últimas polonesas, y se alternan con otros de carácter más cantable, como el expresivo episodio modulado a Mi mayor que se extiende desde el compás 90 al 102. Incluso el motivo de los compases 61-62 aparecerá años más tarde —en 1842— recogido en la famosa *Polonesa en La bemol mayor*, opus 53, exactamente en sus compases 25-26 y 41-42.

### ***Gran polonesa brillante en Mi bemol mayor, precedida de un Andante spianato en Sol mayor, opus 22 [KK 268-272] (1830/1835)***

*Duraciones aproximadas: 4' 55". 8' 30".*

La *Gran polonesa brillante en Mi bemol mayor* fue concebida en 1830, originalmente como obra autónoma para piano y orquesta. Posteriormente, en 1835, Chopin le añadió, a modo de extensa introducción, un fragmento para piano solo que denominó «Andante spianato», y que él mismo tocó repetidas veces como fragmento autónomo, independizado de la «Gran polonesa»<sup>[374]</sup>. El interés de la obra en su conjunto y la entidad propia que tiene el piano —que convierte casi en irrelevante el parco acompañamiento orquestal en la *Gran polonesa*— ha propiciado que ya desde los tiempos de Chopin la obra se interprete frecuentemente y en su globalidad —*Andante* y polonesa— exenta de la orquesta.

Bajo esta forma se ha convertido en la única polonesa de la primera época de Chopin consolidada en el repertorio internacional. Así la han interpretado y grabado artistas tan rigurosos como Arturo Rubinstein [maravilloso en sus dos registros: el de 1935 (Grammofono 2000 AB 78501), y el «oficial» para RCA Victor, de 1964 (GD60822)]; Carlo Zecchi (The Piano Library PL 334, 1935, sólo la polonesa); Alfred Brendel (Vanguard Classics 084023 71, 1968); Martha Argerich (Deutsche Grammophon 463 060-2, 1974), o Idil Biret (Naxos 8.554535, 1991). Otros intérpretes que también han llevado al disco la obra exenta del sonido orquestal han sido Janusz Olejniczak (Opus 111 OPS 30-288, 1991); Jean-Bernard Pommier (Erato 4509-91718-2, 1993); Anna Maria Jastrzębska (Somagic 0014-CD, 1996); François-René Duchable (EMI 5 56458 2, 1996); Abdel Rahman El Bacha (Forlane 16781, 1997); Ricardo Castro (Arte Nova 74321 59217 2, 1998); Alba Ventura (Ars Harmonica AH045, 1998); Freddy Kempf (BIS CD-1160, 2000), y Yundi Li (Deutsche Grammophon 471 479-2; 2001).

[Ver: Música Concertante. *Gran polonesa brillante en Mi bemol mayor, precedida de*

*un Andante spianato en Sol mayor, opus 22 [KK 268-272], pp. 141-143].*

## ***Dos polonesas opus 26 [KK 345-356] (1835)***

[N.º 1, do sostenido menor. N.º 2, mi bemol menor]

*Duraciones aproximadas: 8' 25". 8' 40".*

Chopin concibió las dos polonesas que integran su opus 26 como un díptico. Nacidas ambas en 1835, con muy corta diferencia de tiempo y ambas en modo menor, el final en suspenso de la *Polonesa en do sostenido menor* parece estar diseñado con el objetivo de preparar y enlazar el comienzo en pianísimo de la *Polonesa en mi bemol menor*. Ambas se insertan ya de pleno en el periodo de madurez de Chopin. El carácter tempestuoso, su fantasía desbordante, la riqueza de sus armonías y modulaciones, así como la exigente escritura pianística, la libertad poética y la sutileza extrema de la ornamentación delatan la maestría que con 25 años había alcanzado el joven compositor. El cuaderno con las dos polonesas figura dedicado al compositor Josef Dessauer (1798-1876), nacido en Praga y residente en París entre 1833 y 1842. Allí, en la capital francesa, entabló amistad con Chopin<sup>[375]</sup> y George Sand, a la que inspiró el personaje de Maître Favilla en la novela *Los maestros campaneros*, publicada en 1853. Ambas polonesas vieron la luz en 1836, conjuntamente publicadas en Londres, París y Leipzig<sup>[376]</sup>, y emplazadas dentro del catálogo general de la obra de Chopin entre los *Doce estudios para piano opus 25 [KK 297-344]* y los *Dos nocturnos, opus 27 [KK 357-369]*, obras todas ellas también compuestas en 1835.

«*Allegro appassionato*». «ff». Las dos efes (*fortissimo*) del primer compás se incrementan con una efe más en el tercero (*fff*), donde Chopin reclama un sonido aún «más» fortísimo. Los vigorosos y rotundos —casi violentos— compases iniciales de la *Polonesa en do sostenido menor* afirman desde el principio el impetuoso universo de esta primera polonesa de madurez. Pero tras esta impactante introducción de cuatro compases resurge pronto el mundo lírico, cantable y efusivo también característico de Chopin. Y lo hace a través de una lírica melodía de hondo calado expresivo<sup>[377]</sup>, que evoluciona al ritmo inexorable impuesto por la mano izquierda en un acompañamiento que, en cualquier caso, en ningún momento llega a adquirir rango protagonista. La pronta reaparición del dramático motivo inicial, en el compás 13, será un mero inciso, que cederá definitivamente ante el carácter melódico que al final acabará imponiéndose.

Los 97 reiterados compases que abarca la partitura surgen organizados conforme a una estructura tripartita perfectamente delimitada, cuya sección central alberga un



efusivo trío modulado a la tonalidad de Re bemol mayor<sup>[378]</sup>, tras el cual se repite toda la sección inicial, incluidos los cuatro virulentos compases de introducción. Algunos autores han creído ver en esta polonesa una intención «poemática». Sin embargo, y como casi siempre en la música de Chopin, la abstracción se impone en una pieza que nace pura y exenta de referencias.

Un hálito de misterio envuelve el inicio en pianísimo de la *Polonesa en mi bemol menor*, trazado por las dos manos al unísono. A Chopin le basta esta minúscula célula de cuatro semicorcheas y una corchea para fijar con precisión el ambiente sonoro y anímico de la obra. Esta breve introducción discurre a través de un constante y bien calibrado *crescendo* (*pp*, *p*, *f*, *ff*...) que culmina en el undécimo compás en un sonoro fortísimo (*fff*), que establece el carácter brillante y reivindicativo que también definirá las últimas polonesas.

Como contraste, en la sección central, en el compás 69, surge el trío, «*sotto voce*»<sup>[379]</sup> y «*meno mosso*»<sup>[380]</sup>, con un ritmo punteado que nunca elude su sonoridad cuidada y discreta. «*Sempre pianissimo*» anota Chopin sobre el compás 85. Todo el trío aparece modulado a la aparentemente alejada tonalidad de Si mayor, enarmónica de la más *vecina* y razonable de Do bemol mayor<sup>[381]</sup>. Este recurso enarmonizador, idéntico al que también utiliza en la otra polonesa de este opus 26, es empleado con el único objetivo de facilitar y hacer menos farragosa la lectura del pentagrama.

Chopin cierra esta partitura de fuertes contrastes dinámicos con una pequeña pero sustanciosa coda de cuatro compases que rompe el impetuoso ardor de los precedentes. En los dos últimos compases de la obra, marcados «*ritenuto assai*» (bastante retenido) y precedidos de sendos calderones fijados sobre las líneas divisorias de los compases 172/173 y 173/174, Chopin pide una precisa secuencia dinámica que va desde el fortísimo (*ff*) al más exigente pianísimo (*ppp*) final<sup>[382]</sup>, en una escritura minuciosa que parece anticipar la depurada escritura de Debussy o Albéniz. Por su extensión —175 compases—, ambiciosos requerimientos técnicos, carácter y cuidadísima escritura —ninguna polonesa anterior contiene tantas y tan precisas acotaciones expresivas— esta polonesa en mi bemol menor es obra de plenitud, en la que Chopin revela una personalidad sólida y absolutamente afirmada en su exclusivo universo expresivo.

## ***Dos polonesas opus 40 [KK 615-625] (1838/1839)***

[N.º 1, La mayor. N.º 2, do menor]

*Duraciones aproximadas: 5' 30". 7' 30".*

De las 17 polonesas escritas por Chopin entre 1817 y 1846, las dos que integran este

opus 40 fueron publicadas, simultáneamente en Leipzig y París, y dedicadas a su editor e íntimo amigo Julian Fontana, quien las mandó imprimir en 1840<sup>[383]</sup>. A diferencia de las dos polonesas del opus 26, que nacieron hermanadas, las del opus 40 nacieron en tiempos distintos, y sin que sus dos páginas guarden más parentesco que el de haber sido publicadas conjuntamente. La primera, en *La mayor*, fue compuesta antes de la partida de Chopin hacia Baleares, en noviembre de 1838, como se desprende de una carta que remite Chopin a Camille Pleyel el 22 de enero de 1839, fechada en la Cartuja de Valldemossa, y en la que le habla de esta nueva polonesa. La segunda, en *do menor*, nació en Mallorca, en Valldemossa, entre finales de 1838 y principios de 1839, pero no fue ultimada hasta el verano de ese año, en Nohant, en la casa de campo de George Sand.

Son composiciones rotundamente diferentes. La primera es de carácter brillante y extravertido, y se inscribiría en el grupo que ha venido en (mal)llamarse «polonesas heroicas», mientras que la polonesa en *do menor* es tenebrosa e intimista. Para algunos autores, la primera representaría «el glorioso pasado de una Polonia independiente» y la segunda «el triste presente de una tierra ocupada y oprimida por el yugo zarista»<sup>[384]</sup>. Ambos manuscritos se hallan actualmente depositados en la British Library de Londres.

La extravertida *Polonesa en La mayor* figura entre las páginas más populares de Chopin. Conocida con el irrazonable nombre de «Polonesa militar» a causa de su ritmo implacable y de la brillante y *heroica* sonoridad de sus 104 compases, en toda la partitura no aparece ni una sola indicación dinámica de *piano* o *pianissimo*. Todo es fuerte (*f*), muy fuerte (*ff*) y fortísimo (*fff*) en esta clara, enérgica y brillante polonesa, de triunfal andamiaje y monocorde construcción, cuyos pentagramas transcurren exentos de introducción y de coda final, configurados por pequeños episodios de ocho compases que se suceden y repiten de modo cíclico a lo largo de las tres secciones que integran la pieza.

Sus armonías son tan básicas como su construcción, que abarca en la extensa sección central (compases 25 al 80) una mutación desde la tonalidad base de *La mayor* hacia la subdominante de *Re mayor*. Ni un solo momento de quietud o serenidad, ni un instante para los sosegados episodios cantables tan característicos del universo de Chopin<sup>[385]</sup>. Altisonante y decidida, sin fisuras anímicas, la triunfal expresividad de esta polonesa se ha querido relacionar con acontecimientos de la accidentada historia de Polonia<sup>[386]</sup>. Chopin, como siempre tan enemigo de relacionar su música con nada que no sea la abstracción del sonido, nunca compartió estas similitudes tan propias de su época, ni aportó el más mínimo dato que pudiera dar pie a estas gratuitas conjeturas.

Algunos autores sostienen que la inusitada confianza en sí mismo que desprende Chopin en los extravertidos compases de esta polonesa deriva de la íntima relación de Chopin con George Sand, que alcanza sus momentos de mayor exaltación durante el tiempo que compone la obra. Particularmente amada por los melómanos, la brillante

«Polonesa militar» no ha encontrado, sin embargo, tan favorable acogida entre críticos, musicólogos y especialistas de la obra de Chopin. En este sentido, quizá la opinión más rotunda sea la del musicógrafo italiano Piero Rattalino: «Si tuviera que hacer una relación de las polonesas de Chopin según su calidad e interés, no sabría cuál emplazar en primer lugar, pero no dudaría en poner al final, como última de todas, la *Opus 40 número 1*»<sup>[387]</sup>.

Por el contrario, la trágica *Polonesa en do menor* plantea un universo anímico rotundamente diverso al de su compañera en La mayor. Ya la indicación de *Maestoso* que subraya el aire de *Allegro* prescrito sobre el primer compás define la acusada diferencia entre una y otra polonesa. Lo que allí era brío y grandilocuencia aquí es introspección y emoción contenida. Se trata de una de las polonesas de mejor factura técnica y mayor interés expresivo. Su riqueza armónica, el *atrevimiento* de algunas enarmonías e inflexiones tonales<sup>[388]</sup>, la cuidada gradación de dinámicas y de los registros sonoros y tímbricos del piano, así como el perfecto andamiaje de su estructura la convierten, además, en una de las composiciones más representativas e interesantes del catálogo de Chopin.

Sus 133 compases surgen en Valldemossa, cuando Chopin atraviesa momentos tristes y amargos; enfermo y en conflicto con su entorno cartujano y con el malhumor de George Sand, verdaderamente incómoda en aquel húmedo invierno mallorquín que tan negativamente dibujó. Tan oscuro y angustioso ambiente asoma en los pentagramas de esta polonesa ciertamente maestra, en la que se impone el genio de un músico que en esos momentos atravesaba, paradójicamente, el momento artístico más fecundo y feliz de su truncada carrera. Desde los primeros momentos, con ese calibrado acorde perfecto de do menor en corcheas que la mano derecha repite, perfectamente regulado y en *piano*, durante los dos primeros compases, Chopin impone el carácter trágico de la partitura. Todo cobra convicción y certeza en el tercer compás, cuando la mano izquierda traza su imponente tema desde el registro grave, «*sotto voce*» y en octavas. El dramatismo conmovedor de estos compases fue lo que indujo a Antón Rubinstein a definir la obra como «la imagen enlutada de la Polonia mártir».

La página aparece organizada de forma tripartita. La primera parte, que se extiende hasta el compás 71, consta de dos temas, el primero de los cuales es el ya citado, nacido en la mano izquierda y que algunos autores relacionan con el motivo principal de la *Polonesa para una Coronación*, compuesta en 1825 por Karol Kurpiński. El modo oscuro y menor de esta lóbrega sección inicial cobra color y cierto ánimo en la sección central, modulada a La bemol mayor y que entraña caleidoscópicas evoluciones modales que enriquecen aún más el de por sí rico y variado mapa modal de la partitura, además de aportar al mismo tiempo una elasticidad y cohesión inéditas en polonesas anteriores.

La serenidad de este trío en modo mayor queda turbada por frecuentes modulaciones de carácter cromático y breves pasajes cuyo carácter sofocante y

estrepitoso interrumpe la serena atmósfera del trío, a pesar de estar marcados casi todos ellos en «pianissimo». La polonesa concluye con la reexposición de la sección inicial, pero de forma muy recortada y exenta de su segundo tema, y una brillante y sucinta coda cerrada con dos sonoros acordes en fortísimo (*fff*) resueltos afirmativamente en la tónica de Do menor.

### ***Polonesa en fa sostenido menor, opus 44 [KK 663-667] (1841)***

*Duración aproximada: 11' 00".*

«Una especie de fantasía en forma de polonesa». Así definió Liszt<sup>[389]</sup> la *Polonesa en fa sostenido menor, opus 44*, una de las más enérgicas, dramáticas y extrañas creaciones de Chopin. Su singular configuración, con una mazurca intercalada entre sus pentagramas, la convierte en página *sui generis*. Llama también la atención la sutileza con que Chopin engarza sus diferentes secciones, que recuerda procedimientos ya empleados por Beethoven.

Compuesta en 1841, es el propio compositor, en carta que remite el 25 de agosto de 1841 a su editor vienés Pietro Mechetti, quien alude a la singularidad formal de esta nueva polonesa. «Tengo a punto un nuevo manuscrito a su disposición. Es una especie de fantasía en forma de polonesa que llamaré *polacca*», le informa Chopin, que un día antes —el 24 de agosto— había escrito a Julian Fontana las siguientes palabras: «Voy a enviar a Mechetti un nuevo manuscrito, una especie de polonesa que en realidad es más bien una fantasía». La obra, finalmente aparecería publicada como «polonesa», editada simultáneamente en París y Viena, en noviembre de 1841<sup>[390]</sup>.

Conocida con el sobrenombre de «Polonesa trágica», este opus 44 entraña ciertamente rasgos de intenso dramatismo, realzado por la genialidad de su material temático y por el formidable engarce y tratamiento que Chopin realiza del mismo. 326 compases cargados de originalidad y personalidad expresiva, exentos de indicación de tempo<sup>[391]</sup> y organizados en cuatro extensas secciones, en lugar de las tres propias de la polonesa convencional. La segunda —compases 83 al 126— es un añadido de carácter rítmico, de obsesiva violencia y forma de *ostinato*, que se establece como un inaudito intermedio emocional entre la tensión trágica de la primera parte y el lirismo de la mazurca a la que precede<sup>[392]</sup>, la cual hace las veces del convencional trío y se expande hasta el compás 260, para conformarse como la sección más extensa y sustancial de la obra<sup>[393]</sup>. Tras este original pasaje, Chopin hace reaparecer la polonesa propiamente dicha<sup>[394]</sup>, con la reexposición, ligeramente variada, de la primera sección. La obra finaliza con una coda que se disipa en un lejano y silencioso rumor bruscamente culminado por un sonoro y fortísimo acorde en octavas sobre la tónica de fa.

Todo convierte esta polonesa/mazurca en fa sostenido menor en una de las composiciones estilísticamente más perfectas del catálogo chopiniano. Su interpretación requiere altas dosis de virtuosismo pianístico y de una madurez interpretativa lo suficientemente sólida como para asumir y trasladar con credibilidad al oyente los fuertes contrastes de sus pentagramas, que confrontan con vertiginosa rapidez el universo heroico y épico de la polonesa con la atmósfera sosegada y ensoñadora de la «imprevisible» mazurca central<sup>[395]</sup>. Estos dos ambientes han de ser hilvanados sin que se produzca una ruptura entre ellos, como si se tratara de dos caras de una misma moneda.

Para Gastone Belotti la correcta interpretación de esta página «requiere un autocontrol de las propias emociones de muy alto nivel»<sup>[396]</sup>. La expresividad y entidad de su inspiración, a la que se añade el modo magistral con que Chopin vierte sobre el teclado su imaginación creadora, son cualidades también remarcables de esta verdadera obra maestra, nacida de un compositor que con 31 años se encuentra en momento de absoluta plenitud. La partitura figura dedicada «à Madame la Princesse Charles [sic] de Beauvau née de Komar», que era hermana de la condesa Delfina Potocka, amiga y alumna de Chopin.

### ***Polonesa en La bemol mayor, opus 53 [KK 739-743], «Heroica» (1842)***

*Duración aproximada: 6' 45".*

La vehemente y vibrante *Polonesa para piano opus 53* fue compuesta en 1842 y dedicada al banquero parisiense Auguste Léo. Se trata de una de las páginas más populares y manoseadas de la literatura pianística, cuyo impetuoso y épico carácter la han hecho acreedora al conocido sobrenombre de «Heroica». Un genérico aire «Maestoso» establece las pautas vitales de tan exultante y virtuosa composición, cuya correcta interpretación requiere pianismo de altos vuelos, capaz tanto de sortear sus rigurosas exigencias técnicas como de revelar el gigantesco impulso vital de sus 181 compases. Se trata de una de las mejores páginas del ciclo de polonesas. Incluso no escasean los autores que la consideran como la «más perfecta» de entre todas ellas<sup>[397]</sup>. Chopin quería que se tocara «ni demasiado rápido ni demasiado fuerte», algo que con frecuencia no es tenido en cuenta por intérpretes que se quedan en la superficie de esta pieza maestra, publicada por primera vez en noviembre de 1843, en Leipzig y París<sup>[398]</sup>.

Dieciséis compases a modo de introducción la abren. Se trata de una impactante y muy brillante progresión armónica ascendente por semitonos y exenta de cualquier diseño temático, que cumple óptimamente la función de establecer y fijar el exultante ambiente emocional que impregna toda la polonesa. Tras este inicio genial, surge la primera sección de la polonesa, basada en un incisivo tema sustentado en las notas Fa

y Mi bemol. Este motivo esencial, que irrumpe en el compás 17, aparece envuelto en sus sucesivas reapariciones entre referencias a otros pequeños dibujos y células melódicas, algunos de ellos ya aparecidos en obras anteriores, como los que se escuchan en los compases 25-26 y 41-42, derivados de los compases 61 y 62 de la joven *Polonesa en Sol bemol mayor* [KK 1197-1200], de 1829.

La extensa segunda sección es propiamente una marcha, más trágica que triunfal, configurada sobre dos frases que se desarrollan dentro del brillante ambiente que domina la obra. El extenso trío irrumpe vigorosamente en el compás 81, con seis brillantes acordes arpegiados de negra que establecen la nueva tonalidad de Mi mayor y sirven de preámbulo al famoso y temido pasaje en octavas de la mano izquierda, que se prolonga hasta el compás 119 y que Chopin «iniciaba en *pianissimo* y apenas aumentaba la sonoridad, como si se tratara de una especie de rumor»<sup>[399]</sup>.

A este episodio, fundamentado en un rápido y constante *ostinato* de cuatro semicorcheas en octava que se repite ininterrumpidamente a lo largo de 37 compases<sup>[400]</sup> y sobre el que la mano derecha desarrolla un canto de sobresaliente audacia armónica, sucede la reexposición, con leves variaciones, de la sección inicial, en la tónica de La bemol mayor. La polonesa concluye con una pequeña y brillante coda que recupera temas de la sección inicial, sin eludir por ello una fugaz referencia (compás 178) a las famosas octavas en semicorcheas de la mano izquierda.

Todo es maestría e inspiración en esta polonesa cuya fama se corresponde plenamente con sus méritos artísticos y pianísticos. Como escribe Paolo Petazzi en palabras que es fácil suscribir, se trata de una obra en cuya grandiosa construcción «la inventiva temática, la variedad de intuiciones tímbricas, el uso de la armonía, de las modulaciones y del ritmo convergen en una síntesis de excepcional perfección, cuyos acentos épico-heroicos han dado pie a numerosos comentarios»<sup>[401]</sup>. Quizá uno de los más erróneos haya sido el de Ferenc Liszt, que infravaloró la obra y la relacionó «por la naturaleza de su aliento y de su aspecto» con la grandilocuente y mucho menos interesante *Gran polonesa en Mi bemol mayor* compuesta por Carl Maria von Weber en 1810.

### ***Polonesa-fantasía en La bemol mayor, opus 61 [KK 815-821] (1846)***

*Estreno*: París, [¿Salón de la casa de Chopin en la Place d'Orléans, 2 de mayo de 1846?<sup>[402]</sup>]. *Intérprete*: Fryderyk Chopin. *Duración aproximada*: 13' 15".

Chopin y su universo romántico eran proclives a la fantasía, ese término tan ambiguamente definido por la Real Academia Española en su acepción musical como «composición instrumental de forma libre o formada sobre motivos de una ópera». Por ello, nada más natural que el romántico compositor polaco abrazara en una única pieza dos formas —dos conceptos— tan propios como la polonesa y la fantasía. Así

surge esta hermosa, hermosísima *Polonesafantasia*, obra de plenitud que inicia a finales en 1845 y concluye en la primavera de 1846, tres años antes de morir en su apartamento de la Plaza Vendôme de París.

Es el 12 de diciembre de 1845 cuando aparecen las primeras referencias a tan audaz y original obra. En ese día casi navideño, Chopin escribe a sus familiares en Varsovia y les dice: «Estoy a punto de concluir una sonata para violonchelo, una barcarola y otra cosa que aún no sé cómo voy a llamar». La «otra cosa» acabaría llamándose «Polonesa-fantasia», y sería publicada muy poco después, primero en Londres, en octubre de 1846, por Wessel & Stapleton, e inmediatamente, en noviembre de ese mismo año, en París (Brandus) y Leipzig (Breitkopf & Härtel)<sup>[403]</sup>.

Desde los primeros compases, con esa lenta y cadenciosa frase ascendente que recorre el teclado desde el registro grave hasta los extremos más agudos, la partitura reivindica su condición libre y exenta de cualquier marco formal. También su intrepidez armónica, que dejó perplejos a muchos de sus contemporáneos. Pieza admirada por casi todos pero incomprendida por algunos<sup>[404]</sup>, se trata de una de las páginas más extensas y singulares<sup>[405]</sup> de Chopin. Sus 288 compases se expanden de acuerdo con una arquitectura libre cuyo esquema, sin embargo, se amolda a la característica disposición ternaria de la polonesa. Comienza con una amplia introducción que adquiere ribetes de preludio basado en una serie de cinco intervalos descendentes de cuarta justa, cuatro de los cuales dan paso a la cadenciosa frase ya citada, que se convierte en inequívoca seña de identidad de toda la pieza, marcada por la tristeza elegíaca que embarga sus pentagramas.

Tras esta introducción de carácter rapsódico, la primera sección, que es la polonesa propiamente dicha, se inicia en el compás 22 con una precisa indicación de «a tempo giusto». Se prolonga hasta el compás 147 y se basa en tres grupos temáticos relacionados por periodos de transición que desbordan su función de puente para adquirir, además, rango de elementos fundamentales en el decurso expresivo. El complejo episodio central, que cumple funciones de trío, se articula sobre dos motivos, el segundo de los cuales es reminiscente del primero y de los compases escuchados en la introducción. La última sección se construye sobre los primeros temas de la polonesa y del trío, ambos modificados para exaltar su carácter original. Un largo episodio en fortísimo que se apacigua en una coda coronada por un sonoro acorde sobre la tónica de La bemol mayor cierra la obra, cuya partitura Chopin dedica a su amiga y alumna Anne Veyret.

# Preludios

---

«¿Qué preludivais, preludivos, por qué puertas brindáis entradas —veinticuatro tonos— a qué inaudibles músicas?».

Gerardo Diego<sup>[406]</sup>

---

Con Chopin el prelude deja de ser prelude de algo para convertirse en obra autónoma, desligada de cualquier acontecimiento posterior. Los precedentes de Bach, Clementi, Hummel, y muy especialmente, los *24 preludios para piano opus 31* que Joseph Christoph Kessler (1800-1872) compone en 1835 y dedica «a mi amigo Fryderyk Chopin» serán caldo de cultivo de un género que el polaco convertirá en máxima expresión. De hecho, los *Preludios* de Chopin son composiciones de orden totalmente aparte.

Como escribió Ferenc Liszt tras asistir al estreno de los *24 preludios opus 28* interpretados por el propio compositor, el lunes, 26 de abril de 1841, en la Salle Pleyel<sup>[407]</sup>, «estos preludios no son, solamente, como podría hacer pensar el título, fragmentos destinados a ser tocados a manera de introducción de otros fragmentos. Son preludios poéticos, análogos a los de un gran poeta contemporáneo [Alphonse de Lamartine], que mecen el alma en sueños dorados y la elevan hasta regiones ideales. Admirables por su diversidad, el trabajo y el saber que hay en ellos sólo son apreciables tras un escrupuloso examen. Todo parece de primera mano, impulsivo, repentino. Tienen el aspecto libre y grande que caracteriza las obras de genio»<sup>[408]</sup>.

Obra maestra incuestionable, los *Preludios* de Chopin gozan incluso del reconocimiento de artistas ajenos al universo chopiniano. Es el caso, por ejemplo, de Alfred Brendel, quien, después de reconocer que «no profesó una devoción absoluta por Chopin», no titubea al afirmar: “A mi juicio algunas de sus obras se encuentran entre lo mejor que se compuso en su época. Y los *24 Preludios* están entre lo más grande que se haya escrito dentro de todo el repertorio pianístico”.<sup>[409]</sup>

Pocos, muy pocos son los grandes pianistas que han resistido la tentación de grabar los *Preludios* de Chopin. La nómina es inmensa y se inició ya en 1916, cuando Vladímir von Pachmann registró su tempranísimo testimonio, recuperado hoy por el sello The International Music (205831-303/1). El deficiente sonido monoaural no impide saborear con regusto esta visión cargada de naftalina. Entre tanta excelencia discográfica, imposible resulta decantarse por esta o aquella versión. Rubinstein hace maravillas en su añejo registro de 1946 para RCA Victor (ref.: GD 60047), como también las hace el gran Claudio Arrau en su tardía grabación para Philips, registrada en Amsterdam en abril de 1973, que sucedió a la de 1950, recuperada en un estupendo álbum de cuatro discos dedicado con carácter monográfico al pianismo magistral del artista chileno (United Archives UAR0084).

También en la gran tradición romántica se emplazan las incursiones de Benno



Moiseievich (Appian Publications & Recordings APR 5575, 1948); la muy alabada de Alfred Cortot<sup>[410]</sup> (Naxos 8.111023); Samson François (EMI 7243 5 73386 2, 1959); Adam Harasiewicz (Philips 442 266-2, 1960)<sup>[411]</sup>; el abrasador y muy poco difundido de Alexánder Brailovski (editado en su día por la Columbia y luego recuperado por Sony), y los dos testimonios dejados por Vlado Perlemuter [el de 1962, editado por el sello Accord (ref.: 200352), y el grabado en vivo, el 6 de julio de 1972, publicado por BBC Legends con la referencia BBCL 4138-2].

Dentro de la grandeza propia de quien es uno de los pianistas más perfectos de su tiempo, Vladímir Ashkenazi no alcanza la excelsitud en ninguna de sus dos versiones, ambas para DECCA: el deslumbramiento que produce su increíble vigor técnico se atenúa ante la contundencia y dureza de unas lecturas expeditivas que parecen hechas en estado de permanente enfado. Mejor la grabación de 1992 (ref.: 436 821-2) que la de 1979 (ref.: 417 476-2), aunque en ambas resulta difícil suscribir los ditirambos de algunos críticos, que han escrito incluso cosas tan entusiastas como que Ashkenazi «es capaz de llegar al fondo de cada preludio y mostrarnos como nadie la gran variedad de sentimientos anímicos concentrados en apenas unos segundos de música».

Menos entusiasmo aún despierta la fallida grabación de Daniel Barenboim para EMI (ref.: 5 85463 2), fechada en Berlín, en enero de 1976, superficial, cogida con alfileres y en la que en absoluto asoma el agudo artista conocido en otros repertorios. Tampoco alcanza cumbres inolvidables la aún inédita en el universo del disco compacto de Géza Anda (1921-1976) (muy difundida en su día en una añeja edición en elepé: LP DGG 138 084). Bastante más interés presenta la centellante y muy brillante lectura firmada por el cordobés Rafael Orozco, pletórico de virtuosismo y energía expresiva en su registro de 1968 para EMI. En la cumbre se emplazan las muy diferentes incursiones de Maurizio Pollini (Deutsche Grammophon 431 221-2, 1974); Alicia de Larrocha (DECCA 473 816-2, grabada en abril de 1974, en la Kingsway Hall de Londres); Nikita Magálov [dos registros disponibles: el incluido en su edición integral (Philips 426 824-2, 1975), y el publicado por Denon, que recoge en vivo la versión que ofreció en sus triunfales recitales de Tokio los días 15 y 16 de abril de 1961 (Denon, 1992)]; Maria João Pires (Erato WPCS-21076, 1975); Martha Argerich (Deutsche Grammophon 415 836-2, 1977; tan tensa como siempre); Grigori Sokolov (Opus 111 OPS 30-290, 1990; ¡maestro de maestros!) y Evgueni Kissin (RCA 9026 63535 2, 2000). Cúspides similares deparan los registros de Nelson Freire (su grabación de 1972 fue reconocida con un Premio Edison); el actualmente casi ilocalizable de Cor de Groot, y el de un jovencísimo pero ya verdadero maestro del arte chopiniano Rafał Blechacz<sup>[412]</sup> (Deutsche Grammophon 477 659-2, 2007), cuya «introspectiva, profunda, severa y doliente»<sup>[413]</sup> visión garantiza la pervivencia en el siglo XXI de la gran tradición romántica.

A nivel menos estratosférico se sitúan las grabaciones de Dmitri Alexéiev (Olympia MKM 107, 1986); Garrick Ohlsson (Arabesque Recordings Z6629, 1989);

Ivo Pogorelich (Deutsche Grammophon 429 227-2, 1989); Nikolái Luganski (Erato 0927-42836-2, 2001) o Bella Davidóvich. Imposible omitir aquí una selección de preludios publicada por el sello Olympia, procedente de un recital ofrecido por el coloso Sviatoslav Richter en Tokio en 1979 (ref.: OCD 287). Como curiosidad meramente instrumental, merece la pena conocer la original grabación que de una selección de preludios (quince en total) realizó sobre un fortepiano Érard el holandés Jean Goverts entre el 1 y el 3 de marzo de 2003. El disco presenta, además, la singularidad de relacionar cada preludio con su equivalente tonal del primer libro de *El clave bien temperado* de Bach, que también figura en la grabación.

### **24 preludios para piano opus 28 [KK 370-478] (1831/1839)**

[N.º 1, Do mayor. N.º 2, la menor. N.º 3, Sol mayor. N.º 4, mi menor. N.º 5, Re mayor. N.º 6, si menor. N.º 7, La mayor. N.º 8, fa sostenido menor. N.º 9, Mi mayor. N.º 10, do sostenido menor. N.º 11, Si mayor. N.º 12, sol sostenido menor. N.º 13, Fa sostenido mayor. N.º 14, mi bemol menor. N.º 15, Re bemol mayor. N.º 16, si bemol menor. N.º 17, La bemol mayor. N.º 18, fa menor. N.º 19, Mi bemol mayor. N.º 20, do menor. N.º 21, Si bemol mayor. N.º 22, sol menor. N.º 23, Fa mayor. N.º 24, re menor]

*Estre no:* París, Salle Pleyel, 26 de abril de 1841. *Intérprete:* Fryderyk Chopin. *Duraciones aproximadas:* 0' 45". 2' 10". 1' 00". 2' 10". 0' 35". 2' 15". 0' 50". 2' 05". 1' 25". 0' 35". 0' 45". 1' 20". 3' 55". 0' 35". 6' 15". 1' 10". 3' 50". 1' 05". 1' 15". 1' 50". 2' 20". 0' 45". 1' 05". 2' 45".

Los 24 *Preludios opus 28* constituyen una de las colecciones más homogéneas, perfectas y hermosas de la literatura pianística. Una «armoniosa galería de paisajes musicales»<sup>[414]</sup> establecida de acuerdo con un perfecto plan tonal inspirado en el utilizado por Bach en *El clave bien temperado*<sup>[415]</sup>, y que recurre al llamado «ciclo de quintas», que consiste en que la tonalidad de cada preludio corresponde a la «quinta» superior del precedente, siguiendo así el orden natural de sonidos armónicos, intercalándose entre cada preludio el correspondiente a la tonalidad relativa menor. De modo que la sucesión es: Do mayor y su relativo menor de la menor (preludios primero y segundo); Sol mayor y su relativo menor de mi menor (preludios tercero y cuarto); Re mayor y su relativo menor de si menor, y así sucesivamente hasta completar con el preludio número 24 el ciclo natural de quintas. Para Joaquín Achúcarro, uno de los pianistas que más hondamente han penetrado en la rica esencia de la colección, «se trata de una de las creaciones más perfectas de la historia del

teclado. 24 perlas que configuran el más hermoso collar imaginable. Una obra para la eternidad, sin la cual resultarían impensables muchas creaciones futuras, como los preludios de Debussy, Skriabin o Rajmáninov»<sup>[416]</sup>.

Chopin aprovecha la confrontación entre los modos mayor y menor para establecer una sucesión en la que cada preludio contrasta vivamente con el precedente, de modo que los establecidos sobre tonalidades en modo mayor (preludios impares) presentan un carácter más ligero, menos sombrío y desenfadado que los en modo menor, de naturaleza más dramática, oscura y desolada. En cualquier caso, la diversidad de estas 24 miniaturas es absoluta y se convierte en una de sus características más llamativas: la perfecta y redondeada hilvanación de páginas que presentan, cada una de ellas, universos sonoros y anímicos totalmente diversos; plenas de alusiones indescifrables, de sugerencias susurradas y de confidencias sin palabras.

A diferencia de Mendelssohn-Bartholdy, Liszt o Schumann, Chopin renuncia a cualquier soporte literario o de programa poético y centra toda la carga emocional en la abstracta melancolía<sup>[417]</sup> del sonido. 24 intensas pero fugaces pinceladas expresivas sin apenas más tiempo que la impresión exenta de cualquier reflexión. Únicamente en esa suerte de nocturno que es el preludio número 15, en Re bemol mayor, el famoso «Gota de agua», Chopin se expande en el tiempo para explayarse durante unos minutos en la sutileza melódica de esta página en tres partes y ritmo inflexible.

La fecha de composición de los *Preludios* no está perfectamente establecida. Sí se sabe con certeza que algunos de ellos fueron compuestos durante la estancia en Mallorca, en el invierno de los años 1838 y 1839. Pero otros, la mayoría, estaban ya escritos cuando partió de París hacia Baleares, y algunos otros se encontraban ya bastante perfilados cuando el compositor atracó en el puerto de Palma de Mallorca el 18 de noviembre de 1838<sup>[418]</sup>. En cualquier caso, se conoce con precisión que fueron concluidos el 20 de enero de 1839<sup>[419]</sup>, en Valldemossa (Mallorca), por lo que la mayor parte de ellos son fruto de un hombre a punto de cumplir la treintena, pero provisto ya de un sólido corpus a sus espaldas. Técnica y estilísticamente se insertan de lleno en lo que se ha venido en llamar «Primera madurez en París», periodo creativo que se alarga desde 1832 hasta 1840.

Resulta asombroso, casi increíble, que una colección cuya creación se prolonga a lo largo de varios años presente tal unidad formal, tan absoluta coherencia y equilibrio internos. Su perfecta lógica induce a pensar que fueron compuestos de un solo trazo, desde una visión previa y perfectamente establecida del conjunto. Es posible que Chopin tuviera diseñada la colección ya a principios de los años treinta, pero que, por una u otra razón, no pudiera materializarla en su totalidad hasta finales de la década. Por ello, en absoluto resulta arriesgada la hipótesis de que fue en Mallorca donde Chopin realmente dio forma definitiva y cuajó la genialidad —quizá antes sólo esbozada— de su opus 28.

La primera edición de los *Preludios* se imprimió el mismo año de su conclusión, 1839, publicados simultáneamente en París<sup>[420]</sup> y Leipzig<sup>[421]</sup>, fraccionados en ambos casos en dos cuadernos con doce preludios cada uno de ellos. En la edición francesa figuran dedicados al editor y constructor de pianos Camille Pleyel<sup>[422]</sup>, mientras que en la alemana el destinatario es el compositor Joseph Christoph Kessler (1800-1872), quien pocos años antes, en 1835 y como ya se ha comentado, dedicó «a mi amigo Fryderyk Chopin» sus *24 preludios para piano opus 31*.

*Preludio número 1, en Do mayor*. Este verdadero «Preludio de preludios» se distingue por su carácter breve, luminoso y agitado. Apenas unos segundos y un único motivo bastan a Chopin para establecer todo un mundo anímico que, como escribe Jesús Bal y Gay, «es un alarde de maestría como forma»<sup>[423]</sup>. 34 compases en tiempo de 2 /8 y encabezados por un «Agitato» que no deja dudas respecto a la inquieta naturaleza de la página, que culmina sobre un sonoro pero pianísimo acorde arpegiado establecido sobre la tónica de Do mayor.

Se ha subrayado su paralelismo con el primer preludio —también en Do mayor— del primer cuaderno de *El clave bien temperado* de Bach. Sin embargo, esta comparación resulta forzada y no va más allá de la coincidencia tonal y de la función de abrir ambos ciclos tan perfectamente calibrados desde el punto de vista armónico. No se conoce la fecha de composición, pero por su estilizada escritura podría haber sido escrito en Mallorca, entre 1838 y 1839, aunque para algunos autores —Capriolo, Dolza, Belotti, entre otros— también podría fecharse entre 1837 y 1838.

*Preludio número 2, en la menor*. Lento y apesadumbrado. Solemne, lúgubre y osado. Un ritmo rígido e inamovible, establecido en la mano izquierda sobre oscuras modulaciones que evolucionan enmarcadas en un tiempo de 4/4 y una figuración de corcheas fijan el indeciso fondo modal de la menor. Sobre este fluctuante paisaje sonoro de fondo, Chopin desarrolla una desolada melodía que frasea la mano derecha, y que ha sido identificada como un canto ritual de bodas originario de Polonia, titulado «Chmiel» (Lúpulo). Pero lo más sorprendente de esta escueta página son sus inverosímiles atrevimientos tonales y modales, con choques y disonancias que deben mucho a Beethoven y que parecen escapar de su tiempo y adentrarse directamente en el siglo xx.

Para el compositor Alfredo Casella, este preludio guarda una «impresionante analogía» con la segunda parte de *La consagración de la primavera*, de Ígor Stravinski, compuesta en 1912/1913. Por su lado, André Gide no dudó al calificar este preludio como «una de las páginas más avanzadas de su tiempo» ni al asegurar que «no se puede llevar más lejos la disonancia de lo que lo ha hecho Chopin en este preludio»<sup>[424]</sup>. Finalmente, Jeremy Siepmann, en el estudio incluido en el álbum que

contiene la grabación integral de la obra para piano de Chopin registrada por Vladímir Ashkenazi en Londres, entre 1974 y 1984 (DECCA 443 738-2), afirma que una de las cosas «más subversivas» escritas por Chopin es este «extraño» preludio. «Incluso hoy, en nuestros días», apostilla Siepman, «con toda la experiencia que tenemos con Wagner, Debussy, Schönberg, Webern, Boulez, Stravinski o Stockhausen, el preludio conserva una modernidad implacable».

Sus 23 compases son interrumpidos por una brevísima cadencia —compases 20 y 21— que prepara la conclusión de esta concisa y dolorosa meditación bastan a Chopin para generar una de las obras más vanguardistas compuestas hasta entonces. Como dato curioso, no está de más observar que Chopin, tan adicto al uso del pedal, paradójicamente, en esta página de sonoridades aparentemente tan necesitadas de él, sólo anota su empleo en los compases 18 y 19. Es como si con esta expresa renuncia del pedal el compositor quisiera no subrayar —o atenuar— el efecto potenciador que sobre los choques tonales y armónicos del pentagrama produciría la prolongación en el tiempo de sus valientes y disonantes sonoridades. No existen datos concretos acerca de la fecha de su composición, aunque algunos autores aventuran el año 1831 como periodo más probable.

*Preludio número 3, en Sol mayor.* Volátil y extremadamente ligero, este tercer preludio irrumpe como grácil contrapunto del precedente. El rápido y obstinado dibujo de semicorcheas de la mano izquierda —que ha sido comparado con el del «Estudio opus 10, número 12, ‘Revolucionario’»<sup>[425]</sup> y requiere un notable dominio instrumental del intérprete— constituye la sustancia motriz del preludio, que se desarrolla a lo largo de 33 compases todos ellos en tiempo de 4/4 y marcados por un inamovible «Vivace». En el primer compás, Chopin anota la palabra «*leggieramente*», algo que deja bien sentado el carácter fugaz y aéreo de todo el preludio, que fue comparado por Alfred Cortot con el «rumor de un arroyo».

Mientras la mano izquierda permanece impasible con su rápido ir y venir en semicorcheas, la derecha dibuja una delicada melodía de carácter declamatorio trazada a base de largas notas punteadas que desarrollan un motivo apenas esbozado en acordes de terceras y sextas. Al final, en los últimos cuatro compases que anteceden los dos acordes que cierran el preludio, la mano derecha se contagia del vertiginoso ritmo de semicorcheas de la izquierda y se une a ésta para trazar el mismo rápido diseño, en «piano» y «leggiere», según reclama el propio Chopin en el compás 28. Tampoco en este preludio existe certidumbre de su fecha de composición, aunque varios autores dan como fecha más probable los años 1833 o 1834.

*Preludio número 4, en mi menor.* De nuevo el carácter apesadumbrado y nostálgico reemplaza la ligereza desenfadada del preludio precedente. El modo menor de la

tonalidad de Mi se impone sobre el carácter risueño del preludio en Sol mayor. Un acompañamiento en acordes de corcheas, que modula cromáticamente por diversas tonalidades, impregna y marca la pauta de este cuarto preludio, pieza lenta y de melancólico carácter, que se ha convertido en una de las páginas más divulgadas de la serie. Su hermosa y sencilla melodía transcurre parsimoniosamente dentro de un lirismo casi belcantista al que no resulta ajena la admiración que Chopin sentía por Bellini y su conocido virtuosismo vocal<sup>[426]</sup>. 25 compases, apenas una página de música, bastan a Chopin para generar todo un mundo expresivo, un «pequeño y exquisito poema musical» (Friedrich Niecks) cuya tenue línea melódica discurre a través de una cromática textura de cortos intervalos de medio y de un tono.

Particular mención merece la breve coda —«*codetta*»— de los compases 16-18, donde las pasiones parecen desatarse antes de retomar la calma general que preside el preludio, cuyos compases se extinguen, tras un prolongado silencio, en tres pianísimos pero sonoros y muy cromáticamente modulados acordes de blanca. Alfred Cortot apreciaba muy especialmente este pequeño gran preludio, que llegó a equiparar con el «*Arioso dolente*» de la *Sonata para piano número 31, en La bemol mayor, opus 110*, de Beethoven. El preludio, compuesto en Valldemossa (Mallorca) en diciembre 1838, se escuchó en los funerales de Chopin, en la iglesia de La Madeleine de París, el 30 de octubre de 1839, interpretado al órgano por Louis Lefébure-Wély.

*Preludio número 5, en Re mayor.* Una original y precipitada célula temática a contratiempo de sólo dos notas se impone como sustancia de este luminoso y animado quinto preludio, en Re mayor, uno de los más radiantes de la colección y para cuyos animados 39 compases en tiempo de 3/8 Chopin pide un «*Molto allegro*» que no da tregua a un instante de relajación. Se trata de un movimiento perpetuo de considerable dificultad rítmica, al aparecer la melodía en constante evolución armónica<sup>[427]</sup> —en los cuatro primeros compases, por ejemplo, alternan sobre un mismo esquema las notas de Si natural y Si bemol— y envuelta en un contratiempo establecido sobre una densa figuración en semicorcheas que, salvo los tres últimos compases, se sucede sin interrupción a lo largo de todo el preludio. Para el compositor Alfredo Casella, este preludio es uno de los «raros momentos en que Chopin deja asomar la verdadera felicidad, la luminosa alegría de vivir». No existen datos precisos sobre la fecha exacta de composición, aunque su optimismo vital parece alejado de los no muy felices meses que el compositor pasó en Mallorca, por lo que cabe suponer que fue compuesto con anterioridad a su llegada a las Baleares.

*Preludio número 6, en si menor.* Tradicionalmente se ha relacionado este lento y sexto preludio con su *hermano* el cuarto, en mi menor. Son varias las razones que

justifican el parentesco entre estas dos calmas y melancólicas páginas: ambas se caracterizan por sus nítidas y hermosas líneas melódicas (en este preludio es la mano izquierda la que lleva la voz cantante, mientras que en el *Cuarto* es la derecha). También coinciden sus respectivos acompañamientos, en obstinadas figuraciones de corcheas, que aquí, en este *Sexto* preludio, se basan en la monótona reiteración de una misma nota a lo largo de los 26 compases en tiempo de 3/4 que lo conforman, y que solamente es interrumpida en los compases 6-8 por un breve conato contrapuntístico.

La insistente repetición de esta nota le ha hecho acreedor al sobrenombre de «Gota de agua» —en alusión a la historia que contó George Sand de que Chopin se inspiró en el continuo gotear durante una tarde lluviosa en Valldemossa—, denominación errónea no sólo por el desmentido posterior de Chopin a lo escrito por su examante, sino porque la Sand, cuando inventó la onomatopéyica historia de la gota de agua, se refería realmente al *Preludio número 15, en Re bemol mayor*, que, efectivamente, ha quedado bautizado como «Gota de agua»<sup>[428]</sup>. Fueron también, los preludios números 4 y 6, los únicos que se escucharon en los funerales de Chopin, en la iglesia de La Madeleine de París, el 30 de octubre de 1839, interpretado al órgano por Louis Lefébure-Wély.

El canto «*sotto voce*» en la mano izquierda y de carácter violonchelístico, así como su fraseo elegíaco y de noble aliento lo entroncan también con el hermoso «Estudio para piano opus 25 número 7, en do sostenido menor». George Sand cuenta que Chopin lo compuso «en un momento de gran depresión». Sin embargo, el sentimiento que desprende y que lo embarga es de una melancolía acaso exenta de tristeza y de dolor, sentimientos sobre los que se impone la nobleza melódica de su nítida línea expresiva. El preludio fue compuesto, como el número 4, en Valldemossa, en 1838.

*Preludio número 7, en La mayor*. A Chopin le bastan 16 compases para componer una de sus páginas —paginita— más difundidas. Más que un preludio, es una mazurca con su inconfundible compás ternario levemente acentuado en el segundo tiempo. Se trata de una deliciosa miniatura que se establece como suave prefacio del agitado preludio que la sucede. No se puede expresar más con menos medios. Ligerero como una pluma, «termina cuando casi ni siquiera ha comenzado»<sup>[429]</sup>, y sus breves compases lo convierten en la pieza más escueta del repertorio hasta las *Seis pequeñas piezas para piano* que Schönberg publica en 1911. Apenas una frase que se repite hasta tres veces y sin el más mínimo desarrollo constituye su sustancia melódica, que evoluciona bajo un plácido tiempo «*Andantino*» que el compositor reclama «*dolce*» y «*piano*». Reguladores, ligaduras de fraseo y pedales aparecen perfectamente marcados y delatan la idea tan precisa que Chopin tenía acerca de cómo debía sonar este exquisito preludio/mazurca compuesto en torno a 1836.

*Preludio número 8, en fa sostenido menor.* Virtuosisimo de la mayor exigencia y altas dosis de potencia expresiva y técnica requiere la correcta interpretación de este tumultuoso y vehemente preludio. Se trata, como han señalado algunos autores, de un verdadero estudio pianístico para desarrollar la independencia y capacidad de canto del pulgar derecho, mientras los restantes dedos de ambas manos desarrollan un rapidísimo e independizado acompañamiento en fusas y semicorcheas que Jesús Bal y Gay define como «irisada armonía»<sup>[430]</sup>. A los problemas meramente digitales Chopin añade aún el de combinar en el tiempo dos ritmos contrapuestos: el de subdivisión binaria en la mano derecha y tresillos de semicorcheas en la izquierda. De hecho, en todo el preludio se pueden distinguir tres planos sonoros simultáneos: el acompañamiento de la mano izquierda, con una figuración de un tresillo de semicorcheas y una corchea en cada parte; la melodía que canta el pulgar derecho, consistente en una métrica de corchea con puntillo y semicorchea, y, finalmente, las fugaces fusas que en cada parte y a modo de floritura ejecutan los cuatro restantes dedos de la mano derecha.

Esta rítmica compleja e implacable se mantiene ininterrumpidamente a lo largo de los 34 compases en tiempo de 4/4 que integran el preludio, todo él dominado por una indicación «*Molto agitato*» que da buena cuenta de su carácter turbulento y lo avvicina al preludio que cierra la serie, en re menor, cuyo acompañamiento en la mano izquierda resulta coincidente. Chopin, que no prescribe ninguna indicación dinámica al principio de la apasionada partitura, reclama, sin embargo, un incremento de la tensión expresiva en el compás 19, donde anota un «*Molto agitato e stretto*» antes de señalar un *crescendo* que desemboca, finalmente, en un brillante *fortissimo*. La reexposición de la sección inicial cierra en pianísimo esta página deslumbrante y plagada de todo tipo de dificultades, probablemente compuesta en la ciudad alemana de Stuttgart, en 1831.

*Preludio número 9, en Mi mayor.* Chopin emplaza en el registro grave del teclado su noveno preludio, cuyos sucintos doce compases —sólo tres frases— aparecen escritos en la grave clave de Fa y jamás sobrepasan la nota La bemol del centro del teclado (en el compás 8). «*Largo*» y «*Forte*» reclama el compositor ya en el primer compás de esta pieza de transición entre las vehementes tumultuosidades del preludio precedente y las ligerezas del siguiente. Apenas unos concisos segundos de relativa distensión en los que en dos ocasiones aparecen, en el registro más grave de la mano izquierda, dramáticos trinos que sirven de fondo a la sencilla pero bien armonizada melodía que canta la derecha sobre un pesante fondo de tresillos de corcheas enunciados por la misma mano. Mientras, la izquierda despliega un resuelto y apenas desarrollado contracanto. El preludio, de carácter tan grave como su tesitura y que en más de una ocasión ha sido considerado como una marcha fúnebre, concluye con



nobleza en un sonoro acorde en fortísimo que afirma con rotundidad la tonalidad de Mi mayor. Se desconoce la fecha de su composición, aunque bien pudo ser esbozado entre los años 1836 y 1838.

*Preludio número 10, en do sostenido menor.* «Un scherzo con ritmo de mazurca». Es Jesús Bal y Gay quien así define este décimo preludio. Para complicar aún más el asunto, el músico y musicólogo español apostilla su descripción con el comentario de que «por la figura predominante en la mano derecha, podría considerarse como boceto de un estudio»<sup>[431]</sup>. Para rizar el rizo, Claudio Caprio lo y Giorgio Dolza lo califican como un «breve impromptu»<sup>[432]</sup>. Sea lo que fuere, la realidad de este velocísimo preludio —¡así lo llamó Chopin!— irrumpe con rotundidad en la mano derecha a través de un rápido y asimétrico diseño de fugaces semicorcheas descendentes que se suceden vertiginosamente sobre una estructura métrica en 3/4, primero en un seisillo que hace las veces de anacrusa, y luego en tresillos que en cada parte alternan con valores regulares de dos semicorcheas. Esta frase se repite hasta en cuatro ocasiones. Todo es volátil y desenfadado en una página sin más complicaciones que las derivadas de su laboriosa y rápida ejecución mecánica, que se desarrolla bajo un «Molto allegro» matizado por Chopin con la indicación «leggiero» en el primer compás de la partitura. 18 compases que suponen verdadera bocanada de aire fresco entre el mar de desasosiegos y tumultuosidades que habitan la colección. Se atribuye como fecha de composición más probable el año 1836 o 1837.

*Preludio número 11, en Si mayor.* Una suave y serena atmósfera inspira este undécimo preludio, sin duda uno de los más plácidos y desenvueltos de la colección. 27 compases todos ellos en tiempo de 6/8 y presididos por una indicación «Vivace» que en absoluto implica precipitación ni vértigo. Chopin no introduce ni una sola modulación en estos compases todos ellos en la tónica de Si mayor y contruidos sobre una figuración de corcheas en ambas manos que se mantiene invariable a lo largo de todo el preludio, salvo en los siete compases de la coda final, que se inicia con la reaparición de la larga nota Fa blanca con puntillo que abrió este breve preludio en forma de improvisación. Escasean en él las indicaciones dinámicas, y su correcta interpretación requiere que sea entendido y abordado desde la nítida sensación de sosiego y felicidad que anima sus compases. Dos observaciones a los intérpretes que se acerquen a él: la indicación *forte* (*F*) que en algunas ediciones figura en el compás 21 es un error derivado de su equivocada inclusión en la primera edición francesa, y no figura en el manuscrito original. La segunda indicación es señalar que Chopin anotó en la partitura de su alumna Camille O'Meara Dubois una barra de respiración inmediatamente antes del Do doble sostenido que figura al inicio de la segunda parte del compás 23, por lo que conviene considerar esta cesura, a

pesar de que no figure en ninguna edición.

*Preludio número 12, en sol sostenido menor.* Un aire de movimiento perpetuo alienta este virtuosístico, veloz («Presto») y dramático preludio, que parece hermano del cromático «Estudio opus 10 número 2». El rápido diseño en corcheas de la mano derecha se sustenta sobre el sólido y muy marcado fondo armónico de anchos acordes de octava trazados por la izquierda. La considerable potencia expresiva de los 81 compases —todos ellos en tiempo de 3/4— que conforman la partitura emana tanto de su vigor rítmico como de la pluralidad de sensaciones y registros que la inspira. Conviene señalar que Chopin ideó inicialmente este preludio preñado de dificultades como un estudio para piano. De hecho, fue uno de los dos estudios que en 1836 decidió retirar del manuscrito del *Opus 25* para ser sustituidos por los dos que ahora abren la serie. La razón de este cambio pudo deberse a que los problemas técnicos que trata este estudio/preludio (el fortalecimiento de los dedos más débiles de la mano derecha y la rápida sustitución de la digitación en las notas repetidas) ya estaban planteados en el «Estudio opus 10 número 7». Su año de composición más probable es 1834.

*Preludio número 13, en Fa sostenido mayor.* Chopin deja de lado en este quieto y apacible preludio cualquier tensión para permitir que la música se explye en un lírico y efusivo melodismo que aproxima estos 20 idílicos compases al universo ensoñado de los nocturnos. Pero el paralelismo con los nocturnos no se ciñe a estas razones de orden expresivo. También tiene en común la perfecta arquitectura tripartita en que aparece organizada la partitura, tan similar a la empleada en los nocturnos. Todo transcurre sobre un compás de 6/4 y un aire «Lento» que invita a la recreación de una línea vocal cargada de sutileza y buen gusto, y que se desarrolla sobre un acompañamiento de corcheas en la mano izquierda, también muy próximo al de algunos nocturnos. El mago de la modulación y del color que es Chopin tiñe el modo mayor de Fa sostenido de una extraña y dulce melancolía que prende de inmediato en el oyente atento. El sólido equilibrio interno, la madurez de su expresión y la acabada perfección de las modulaciones de este nocturnal preludio lo convierten en una de las páginas más interesantes de la colección.

*Preludio número 14, en mi bemol menor.* Oscuro, pesante e intensamente dramático. Así es este decimocuarto preludio, verdadero precedente del fugaz movimiento que cierra la *Segunda sonata para piano, opus 35*, de escritura extremadamente similar, por no decir casi idéntica. Las dos manos al unísono, a distancia de octava, trazan desde el registro grave del teclado un diseño que no da tregua a la más mínima

posibilidad melódica. Tresillos de corcheas sobre una métrica en 4/4 y cuyo ritmo pesante se mantiene invariable a lo largo de los 19 compases que integran el preludio son la esencia de esta página angustiosa y de hondo sentido dramático. Apenas existen indicaciones dinámicas (salvo el fortísimo del undécimo compás), aunque todos los pentagramas surgen plagados de reguladores que deben ser controlados con el peso del propio cuerpo del intérprete, al objeto de no perturbar el cuidadoso y acompasado movimiento oscilante de muñecas con el que se han de afrontar las notas.

Normalmente, este decimocuarto preludio se interpreta a gran velocidad, de acuerdo con la indicación «Allegro» que encabeza todas las ediciones. Sin embargo, Chopin, en un ejemplar de la partitura que poseía su amiga y discípula Jane Wilhelmina Stirling<sup>[433]</sup>, tachó la palabra «Allegro» y la sustituyó por el término «Largo», lo que abre la posibilidad a entenderlo e interpretarlo a un tempo considerablemente más lento del que se hace habitualmente.

*Preludio número 15, en Re bemol mayor.* También conocido como «Gota de agua», este preludio es el más extenso y popular de la serie. Una de esas páginas que todo el mundo —melómanos y no melómanos— reconoce de inmediato. Sobre él late la leyenda<sup>[434]</sup> de que la nota repetida —La bemol o su enarmónica Sol sostenido en la sección central, en do sostenido menor— que se escucha de manera ininterrumpida durante sus 89 compases en tiempo de 4/4 fue inspirada en un día de lluvia por el sonido monocorde de gotas que caían de modo uniforme sobre la Cartuja de Valldemossa.

Es George Sand quien refiere y da pie a esta falsa leyenda en *Historia de mi vida*: «Al regresar un día al monasterio [de Valldemossa] después de una fuerte tormenta, escuché cómo Chopin componía un preludio bajo el acompañamiento de las gotas de lluvia que caían de los aleros. Cuando le llamé la atención hacia los goterones de agua que caían sobre el tejado, negó haberlos oído. Se enojó por lo que yo llamaba *armonía de imitación*. Protestó con vehemencia, y tenía razón, contra la inutilidad de esas imitaciones para el oído. Su genio se nutría de misteriosas armonías de la naturaleza, volcadas en sublimes equivalentes por su pensamiento musical, y no por una copia servil de sonidos exteriores. Su composición de esa noche estaba humedecida por las gotas de lluvia que resonaban sobre las sonoras tejas de la Cartuja, pero que en su enajenación se habían convertido en lágrimas que, desde el cielo, caían sobre su corazón»<sup>[435]</sup>. Conviene observar que Chopin nunca ocultó su rechazo frontal a que su música fuera asociada a historias concretas o a referencias literarias, algo que consideraba pueril y antimusical.

El preludio, cuyos 89 compases en tiempo de 4/4 se organizan en tres partes claramente diferenciadas, tiene mucho de nocturno tanto por su construcción formal como por su latente expresividad. La primera sección, en Re bemol mayor y que

engloba dos motivos temáticos diferentes, se prolonga hasta el compás 27 y se distingue por su lírica y serena atmósfera, generada por la sencilla cantinela que declama la mano derecha siempre sobre el obsesivo pero leve acompañamiento de la izquierda, que insiste sin interrupción en la repetición de la nota La bemol central (la supuesta «Gota de agua» a la que alude George Sand). Los únicos momentos de tensión dramática se producen en la oscura sección central, una especie de interludio modulado a do sostenido menor, lo que no impide que siga escuchándose la famosa «gota de agua», ahora aún con mayor intensidad, pero mutada a la nota enarmónica de Sol sostenido. Este episodio central es, como escribe Bal y Gay, «una especie de marcha procesional de carácter fúnebre, que comienza *sotto voce* en la región grave del piano para alcanzar más adelante una gran sonoridad y patetismo»<sup>[436]</sup>. El preludio concluye con la reexposición —aunque muy abreviada— de la sección central y una breve coda que cierra en pianísimo tan lograda y elocuente página, compuesta en Valldemossa a finales de 1838 o durante los primeros días de enero de 1839.

La enorme popularidad de este preludio, que era el favorito del propio compositor —Chopin lo interpretó frecuentemente en público—, y su contagioso melodismo han inducido la realización de un sinfín de arreglos y adaptaciones. Entre ellos, uno para violonchelo y piano escrito por Martinus Sieveking (1867-1950) muy tocado por Pau Casals, quien, el 19 de enero de 1926, lo grabó en Camden (Nueva Jersey, Estados Unidos) para el sello Victor junto con el pianista Nikolái Médnikov. Este documento sonoro ha sido recuperado en un variado y bien editado compacto publicado por Naxos (ref.: 8.110972).

*Preludio número 16, en si bemol menor.* «Presto con fuoco». Chopin deja claro desde el primer momento el carácter tempestuoso y abrasador de su decimosexto preludio, quizá el más complejo y virtuosístico de la colección. La mano derecha deambula vertiginosamente a lo largo del teclado a través de una rapidísima figuración de semicorcheas, mientras que la izquierda debe satisfacer un implacable acompañamiento y solventar a velocidad de vértigo saltos y acordes de gran complejidad<sup>[437]</sup>. 46 compases siempre en tiempo de 2/2 que no dan pie a respiro ni sosiego; en los que la música parece huir de sí misma para ir a no se sabe dónde. Todo es vehemencia y nervio en esta página equiparable a los más exigentes estudios de Chopin. Como fugaz preparación, en el primer compás aparecen seis sonoros acordes de negras en tresillos coronados por un calderón emplazado sobre la barra de compás que los separa del compás siguiente. Es este calderón el único instante de respiración, apenas un suspiro, antes de adentrarse en el ímpetu que exhala este *perpetuum mobile* verdaderamente magistral. Alfred Cortot denominaba este preludio en si bemol menor «Camino al abismo», acaso refiriéndose, no sin humor, más al abismo en que puede ahogarse el intérprete ante tal derroche de dificultades técnicas

que al carácter desenfrenado de sus frenéticos compases. Fue compuesto en Valldemossa entre 1838 y 1839.

*Preludio número 17, en La bemol mayor.* «Amo este preludio. No sabría decir cuánto ni por qué. Lo que sí sé es que es algo que yo jamás podría haber escrito». A Felix Mendelssohn-Bartholdy le gustaba muy especialmente este decimoséptimo preludio, acaso porque sentía su aplacada y sonriente estética próxima a la de sus líricas *Romanzas sin palabras*. La grata tonalidad de La bemol mayor es el marco propicio de sus sutilezas melódicas y de las bien moduladas riquezas armónicas de los 90 compases en tiempo de 6/8 que lo configuran, y que hicieron que André Gide considerara esta composición, quizá algo exageradamente, como «la culminación de la felicidad»<sup>[438]</sup>. De nuevo aparece en un preludio la silueta de un nocturno, aunque ciertamente aquí el carácter general responde más al modelo de romanza sin palabras desarrollado por Mendelssohn-Bartholdy. Por ello, por este carácter liviano, resulta inoportuno enfatizar la sección central, a partir de la modulación de Mi mayor a fa sostenido menor que comienza en el compás 45, y conviene mantener, también en este episodio, el ánimo dentro del espíritu calmo propio del resto de la obra.

Se conserva un valioso documento oral de cómo Chopin entendía e interpretaba este preludio. Lo contó su alumna Camille O'Meara Dubois a Ignacy Jan Paderewski: «Chopin atacaba con clara y gran sonoridad el La bemol grave<sup>[439]</sup> mientras hacía sonar pianísimo y *sotto voce* todo el resto. Atacaba esta grave nota pedal de la mano izquierda siempre con idéntica sonoridad<sup>[440]</sup>, mientras el resto de las notas era tratado en un largo *diminuendo* que se extinguía en el *perdendosi* del final del preludio». Según refiere Paderewski, Chopin mantenía intacta la dinámica de esta nota pedal porque decía que simulaba las campanadas del reloj de un campanario, «y los relojes de los campanarios no conocen el *diminuendo*»<sup>[441]</sup>. Friedrich Niecks refiere<sup>[442]</sup> que este final impresionó de modo muy especial a Giacomo Meyerbeer y a Ignaz Moscheles cuando lo escucharon en París, el 21 de octubre de 1839, tocado por el propio Chopin en el domicilio del banquero Auguste Léo<sup>[443]</sup>.

«*Preludio número 18, en fa menor*». ¿Por qué Chopin no anotó la más mínima referencia dinámica en los compases iniciales de este preludio? Pregunta sin respuesta que ha dado pie a que cada pianista lo inicie de la manera que estime más conveniente. Generalmente, en una dinámica *piano* o *mezzopiano* que permitirá desplegar, en un largo *crescendo* no exento de inflexiones, una amplia evolución decibélica coronada, 21 compases más adelante, en el impresionante acorde en fortísimo (*fff*) que cierra el preludio. Pieza turbulenta y formalmente anárquica, exenta de cualquier regla y de figuración irregular; grandilocuente e interrogativa; trazada como una cadenciosa improvisación teñida de virulencia, incluso de desesperación y rabia. También de una tensión contagiosa que se siente en todas y cada una de sus notas, y que Chopin transmite al intérprete a través del discurso

propriadamente musical, pero también por medio de la escritura compleja, incómoda y arriesgada que distingue este preludio, un poco a la manera de esa «expresividad puramente técnica» que tan magistralmente plasmaría décadas después Albéniz en *Iberia*. 1836 o 1837 se presentan como los años más probables de composición de esta página que algunos autores —Gastone Belotti entre ellos— han relacionado con «Aufschwung», de las *Piezas de fantasía, opus 12*, de Robert Schumann.

*Preludio número 19, en Mi bemol mayor*. La transparencia de este preludio casi remite a nitideces mozartianas. Una incesante sucesión de desenvueltos tresillos de corcheas en ambas manos con grandes —¡peligrosos!— intervalos es la esencia de este preludio ligero para el oyente pero sumamente peliagudo para el intérprete, que está siempre al borde de rozar o fallar alguna nota. Y en este preludio desguarnecido cualquier nota fuera de su sitio chirría y rompe la perfecta evolución armónica de sus 71 compases en tiempo de 3/4, todos ellos de perfectos y desnudos contornos. Se trata, como el *Preludio número 12*, de una de las dos páginas que Chopin incluyó inicialmente entre los *Estudios opus 25* y que, poco antes de su publicación, decidió reemplazarlos por los dos estudios que finalmente fueron publicados como números 1 y 2 del *Opus 25* (el en «La bemol mayor» y el en «fa menor»). Su carácter ligero y despreocupado debe de imponerse sobre la dificultad técnica de la página. Y esto es, precisamente y a diferencia de lo que ocurre en el preludio precedente, el mayor reto que plantea al intérprete sus pentagramas: solventar sus dificultades y transmitir con ello al oyente una impresión de placidez que nada tiene que ver con el enjundioso compromiso que asume el pianista al abordarlo. El hecho de que figurara en la relación inicial de los *Estudios opus 25* (compuestos en 1832 y 1836) avala la tesis de que fue escrito en este periodo, es decir, años antes de la conclusión de la colección, en enero de 1839.

*Preludio número 20, en do menor*. Cuando George Sand, siempre tan radical y tajante, escribió que «en un solo preludio de Chopin hay más música que en todas las trompeterías de Meyerbeer» pensaba en la sencillez extrema de este *Preludio número 20*, una doliente marcha fúnebre<sup>[444]</sup> en forma de coral que, como escribe James Huneker, «agrupa en trece compases el dolor de toda una nación»<sup>[445]</sup>. Un solemne aire «*Largo*» preside el inicio, basado en solemnes y sonoros acordes en fortísimo que marcan la pauta de los tres pentagramas en compás de 4/4 que abarca el preludio. Cada uno de estos tres pentagramas —cuatro compases cada uno de ellos, salvo el último, que incorpora uno más, a modo de conclusión, con un acentuado y sobrecogedor acorde perfecto de do menor— presenta un nivel sonoro diferente.

El primero en *fortissimo* (*ff*), el segundo en *piano* (*p*), y el tercero —que es la exacta repetición del segundo<sup>[446]</sup>— en *pianissimo* (*pp*). Estos tres calibrados

horizontes acústicos requieren una notable concentración del intérprete, quien, además, debe explorar los muchos registros tímbricos a que invita la partitura, de indudables resonancias organísticas. Jane Stirling, alumna de Chopin, consideraba este preludio como una oración. «Cuando lo tocaba Chopin», añade, «sus acordes parecían más celestiales que de este mundo, plenos de una inspiración que se proyecta a la eternidad»<sup>[447]</sup>.

*Preludio número 21, en Si bemol mayor.* Todo es suavidad y delicadeza en este refinado preludio en Si bemol mayor, donde Chopin repliega cualquier tentación dramática para generar un mundo de efusiva belleza, de palpitante regocijo, en el que ambas manos —el canto en la derecha, pero también el acompañamiento en la izquierda— se empeñan en mostrar lo más sereno y delicado del teclado. Una afable joya en forma de nocturno que Chopin emplaza con aguda perspectiva entre la solemnidad fúnebre del preludio en Do menor y la angustiosa tempestuosidad del preludio siguiente, en sol menor. Ahora es tiempo de sosiego y armonía, aunque no exento de cierta melancolía latente y de efímeros momentos de tensión que acabarán por ceder ante el sereno aliento general del preludio. 59 compases todos en tiempo de 3/4 y encabezados por un aire «*Cantabile*» que se mantendrá a lo largo de toda la obra.

La melodía en la mano derecha se expande parsimoniosamente bajo el fondo sonoro de una mano izquierda que parece no querer limitarse a su función de acompañante y se empeña en un melodismo armónico que subraya y enaltece la vitalidad del canto de la diestra. Un episodio central en Sol bemol mayor, que se extiende desde el compás 17 hasta el 32, aporta variedad al conjunto, considerado por Gerald Abraham «como uno de los ejemplos más bellos del arte estructural de Chopin en obras de pequeño formato»<sup>[448]</sup>.

*Preludio número 22, en sol menor.* Es la mano izquierda, con sus rotundos acordes de octava, la que lleva la voz cantante en este preludio cargado de nervio y excitada agitación. La tonalidad dramática de sol menor envuelve sus 41 compases en tiempo de 6/8. En todos ellos, ni una sola indicación que reclame contención. Todo es fuerte y fortísimo en esta impetuosa y vibrante pieza: desde el «*Molto agitato*» que encabeza el primer compás hasta el fortísimo (*ff*) que la clausura. Algunos autores han apuntado su similitud con el *Capriccio número 7, para violín solo*, de Niccolò Paganini, compositor especialmente apreciado por Chopin ya desde sus años en Varsovia, cuando escuchó reiteradamente al virtuoso violinista genovés en la serie de conciertos que ofreció durante su prolongada estancia en la capital polaca, entre mayo y julio de 1829.

Fue en ese mismo año cuando Chopin compuso *Souvenir de Paganini*

(*Variaciones en La mayor*) [KK 1203], para piano solo. Ahora, en este vigésimo segundo preludio, asoma nuevamente la admiración hacia el mago del violín a través de la referencia casi explícita al citado capricho. La mayoría de los autores consideran este preludio como uno de los primeros en ser compuesto, y lo fechan en Viena, en 1931, precisamente en la época en la que la admiración de Chopin por Paganini era más intensa. Otros autores, como Gastone Belotti, se muestran más precavidos y extienden el posible periodo de composición hasta el año 1834.

*Preludio número 23, en Fa mayor.* El penúltimo preludio del *Opus 28* desprende una vaporosa y aérea dulzura. 22 tenues y «delicadísimos» compases en tiempo de 4/4 en los que la melodía es asumida por la mano izquierda mientras la derecha traza un rápido pero en absoluto precipitado acompañamiento en ligeras semicorcheas a modo de arabescos que mantienen su incesante ir y venir por el teclado a lo largo de todo el preludio. La atmósfera es menuda y en ella no hay espacio para excesos ni grandilocuencias. Es como si Chopin quisiera reposar tras la excitada angustia del *Preludio en sol menor* y antes de adentrarse en la dramática voluptuosidad del preludio que cierra la serie. Desde el punto de vista estructural, el fragmento se construye sobre una sencilla melodía de cuatro compases que se repite hasta en tres ocasiones, cada una de ellas en distinta tesitura. Sus compases han de ser tocados a un tempo reposado, que permita al intérprete y a los oyentes degustar y recrearse en las sutilezas que atesora el pentagrama. Chopin indica un ambiguo «Moderato» que en este caso ha de ser entendido en su más comedida acepción.

*Preludio número 24, en re menor.* Chopin cierra la colección de preludios con esta página tumultuosa y brillante, de impulsivo dramatismo y apasionada fuerza expresiva, en la que la mano derecha desarrolla su canto decidido sobre un obstinado acompañamiento de la izquierda, que se erige en base rítmica y armónica de todo el preludio. Un tiempo de 6/8 marca sus 77 compases, para los que Chopin reclama un significativo aire «Allegro appassionato». Obra enjundiosa musical y pianísticamente, no se equivocan quienes consideran este fragmento como uno de los más relevantes de cuantos compuso Chopin. Entre ellos, el compositor Alfredo Casella, quien subraya la importancia de este último preludio «por su carácter de desesperación visionaria y fantástica, por la audaz fiereza de su declamación y por la infinita grandiosidad de sus efectos pianísticos».

La gran dificultad interpretativa de este exigente fragmento estriba fundamentalmente en la velocidad a la que hay que ejecutar sus amplias y continuas escalas y arpeggios de la mano derecha, incluida una peligrosísima y extensa escala descendente en terceras y tresillos de semicorcheas que abarca los compases 55 y 56, y que ha de ejecutarse en fortísimo (*ff*). Tampoco la izquierda se queda manca en



dificultades, dado que tiene que desarrollar con fluidez y sin desmayo un sólido e infatigable dibujo en semicorcheas de gran extensión, que exige posiciones y aberturas de mano en ocasiones bastante incómodas y arriesgadas. Todo se resuelve, tras un fortísimo y agudo acorde perfecto de re menor (compás 73), en una última genialidad: tres solitarios, sonoros y largos *res* salidos del registro más grave y profundo del teclado. Perfecto y sorprendente colofón a una colección que, como dijo Joaquín Achúcarro, «es una de las creaciones más perfectas de la historia del teclado».

### ***Preludio para piano en do sostenido menor, opus 45 (1841)***

*Duración aproximada: 3' 45".*

«Llegué aquí ayer jueves. He escrito un *Preludio en do sostenido menor* para Schlesinger, breve, tal como él quería. Está bien modulado y puedo enviárselo sin temor»<sup>[449]</sup>. Estas líneas, que Chopin incluye en una carta que el 1 de octubre de 1841 remite desde Nohant a Julian Fontana, es el origen de otra, bastante más áspera, en la que muestra a su amigo el enojo ante el rechazo del editor a abonarle por el preludio los 600 francos que le había pedido<sup>[450]</sup>. «Dile, querido mío», señala Chopin a Fontana tres semanas después, el 18 de octubre, «que escribo poco, publico poco, y que no piense que pido demasiado. Cuando veas mis patas de moscas en los manuscritos, opinarás, como yo, que pedir 600 [francos] no es exagerado cuando por la *Tarantella* recibí 300 y por el *Bolero*, 500».

Probablemente, mucho tuvo que ver en esta agria disputa pecuniaria el enorme éxito editorial que alcanzaron los *24 preludios opus 28* tras su estreno en la Salle Pleyel de París, el 26 de abril de 1841, tocados por Chopin. De hecho, para su editor y dedicatario, Camille Pleyel, los preludios supusieron una de sus más rentables inversiones editoriales. Ante ello, el otro editor parisiense de Chopin, Moritz Schlesinger, le encargó un nuevo preludio, al objeto de incluirlo en su fondo editorial<sup>[451]</sup> y recoger así algo del éxito que había alcanzado su competidor Pleyel con los *Preludios opus 28*. Chopin, respondió con prontitud con este *Preludio en do sostenido menor*, pero, crecido ante el éxito de la colección precedente, no estaba dispuesto a «malvenderlo», aunque por otra parte, tampoco es difícil entender la «racanería» de Schlesinger, que, sin duda, y aunque valorara las calidades modulatorias de las que habla Chopin, también se percató de inmediato de que este *Preludio en do sostenido menor* en absoluto alcanzaba el interés de los preludios precedentes. Al final hubo acuerdo y Schlesinger publicó el preludio catalogado como opus 45<sup>[452]</sup>, y emplazado así entre la *Polonesa en fa sostenido menor, opus 44* (fecha en 1941) y el poco difundido *Allegro de concierto, en La mayor, opus 46*.

Sus 92 compases transcurren en un ambiente de refinada serenidad que evoca el

de algunos lentos nocturnos. En sus armonías avanzadas destaca, como subrayó el compositor, su cromático juego modulador, que confiere a su canto un penetrante hálito de misterio e incertidumbre que parece anticiparse a algunas páginas de Debussy. Todo es sutileza en esta pieza cargada de alteraciones accidentales y que transcurre siempre en una atmósfera tenue y de melodías vagamente alineadas, que se inicia con una frase que recuerda a la segunda de las *Romanzas sin palabras* de Mendelssohn-Bartholdy. Como contraste, la métrica binaria (2/2) que domina todo el preludio se quiebra en el compás 80, donde irrumpe una «leggierissima» e inesperada cadencia en piano de reminiscencias lisztianas marcada «pianissimo» y «a piacere», y cuyos dos últimos compases anticipan unos de los *Leitmotive* de Alberich —el de la maldición— en *Das Rheingold*, de Wagner. Apenas unos segundos, que abren paso a la lenta coda que clausura la pieza con un suave *smorzando* que parece perderse en el silencio infinito mientras las armonías modulan de do sostenido menor a Re mayor.

### ***Preludio para piano en La bemol mayor [KK 1231-1232] (1834)***

*Duración aproximada: 0' 40".*

En agosto de 1918 la revista ginebrina *Pages d'Art* publica un hasta entonces desconocido preludio de Chopin, en La bemol mayor, fechado «el 10<sup>[453]</sup> de julio de 1834» y dedicado «À mon ami P. Wolff». La publicación de esta ceñida página suscitó de inmediato muchas dudas sobre su autenticidad, que finalmente se verificó como cierta. Pierre Wolff, el misterioso amigo destinatario de sus 41 ligeros compases, era un pianista y compositor nacido en 1810 (el mismo año que Chopin) en Ginebra, donde residió hasta su muerte, en 1882. Probablemente Chopin se la dedicó y obsequió como agradecimiento por hacer de mensajero de una carta que, en esos mismos días, el 18 de julio de 1834, dirigió a Feliks Wodziński, hermano de su futura prometida Maria Wodzińska, y que sirvió para restaurar las deterioradas relaciones entre el músico y su luego fallido cuñado. Poco antes de fallecer, Wolff regaló el manuscrito a una alumna suya ginebrina llamada Aline Forget, uno de cuyos descendientes fue el que preparó la edición de 1918. El manuscrito actualmente se conserva en una colección privada de la francófona capital suiza.

Se trata de una obra menor, una bagatela acaso de circunstancias, pero en absoluto la «insignificancia sin más interés que la de estar firmada por Chopin» de la que escriben algunos autores. El autógrafo no presenta título. Ni siquiera la denominación de «preludio» bajo la que fue publicado. Todo él transcurre en tiempo de 2/4, y figura encabezado por un tempo «Presto con leggerezza» que afecta a una rápida figuración de semicorcheas en ambas manos, que se prolonga sin interrupción hasta el último compás. Su simpleza temática se basa en una célula recurrente que se repite hasta en cinco ocasiones. Como dato curioso hay que señalar que en el compás

37, ya en el último pentagrama, Chopin, tan cuidadoso en sus indicaciones expresivas, anota un contradictorio «accelerando e smorzando», algo que delata la ligereza con la que escribió esta piececilla sin pretensiones pero que en modo alguno anda huérfana de encanto. Probablemente, de haber figurado en la serie de los *Preludios opus 28*, los críticos de esta pequeña delicia habrían sido bastante más condescendientes con ella.

# Rondós

---

«Chopin tenía 15 años cuando publicó su primer rondó; era un joven optimista, dotado de gran talento para la caricatura, la imitación y el chiste espontáneo. Y si el buen humor no es, en modo alguno, un atributo de su música en general, algunas de sus obras tempranas, incluidos los rondós, contienen rasgos de parodia y grandes dosis de exuberancia juvenil».

Jeremy Siepmann<sup>[454]</sup>

---

La forma rondó, de origen francés y tan arraigada a la música del periodo clásico y a la ópera bufa italiana, gozaba aún de predicamento en la Varsovia decimonónica que vio crecer al pequeño Chopin, posiblemente debido al hecho de que su estructura congeniaba mejor que otras formas musicales con el carácter de la música popular polaca. Tres de los cuatro rondós para piano de Chopin corresponden a su época en Polonia. Son, por tanto, obras de juventud anteriores a 1830<sup>[455]</sup>. Únicamente el *Rondó en Mi bemol mayor, opus 16*, fue escrito posteriormente, en 1832, en París, aunque en él resultan evidentes rasgos de su país natal y de su primera época. Los rondós son así obras juveniles, frutos de un adolescente preveinteañero cargado de optimismo y vitalidad, de exuberancia juvenil y, en ocasiones, hasta de algo tan alejado a su estilo futuro como es el humor y la parodia. También lucen escritura pianística brillante, elegante y profusamente ornamentada, en la que palpita el virtuoso del teclado que habita en el compositor.

Compuestos entre 1825 y 1832, los cuatro rondós<sup>[456]</sup> de Chopin ocupan en su catálogo un espacio frecuentemente subestimado —incluso «despreciado», como anota el pianista Ludmid Angelov en los comentarios que acompañan a su propia grabación— por musicólogos y pianistas, bajo el pretexto, añade Angelov, «de exhibir un virtuosismo ostentoso», de ser una música de salón ecléctica, «es decir, portadora sólo de los vicios del llamando *style brillant* de principios del siglo XIX». «Mi opinión», añade el pianista hispanobúlgaro, que firma una de las mejor acabadas versiones discográficas de la colección, «es que tras un análisis profundo, se pueden rebatir fácilmente tales supuestas deficiencias».

Efectivamente, y aunque es evidente que los rondós no se expresan en el lenguaje del Chopin maduro, es innegable que están marcados por el sello inconfundible del genio que siempre fue. A partir del *Rondó en do menor, opus 1*, que compone en 1825, con sólo 15 años, y que inaugura su catálogo *oficial* de obras, cada nueva composición será un gigantesco paso en su desarrollo como pianista y compositor. Basta cotejar el asombroso cambio pianístico y estético que se produce entre el *Rondó en do menor* y el siguiente, el *Rondó a la Mazur, en Fa mayor, opus 5* [KK 22-25], escrito sólo un año después, en 1826, para tener plena certeza de ello.

Son varias las referencias recomendables para conocer y disfrutar discográficamente de los rondós de Chopin. Entre ellas, cabe subrayar las valiosas

incursiones de Nikita Magálov (Philips 426 829-2, 1978); Vladímir Ashkenazi (DECCA 443 749-2, 1978); Garrick Ohlsson (Arabesque Recordings Z6629-2, 1989); Idil Biret (Naxos 8.554537, 1991/1992); Lilya Zilberstein (Deutsche Grammophon 463 063-2, 1999), y Ludmil Angelov, quien reúne en un estupendo compacto registrado en septiembre de 1998, en Sofía, los rondós y variaciones de Chopin.

La autoridad estilística y entidad técnica con las que Angelov se adentra en estas obras fueron reconocidas en Varsovia en el año 2000, cuando el compacto fue merecidamente distinguido con el codiciado «Grand Prix du Disque Frédéric Chopin» (GEGA GD 135). Del *Rondó en Mi bemol mayor, opus 16 [KK. 216-219]* han dejado testimonio fonográfico, entre otros, Mijaíl Pletnióv (Deutsche Grammophon 463 063-2, 1996), la inglesa Joyce Hatto (Concert Artist/Fidelio Recordings CACD 9160-2, 1997), Ching-Yun Hu, cuyo registro, grabado en octubre de 2005, fue difundido por el sello DUX (ref.: 0068) y el siempre deslumbrante Vladímir Horowitz, distribuido actualmente por el sello Sony (ref.: S2K53468, 1971). De los rondós opus 1 y opus 5 hay buena versión de la pianista polaca Barbara Hesse-Bukowska (Polmusic 1-1989-1056, 1997).

### ***Rondó en do menor, opus 1 [KK 1-5] (1825)***

*Estreno:* Varsovia, Gran Salón del Conservatorio, 27 de mayo de 1825. *Intérprete:* Fryderyk Chopin. *Duración aproximada:* 9' 10".

A pesar de figurar en el catálogo chopiniano como primera obra, el *Rondó en do menor, opus 1* es posterior a algunas polonesas y mazurcas, así como a las *Variaciones para piano sobre una canción alemana*, de 1824. Aunque convencional en su estilo, en esta temprana pieza de juventud ya despunta de forma inequívoca el genio de Chopin. Detrás de la brillantez adolescente de sus pasajes se vislumbra una clara aspiración a hacerlos melódicos; también una exquisita ornamentación, que sirve al desarrollo melódico y se pliega totalmente al encantador sustento lírico que lo alienta.

Escrito en mayo de 1825 y dedicado a Luiza Linde<sup>[457]</sup>, el *Rondó* fue publicado por primera vez en Varsovia, en junio de 1825, sin número de opus, por Antoni Brzezina. Diez años después fue reeditado en Berlín, ya catalogado como opus 1, por Martin Adolf Schlesinger. A París llegó en 1836 (Moritz Schlesinger)<sup>[458]</sup>, casi simultáneamente a su impresión en Londres, en marzo de 1836, donde fue publicado por Wessel & Co. bajo el caprichoso y comercial título de «Adieu à Varsovie».

La partitura consta de tres temas organizados —como todos los rondós de Chopin— en cinco secciones nítidamente diferenciadas (A-B-A-C-A). El refrán (A) irrumpe en piano bajo un aire «Allegro» y tiempo de 2/4. Su apariencia brillante y

desenfadada delata el carácter adolescente de la pieza, bien arraigada en los clásicos rondós del siglo XVIII, pero también en el belcantismo italiano que tanto gustaba a Chopin. Sin embargo, pronto, en el desarrollo de este tema inicial y, sobre todo, en los dos cuplés, más líricos y cantables (en la sección en La bemol mayor del segundo se vislumbra el futuro *Concierto para piano en fa menor*), la obra cobra vuelo y delata a un compositor que, aunque quinceañero, domina ya con cierta desenvoltura el arte de la modulación y de la armonía.

Particularmente interesante resulta la libertad con que está tratada la forma de rondó y el audaz desarrollo de su estructura tonal: do menor-Mi mayor-La bemol mayor-do menor-Re bemol mayor-do menor. No se equivocaba Schumann cuando, tras escuchar este temprano *Rondó en do menor*, remitió las siguientes líneas a Friedrich Wieck, su futuro suegro: «Tengo en mis manos la primera obra del catálogo de Chopin, un *Rondó opus 1*. Alguna dama diría que es muy simpático, muy mordaz, casi *moschelesco*<sup>[459]</sup>. Espero que lo haga estudiar a Clara, porque está lleno de espíritu y presenta algunas dificultades técnicas».

La buena acogida dispensada al *Rondó* tras su publicación (y de la que dio cumplida cuenta el diario *El correo de Varsovia* en su edición del 2 de junio de 1825), así como la repercusión mediática (incluso el influyente *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig escribió elogiosamente de la nueva obra) resultaron capitales en la consolidación de la carrera de Chopin y en la decisión paterna de apoyar resueltamente la vocación musical del adolescente compositor.

El éxito de la partitura propició, además, que la editorial Hofmeister de Leipzig publicara en 1840 una transcripción del *Rondó* para piano a cuatro manos, quizá hecha por el propio Chopin. «*Ce Rondeau est arrangé aussi p. Pfte. à 4 mains*», informa la portada de la edición sajona en la elegante lengua de Molière.

## ***Rondó a la Mazur, en Fa mayor, opus 5 [KK 22-25] (1826)***

*Duración aproximada: 9' 20".*

Combinar las formas de rondó con la de la mazurca forma parte de una arraigada tradición de la música polaca, cultivada por compositores como Józef Elsner<sup>[460]</sup>, el maestro de Chopin en Varsovia. Este «Rondó a la mazurca» compuesto en 1826, con sólo 16 años, no es el único caso en el que Chopin funde ambas arquitecturas. Así lo hará también, por ejemplo, en la *Mazurca en Si mayor, opus 56 número 1*, de 1843.

La obra revela una personalidad aún primeriza pero ya bastante más desarrollada que la del precedente *Rondó en do menor* y, sobre todo, el talento incipiente de un músico ya capaz de combinar su íntima identidad expresiva con la música popular de su país. Como escribe Huneker, «este Rondó supone un evidente avance. Es sorprendente cómo Chopin fusiona en él la originalidad de su lenguaje con los

sentimientos y ritmos de su país»<sup>[461]</sup>. Probablemente, fueran estas mismas cualidades, junto con el hecho de que en sus compases el joven Chopin abandona la ortodoxia académica para seguir su propia intuición, las que indujeron las siguientes palabras a Robert Schumann: «Para los que no conozcan aún a Chopin, no encuentro mejor consejo para descubrir e introducirse en su personalidad creadora que el estudio de este rondó».

Dedicado a su alumna «*Mademoiselle* la Comtesse Alexandrine de Moriolles»<sup>[462]</sup>, fue publicado por primera vez en Varsovia, exento de número de opus, en febrero de 1828. Sin embargo, la primera edición *oficial*, considerado ya dentro del catálogo general de Chopin, se demoró hasta 1836, cuando fue impreso simultáneamente en París y Leipzig<sup>[463]</sup>. Este «rondó en forma de mazurca» —así es la correcta interpretación de su título— no ha logrado el favor de los pianistas, que rara vez lo presentan en público. Por ello, y pese a sus innegables méritos, no ha alcanzado la popularidad de otras obras de Chopin de menor entidad. De los grandes pianistas del siglo xx, uno de los pocos que lo tocaron con cierta frecuencia fue Sviatoslav Richter.

El rondó se basa en dos temas de intenso sabor polaco, y consta de cinco secciones, precedidas de una pequeña introducción y culminadas por una breve coda de ocho compases. De los dos temas, el primero, imperativo y delicado al mismo tiempo, es un jocosos *oberek* en modo lidio y presenta carácter de divertimento popular, mientras que el segundo, más extenso y expresivo, se sujeta al estilo de un melodioso *kujawiak*. De uno y otro se derivan una serie de motivos secundarios a lo largo de las diferentes secciones, que se desarrollan en tiempo de 3/4, el compás característico de la mazurca (que no del rondó, habitualmente en compás binario). El *color* tonal y las progresiones armónicas son particularmente interesantes<sup>[464]</sup>, y oscilan entre la tónica de Fa mayor, la menor, re menor y do menor, tonalidad esta última en la que aparece enunciada la lánguida melodía que precede a la última exposición del motivo principal. Alfred Cortot relaciona este final con el del *Concierto en fa menor, opus 21*, compuesto tres años después, en 1829.

### ***Rondó en Mi bemol mayor, opus 16 [KK 216-219] (1832)***

*Duración aproximada: 10' 00".*

Dedicado a su alumna «*Mademoiselle* Caroline Hartmann»<sup>[465]</sup>, concluido en París en 1832 y no publicado hasta junio de 1834 en Leipzig, por Breitkopf & Härtel<sup>[466]</sup>, este *Rondó en Mi bemol mayor* muestra, por su estilo temprano y poco cuajado, las mismas características del resto de rondós compuestos en Varsovia, antes de 1830. Es posible que Chopin lo comenzara en Polonia y luego, algunos años después, lo

retomara y concluyera en París. El rondó consta de dos partes perfectamente diferenciadas. La primera es una dramática introducción en aire “Andante”, compás de 4/4, tonalidad inicial de do menor<sup>[467]</sup> y forma de coral, cuya aparente simplicidad Alfred Cortot encuentra afín a las obras para piano de Carl Maria von Weber. Es posible que Chopin escribiera la introducción en París para completar el rondó que traía ya compuesto desde Varsovia<sup>[468]</sup>. Consta de varios episodios: tras los calmos compases iniciales, se suceden momentos de epidérmica brillantez, marcados “Agitato” y “Più mosso”, que también recuerdan los extravertidos compases de Von Weber.

A esta larga introducción, cuyo motivo melódico aparece cantado por la mano izquierda, sucede sin solución de continuidad el rondó propiamente. Se trata de un «Allegro vivace» en compás de 2/4, cuyo elegante y ligero tema principal alterna con otro secundario, de carácter más rítmico y alegre. La estructura —dos temas y cinco secciones— es idéntica a la de los restantes rondós de Chopin. La conclusión, con una virtuosística, aparatosa y sucinta coda plena de sutiles sonoridades, retoma el universo radiante y abierto de Carl Maria von Weber. Pese a la brillantez virtuosística que marca sus pentagramas, la técnica pianística presenta ya una desenvoltura que comienza a convertirse en imprescindible medio de expresión del ideal poético y de la profunda sensibilidad del Chopin de plenitud.

***Rondó para piano en Do mayor Ver Rondó para dos pianos en Do mayor, opus póstumo 73 [KK 1086-1091], en «Piano a cuatro manos. Dos pianos» (pp. 458-461).***



## Scherzos

---

«En Beethoven el *scherzo* se revela contra su propio nombre, deja de ser un *juego* y se convierte en una pieza de carácter humorístico, de un humor a veces muy amargo. En Chopin se convierte en una obra autónoma, desligada de la sonata o la sinfonía —como el preludio deja de ser preludio de algo—, de largas dimensiones y carácter fantástico, no humorístico, sino más bien de un lirismo apasionado y aun a veces trágico. No hay en él más juego que la fantasía».

Jesús Bal y Gay<sup>[469]</sup>

---

El *scherzo*, tal como lo entiende Chopin, poco tiene que ver con el característico y clásico movimiento de la sonata y la sinfonía heredero del minueto y desarrollado por Beethoven<sup>[470]</sup>, para quien deja de ser divertimento y se convierte en un fragmento, que aunque integrado en la estructura de la pieza a la que pertenece, cobra mayores proporciones y un sentido propio frecuentemente teñido de tintes inequívocamente trágicos. Los cuatro *scherzi* de Chopin son páginas de un lirismo apasionado y frecuentemente arrebatado: no es casualidad que las únicas acotaciones que encabezan las cuatro partituras sean «Presto con fuoco» (*Scherzos primero y tercero*) o, sencillamente «Presto» (*Scherzos segundo y cuarto*). Salvo el que cierra la colección, de carácter menos sobrecogedor, los *scherzos* son obras intensamente dramáticas, escritas casi en primera persona, en las que el compositor deja asomar sin reservas sus más inquietantes estados de ánimo.

Chopin profundiza y carga de sentido el concepto abstracto de la palabra *scherzo* desde su educación clásica y sensibilidad romántica. Triplica el tempo del original minueto, ensancha sus dimensiones y multiplica las exigencias técnicas y expresivas. Piezas de fantasía de corte rapsódico construidas entre 1831 y 1842, cuyas inagotables dimensiones artísticas son sólo parangonables a la excelsa factura de sus tumultuosos compases. Verdaderas obras maestras que nada tienen que ver con el ligero y bromista origen etimológico de la palabra *scherzo*, y que requieren siempre la presencia de un intérprete de verdadero fuste para desentrañar los ricos mundos de estas composiciones autónomas cargadas como pocas de valores pianísticos y musicales.

Chopin lo construye todo con un esquema formal rigurosamente uniforme, desarrollado siempre en el pertinente compás de 3/4, en movimiento extremadamente rápido y pleno de vehemencia, que contrasta con el carácter cantable de los lentos episodios que intercala, inspirados en el dieciochesco trío central, que Chopin enriquece con ese inconfundible melodismo armonizado de colores y siluetas preciosistas que lo convierte en uno de los mejores armonizadores de la historia. Asombra observar que piezas de tanta envergadura empleen una figuración métrica excepcionalmente austera, como revela el hecho inusitado de que en los cuatro *scherzos* sólo aparezcan sobre sus pentagramas blancas, negras y corcheas. ¡Ni una redonda, ni una sola semicorchea en los 3021 compases que integran estas cuatro

cimas de la literatura pianística!

Varias son las referencias discográficas de los scherzos de Chopin acreedoras de la excelencia. Resulta difícil optar entre la magia irresistible de Arturo Rubinstein en su registro londinense de octubre de 1932 (Naxos 8.110659-60), el fulgurante virtuosismo del poeta Claudio Arrau (Philips 473 466-2, 1953) o la desnuda perfección de Maurizio Pollini (Deutsche Grammophon 463 063-2, 1990). Cualquiera de estas versiones seducirá al oyente más exigente y le permitirá adentrarse en óptimas condiciones en las maravillas de las cuatro obras maestras del piano. Sin embargo, no son estas tres referencias las únicas opciones excelsas. Otros grandes intérpretes chopinianos también han acertado plenamente en la empresa de plasmar en disco sus respectivas visiones. Samson François, irregular pero siempre gran artista (EMI 7243 5 73386 2, 1955); Nikita Magálov, apoyado en su intensa imaginación romántica (Philips 426 818-2, 1976); Garrick Ohlsson, con ese pianismo directo y tan suyo que nunca defrauda (Arabesque Recordings Z6633, 1992), e incluso, aunque un poquito más abajo, las caprichosas pero respetabilísimas visiones de Ivo Pogorelich y Mijaíl Pletniov (ambas en Deutsche Grammophon, la primera de 1995 y la de Pletniov procedente de un recital ofrecido en el Carnegie Hall de Nueva York el 1 de noviembre de 2000), son opciones de entidad muy a tener en cuenta a la hora de conocer nuevas perspectivas. Imposible de todo punto resultaría omitir la fogosa y vibrante grabación del cordobés inolvidable Rafael Orozco (Philips CD 454 135).

Otras incursiones también a considerar son las de Philippe Entremont (CBS M2YK 45670, 1968); Christian Zacharias (EMI 7243 5 57029 2, 1972); Cyprien Katsaris (Teldec 8.43053 ZK 243 035-2, 1983); Emanuel Ax (Sony SMK 87865, 1987); Nikolái Demídenko (Hyperion CDA 66514, 1989/1990); Idil Biret (Naxos 8.554538, 1990/1991); Cyril Huvé (EMI 54480, 1991); Stephen Hough (Hyperion CDA 67456, 2003), y Yundi Li (Deutsche Grammophon 0044007340790), en soporte DVD, procedente de un recital ofrecido en la localidad alemana de Baden-Baden el 31 de mayo de 2004.

### ***Scherzo número 1, en si menor, opus 20 [KK 250-254] (1831/1832)***

*Duración aproximada: 9' 50".*

Tanto por su estructura técnica como por su concepción musical, el agitado *Scherzo número 1, en si menor* es más sencillo que sus tres compañeros de colección. Iniciado en Viena, durante la primavera de 1831, no quedó concluido hasta un año después, en París, donde fue publicado en abril de 1835 por la editorial de Moritz Schlesinger. Sin embargo, un mes antes, en marzo, la partitura había sido ya publicada en Leipzig, por Breitkopf & Härtel<sup>[471]</sup>. El destinatario de la misma fue su amigo Thomas Albrecht,

«Secretario de la Legación en Viena de Su Majestad el Rey de Sajonia» y de cuya hija Thérèse era padrino Chopin. La obra consta de tres secciones (A-B-A) y una breve coda cuyo exultante clímax se alcanza por la radiante repetición de un amplio acorde en fortísimo. Su origen responde a la indignación que en el compositor produjo la represión que los ocupantes rusos ejercieron sobre la población polaca tras la insurrección de ésta el 29 de noviembre de 1830. La rabia y la frustración que siente Chopin desde la capital austriaca laten con fuerza en esta obra impresionante, de hondo sentido trágico y que representa la primera de sus grandes composiciones de corte autobiográfico.

Dos violentos y audaces acordes de séptima abren de modo dramático este primer *Scherzo*, cuyos 625 compases —todos ellos en 3/4— se adentran inmediatamente en un veloz desarrollo de agitado impulso, prescrito por Chopin con un rotundo «Presto con fuoco». Se trata de un verdadero torbellino sin reposo en el que la música parece huir de sí misma hasta alcanzar momentos de irresistible ansiedad. Sin embargo, el ambiente se calma en la sección central, que presenta un pronunciado contraste con el resto de la obra y se nutre temáticamente de elementos de origen folclórico.

La abatida tonalidad de si menor da paso en esta serena sección central, marcada «Molto più lento», a la más animada de Si mayor. Pero este canto apacible, establecido sobre un ritmo de *berceuse* inspirado en una canción navideña polaca<sup>[472]</sup>, queda momentáneamente truncado por la inesperada reaparición del inquietante acorde inicial. Sin embargo, inmediatamente —sólo un compás después— irrumpe el segundo acorde de séptima del principio, aunque la atmósfera del *berceuse* aún se mantendrá durante algunos instantes. Al final, se impone la trepidante sección inicial, que se extiende, bajo la indicación «Risoluto e sempre più animato», hasta desembocar en la impresionante coda con que concluye la partitura. Según Karol Mikuli, alumno de Chopin, cuando su maestro interpretaba este pasaje del *Scherzo* no dejaba de acelerar el tempo hasta la llegada de la coda, «de modo que la obra culminaba en un angustioso paroxismo»<sup>[473]</sup>.

## ***Scherzo número 2, en si bemol menor, opus 31 [KK 505-509]<sup>[474]</sup>(1837***

*Duración aproximada: 10' 30".*

Mucho más elaborado y convincente que el *schерzo* anterior, este *Segundo scherzo en si bemol menor, opus 31*, es el más conocido de los cuatro. Fue escrito durante la primavera y el verano de 1837, año en que fue publicado en París, Leipzig y Londres<sup>[475]</sup>, y figura dedicado «a la condesa Adèle de Fürstenstein». Pieza apasionada y tumultuosa, de ciclotímicos contrastes, sus 780 virtuosísticos compases se abren con una frase interrogativa y «*sotto voce*» que se repite dos veces y que, tras un breve silencio, encuentra contundente respuesta en unos amplios acordes en

fortísimo. La inusitada riqueza temática de este *Segundo scherzo* es una de sus señas de identidad fundamentales. El tema inicial sirve de base a la aparición de diversos elementos colaterales, que se suceden a lo largo de toda la partitura y generan una inquietante y oscura tensión, basada siempre en la interrogativa y breve frase inicial, que parece surgida de la —según el propio Chopin— «inexplicable» ruptura de su compromiso matrimonial con Maria Wodzińska, que, instigada por sus padres, decide abandonar en esas mismas semanas al músico.

La segunda idea temática depara un largo tema de carácter *cantabile* y gran intensidad emocional, establecido en la suave tonalidad de Re bemol mayor. Aparece en el compás 65 bajo una expresiva indicación «con anima». Se desarrolla sobre un característico acompañamiento de la mano izquierda en corcheas que permanece inalterable durante toda la sección. La reaparición del interrogante motivo inicial (compás 133) da lugar a otros dos episodios: uno, en modo mayor y muy próximo al tema original; el otro, de acusado carácter rítmico, en do sostenido menor, se acerca al ritmo de vals y contiene un pasaje intermedio (compases 404-466) cuyo contracanto en la mano izquierda recuerda, según Alfred Cortot, «la voz melancólica y penetrante de la trompa».

Todo prepara y conduce a la gran eclosión final, que se produce tras un cuidado desarrollo en el que la tensión se despliega de modo tan paulatino como inflexible bajo la indicación «Sempre con fuoco» (compás 544). Sólo la reexposición del segundo motivo del *Scherzo* («con anima», compás 648) logra templar tanto ímpetu. El grandioso episodio final se cierra con una emotiva e intensa coda que surge con la inquisidora frase del inicio, aunque ahora la acotación «*sotto voce*» es suplantada por un significativo «*Più mosso*» (compás 732) que da buena cuenta del carácter inquieto de este cierre trepidante.

### ***Scherzo número 3, en do sostenido menor, opus 39 [KK 610-614] (1839)***

*Estreno:* París, Salle Pleyel, 26 de abril de 1841<sup>[476]</sup>. *Intérprete:* Fryderyk Chopin. *Duración aproximada:* 7' 00".

Chopin comienza a trabajar en el tormentoso y dramático *Tercer scherzo* en Valldemossa (Mallorca), en enero de 1839. Sin embargo, la obra quedará interrumpida tras su precipitada vuelta a París —en febrero—, y la convalecencia que sigue a la enfermedad que lo aqueja. En verano retoma los apuntes del nuevo *scherzo*, que, finalmente, concluye en septiembre, en Nohant. La partitura figura dedicada a su amigo y discípulo Adolf Gutmann, nueve años más joven que él, y de quien se decía que «tocaba los acordes de este *scherzo* de manera tan fuerte que un poco más y hacía un agujero en el teclado».

Un ambiente de turbulencia y hasta de violencia desprenden sus 649 compases,

que parecen evocar tensiones incontenibles. La arquitectura retoma la estructura del scherzo convencional, sin embargo, desde los primeros compases, con el audaz unísono de cuatro notas sobre el ritmo ternario en el registro grave del teclado, se siente la novedosa ambigüedad tonal y modal de esta partitura, lo que ha inducido a algunos autores a subrayar su vanguardismo y hasta a escribir que en este scherzo Chopin «se anticipa 75 años al tiempo en que fue concebido»<sup>[477]</sup>.

Ese inicio genial, en cuatrillos de negra sobre la estructura ternaria del 3/4, será la sencilla base temática de la que surja el motivo principal de la primera parte del scherzo, expresado por octavas en fortísimo ejecutadas por ambas manos. Este tema sufrirá una serie de sofisticadas transformaciones que culminarán en la sección, marcada «Meno mosso» y modulada a Re bemol mayor (compás 155). Se trata de una especie de coral en el que al final de cada verso, «cae una delicada lluvia de corcheas de una sonoridad transparente e irisada como pocas veces se da en la literatura pianística»<sup>[478]</sup>. Algunos autores han querido ver en la austera religiosidad de este coral la huella que en el compositor dejó su estancia en la Cartuja de Valldemossa, bajo cuyas bóvedas precisamente comenzó a trabajar en esta obra. La reexposición del tema inicial («Tempo I»; compás 367), ahora con un episodio intercalado que comienza en Mi mayor y evoluciona a mi menor, abre la sección final, culminada con una impresionante coda de 16 compases construida sobre incisivos acordes de octava que han de ejecutar ambas manos en arriesgados fortísimos (*fff*). La partitura se editó por vez primera en Londres, en octubre de 1840, por Wessel & Co. Un mes después —en noviembre— se imprimió en Leipzig (Breitkopf & Härtel). A París llegó en diciembre de aquel mismo año, donde fue publicado en «Chez Troupenas»<sup>[479]</sup>.

### ***Scherzo número 4, en Mi mayor, opus 54 [KK 744-748] (1842)***

*Duración aproximada: 10' 30".*

El cuarto y último scherzo es, sin duda, el más luminoso de la colección. También el menos dramático. Salvo la delicada y lírica sección central, en forma de trío, el resto de la obra arroja una personalidad extravertida y risueña que se aleja de los rasgos exaltados y sombríos de los tres scherzos anteriores. Es también el único en modo mayor. Fue concluido a mediados de diciembre de 1842 y dedicado a su alumna Clothilde de Caraman, aunque en el autógrafo de la primera edición alemana figura el nombre de Jeanne de Caraman, hermana de Clothilde y también discípula de Chopin. Se editó por primera vez en Leipzig, en noviembre de 1843, y un mes más tarde en París<sup>[480]</sup>.

La partitura consta de 967 compases organizados de acuerdo a un riguroso orden interno que otorga unidad y coherencia al conjunto. Se inicia con una larga pero

fugaz introducción en piano que revela la intención de alejarse del dramatismo de los scherzos anteriores. Esta primera sección (*Presto*) consta de tres motivos diversos. El primero es presentado por ambas manos al unísono en el registro grave; el segundo está constituido por unos acordes de gran refinamiento armónico, mientras que el tercero (compases 66-72) se basa en ligeras corcheas en la mano derecha que pasan rápidamente por el oído, casi sin que la mente apenas tenga tiempo de percibirlos. Estos tres motivos constituyen la base del bien hilvanado desarrollo, que conduce a la reposada y bellísima sección central (compases 393-578) del *Scherzo*, que la partitura pide «Più lento».

Tanto en el intenso aliento lírico como en la yuxtaposición de las métricas binarias y ternarias de este céntrico trío en el que la mano derecha canta plácidamente sobre un reposado acompañamiento de la mano izquierda, se pueden encontrar reminiscencias del *Vals en La bemol mayor, opus 42*, e incluso de la *Primera balada, opus 23*. Un rápido y acelerado pasaje de corcheas (compases 579-600)<sup>[481]</sup> hace de puente y prepara la reexposición de la sección inicial («Tempo I»; compás 601), ahora ligeramente variada, y que completa la parte final de esta obra de considerables proporciones, que culmina con una fulgurante —y peligrosa— coda integrada por comprometidos saltos de acordes en octavas sobre ambas manos, cuyos diez virtuosos dedos aún deben abordar, en el último pentagrama, una rápida escala ascendente que conduce a los dos acordes que cierran brillantemente el scherzo sobre la radiante tónica de Mi.

# Sonatas

---

«Es una pena que Schubert y Debussy desconociesen el contrapunto: de ahí la pobreza de sus sonatas».

Vincent d'Indy<sup>[482]</sup>

---

A diferencia de sus predecesores y al igual que sus contemporáneos románticos, Chopin trató muy puntualmente el género sonata. Escribió únicamente cuatro: tres para piano y una para violonchelo y piano. Las tres para piano se extienden durante un periodo de 17 años: entre 1827, cuando con apenas 17 años aborda los primeros pentagramas de la juvenil *Primera sonata, en do menor, opus 4*, hasta 1844, cuando pone punto final a la *Tercera sonata, en si menor, opus 58*. En medio, la célebre *Sonata en si bemol menor, opus 35*, que escribe entre 1837 y 1839 y se sitúa entre las mejores sonatas románticas, no sólo por la emocionante belleza de su conocida «Marcha fúnebre», sino también por la entidad sin excepción de sus tres movimientos restantes.

Frente a la ingenuidad juvenil de la primera sonata, Chopin opone el sentido trágico de la segunda y la centelleante vitalidad de la tercera. En estas dos últimas composiciones late una libertad formal que escapa a los cánones clásicos. Chopin huye de cualquier ortodoxia formal para tratar la sonata desde esa nueva y romántica libertad con la que también lo hacen Liszt y Schumann, y como, con avanzada antelación, ya había hecho Beethoven en sus tres últimas sonatas para piano. Casi huelga señalar aquí que el gran Debussy —quien jamás escribió una sonata para piano— se equivocó de pe a pa cuando escribió que «los nervios de Chopin no supieron plegarse a la paciencia que exige la composición de una sonata, por lo que más bien hizo extensos bocetos».

## ***Sonata para piano número 1, en do menor, opus 4 [KK 928-931] (1827/1828)***

[«Allegro maestoso». «Minuetto». «Allegretto». «Larghetto». «Finale. Presto»]  
*Duraciones aproximadas: 9' 00". 4' 35". 3' 50". 6' 30".*

La juvenil primera sonata para piano es fruto de la época en que Chopin era aún estudiante de la Escuela Superior de Música de Varsovia, donde trabajó durante varios años con el conocido maestro Józef Elsner, quien en 1829, un año después de concluir su alumno esta incipiente sonata, escribió en un informe académico: «Después de tres años de tener a Fryderyk Chopin como alumno, puedo asegurar que se trata de un talento increíble, de un genio musical». Estas virtudes asoman ya,

aunque en forma muy embrionaria, en la buena factura de los cuatro característicos movimientos de una obra impersonal en la que no se distingue aún ese estilo inconfundible y único que define la creación posterior de Chopin.

Dedicada precisamente a su maestro Elsner, la sonata presenta considerables dificultades técnicas y es bastante «menos insignificante de lo que algunos han querido ver en ella» al juicio de Adélaïde de Place<sup>[483]</sup>. Se trata del trabajo de un no tan inexperto compositor que ronda los 17 o 18 años, en el que resulta innegable la influencia poderosa de los grandes maestros del momento; es decir, Kalkbrenner Ignaz Moscheles, Carl Maria von Weber y Jan Nepomuk Hummel (al que Chopin conoce en el mes de abril de 1828, precisamente cuando anda ocupado con los últimos retoques a esta primera sonata).

Obra primeriza con rasgos de ejercicio de composición, sus pentagramas revelan el interés de Chopin por forjar un modo estilístico y desvelan el interés del compositor por poder organizar y desarrollar adecuadamente el material temático, así como su esfuerzo por conciliar y armonizar las ideas musicales con los recursos técnicos y estéticos del teclado. A juicio del pianista búlgaro afincado y nacionalizado en España Ludmil Angelov, se trata de una obra complicada de entender, que «necesita ser pasada por los dedos para apreciarla en su verdadera dimensión»<sup>[484]</sup>. La sonata muestra también, como señala Jesús Bal y Gay<sup>[485]</sup>, «el deseo de plasmar los cono cimientos recién adquiridos, armónicos y contrapuntísticos. En ella ni siquiera falta un intento de canon, como en el *Minuetto*»<sup>[486]</sup>.

El conjunto de sus cuatro movimientos carece de naturalidad, la cualidad chopiniana por excelencia. Sin embargo, y como sostiene el musicólogo y compositor español, a pesar de su lenguaje académico, que es tanto como decir «achopiniano», se perciben vislumbres de chopinismo, como, por ejemplo, en los compases 28, 55-59 y 80 del primer movimiento. También el ritmo vacilante en compás de 5/4 del *Larghetto*, así como su irregular figuración y las abiertas armonías en la mano izquierda anuncian con firmeza al Chopin futuro.

Una vez concluida la sonata, el joven Chopin intentó publicarla sin éxito. Fue a finales de 1828 cuando la remitió al editor vienés Tobias Haslinger, sin recibir por respuesta más que una carta de acuse de recibo en la que el editor lo animaba con buenas palabras a seguir trabajando para forjar un estilo compositivo. El manuscrito hubo de esperar hasta 1838, cuando, apoyado en el prestigio ya consolidado del compositor, fue publicado en Viena por la propia editorial Haslinger con una década de retraso<sup>[487]</sup>. Pero en esos diez años Chopin había experimentado una asombrosa evolución, y se negó a la publicación, por considerar la sonata impropia de figurar en su selecto catálogo. Sin embargo, Tobias Haslinger tenía los derechos de publicación y mandó el manuscrito a la imprenta, pese al desacuerdo del compositor. La obra no alcanzó cierta difusión hasta 1851, cuando, dos años después de la muerte de Chopin, el hijo y heredero de Tobias Haslinger (1787-1842), Carl (1816-1868), la reeditó con carácter póstumo.



Al igual que las otras dos sonatas para piano —y también la de violonchelo— está construida en cuatro tiempos. En el convencional «Allegro maestoso» inicial llama la atención el enorme parecido de su primer tema con el de la *Invencción a dos voces, en do menor, BWV 773*, de Bach, compositor particularmente admirado por Chopin. Este tema, de carácter melódico, contrasta con el segundo, de naturaleza polifónica. Apenas nada de interés en el exiguo desarrollo, aunque sí es curioso el hecho de que en la reexposición (compás 180 y siguientes), el primer tema aparezca transportado desde la tonalidad (tónica) de do menor a la de si menor.

El uso del clásico minuetto para el segundo movimiento, en lugar del *scherzo* establecido por Beethoven, es revelador de hasta qué punto Chopin no dominaba aún el nuevo lenguaje expresivo romántico. En pocos momentos como en este párvulo minuetto con aires de vals toman cuerpo aquellas palabras con las que Liszt se refirió a los conciertos para piano y sonatas de Chopin: «En ellos hay más voluntad que inspiración»<sup>[488]</sup>. Lo mejor de este minuetto se concentra en el trío, en mi bemol menor.

Probablemente sea el «Larghetto», en La bemol mayor, el momento más logrado de la sonata. Tiene forma de nocturno y su inusual ritmo quebrado de 5/4<sup>[489]</sup> y la variedad de su figuración métrica —tresillos, quintillos, abundante ornamentación— le otorga un vago y oscilante sentido de inquietud, que se desarrolla bajo una muy chopiniana indicación de «molta espressione». El «Finale. Presto» es el movimiento más farragoso de toda la sonata. Grandilocuente, de virtuosismo superficial y gratuito y con un cierto carácter épico, se inicia con unos sonoros acordes en do menor marcados «Forte» y «Con fuoco». Algunos autores —como Ludwik Bronarski— han creído ver en la vehemencia de estos tempestuosos pentagramas finales y en su vigoroso impulso rítmico en compás binario la influencia de Beethoven y, más concretamente, de la *Fantasia del Caminante*, de Schubert.

Además de las versiones incluidas en los remarcables registros integrales de las tres sonatas para piano firmados por Henri Barda (Calliope CAL 6680, 1989), Ígor Chetúiev (Orfeo C 619 041 A, 2002) y, sobre todo, por el noruego Leif Ove Andsnes (Virgin 5 61618 2, 1991), entre las no muy abundantes incursiones fonográficas de esta *Primera sonata* hay que destacar las de Nikita Magálov (Philips 426 817-2, 1978), Vladímir Ashkenazi (DECCA 466 250-2, 1971/1980), Idil Biret (Naxos 8.554533, 1990), y Abdel Rahman El Bacha (Forlane 16780, 1997), todas ellas comprendidas en sus correspondientes ciclos completos de la obra de Chopin. A estos documentos sonoros se suman el no muy notable de Lilya Zilberstein (Deutsche Grammophon 463 066-2, 1999), que figura en la desigual edición integral que el sello amarillo publicó en 1999, con motivo del 150 aniversario de la muerte de Chopin.

## ***Sonata para piano número 2, en si bemol menor, opus 35 [KK 570-580] (1837/1839)***

[«Grave-Doppio movimento». «Scherzo». «Marche funèbre. Lento-attacca». «Finale. Presto»]

*Estreno:* [París, Salle Pleyel, 26 de abril de 1841<sup>[490]</sup>]. *Intérprete:* Fryderyk Chopin. *Duraciones aproximadas:* 7' 30". 6' 30". 8' 40". 1' 25".

«Estoy escribiendo una *Sonata en si bemol menor* donde figurará la marcha fúnebre que ya conoces. Hay un *Allegro*, luego un *Scherzo* en mi bemol menor, y un pequeño *Finale* no muy largo —tres páginas de mi escritura— en el que la mano izquierda parlotea al unísono con la mano derecha después de la marcha». Estas líneas, extraídas de una carta que Chopin remite en agosto de 1839 desde Nohant a su amigo Julian Fontana, dan cuenta del proceso de gestación de esta sonata, nacida, como explica su creador, a partir de la implacable y luego famosísima «Marcha fúnebre», que ya había compuesto en 1837.

A pesar de la expansiva fuerza expresiva de los tres restantes movimientos, la «Marcha fúnebre» se ha erigido como uno de los fragmentos más difundidos del repertorio pianístico de todos los tiempos, con vida propia ajena al resto de la sonata, obra que, en cualquier caso, también se ha consolidado como una de las composiciones más y mejor apreciadas de Chopin. Sus lúgubres y oscuros acordes iniciales establecen una conmovedora atmósfera, rota para la infinita y esperanzadora belleza de la sección central, modulada a modo mayor. La leyenda cuenta que Chopin compuso este movimiento fúnebre para conmemorar el aniversario de la insurrección de Varsovia. Sin embargo, no existe indicio o testimonio que acredite esta idea. Su enorme popularidad y el aprecio que todos sentían por ella impulsaron innumerables arreglos y transcripciones incluso en vida del propio compositor. Uno de estos arreglos, el orquestado por Henri Reber, es el que fue interpretado en la parisiense iglesia de La Madeleine en los funerales de Chopin, el martes, 30 de octubre de 1849.

Pero la sonata, toda ella, desde la contundente, grave y breve introducción que abre el agitado movimiento inicial, hasta el vértigo aceleradísimo, casi inaprensible, del escueto y unísono «Presto» final, es absoluta obra maestra. El primer movimiento aparece construido sobre dos motivos muy contrastados, el primero nervioso e inquieto, contrasta con el carácter elegíaco del segundo, enunciado sobre la tonalidad relativa de Re bemol mayor. En la parte central del movimiento, durante el desarrollo, Chopin prescinde del segundo tema, retomando obsesivamente una y otra vez el inquieto motivo inicial, que surge en diversas tonalidades y tesituras, algo que confiere singular variedad tímbrica al movimiento.

Sin indicación expresa de «tempo», el segundo movimiento es un impetuoso y audaz *scherzo* que engloba un ensoñador y melancólico trío, basado en una bellísima melodía popular de origen polaco, exactamente una canción muy difundida a

principios del siglo XIX titulada *Niepodobienstwo* (La imposibilidad). Tras la emotiva «Marcha fúnebre», irrumpen con ligereza los 76 vertiginosos compases en 3/4 del desconcertante *Presto* final, esbozado en Valldemossa y tan próximo al *Preludio opus 28 número 14*, en el que las dos manos al unísono trazan veloces tresillos que desembocan estrepitosamente en un fortísimo acorde perfecto de si menor. Como la «Marcha fúnebre», este tiempo final también ha inspirado a varios compositores, entre ellos György Ligeti, quien se basó en él para componer la segunda de sus *Tres piezas para dos pianos* escritas en 1976, titulada «Selbstportrait mit Reich und Riley (Und Chopin ist auch dabei)» [Autorretrato con Reich y Riley (y Chopin está también presente)].

Tan sorprendente y brevísimo *perpetuum mobile* final, que dura poco más de un minuto, ha sido objeto de innumerables comentarios y no pocos reproches y críticas. Incluso un chopiniano tan agudo y fervoroso como Robert Schumann no llegó a entender bien su sentido: «Lo que nos reserva este movimiento conclusivo», escribe el autor de *Carnaval*, «se parece más a una mofa que a música propiamente dicha. Sin embargo, hemos de reconocerlo, este movimiento sin melodía y sin alegría sopla en nosotros como un espíritu extraño y horrible, que aniquilaría con un pesadísimo puño cualquier cosa que quisiera oponerse a él. Así que escuchamos hechizados y sin protestar hasta el final, pero también sin alabar: porque ésta no es música»<sup>[491]</sup>.

La primera interpretación de la que hay noticia tuvo lugar en París, en la Salle Pleyel, el 26 de abril de 1841, tocada por el propio Fryderyk Chopin. Un año antes, en mayo de 1840, la sonata fue editada en París, por Eugène Troupenas. La obra se expandió con rapidez por toda Europa. El mismo mes de mayo se publicó en Leipzig (Breitkopf & Härtel)<sup>[492]</sup>. Muy poco después, en julio de 1840, se imprimió en Londres, en los talleres de Wessel & Co.

Como corresponde a una obra fundamental del repertorio pianístico, los registros disponibles de esta *Segunda sonata* son incontables y para todos los gustos. Aquí aparecen citados, casi exentos de comentario, algunos de los más interesantes. A la cabeza, los prodigios «simbolistas» de Alfred Cortot (The International Music 205828-303/1. ADD, 1933, sonido monoaural), los dos de estudio de Arturo Rubinstein [ambos para RCA Victor, el primero de 1946 (ref.: GD 60822), con buen sonido monoaural, y el segundo, ya estereofónico, grabado en 1961 (ref.: GD 60047)], el perfecto y mucho más de Maurizio Pollini (Deutsche Grammophon 415 346-2, 1984)<sup>[493]</sup>, y el milagro de Grigori Sokolov, quien hace lo que quiere y le da la real gana en el que es el registro más original y, quizá también, más fascinante de toda la discografía. La belleza, el calibre, la homogeneidad, la *intencionalidad* del fraseo *legato* y la riquísima gama tímbrica<sup>[494]</sup> de la «Marcha fúnebre» supone en las manos increíbles de Sokolov uno de los tesoros más maravillosos de la historia del sonido grabado (Opus 111 OPS 30-289, 1992).

Por detrás de estas cimas, pero siempre en el universo de lo sobresaliente, se emplazan, por diversas razones, las lecturas de Ignaz Friedman (Naxos 8.110686,

1927; incompleta, sólo con la «Marche funèbre» y el «Finale. Presto»), Serguéi Rajmáninov (RCA Victor 09026 62533 2, 1930), Alexándor Brailovski (The Piano Masters 20.3177-306, 1932), Wilhelm Backhaus (DECCA 455 047-2, 1950), Arturo Benedetti-Michelangeli (BBC Music BBCL 4128-2, grabada en vivo el 30 de junio de 1959 y donde resplandece su riquísima paleta tímbrica), Samson François (EMI 7243 5 73386 2, 1964), Vladímir Ashkenazi (DECCA 466 250-2, 1971), la nerviosísima de Martha Argerich (Deutsche Grammophon 463 663-2, 1974), Nikita Magálov (Philips 426 817-2, 1976), Ivo Pogorelich (Deutsche Grammophon 415 123 -2, 1988), Leif Ove Andsnes (Virgin 5 61618 2, 1990), y Evgueni Kissin (RCA 09026 63535 2, 2000).

A nivel menos estratosférico pero siempre elevado se emplazan los documentos protagonizados por Henri Barda (Calliope CAL 6680, 1980), Mijaíl Pletniiov [quien en su caprichoso registro de 1988, para Virgin (7243 5 61836 2) parece el pariente pobre de su compatriota, el coloso Grigori Sokolov], Idil Biret (Naxos 8.554533, 1990), Andréi Nikolski (Arte Nova 74321 27774 2, 1991), Aquiles Delle-Vigne (Masters of Art AAOC-97022, 1998), Ricardo Castro (Arte Nova 74321 63676 2, 1998) y Abdel Rahman El Bacha (Forlane 16802, 1999).

En el capítulo de la curiosidad queda la grabación que en 1999 realizaron Monika Egri y Attila Pertis en un doble gran piano Pleyel del singular *arreglo* de Camille Saint-Saëns para dos pianos (Hungaroton Classic HCD 31917). También curiosidad despierta la añeja grabación de Wilhelm Kempff, quien suscribe la más lenta versión imaginable del rápido movimiento final. El curioso registro fue editado en su día — años sesenta— por el sello DECCA en un viejo disco de vinilo, junto con la *Tercera sonata*, también tocada por Kempff y con la referencia DECCA SKL 2035. Posteriormente el sello Philips recuperó la versión de la *Segunda sonata*, al incluirla en el volumen 57 de la magna edición «Great Pianists of The 20th Century».

### ***Sonata para piano número 3, en si menor, opus 58 [KK 783-790] (1844)***

[«Allegro maestoso». «Scherzo. Molto vivace». «Largo». «Finale. Presto, ma non tanto»]

*Duraciones aproximadas:* 10' 50". 2' 35". 8' 30". 5' 10".

«No se encontrará en esta *Tercera sonata* el mismo sentimiento dramático, el mismo lirismo tempestuoso que alienta la precedente [la *Sonata número 2, en si bemol menor, opus 35*]». No es fácil suscribir estas palabras de Alfred Cortot, dado que esta *Tercera sonata en si menor* destila plenitud expresiva y técnica. Chopin cuenta 34 años cuando, durante el verano de 1844, completa la nueva obra bajo el influjo de la muerte reciente de su padre Mikołaj, fallecido el 3 de mayo de ese mismo año en Varsovia.

La sonata también aparece marcada por los signos de la cada vez más frágil salud de su creador, que andaba casi tan deteriorada como la relación con George Sand, que, sin embargo, aún se prolongaría tres años más, hasta 1847. Por tales circunstancias y a pesar del autorizado juicio de Cortot<sup>[495]</sup>, no es extraño que la sonata tenga tan acusado carácter dramático, dentro de una escritura al mismo tiempo resplandeciente y plena de energía. Publicada en 1845 simultáneamente en Leipzig, Londres y París<sup>[496]</sup>, figura dedicada a su alumna la condesa Émilie de Perthuis, a cuyo esposo Chopin ya había dedicado diez años antes las *Cuatro mazurcas opus 24*.

Sus cuatro movimientos se suceden dentro de una estructura perfectamente equilibrada, que culmina en un final impresionante que constituye «un camino hacia el abismo, marcado por la inexorable presencia del dolor, que acaba con una expansión absolutamente fulgurante hacia un final apoteósico, una explosión de energía donde triunfa la luz sobre la oscuridad», según las palabras de quien es uno de sus mejores intérpretes actuales, el pianista onubense Javier Perianes. Bastante más fiel a la forma clásica que su predecesora, la *Sonata en si bemol menor, opus 35*, se distingue también por su riqueza temática<sup>[497]</sup> y cuidada coherencia arquitectónica, así como por su tejido contrapuntístico y la densidad de sus texturas.

Las sustanciales diferencias respecto a la *Sonata opus 35* ya asoman en los 204 compases del primer movimiento («Allegro maestoso»; 4/4), cuyo cuidado andamiaje es bastante más canónico y revela cierto carácter sinfónico. Tras el rápido y por los intérpretes muy temido anacrúsico diseño descendente inicial en la mano derecha (Sol-Fa sostenido-Re-Si-Fa sostenido) irrumpe el primer tema, en modo menor, conciso y lapidario, que se expande a lo largo de cuatro compases y se repite, mínimamente variado, hasta tres veces, de un modo análogo al inicio de la contemporánea *Berceuse opus 57*. Su febril agitación contrasta con el carácter sosegado del segundo tema, en Re mayor, «sostenuto e molto espressivo». El desarrollo alberga momentos de honda expresividad, especialmente en la sección central, una especie de improvisación de carácter nocturnal y estilizada factura que transcurre en un clima ensoñador. La reexposición prescinde del primer tema para concentrar todo su interés en la atmósfera poética del segundo.

El segundo tiempo («Molto vivace»; 3/4; Si bemol mayor) es un *Scherzo*, cuya exigente dificultad técnica constituye un verdadero reto para cualquier virtuoso. Sus 216 compases se suceden a través de una vertiginosa figuración de corcheas que recorren el teclado de modo incesante. La simétrica estructura se ciñe al convencional esquema tripartito A-B-A, donde la quieta sección central (compases 61-156), es un coral en Si mayor que representa el único momento de cierto sosiego de todo el fragmento, que concluye con tres fortísimos acordes de Mi en octavas.

Los momentos más interesantes y emotivos de la *Sonata* se ubican en el «Largo» que Chopin emplaza como tercer movimiento. Se trata de una especie de nocturno integrado por 120 compases en tiempo de 4/4 y tonalidad base de Si mayor (en el compás 29 se produce una hábil modulación a Mi mayor). El carácter de romanza del

motivo que sustenta el fragmento y su vocación cantable remiten al arte belcantista italiano que tanto admiraba Chopin. Da la impresión de que el compositor quiere borrar cualquier vestigio de la ansiedad de los dos movimientos anteriores y reducir todo a una sencillez empeñada en ceñirse a lo más esencial. El «Largo» concluye con una coda serena y ensoñadora, en la que reaparece veladamente el tema inicial. Algunos autores han relacionado este fragmento con el «Larghetto» del *Concierto para piano y orquesta número 1, en mi menor, opus 11*.

Tan idílica atmósfera queda virulentamente interrumpida en el impetuoso movimiento final, un fulgurante «Presto ma non tanto» que restablece la tonalidad de si menor. 286 compases todos ellos en tiempo de 6/8 que se presentan en forma de rondó como un vertiginoso camino hacia el pletórico final, en el que la luz parece imponerse definitivamente sobre las sombras que han nublado tantos momentos precedentes.

Diversos estudiosos de la obra de Chopin, entre ellos Gastone Belotti<sup>[498]</sup>, apuntan en este final exultante una orientación política, e incluso concretan que se trata de la descripción «de una Polonia libre y victoriosa». Referencias extramusicales al margen, el movimiento guarda sutiles relaciones con el que abrió la sonata, entre ellas la forma en que modulan al modo menor para, finalmente, concluir en modo mayor. Como dice el pianista Murray Perahia en referencia a esta similitud, «no puedo pensar que se trate de mera coincidencia, sino de un intento de unificar la obra como un todo orgánico coherente, erigiendo una vez más a Chopin en maestro de la estructura y de la forma»<sup>[499]</sup>.

Al igual que ocurre con los valeses, en el caso de la *Tercera sonata* de Chopin es también Dinu Lipatti quien marca la cúspide discográfica. A pesar de los muchos años transcurridos y de las excepcionales grabaciones que se han sucedido desde su registro de marzo de 1947, éste se mantiene como referencia inalcanzable (EMI 5 86826 2). Lipatti atrapa, conmueve y deslumbra en esta versión vibrante y plena de elocuencia, técnicamente impecable, y cuyo sonido monoaural en absoluto merma su disfrute. Entre las «excepcionales grabaciones» posteriores, destacan las de Emil Guilels (Odesa, 1916-Moscú, 1985) para Deutsche Grammophon (ref.: 449 090-2; 1978), en la que el colosal pianista soviético se acerca a los aspectos más intimistas e introspectivos de la sonata apoyado en su técnica poderosa, fácil y flexible, y en donde, como señala Piero Rattalino, «deja entrever un desarrollo poético que podría vincularse al de Giesecking»<sup>[500]</sup>; la de Arturo Rubinstein de 1962 (RCA Victor GD60822), sutil e historicista, al tiempo que apasionada y cargada de contrastes; Evgueni Kissin (Moscú 1971), quien en 1993, ¡con sólo 22 años! deja en RCA (ref.: 09026 62542 2) su portentosa visión, de una madurez, imaginación y perfección técnica sólo creíbles tras la atenta escucha. La última «excepcional grabación» se debe a otro joven portento del teclado, el polaco Rafał Blechacz (1985), que llega en un documento que recoge su flamígera y lírica interpretación durante su triunfal participación en la final del Premio Chopin de Varosiva, en octubre de 2005 (DUX

0068).

Sobresalientes sin duda son las incursiones de maestros tan incontestables como Claudio Arrau (EMI Références CDH 7 64025 2, 1960); Martha Argerich, tan electrizante como siempre en su grabación de 1965 para la EMI (ref.: 7243 5 568 05 2); Nikita Magálov, clásico y moderno a un tiempo en sus dos grabaciones disponibles, la de estudio de 1976, comprendida en su edición integral de la obra de Chopin (Philips 426 817-2), y la procedente de los triunfales recitales que ofreció en Tokio los días 15 y 16 de abril de 1961, publicada por el sello Denon (ref.: 1992); Glenn Gould (1932-1982), tan singular y diferente como siempre, con un Chopin transgresor<sup>[501]</sup> empeñado en romper moldes (Sony SM2K 52622, 1969), al que el objetivo y perfecto Maurizio Pollini parece dar réplica en su muy difundida grabación de 1984 para Deutsche Grammophon (ref.: 415 346-2).

También en este capítulo de «sobresalientes» aparecen Leif Ove Andsnes (Virgin 5 61618 2, 1991); Vladímir Ashkenazi (DECCA 436 821-2, 1992); Nelson Freire (DECCA 470 288-2, 2002), y el español de Nerva Javier Perianes (1978), subyugante en su poético y nocturnal registro editado por el sello RTVE (RTVE 65256), procedente del recital que ofreció en el Patio de los Arrayanes de la Alhambra el 1 de julio de 2005, en el marco del Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Nada mejor para reflejar la entidad de esta versión que recuperar aquí las palabras que entonces escribió el crítico Enrique Franco: «La técnica de Perianes», reseña Franco en *El País*, «es preciosa y exacta y su pensamiento musical, empezando por el meramente sonoro, revela nobleza, sensibilidad e imaginación [...] Pocas veces puede escucharse a un pianista que en plena juventud nos diga tanto de su arte maduro como en el caso de Perianes».

Referencias igualmente valiosas son las debidas a pianistas tan diferentes como William Kapell (Philips 456 853-2, 1952); Witold Małcużyński (EMI CZS 5 68226 2, 1962); Vlado Perlemuter (BBC Legends BBCL 4138-2, 1964), y Samson François (EMI 7243 5 73386 2, 1964). También merecen ser señalados los testimonios discográficos de Henri Barda (Calliope CAL 6680, 1980); Stanislav Bunin (Mezhdunarodnaya Kniga MK 418027, 1986); Idil Biret (Naxos 8.554533, 1990); Jean-Bernard Pommier (Erato 4509-91718-2, 1993); Eldar Nebolsín (DECCA 440 935-2, 1993); Borís Petrushanski (Agorá Musica AG 139, 1995); el chileno Ricardo Castro (Arte Nova 74321 63676 2, 1998); Alexánder Slobodianik (EMI 7243 5 73500 2. 2, 1998); el chino Yundi Li (Deutsche Grammophon 471 479-2, 2001), y el franco-chipriota Cyprien Katsaris (Marsella, 1951) cuya grabación, distribuida por el sello Piano (ref.: 21 21002), recupera el recital que ofreció en el Carnegie Hall de Nueva York, el 17 de octubre de 1999, en conmemoración del 150 aniversario de la muerte de Chopin. Tampoco puede omitirse aquí la versión de la española Silvia Torán, comprendida en el monográfico *Chopin* que grabó en 1994 para el sello ASV (ref.: CD QS 6142).

# Valses

---

«Después de haber agotado todas las dificultades, después de haber tocado notas y notas, es la sencillez la que queda con todo su encanto como último sello del arte».

Fryderyk Chopin

---

«Los vales de Chopin tienen, además de los rasgos tradicionales del vals, ese sello inconfundible que sólo se puede encontrar en sus composiciones. Es como si con su mirada de gran artista contemplara a los bailarines para pensar en otras cosas. Son obras que parecen improvisadas en pleno salón de baile». Es Robert Schumann quien así se refiere al conjunto de vales compuestos por Chopin a lo largo de su vida de acuerdo, sobre todo, a un modelo absolutamente propio. Muy poco tiene que ver el vals chopiniano con el popular modelo vienés establecido durante los albores del siglo XVIII en la corte austro-húngara. Más que páginas concebidas para la danza, Chopin utiliza el vals como una pequeña forma musical, como una suerte de pequeños poemas que le permiten expresar de manera liviana y descomprometida fugaces ideas musicales. Algo que ya hizo Schubert y que también hará poco después Brahms. El característico ritmo de 3/4 sirve de excusa para crear una colección de deliciosas páginas cargadas de belleza, refinamiento, encanto, espontaneidad y sincero lirismo.

No es exacto, como frecuentemente se ha dicho, que los vales fueran «el tributo de Chopin a la vida mundana cuyos salones frecuentaba». Quedarse en esa imagen sesgada es reducir estas exquisitas y atractivas miniaturas a su aspecto más superficial y banal. Cierto es que la colección es, desde el punto de vista armónico y estructural, la más simple de toda la obra de Chopin. Pero las nobles líneas melódicas, y la expresividad y ligereza de estas pequeñas grandes páginas las hacen equiparables en algunos aspectos a otras de mayor enjundia.

Es el propio compositor, que detestaba el vals vienés<sup>[502]</sup>, quien rechaza de lleno la frívola visión del vals como música de salón. De hecho, de los 20 vales que se le atribuyen<sup>[503]</sup>, tan sólo dio el «visto bueno» para su publicación a ocho de ellos, los correspondientes a los opus 18, 34, 42 y 64. El resto fue editado póstumamente y sin orden ni concierto en 1855, por Julian Fontana (los *Dos vales opus póstumo* 69 y los tres del opus póstumo 70); en 1868 (*Vals en mi menor [KK 1213-1214]*); 1871 (*Vals en Mi mayor [KK 1207-1208]*), y en 1902, en Leipzig (vales en *La bemol mayor [KK 1209-1211]* y *Mi bemol mayor [KK 1212]*, ambos de dudosa atribución). Mucho más recientemente, en 1955, conocieron la imprenta los vales en *Mi bemol mayor [KK 1237]* y en *la menor [KK 1238-1239]*. Aún inédito permanece el *Vals en Si mayor*, localizado en 1952 por el musicólogo británico Arthur Hedley, compuesto en 1848, durante el largo viaje que Chopin realizó entre los meses de abril y noviembre de aquel año por Escocia e Inglaterra.



Perdidos definitivamente quedaron los manuscritos de los valeses que ardieron durante el fuego que en 1863 asoló la casa de Ludwika Jędrzejewiczowa, la hermana de Chopin, de los que únicamente quedan los primeros compases de cada uno de ellos, copiados por Ludwika en un cuaderno a modo de catálogo. De acuerdo con las notas de Ludwika, son los siguientes: *Vals en Do mayor* (1826), *Vals en La bemol mayor* (1827), *Vals en re menor* (1827), *Vals en La bemol mayor* (1829 / 1830), *Vals en Mi bemol mayor* (1829 / 1830) y un *Vals en Do mayor* fechado en 1831. A estos desconocidos valeses aún hay que añadir el *Vals en La bemol mayor*, al que Chopin se refiere en una carta que desde Viena remite a su familia el 12 de diciembre de 1830.

Pese a esta disparidad en la creación y catalogación, y aun considerando las diferencias propias de las diversas fases estilísticas de Chopin, el ciclo presenta innegable unidad de estilo. Los valeses de la etapa varsoviaña —es decir: los compuestos antes de noviembre de 1830— tienen carácter introvertido y su arquitectura es bastante sencilla, generalmente en forma tripartita A-B-A, mientras que los escritos en París presentan carácter más brillante y sofisticado, y una estructura también más compleja, con secciones múltiples, frecuentemente en forma de rondó.

El orden que se ha optado para clasificar los diferentes valeses ha sido el del número de opus, muy próximo también a la arbitraria y poco rigurosa numeración fijada por Maurice John Edwin Brown<sup>[504]</sup>, que es la adoptada en casi todas las ediciones y grabaciones. Aunque esta disposición vulnera el riguroso orden cronológico, cuenta, sin embargo, con la ventaja de facilitar la rápida localización de las diversas obras, además de ser acorde también con el criterio general seguido en este libro. No está de más señalar, finalmente, que el tiempo de vals está presente igualmente en otras obras de Chopin, como la *Sonata para piano en do menor, opus 4* (en el segundo movimiento, «Minuetto»), la *Balada en Sol mayor, opus 23*, los *Scherzi segundo (opus 31) y cuarto (opus 54)*, y la *Mazurca opus 56, número 1, en Si mayor*.

«‘Combinando la exactitud con el fervor, [Dinu] Lipatti nos traza un retrato de Chopin que hubiese encantado al maestro’, nos dice Bernard Gavoty; sabe hacer vibrar la cuerda sensible cuando es necesario y conservar en la melodía su ritmo y pureza. Muy enfermo, Lipatti tocó los valeses en tres días, el verano pasado, en su estudio de Ginebra, donde en impresión gramofónica se recogió el último testimonio de un artista y grabó las últimas páginas de su testamento artístico. Chopin moribundo nada amaba más que sus valeses, melódicos y vivientes, donde la emoción se disimula tras las ondulaciones de un abanico. Sabiéndose condenado, Lipatti ha querido legarnos una imagen sonriente: una imagen donde hay tanto de heroísmo secreto como aparente frivolidad». Estas palabras de Serge Berthoumieux, incluidas en la contraportada de la edición original en disco de vinilo de la grabación de Dinu Lipatti (Bucarest, 1917-Ginebra, 1950) de los valeses de Chopin, define el ambiente en el que el inolvidable pianista rumano, alumno de Alfred Cortot en París,

efectuó en 1948 este registro legendario e incomparable (EMI 5 66904 2). El también discípulo de Cortot, el extremeño Esteban Sánchez, que en 1954 había sido distinguido con la Medalla Dinu Lipatti<sup>[505]</sup>, consideraba la grabación de Lipatti como «la referencia inalcanzable».

Muy diferente, aunque al mismo nivel de belleza y refinamiento, se sitúa la más risueña versión que, trece años después —el 25 de junio de 1963— llevó al disco Arturo Rubinstein, quien se explaya en una visión extravertida que rezuma vitalidad, sentido rítmico y agudeza lírica (RCA Victor RD 89564). Maria João Pires firma la última y más reciente referencia de los valeses. Fue en 1984 cuando la gran dama portuguesa del piano sirvió a la posterioridad su delicada, imaginativa y cálida visión de los valeses, que entiende como pinceladas de un fresco pluriforme pleno de color e ironía, y enmarca en un fondo cargado de libertad y sabor romántico (Erato 2292-45213-2).

Cerca del carácter libre y flexible de Lipatti y la Pires, aunque sin ese punto último de fantasía que distingue estas dos referencias, se emplaza el registro de György Cziffra (Budapest 1921-París, 1994), grabado para EMI en la parisiense Salle Wagram durante los últimos años setenta y que sigue la edición arbitrariamente revisada por Julian Fontana (ref.: 5 74974 2). El pianista húngaro-francés luce un virtuosismo filigranesco que sienta de maravilla al aire ligero de los valeses. Entre los registros integrales, también hay que destacar ¡por supuesto! las realizaciones de maestros tan indiscutibles de la interpretación chopiniana como Nikita Magálov (Philips 426 828-2, 1975) y Claudio Arrau, quien grabó los valeses al disco ya muy al final de su larga carrera, en 1979 (Philips 468 393-2). El ruso y el chileno hacen pura poesía con sus versiones plenas de encanto, que es lo que precisamente les falta a las despoetizadas pero impecables incursiones de Vladímir Ashkenazi (que en los valeses póstumos mezcla caprichosamente las versiones de Chopin y Fontana; DECCA 443 746-2, 1974/1984) y de la turca Idil Biret (Naxos 8.554539, 1991). La austriaca Ingrid Haebler se equivoca de pe a pa al confundir Chopin con Mozart o Schubert (Tuxedo Music TUXCD 1024, 1959).

Versiones también a reseñar son la antiquísima de Robert Lortat (Dante HPC032, 1930), Moura Lympány (Dutton 2CDBP 9715, 1960), Witold Małcużyński (EMI CZS 5 68226 2, 1960), Samson François (EMI 7243 5 73386 2, 1963), Agustín Anievas (EMI 7243 5 74290 2, 1969), Philippe Entremont (CBS M2YK 45670, 1971), o Jean-Marc Luisada (Deutsche Grammophon 431 779-2, 1990).

Ya en el ámbito de los registros parciales hay que resaltar, por su condición de documento histórico y testimonio de la manera de entender Chopin en una época determinada —primera mitad del siglo xx—, las versiones dejadas por Serguéi Rajmáninov entre los años 1921 y 1927 de algunos valeses: exageradas hasta rebasar cualquier límite, sí, pero también plenas de encanto y poder comunicativo. De la misma época, aunque algo más comedidas, pero siempre dentro de ese sello personalísimo que siempre lo caracterizó, son las grabaciones parciales de Alfred

Cortot. En una línea de mayor contención expresiva son las puntuales incursiones del siempre grande Arturo Benedetti-Michelangeli y, ya en tiempos recientes, de su paisano de Novara, Simone Pedroni.

### ***Gran vals brillante en Mi bemol mayor, opus 18 [KK 237-245] (1831)***

*Duración aproximada: 5' 30".*

Es el más vienés —quizá el único— de todos los vals de Chopin. Pieza de juventud, el conocido como *Gran vals brillante en Mi bemol mayor* data del tiempo en que Chopin reside en Viena, por lo que no es aventurado afirmar que nació bajo el influjo inductor del vals vienés, del que sigue su particular estructura: introducción, serie de cinco vals y coda recapituladora. A pesar de no ser cronológicamente el primer vals compuesto por Chopin, sí fue el primero en ser publicado, en 1834, razón por la que siempre ha aparecido catalogado como el «primer» vals de entre los 20 que compuso. Obra rica en contrastes y fácilmente reconocible, sus risueños 311 compases reflejan aires inequívocamente populares.

La partitura, toda ella en tiempo de 3/4, consta de siete temas dispuestos en cinco secciones, que se desarrollan de modo autónomo bajo un genérico aire «Vivo», y concluye con una breve coda. La característica más remarcable de toda la pieza viene definida por el inconfundible juego de rápidas notas repetidas de los compases iniciales<sup>[506]</sup> que, salvo puntuales pasajes —como la frase central en Re bemol mayor—, se desarrolla para dar lugar a los diversos y repetidos episodios que se suceden hasta la coda final, integrada por una acelerada subida que se extiende del registro grave del teclado al agudo, y que, tras reiterarse en un inesperado *diminuendo*, desemboca en los sonoros (*ff*) y breves acordes de sesgo sinfónico que sirven de brillante epílogo<sup>[507]</sup>. El manuscrito figura dedicado a su alumna Laura Horsford<sup>[508]</sup>, hija de un general británico que llegó a ser vicegobernador de Bermudas, y hermana de Emma Horsford, a la que dos años después —en 1833— Chopin iba a hacer destinataria de las *Variaciones brillantes sobre el rondó «Je vends des scapulaires»*, en *Si bemol mayor, opus 12*.

### ***Tres vals, opus 34 [KK 549-569] (1831-1838)***

[N.º 1, en La bemol mayor. N.º 2, en la menor. N.º 3, en Fa mayor]

*Duraciones aproximadas: 5' 25". 5' 45". 2' 25".*

Aunque publicados conjuntamente en 1838, los tres *Valses opus 34* guardan, sin embargo, notables diferencias internas, derivadas de la distancia cronológica — fueron compuestos entre 1831 y 1838— que media entre ellos. Cada uno está dedicado a una fémina distinta, y los tres fueron impresos bajo un mismo número de opus por mera conveniencia de los editores, quienes los publicaron simultáneamente en diciembre de 1838 en París (Schlesinger), Leipzig (Breitkopf & Härtel) y Londres (Wessel & Co.).

Pero la razón de que estos tres valsos vieran la luz conjuntamente responde al hecho de que, en 1838, el editor parisense de Chopin, Moritz Schlesinger, pidió con insistencia al compositor algunas obras para enviar al editor berlinés Adolf Martin Schlesinger, quien tenía intención de publicar algunas piezas de Chopin en la capital prusiana. Éste, sin apenas tiempo, dado que estaba a punto de emprender su borrascoso viaje a Mallorca, recurre a dos valsos compuestos en 1831 y 1835 y compone, casi sobre la marcha, precipitadamente, el último que, no en balde, es el más breve de los tres. El conjunto apareció incluido, junto a obras de otros compositores, en un volumen titulado *Album des pianistes*, dentro del cual figuraban agrupados bajo el inapropiado subtítulo *Trois valsos brillantes*, denominación que, aunque adecuada para los valsos que abren y cierran la triada, nada tiene que ver con el carácter lento y melancólico del *Vals en la menor*.

Fecha el 15 de septiembre de 1835 pero compuesto en el mes de agosto de ese año, en el balneario bohemio de Karlovy Vary, durante las tres semanas que Chopin pasó allí visitando a sus padres, los 305 compases del extenso *Vals en La bemol mayor opus 34* se organizan en varias secciones articuladas en forma de rondó, cuyo epicentro se emplaza en un amplio episodio central en Re bemol mayor (compases 81-176), de carácter más lírico y apasionado que el resto de la pieza, cuya atmósfera ligera y ciertamente brillante es presidida por un aire «Vivace» que se mantiene inalterable a lo largo de toda la partitura<sup>[509]</sup>.

Nada de «Grande Valse brillante» tiene el lento y melancólico *Vals en la menor*, así denominado en diversas ediciones y considerado por Schumann como «pieza destinada a hacer vibrar las almas más que para que dancen los cuerpos». Compuesto en Viena, en 1831, dedicado a su alumna «*Madame* la Baronne C. d'Ivry», consta de 204 compases cuya tonalidad general de la menor comprende una sección de 16 compases en modo mayor que se repite en dos ocasiones (compases 53-68 y 121-136), y que arroja cierta luminosidad al carácter sombrío que desprende este vals de clara vocación melódica y cuya inclinación *cantabile* no anda lejos de algunas mazurcas. Su tema, dolido y oscuro, aparece ya perfectamente expresado en el primer compás, donde es introducido por la mano izquierda en el registro grave sobre un acompañamiento a contratiempo en la mano derecha, cuyo ritmo ternario produce un particular efecto de inestabilidad rítmica al superponerse con el ritmo binario que sugiere el tema.

Un segundo motivo, menos lóbrego y algo más animado, irrumpe en la mano

derecha (compás 16) y acabará por imponerse hasta asumir el protagonismo a lo largo de toda la sección central, donde el contraste entre los modos mayor y menor de la tónica de *La* propiciará interesantes efectos. El apesadumbrado motivo inicial reaparece en el compás 153, cantado de nuevo por la mano izquierda. Tras un breve pasaje variado, el tema vuelve a escucharse en los 14 compases de la coda que cierra este vals triste y ensoñador, que, según refiere Stephen Heller<sup>[510]</sup>, era el favorito de Chopin.

El sencillo y expresivo melodismo de sus compases, así como la accesible escritura pianística, exenta de recovecos técnicos, han convertido este vals en una de las piezas más tocadas y difundidas de Chopin. También en una de las más *maltratadas* en los conservatorios, donde es fácil escucharlo en versiones almibaradas hasta la exasperación. El *Vals en la menor* también ha sido víctima de mil y un *arreglos* y adaptaciones para todos los gustos. Desde los cinematográficos o publicitarios, a otros destinados a hacerlo accesible a los más diversos instrumentos. Como la romántica adaptación para violonchelo y piano de Lev Guinzburg, de la que destaca la versión discográfica grabada en agosto de 1994 para Naxos (8.553159) por la violonchelista Maria Kliegel y el pianista Bernd Glemser.

La serie *Opus 34* se cierra con el *Vals en Fa mayor*, el más breve y brillante de los tres. También el último en ser compuesto, en 1938, en París, fruto del compromiso de Chopin con su editor para entregar una serie de piezas con destino a ser publicadas en Berlín por Adolf Martin Schlesinger. El vals consta de 173 rapidísimos compases que se desarrollan bajo una indicación «Vivace» que define perfectamente la efervescencia de una página radiante y arrolladora, fiel a una estructura tripartita A-B-A que se inicia con unos sonoros acordes en *forte* a los que sucede el rápido y cromático deambular de la mano derecha sobre el registro medio y agudo del teclado. Se trata de una suerte de frenético *perpetuum mobile* que desemboca en un segundo tema, cuyos saltarines mordentes sobre arpeggios ascendentes y descendentes de la mano derecha ha originado que en ocasiones esta pieza sea conocida como el «Vals del gato», denominación bastante peregrina y que se basa en la absurda suposición de que esos mordentes serían «como rápidos arañazos de un gatito sobre el teclado». El vals, dedicado a A. d'Eichthal<sup>[511]</sup>, concluye en fortísimo con una coda de 13 compases de carácter improvisatorio que recupera los arpeggios con mordente y que se cierra con cuatro brillantes acordes que afirman con diáfana rotundidad la tonalidad de Fa mayor.

### ***Vals en La bemol mayor, opus 42 [KK 646-652] (1840)***

*Duración aproximada: 3' 50".*

Un largo trino en la mano derecha que se extiende durante los ocho primeros

compases abre con originalidad el elegante *Vals en La bemol mayor, opus 42*, compuesto durante la primavera de 1840 en París, donde se publicó en junio de ese mismo año en los talleres de la editorial Pacini<sup>[512]</sup>. Su interpretación requiere técnica brillante, exigente y sensible. El empleo de los ritmos binario y ternario dentro siempre de la estructura métrica del 3/4 confiere sello particular a los 289 compases que lo integran, que se suceden sin que sobre ellos exista ninguna indicación de tempo.

Llama la atención la ausencia casi total de anotaciones expresivas y dinámicas en la partitura, cuyo desarrollo se produce en forma de un peculiar rondó en el que el refrán no lo constituye la primera frase sino la segunda. El estribillo —que no aparece hasta el compás 41— está formado por una rapidísima figuración de volátiles corcheas ascendentes y descendentes que recuerda al segundo tema del *Vals opus 34, número 1*, formulado igualmente en la tonalidad de La bemol mayor.

La hábil escritura del primer motivo (en el que Chopin combina los ritmos binarios y ternario), con el canto subrayado en una figuración de dos negras sobre un fondo de corcheas que ejecuta la misma mano derecha, recuerda a la de algunos preludios (como el *Opus 28 número 19*) y mazurcas. Un segundo tema —«Sostenuto»; compás 121— atenúa algo el ímpetu irrefrenable de esta partitura vivaz y desenfadada, que concluye con una resuelta y acelerada coda de once compases. El manuscrito aparece sin dedicatario y se erige como uno de los vales más difíciles de interpretar de entre los 20 atribuidos a Chopin.

Schumann apreciaba particularmente el aire exquisito de este vals, del que escribió: «Como todos sus precedentes, se trata de una pieza de salón de la más noble condición; y si hubiera que danzarlo, debería ser bailado por una danzarina cuya mitad, al menos, fuera condesa, para enfatizar así el carácter aristocrático que de principio a fin lo define». Para Wilhelm von Lenz, «este vals, que emprende el vuelo en un trino de ocho compases, se desenvuelve a la manera de un reloj de música, según las propias palabras de Chopin. Ejecutado por él, encarnaba lo mejor de su estilo *rubato*. Le imprimía un movimiento continuo de *stretta* prestísimo, mientras mantenía firme el compás bajo ¡Una guirnalda de flores ondeando entre las parejas de danzantes!».

### ***Tres valeses, opus 64 [KK 849-869] (1847)***

[N.º 1, en Re bemol mayor. N.º 2, en do sostenido menor. N.º 3, en La bemol mayor]

*Estreno*: [París, Salle Pleyel, 16 de febrero de 1848<sup>[513]</sup> ]. *Intérprete*: Fryderyk

Chopin. *Duraciones aproximadas*: 1' 55". 3' 30". 3' 05".

Los tres vales que integran este *Opus 64* figuran entre las páginas más populares de Chopin. A diferencia de la dispar tríada de los *Opus 34*, esta nueva colección se distingue por la afinidad de sus tres números, todos ellos inspirados por una frescura de invención que se manifiesta en la fascinante riqueza melódica y en la cuidadosa factura de sus pentagramas. Los tres vales fueron compuestos en París, en 1847, y se publicaron en Leipzig (Alemania), en noviembre de ese mismo año<sup>[514]</sup>. Nada en ellos hace presagiar que surgen de la pluma de un músico seriamente enfermo, al que sólo le restan dos años de vida.

El primero ni dura un minuto ni jamás a Chopin se le ocurrió denominarlo «Vals del minuto». Dedicado «a la condesa Delfina Potocka» (alumna y amiga íntima de Chopin, a la que años antes ya había dedicado el *Segundo concierto para piano y orquesta opus 21*<sup>[515]</sup>), el fulgurante *Vals opus 64 número 1, en Re bemol mayor* no es otro que el famoso «Vals del minuto», que, paradójicamente y por muy rápido que se toque, siempre dura bastante más, aproximándose su extensión al doble del tiempo que su gratuito apodo le asigna.

Otros autores, aún más fantasiosos, lo denominan con el absurdo nombre de «Vals del perrito», en alusión al hecho de que, según el comentario poco riguroso de Friedrich Niecks, Chopin lo compuso mientras observaba cómo uno de los dos perros de George Sand —llamados Marquis y Dib— rotaba rápidamente sobre sí mismo tratando de cogerse la cola con el hocico. Minuto o perrito, el vals es una especie de *movimiento perpetuo* cuyas rápidas corcheas se desarrollan bajo un aire *Molto vivace* que engloba una estilizada sección central (compases 36-68) a modo de trío y de carácter más lírico que Chopin anota «sostenuto». Sus 124 deliciosos compases aparecen organizados de acuerdo a una sencilla estructura tripartita que se inicia con una breve y cadenciosa introducción de cuatro compases y se prolonga hasta una ligerísima figuración descendente de 24 notas en el penúltimo compás, que debió de servir a Chopin para lucir su famoso sonido *perlé* en el estreno, el 16 de febrero de 1848, en la Salle Pleyel, incluido en el programa de su último recital en París. El éxito del vals fue tan señalado que Chopin hubo de bisarlo.

Bastante más sosegado es el elegante y refinado *Vals opus 64 número 2, en do sostenido menor*, dedicado a la baronesa Nathaniel de Rothschild<sup>[516]</sup> y en el que esa peculiarísima, sutil y muy chopinia na inflexión del ritmo que es el *rubato* cobra fundamental protagonismo. Una atmósfera de melancolía y ensoñación próxima a la del *Vals en la menor, opus 34, número 2* envuelve sus 192 compases, que aparecen integrados en diversas secciones perfectamente definidas: un pasaje inicial con claros acentos de mazurca (compases 1-32; 129-160); otro episodio propiamente de vals (compases 33-64; 97-128; 161-192; «Più mosso»), y un nocturno central, entre los compases 65-96, marcado «Più lento» y modulado a la tonalidad enarmónica de Re bemol mayor. Esta estructura (A-B-C-B-A-B) se asemeja a la de un rondó en el que

el motivo característico del vals (B) haría las veces de refrán. Se trata, en definitiva, de uno de los vales más perfectos y mejor acabados de la colección. También uno de los más apreciados y tocados.

Al tercer y último número de la serie, el *Vals en La bemol mayor, opus 64 número 3*, le cabe el honor de ser el último vals publicado en vida de Chopin. La influencia de la mazurca<sup>[517]</sup> es omnipresente en sus 171 compases, organizados de acuerdo a una construcción tripartita (A-B-A) en la que la sección central (compases 73-108), cantada por la mano izquierda, aparece en Do mayor. Como colofón, y tras un breve y cromático pasaje de siete compases en Mi mayor (compases 133-139), Chopin incorpora un largo final «poco a poco acelerando al fine» en el que la mano derecha recorre con rapidez toda la extensión del teclado bajo el fondo inalterable del ritmo ternario de vals que marca la izquierda en una característica figuración de negras. La inconfundible riqueza armónica y melódica, así como la sutileza de sus continuas modulaciones, convierten a este vals en una de las piezas más selectas del catálogo chopiniano. Su partitura, encabezada por un genérico aire «Moderato», está dedicada «À Mademoiselle la Comtesse Catherine Branicka».

### ***Dos vales, opus póstumo 69 [KK 988-1006] (1829-1835)***

[N.º 1, en La bemol mayor. N.º 2, en si menor]

*Estreno:* Dresde, residencia de la familia Wodziński, 24 de septiembre de 1835.  
*Intérprete:* Fryderyk Chopin. *Duraciones aproximadas:* 3' 50". 3' 35".

Compuestos en 1829 y 1835, pero no publicados hasta mayo de 1855<sup>[518]</sup>, seis años después de la muerte de Chopin, los *Dos vales, opus póstumo 69* abren la serie de once vales que Chopin prefirió conservar inéditos, al no considerarlos obras con entidad suficiente como para ser editadas. Cinco fueron publicados con carácter póstumo por su amigo Julian Fontana, que los retocó en algunos detalles, además de añadir indicaciones expresivas y dinámicas. Entre ellos, figuran estos dos vales catalogados por Fontana como «Opus póstumo 69», y que tienen intereses sobrados para figurar junto a los ocho *preferidos* de su creador, particularmente el «primero», en La bemol mayor, que en realidad fue compuesto seis años después que el «segundo», en si menor. Para el comentario de estos dos vales, así como para los otros tres también editados por Fontana, se ha optado por utilizar la versión autógrafa de Chopin, y no la revisada por Fontana, desafortunadamente más extendida e incluso más grabada en disco que la original.

El lento y ornamentado *Vals en La bemol mayor opus póstumo 69 número 1* fue compuesto en Dresde en el mes de septiembre de 1835 y es conocido como «Vals del



adiós», en alusión a que fue dedicado a su prometida Maria Wodzińska como obsequio de despedida tras la visita que el joven Chopin —25 años— efectuó a ella y a su familia durante el viaje de regreso a París desde el balneario bohemio de Karlovy Vary, adonde había acudido para reunirse con sus padres, que se encontraban allí realizando una cura de reposo.

El vals, efectivamente, está teñido de un inequívoco aire nostálgico ya desde sus primeros y cadenciosos instantes. Sus 64 compases —todos ellos repetidos en la versión original con indicaciones «Da capo»<sup>[519]</sup>— se organizan de acuerdo con una estructura cuyas diversas secciones se revelan muy próximas a la sonoridad evanescente de las mazurcas, especialmente la central, más movida y marcada por Chopin «sempre delicatissimo» (compás 17), indicación que Fontana cambia por la de «con anima». Las rápidas fermatas de los compases 11 y 35 (que Fontana también transforma caprichosamente en su edición póstuma) agradaban especialmente a Ferenc Liszt, que las consideraba «como gotitas de agua que se precipitan sobre el sonido».

El tenue *Vals en si menor opus póstumo 69 número 2* data de 1829 y, cronológicamente, es uno de los primeros valsos de Chopin. Su color y registro sugieren los de la *Mazurca opus 33 número 4*, escrita casi una década después en idéntica tonalidad de si menor. Fue compuesto en Varsovia y su bisoñez deja entrever, sin embargo, el genio que ya asoma entre sus 80 repetidos compases (176 en la edición de Fontana). Pieza de juventud, la melancólica tristeza que envuelve sus pentagramas hizo que fuera conocida en sus primeros años como «Vals melancólico». Pero ese carácter entristecido se trunca en la sección central, un trío en Si mayor cuyos 32 compases se antojan como punto de ilusión dentro del ingenuo abatimiento que domina la partitura. Antes de la edición de 1855, a cargo de Julian Fontana, el *Vals en si menor* fue ya impreso en 1852, en Cracovia y sin la pertinente autorización de los herederos del compositor, por Juliusz Wildt, bajo el romántico título de «Vals mélancolique»<sup>[520]</sup>.

### ***Tres valsos, opus póstumo 70 [KK 1007-1033] (1829-1840)***

[N.º 1, en Sol bemol mayor. N.º 2, en fa menor. N.º 3, en Re bemol mayor]

*Duraciones aproximadas:* 2' 50". 2' 50". 2' 55".

Con el número 70 de opus, Julian Fontana agrupó arbitrariamente y sin orden cronológico tres valsos compuestos en épocas muy diversas por su amigo Fryderyk Chopin. Ello repercute en la falta de unidad de la serie, que se extiende desde el año 1829, en que Chopin compone con sólo 19 años, en Varsovia, el último número de la

serie —el Vals en Re bemol mayor—, hasta 1840, cuando concluye, ya en plena madurez, el *Vals en fa menor*. En medio, el vals que abre la serie, en Sol bemol mayor, de 1832 y representativo de los primeros años parisienses del compositor. Aunque estos tres vals nunca fueron entregados a la imprenta por Chopin, sí parece ser que les profesaba especial aprecio. Así, al menos, se desprende del testimonio de su alumno y amigo Wilhelm von Lenz, quien refiere que «a pesar de que nunca quiso publicarlos, los tocaba frecuentemente con incomparable fascinación, sobre todo el melancólico *Vals en fa menor*». La primera edición se produjo en mayo de 1855, en Berlín<sup>[521]</sup>. Tres meses después, en julio, aparecieron publicados en París. No obstante, el *Vals en fa menor* ya había sido impreso en 1852, y sin autorización de los herederos de Chopin, en Cracovia, por Juliusz Wildt, junto al *Vals en si menor opus póstumo 69 número 2*.

Compuesto en 1832, el breve y alegre *Vals en Sol bemol mayor* tiene toda la gracia de un vals vienés. Es página espúmea y sin pretensiones, integrada por 64 compases (96 en la edición revisada y muy retocada de Fontana, quien transcribe al final de la partitura los 16 compases iniciales que Chopin anota en el original «Da capo al fine») cuyo autógrafo — fechado el 8 de agosto de 1832<sup>[522]</sup> — apa rece desnudo de cualquier indicación expresiva o dinámica que no sea la efe de *forte* que figura en el primer compás y la indicación «dolce» al inicio del trío. El vals consta de tres partes, la primera de las cuales —idéntica a la última, que es mera repetición— se distingue por su carácter radiante y saltarín, que parece inspirado en algún *Ländler* centroeuropeo. Más reposado es el schubertiano trío central, de indudable aroma popular, y que parece enraizado directamente en las genuinas danzas alemanas que dieron origen al vals vienés. De hecho, este vals puede ser considerado como el más vienés de cuantos compuso Chopin.

El *Vals en fa menor* se inscribe en la nómina de los «vales tristes». De su manuscrito se conservan nada menos que cinco copias diferentes del propio Chopin, cada una de ellas dedicadas a diferentes señoras y señoritas. Una de ellas, fechada en París, el 8 de junio de 1841, está dedicada «À Mademoiselle Maria de Krudner», y otra «À Mademoiselle Élise Gavard». Un ejemplar diferente fue dedicado por Chopin a su amiga Nathaniel de Rothschild, quien un año después, en 1842, sería destinataria también de la *Balada número 4, en fa menor, opus 52*. Finalmente, y por diversas fuentes, hay certeza de que aún existió un sexto manuscrito, hoy ilocalizado, dedicado a Pauline Plater.

Sus 52 compases —124 en la edición de Fontana— están imbuidos de una atmósfera de nostalgia que tiñe toda la partitura, sin indicación de tempo y absolutamente exenta de cualquier tipo de indicación expresiva o anotación dinámica (salvo unos reguladores entre los compases 25-34, y 41-44), como si se tratara de una pieza para clave de Bach. Escritura llana y sin complicaciones, que se atiene a una sencilla estructura que se desvanece en un inesperado final en el que no ocurre absolutamente nada, como si el vals hubiera quedado a medio hacer. Del escaso

aprecio que Chopin profesaba a esta pequeña página da cuenta el hecho de que nunca lo entregara a la imprenta. También el borrador de una carta que, en 1940, remite a su amiga la señora Oury-Belleville, en la que menciona «un pequeño vals que he tenido el placer de escribir para usted sola, por lo que le ruego que no lo saque jamás a la luz».

Según cuenta el propio Chopin en una carta que a primera hora del sábado 3 de octubre de 1829 remite desde Varsovia a su íntimo amigo Tytus Wojciechowski, el *Vals en Re bemol mayor, opus póstumo 70, número 3* surgió la mañana de aquel mismo día bajo la inspiración del amor que sentía en aquellas fechas hacia la joven y bella soprano polaca Konstancja Gładkowska<sup>[523]</sup>. En la misma carta, Chopin le hace observar que «en el trío, el canto del bajo debe prevalecer hasta el Mi bemol en clave de Sol del quinto compás. Te lo he marcado con una equis. Nadie salvo tú sabrá lo que quiere decir, pero es innecesario que te lo escriba, ya que tú mismo te darás cuenta de estos detalles». Se refiere Chopin a la nota Mi bemol blanca que figura en el compás 37 de los 96 que integran la partitura, organizada en dos equilibradas secciones, cada una de las cuales contiene a su vez dos temas.

De los dos temas de la primera sección, uno es dulce y fluido, y aparece secundado por un contracanto ejecutado por la misma mano derecha. El otro, en terceras, cuarta y sextas, presenta un carácter más polifónico y cadencioso. En la segunda sección, el primer motivo tiene un fondo decididamente cantable, mientras que el segundo presenta un aire algo más animado. Este último tema será retomado años más tarde —en 1835— en el *Vals en La bemol mayor, opus 34 número 1*. Todo el vals se desarrolla bajo un cómodo aire «Moderato» y una indicación «dolce e legato» que refleja bien su carácter amable y juvenil. Como particularidades, hay que señalar que los 32 compases del trío —compases 33 al 64— aparecen modulados a la tonalidad subdominante de Sol bemol mayor, así como que al final de la segunda sección Chopin anota en un pintoresco italiano la frase «Fine o da capo il Valzo [sic]»; es decir: deja libertad al intérprete para optar entre terminar ahí la obra o bien repetir la sección inicial.

### ***Vals en La bemol mayor, opus póstumo [KK 1209-1211] (¿1827?)***

*Duración aproximada: 2' 15".*

Vaporoso y elemental, tanto la diáfana melodía como la sencilla construcción de este pequeño vals construido en la suave tonalidad de La bemol mayor delatan su carácter juvenil y poco ducho. Consta de 48 compases sin indicación de tempo que se repiten en un ritmo obstinado de fugaces semicorcheas. Éste sólo queda interrumpido durante los ocho compases del brevísimo trío, establecido en la tonalidad subdominante de Re bemol mayor. Como peculiaridad de esta página con vocación de miniatura, hay que

señalar que es el único de los vals de Chopin que no recurre al característico compás de 3/4. En su lugar figura un tiempo de 3/8 que delata su carácter rápido y ligero.

La obra, compuesta probablemente en 1927 y de la que no se puede asegurar la autoría de Chopin, apareció transcrita y sin firma en el álbum personal de Emilia Elsner (hija de Józef Elsner, profesor de contrapunto y composición de Fryderyk), y permaneció inédita hasta 1902, cuando por iniciativa de su descubridor, Ferdynand Hoesick, fue publicada en Leipzig, por Breitkopf & Härtel, junto con el *Vals en Mi mayor, opus póstumo [KK 1207-1208]*. No puede descartarse que este vals sea el «*Vals en La bemol mayor*» que Chopin menciona en una carta que remite a su familia desde Viena el 12 de diciembre de 1830.

### ***Vals en Mi mayor, opus póstumo [KK 1207-1208] (ca. 1829)***

*Duración aproximada: 2' 30".*

Hondo sabor decimonónico exhala este vals cuyo primer tema (compases 9 al 24) recuerda la cuarta de las *Seis baladas para voz y piano sobre textos de la marquesa de Bolaños* («Barcarola»), de Isaac Albéniz. Los 124 ornamentados compases del vals aparecen profusamente acotados por indicaciones diversas bajo un explícito «Tempo di valse», establecido sobre la armadura de Mi mayor (cuatro sostenidos: #####), bajo la que se ocultan etéreas modulaciones hacia otras tonalidades vecinas. Se publicó por vez primera en Cracovia, en 1871, por W. Chaberski.

### ***Vals en la menor, opus póstumo [KK 1238-1239] (antes de 1830)***

*Duración aproximada: 2' 10".*

Sencillo y transparente, el *Vals en la menor* encierra cierto misterioso atractivo que traspa su ingenua apariencia. Un neutro aire de «Allegretto» preside los 56 compases que lo integran, que se desarrollan serenamente sin que sobre ellos exista una sola indicación expresiva y bajo una atmósfera nostálgica a la que contribuye de modo decisivo el empleo de una tonalidad tan sombría como es la de la menor. De este vals, de inconfundible sabor chopiniano, se conservan dos manuscritos, el primero data de sus años en Varsovia, lo que certifica que fue compuesto antes de 1830<sup>[524]</sup> (año en que Chopin abandonó definitivamente la capital polaca); el segundo corresponde a sus primeros años parisienses, y fue transcrito probablemente a principios de 1833, para la baronesa Charlotte de Rothschild, esposa de su protector, el acaudalado barón Jacob Rothschild<sup>[525]</sup>, y madre de su amigo Nathaniel de

Rothschild. Sin embargo, su impresión se demoró hasta mayo de 1855, cuando fue publicado incluido en un número de *La Revue et Gazette Musicale de Paris*. El pianista estadounidense Byron Janis (Pensilvania, 1928) localizó en 1955 otra copia de este manuscrito en el castillo Thoiry, vecino a París, que se encontraba junto a la partitura del entonces localizado *Vals «Sostenuto» en Mi bemol mayor, opus póstumo [KK 1237]*.

### ***Vals en mi menor, opus póstumo [KK 1213-1214] (1830)***

*Duración aproximada: 3' 00"*.

Resulta difícil entender las razones por las que Chopin se resistió a entregar este estupendo vals a la imprenta. A pesar de haber sido compuesto en 1830, cuando Chopin apenas contaba 20 años, el *Vals en mi menor opus póstumo* supone una de las obras más reveladoras del talento de su joven creador. Tempestuoso y agitado, sus 131 compases fueron compuestos, según refiere el propio Chopin en una carta fechada el 15 de mayo de 1830, «a modo de pasatiempo». El vals se inicia con una enérgica introducción de nueve compases en la que la mano derecha asciende de manera tumultuosa por el teclado sobre el acompañamiento de extensos acordes arpegiados de décima contruidos sobre la tónica de Mi. El tema irrumpe, en *piano* y «grazioso», en el noveno compás. Una segunda sección, «dolce e legato», prepara el camino al trío (compás 57), de carácter suave y apacible. El vals concluye con la recuperación del impulsivo clima inicial, y es coronado por cuatro secos acordes que se expanden por el pentagrama contruidos alternativamente dos de ellos —primero y tercero— en modo mayor sobre la dominante Si, y los otros dos —segundo y último— en modo menor sobre la tónica Mi. Su edición se demoró hasta el año 1868, en que fue publicado en Varsovia por Józef Kauffmann<sup>[526]</sup>.

### ***Vals «Sostenuto» en Mi bemol mayor, opus póstumo [KK 1237] (1840)***

*Duración aproximada: 2' 00"*.

Fechado el 20 de julio de 1840, en París, y escrito por Chopin sobre un álbum de su alumno y amigo Émile Gaillard (al que dio clases entre 1840 y 1844, y al que también dedicó la *Mazurca en la menor, «à son ami Émile Gaillard» [KK 919-24]*), la concisión de escritura y brevedad —24 compases que se repiten— de este «Vals Sostenuto»<sup>[527]</sup> recuerda las de algunos preludios. Sin embargo, su carácter lírico, efusivo y profundamente expresivo, tan alejado de los valeses, lo asemeja a un verdadero nocturno. El canto, suave y siempre tornasolado, se reparte de modo

alternativo entre ambas manos, aunque en el pequeño trío (compases 17-24) es la izquierda la que lo asume en exclusividad, sobre un leve contracanto en la derecha que no alcanza a desarrollarse. El vals permaneció sin publicar durante más de un siglo.

Sus afables pentagramas hubieron de esperar inéditos hasta el mes de abril de 1955, en que vieron por fin la imprenta en Londres, en los talleres de Francis Day & Hunter. Ocurrió después de que el pianista estadounidense y alumno de Vladímir Horowitz, Byron Janis (Pensilvania, 1928), localizara el perdido manuscrito en el castillo Thoiry, cerca de París<sup>[528]</sup>. Con este motivo, la televisión francesa propuso a Janis protagonizar una película sobre este descubrimiento, que fue estrenada en 1978 con el título *Frédéric Chopin: Un viaje con Byron Janis*.

### ***Vals en Si mayor (sin catalogar) (1848)***

Se trata de una de las últimas obras de Chopin. Su manuscrito aparece fechado el 12 de octubre de 1848, en el castillo de Colder House, días después del recital que ofreció en Edimburgo, el 4 de octubre. La partitura permanece aún sin publicar, y fue localizado en 1952 por el musicólogo británico Arthur Hedley. Figura dedicada a Katherine Erskine, hermana mayor de Jane Wilhelmina Stirling, su alumna escocesa, a la que en 1843 había dedicado los *Dos nocturnos opus 55*. De hecho, fueron ambas hermanas las que promovieron el largo viaje de Chopin a Escocia e Inglaterra, que se prolongó desde el 20 de abril de 1848 hasta el 23 de noviembre de aquel mismo año, y durante el que precisamente compuso este pequeño vals<sup>[529]</sup>. Tras la muerte de Hedley, en 1969, el manuscrito fue adquirido por un coleccionista privado, que lo mantiene aún inédito.

### **[*Vals en Mi bemol mayor, opus póstumo [KK 1212] (¿1830?)*]**

*Duración aproximada: 2' 50".*

Nada de chopiniano tiene este agradable *valsecillo*, publicado en 1902 en Leipzig, tras haber sido localizado por Ferdynand Hoesick en el mismo álbum de Emilia Elsner en el que también apareció el *Vals en La bemol mayor, opus póstumo [KK 1209-1211]*. La atribución a Chopin, promovida por Hoesick es más que dudosa. Tanto su ritmo como traza melódica recuerdan al primero de los *Valses para piano a cuatro manos, opus 39*, de Johannes Brahms. 48 ingenuos y repetidos compases desnudos de cualquier indicación expresiva o dinámica componen esta inocente partitura, con aires de *Ländler* y cuyo mayor mérito es haber sido considerada fruto

de la inspiración de Chopin.

# Variaciones

---

«Las variaciones sobre un tema muy conocido, frecuentemente de espurio y rancio nacionalismo, eran el pan de cada día de los muchos avezados, aunque insípidos pianistas que se forjaban su reputación en los salones de moda de los pudientes; pero esta forma musical también atrajo la atención de algunos compositores —intérpretes verdaderamente grandes, entre los que Chopin y Liszt fueron los más eminentes».

Jeremy Siepmann<sup>[530]</sup>

---

No ha habido compositor que se precie que no haya cultivado, de una u otra manera, el género de la variación, heredero de las antiguas «diferencias» de los creadores renacentistas y muy en boga en el siglo XIX, donde tantas «improvisaciones en forma de variaciones» se escuchaban a los grandes instrumentistas en los recitales que ofrecían en salones y teatros, muchas veces sobre temas propuestos por el público, que, al final de los recitales, solía pedir al intérprete improvisaciones sobre motivos de las óperas de moda.

Chopin, tan afecto a la pequeña forma, cultivó con prodigalidad la variación, sobre todo en los primeros años de su carrera, y el empleo de temas de muy diverso origen, que incluyen motivos de ópera y melodías de origen popular de amigos y músicos admirados, como Bellini, Mozart o Paganini. Desde sus tempranas *Variaciones en Si bemol mayor*, «*Là ci darem la mano*», sobre el Don Giovanni, de Mozart, para piano y orquesta, opus 2 [KK 6-15] que compone en 1827 y estrena en Viena, en 1829, hasta la madurada inspiración con la que hilvana las catorce variaciones que conforman la *Berceuse en Re bemol mayor*, opus 57 [KK 774-782], de 1844, Chopin se muestra como un verdadero maestro de un género que daba rienda suelta a su inagotable invención temática y a su capacidad portentosa de transformar —variar— la música a través de su caleidoscópico sentido del color y el timbre.

## ***Introducción y variaciones sobre una canción popular alemana, en Mi mayor [KK 925-927] (1824)***

Introducción (A capriccio). Tema (Andantino). Variación I (Elegantemente). Variación II: Scherzando. Variación III: Tranquillamente. Variación IV: Meno mosso. Tempo di Valse.

*Duración aproximada: 7' 40".*

La «canción popular alemana» que utilizó Chopin para esta serie de variaciones compuesta durante el verano de 1824 es el tema de la melodía *Der Schweizerbub* (el muchacho suizo), que gozó de bastante popularidad en Centroeuropa a principios de



la segunda década del siglo XIX<sup>[531]</sup>. Chopin, que es un adolescente de apenas 14 años cuando aborda esta suerte de inocente divertimento juvenil, escribe una obra menor cuyas once páginas se inician con una breve y brillante introducción —rápidos arpeggios descendentes de la mano derecha— que sirve de preámbulo a la exposición del sencillo tema original, un «Andantino» en Mi mayor y tiempo de 4/4, bastante más tirolés que alemán. La primera variación, marcada «Elegantemente», recoge el carácter popular del tema, que aparece suavemente ornamentado, mientras que la segunda, algo más compleja, es un «Scherzando» que incide en el carácter rítmico del canto popular. La tercera —«Tranquillamente»—, modula a modo menor y retoma el carácter sereno que alienta la serie, que es pronunciado en la cuarta variación, prescrita «Meno mosso». El conjunto se cierra en tiempo de vals, con un pasaje en el que asoma tímidamente el estilo que pocos años después convertirá a su autor en inconfundible.

La obra, dedicada a Katarzyna Sowińska<sup>[532]</sup>, nunca fue publicada en vida de Chopin, quien en 1829, durante su primer viaje a Viena, entregó el manuscrito al editor Tobias Haslinger. Fue mucho tiempo más tarde, en 1851, dos años después de la muerte del compositor, cuando el hijo del editor, Carl Haslinger, se decidió a entregar la partitura a la imprenta, que apareció publicada en un cuaderno de seis hojas bajo la siguiente referencia: «VARIATIONS / sur / un Aire national allemand / pour le / Pianoforte / composées / par / FRÉDÉRIC / CHOPIN. / Oeuvre posthume. / Propriété des Editeurs. / N.º 8148. / Enregistré dans l'Archive de l'Union / Prix. 45 x C. M. / VIENNE, / chez Charles Haslinger quondam Tobie, / Marchand de musique etc. de la Cour Imp. et Royale. / Leipsic [sic], chez B. Hermann / Londres, chez R. Cocks & Co. / Milan, chez Jean Ricordi. / Paris, chez Simon Richault».

Son varias y todas ellas valiosas las versiones discográficas disponibles de estas jóvenes variaciones. Pero es el ruso Nikita Magálov (1912-1992) quien en el mes de febrero de 1978 grabó en Suiza el documento que mejor y con más gracia recrea el sencillo canto popular. *Rubato* e ironía se cruzan en una lectura deliciosa cargada de sabor (Philips 426 829-2, 1978). También hay que considerar los no menos valiosos registros de Tamás Vásáry (Deutsche Grammophon 463 066-2, 1965), Nikolái Demídenko (Hyperion CDA 66514, 1990), Garrick Olson (Arabesque Recordings Z6633, 1992) y Ludmil Angelov (GEGA GD 135, 1998). Cualquiera de estas referencias —así como la de Vladímir Ashkenazi en su registro de la integral pianística de Chopin para DECCA, ref.: 443 750-2— tiene cualidades para disfrutar holgadamente de la obra. Sólo Idil Biret, que parece querer trascender la ingenuidad de los compases, se distancia del genuino atractivo de la colección (Naxos 8.554537, 1998).

### ***Souvenir de Paganini (Variaciones en La mayor) [KK 1203] (1829)***

*Duración aproximada: 4' 00".*

En 1829, con motivo de la visita a Varsovia del zar Nicolás I, que pronto —el 24 de mayo de 1829— se iba a proclamar rey de Polonia, se hicieron grandes festejos, entre ellos, una serie de conciertos y recitales de Niccolò Paganini, ofrecida entre el 23 de mayo y el 14 de julio de aquel año. El joven Chopin, de apenas 19 años, asistió a casi todos ellos y quedó deslumbrado ante el rutilante arte interpretativo y creativo del virtuoso violinista genovés. Fruto de tal entusiasmo «paganiniano» son estos «Souvenir de Paganini», consistentes en una breve serie de cuatro variaciones precedida de la exposición del tema y de una pequeña coda final. El tema recoge la canción popular *Il carnevale di Venezia*, precisamente la misma que utilizó Paganini en sus famosas e hipervirtuosísticas *Variaciones para violín y cuerda sobre «El Carnaval de Venecia»*, opus 10<sup>[533]</sup>.

Se trata de una obrita llena de gracia y encanto; de dulzura y delicado humor. Tras la exposición del motivo recurrente (que se escucha precedido por tres sonoros acordes de blanca a modo introductorio), se suceden sin interrupción las cuatro variaciones. Todas están marcadas por su sinuoso cromatismo y una tenue dinámica en piano que sólo se interrumpe, por unos instantes, en la tercera variación. El suave acompañamiento, en modo de arabescos, hace referencia al veneciano aire de la barcarola, a lo que evidente contribuye el característico compás de 6/8.

Las variaciones permanecieron inéditas hasta bastantes años después de la muerte de Chopin. Fue en 1881 cuando vieron la luz, en una edición impresa preparada por el pianista y musicólogo polaco Jan Kleczyński, que las publicó incluidas en el suplemento musical de la revista *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*. Fue Kleczyński<sup>[534]</sup> quien, con buen ojo comercial, incluyó en el título la expresión «Souvenir de Paganini», denominación que conviene advertir que jamás fue enunciada por Chopin ni en el manuscrito —actualmente ilocalizado— ni en ningún otro lugar.

Hay que elogiar sin reservas todas las grabaciones disponibles de *Souvenir de Paganini*. Sin embargo, es preciso resaltar la ironía de Nikita Magálov (Philips 426 829-2, 1978); la agudeza de Vladímir Ashkenazi (DECCA 443 750-2, 1984), y el arrojo de Daniel Barenboim, que grabó la obra ya en 1973, cuando nadie o casi nadie la tocaba (EMI 5 85463 2). Todos los intérpretes penetran con agudeza en los encantos de esta pequeña miniatura de juventud. También deben reseñarse las incursiones de Fou Ts'ong (Sony SBK53515, 1985); Idil Biret (Naxos 8.554537, 1991); Garrick Ohlsson (Arabesque Recordings Z6686-2, 1995); Abdel Rahman El Bacha (Forlane 16780, 1997); Katia Skanavi (Lyrynk LYR 114, 1998), y Lilya Zilberstein (Deutsche Grammophon 463 066-2, 1999).

## ***Variaciones brillantes sobre el rondó «Je vends des scapulaires», de la ópera Ludovic, de Ferdinand Hérold y Fromental Halévy, en Si bemol mayor, opus 12 [KK 178-180] (1833)***

Introducción. Allegro maestoso. Tema. Allegro moderato. Lento. Scherzo vivace.  
*Duración aproximada: 8' 00".*

Fue idea del editor Moritz Schlesinger encargar a Chopin una serie de variaciones sobre el aria para soprano, coro y orquesta «Je vends des scapulaires», del primer acto de la ópera cómica *Ludovic*, del compositor Ferdinand Hérold (1791-1833), quien dejó inconclusos sus dos actos al morir inesperadamente, el 19 de enero de 1833, poco antes de cumplir los 42 años. Fue el prematuro fallecimiento del compositor la razón por la que Schlesinger, editor de Hérold, comisionó a Fromental Halévy la conclusión de la ópera, que finalmente se estrenó, el 16 de mayo de aquel mismo año, en París.

Chopin respondió con prontitud al encargo de Schlesinger, y utilizó para componer las variaciones una reducción para voz y piano de la citada aria, que le había sido facilitada por el editor. El resultado es una obra elegante, convencional y de circunstancias, pero de innegable preciosismo instrumental y tocada por el inconfundible estilo de su creador. También la única serie de variaciones nacida de la pluma de Chopin con la idea preconcebida de ser entregada a la imprenta, de la que salió ese mismo año, de los talleres de Schlesinger, en un bien editado cuaderno de siete hojas<sup>[535]</sup> y catalogada con el número de opus 12, lo que la emplaza entre dos piezas concertantes tan señaladas como son el *Primer concierto para piano y orquesta opus 11* y la *Fantasia sobre temas polacos, en La mayor, para piano y orquesta, opus 13*.

La obra aparece organizada de acuerdo con una estructura que agrupa una introducción de 32 compases (allegro maestoso; 4/4). Ésta sirve de preparación a la aparición del tema, que surge bajo un «allegro moderato», en tiempo de 6/8 y en Si bemol mayor, exactamente la misma tonalidad que el aria original de Hérold. Chopin lo reclama «pianísimo y dulce». Tras él, cuatro variaciones recorren muy diferentes universos anímicos. La sección más interesante es la última, la más extensa y elaborada, y también «la menos estrictamente ligada al tema», como observa Gastone Belotti<sup>[536]</sup>. Esta cuarta y ritmada variación es un «Scherzo vivace» que conduce de modo resuelto e inexorable, sin solución de continuidad, a la muy brillante coda conclusiva.

Las variaciones figuran dedicadas a Emma Horsford, hija de un general británico que fue vicegobernador de Bermudas y hermana de su alumna Laura Horsford, a la que dos años antes —en 1831— había dedicado el *Gran vals brillante en Mi bemol mayor, opus 18 [KK 237-245]*. Robert Schumann destaca el valor musical de esta serie de variaciones en relación con otras de la época, «como las *Variaciones sobre*

un tema de Bellini de Kalkbrenner o las *Variaciones sobre un tema original* de Józef Nowakowski».

En la discografía de estas brillantes variaciones destaca la grabación firmada en septiembre de 1998 por el pianista búlgaro-español Ludmil Angelov, quien respeta escrupulosamente las acotaciones de Chopin para brindar una visión cargada de equilibrio, diversidad y aquel sentido poético que tanto agradaba a Robert Schumann<sup>[537]</sup>. La versión se ambienta perfectamente en el periodo estilístico en que nace la serie, a caballo entre las obras primerizas compuestas en Varsovia y la plenitud de sus últimas composiciones parisienses. Otras grabaciones también sobresalientes son las de Daniel Barenboim (EMI 5 85463 2, 1973); Nikita Magálov (Philips 426 829-2, 1978); Vladímir Ashkenazi (DECCA 443 750-2, 1984); György Cziffra (APR 5554, 1985, en vivo), e Idil Biret (Naxos 8.554537, 1991). La relación de esta selección se completa con las incisiones de Garrick Olson (Arabesque Recordings Z6633, 1992); Abdel Rahman El Bacha (Forlane 16789, 1998); Katia Skanavi (Lyrink LYR 114, 1998); Lilya Zilberstein (Deutsche Grammophon 463 066 -2, 1999), y la grabada en octubre de 2005 por Hisako Kawamura (DUX 0068).

### ***Variación número 6 del ciclo «Hexameron», sobre un tema de la ópera I Puritani, de Bellini, en Mi mayor [KK 903-904] (1837)***

*Estreno:* Residencia de la princesa Cristina Barbiano di Belgioioso. 30 marzo 1837.  
*Intérprete:* Fryderik Chopin. *Duración aproximada:* 1' 40".

La *Variación número 6 del ciclo «Hexameron»* fue compuesta en 1837, en París, a instancias de una sociedad benéfica que encargó a seis ilustres pianistas otras tantas variaciones, al objeto de publicarlas como obra colectiva con el doble objetivo de servir de homenaje al creador de *I Puritani*, que había fallecido dos años antes —el 23 de septiembre de 1835— en París, y de obtener fondos para socorrer a refugiados italianos. La serie de variaciones fue editada en 1839, en Viena<sup>[538]</sup>, por Tobias Haslinger, en un volumen de 18 hojas (340 x 265 mm) en cuya portada figuraba el largo y descriptivo título «HEXAMERON. / MORCEAU DE CONCERT. / Grandes / VARIATIONS DE BRAVOURE / pour Piano / sur la / Marche des PURITAINS de Bellini. / Composées / pour le Concert de Mme la Princesse Belgioioso au Bénéfice des pauvres / par M. M. / LISZT, THALBERG, PIXIS, HENRI HERZ, CZERNY et CHOPIN. / Propriété des Editeurs. / N.º. 7700. / Enregistré dans l'Archive de l'Union. / Prix F3 CM / Vienne, chez Tob. Haslinger, / Marchand de Musique etc. de la Cour I. et Roy<sup>e</sup> / Graben N.º 618 / Paris, chez B. Latte. / Londres, chez M. Mori».

Chopin, profundo admirador de Bellini<sup>[539]</sup> y de su arte belcantista, compuso para la ocasión un interiorizado fragmento —«*sotto voce*» indica en el primer compás— de alto carácter expresivo, cuyos 19 compases en *Mi mayor* y tiempo de 4/4

contrastan con el carácter brillante y extravertido de las demás variaciones que integran la colección. Se trata, en definitiva, de un lento y brevísimo nocturno en estructura ternaria que eleva considerablemente el tono melancólico y evocador del conjunto, cuyo tema es el del célebre dueto «Suoni la tromba e intrepido», que cierra el segundo acto de *I Puritani*.

A pesar de que la portada de la edición original vienesa de Tobias Haslinger señala a Nicolas Mori como responsable de la impresión en Londres, la realidad es que fue Johann Baptist Cramer el promotor de la primera edición inglesa. El conjunto, dedicado a la princesa Cristina Barbiano di Belgioioso<sup>[540]</sup>, apareció publicado como obra unitaria organizada de la siguiente forma: 1.— Introducción y tema (Ferenc Liszt, pp. 2-7); 2.— Primera variación (Sigismund Thalberg, pp. 8-9); 3.— Segunda variación (Ferenc Liszt; pp. 10-11); 4.— Tercera variación (Friedrich Wilhelm Pixis, p. 12 y primeros once compases de la 13); 5.— Puente (Ferenc Liszt, p. 13); 6.— Cuarta variación (Henri Herz, pp. 14-15); 7.— Quinta variación (Carl Czerny, pp. 16-18 y primeros cinco compases de la p. 19); 8.— Puente (Ferenc Liszt, pp. 19-21); 9.— Sexta variación (Fryderyk Chopin, p. 22 y primeros dos compases de la 23); 10.— Puente (Ferenc Liszt, p. 23); 11.— Finale (Ferenc Liszt, pp. 24-31). El 30 de marzo de 1837 se reunieron todas estas personalidades musicales en el domicilio parisiense de la princesa Cristina Barbiano di Belgioioso para improvisar y dar a conocer en público tan variopinta serie de variaciones.

El pianista estadounidense Raymond Lewenthal (1923-1988) hizo una caricatura poco entusiasta de estas variaciones. Tras considerar sus pentagramas surgidos «sin más pretensión ni intención que entretener a una multitud de ricos patricios a los que desplumar en aras de una buena causa», los define como «una antología de estilos musicales del París de 1837; un microcosmos que reúne parte del universo de Liszt, además de constituir uno de los más interesantes documentos históricos de la época de aquellos días ligeros y despreocupados, cuando los pianistas eran compositores y los compositores pianistas». Moritz Rosenthal, discípulo del creador del *Vals Mefisto*, fue el único pianista que incorporó a su repertorio esta belliniana y plural serie de variaciones. Ludmil Angelov es uno de los escasos pianistas contemporáneos que ha interpretado también estas variaciones. Como dato complementario, cabe apuntar que Liszt realizó posteriormente una versión para dos pianos, y que, durante el invierno de 1839-1840, el célebre virtuoso húngaro tocó en la Gewandhaus de Leipzig una adaptación para piano y orquesta.

## Otras obras para piano

---

«En mi apartamento encontraréis muchas partituras, más o menos dignas de mí. Repartid los manuscritos concluidos entre mis amigos. Las piezas inacabadas, en nombre del amor que me tenéis, por favor, quemadlas todas [...] sin excepción, porque tengo demasiado respeto por mi público y no quiero que todas las obras incompletas y que no sean dignas de él anden circulando por mi culpa y bajo mi nombre».

Fryderyk Chopin<sup>[541]</sup>

---

### ***Marcha fúnebre en do menor, opus póstumo 72, número 2 [KK 1059-1068] (1827)***

*Intérprete:* Fryderyk Chopin. *Duración aproximada:* 5' 15".

En el nutrido álbum de obras de Chopin publicado en 1855 por Julian Fontana con carácter póstumo, «sur manuscrits originaux avec autorisation de sa Famille», figuran hermanadas bajo el caprichoso número de opus 72 el bien conocido *Nocturno póstumo en mi menor*, las *Tres escocesas* compuestas en 1826 y esta *Marcha fúnebre* de 1827, que surge bajo la aflicción que embarga al aún adolescente compositor — contaba 17 años— por la muerte temprana de su hermana menor, Emilia, que el 10 de abril de 1827 había fallecido con sólo 14 años víctima de la tuberculosis<sup>[542]</sup>. Graves acentos tiñen estos 75 dolidos compases en tiempo de 4/4, que parecen anunciar la futura marcha fúnebre de la *Segunda sonata para piano*, compuesta una década después.

Página de inmensa melancolía y profundamente dolorida, se inicia con un episodio en pianísimo en el registro grave (sobre un trémolo de la mano izquierda en la octava grave de Do) que sirve de preámbulo a un desarrollo en el que algunos amplios y arpegiados acordes ascendentes vulneran el quieto rigor métrico en el que transcurre la melodía. La estructura general, tripartita (A-B-A), es idéntica a la de su hermana de la *Sonata para piano opus 35*: dos secciones extremas en rigurosa tonalidad menor y un contrastado trío central (compases 19-50) de carácter más ligero y en modo mayor (La bemol). Una coda ad libitum de ocho compases cierra esta pequeña página.

El musicólogo francés Édouard Ganche (1880-1945), fundador en 1911, en París, de la Société Frédéric Chopin, dio a conocer en 1929 una versión bastante diferente de la publicada por Fontana en 1855. Esta partitura apareció incluida en el volumen tercero de la *opera omnia* de Chopin publicada por Oxford University Press. Según Ganche, esta nueva versión es la original de Chopin, y no la de Fontana. «Leyendo el manuscrito de Chopin», escribe Ganche, «uno se queda estupefacto e indignado ante la vulgar manipulación y la odiosa profanación artística cometida por Fontana»<sup>[543]</sup>.

Para el comentario de la partitura aquí incluido se ha utilizado la edición de Édouard Ganche. Las diferencias entre una y otra versión son evidentes, pero no sustanciales. Las más significativas afectan a los trémolos del inicio (que no existen en la edición de Fontana) y a la coda final ad libitum, que tampoco figura en la versión de Fontana, donde sí aparecen, al final de la primera sección, los ocho compases que faltan en la edición de Ganche.

Vladimir Ashkenazi brinda la versión más interiorizada e íntima de esta marcha afligida. Como contraste, el pianista de Gorki (1937) se explaya en el trío central en La bemol mayor para convertirlo en una fuente de luz y esperanza en medio de la desolación generalizada (DECCA 443 750-2, 1974; edición Julian Fontana). El ruso de San Petersburgo Nikita Magálov (1912-1992) decepciona en su vivo y poco dramático registro de 1978 para Philips (ref.: 426 827-2, edición Édouard Ganche), que despacha en casi un minuto menos que su colega de Gorki. Mientras a Magálov le dura 4' 36", Ashkenazi se recrea en la pieza durante 5' 25".

A mitad de camino entre Ashkenazi y Magálov se ubica la recomendable lectura del estadounidense Garrick Ohlsson, quien evidencia las razones por las que en 1968 se alzó con el primer premio del Concurso Chopin de Varsovia (Arabesque Recordings Z6686-2, 1995). Idil Biret se queda en la superficie de una obra que parece haber grabado de trámite (Naxos 8.554527, 1992; edición Julian Fontana). Cerca de la honda intensidad de Ashkenazi se sitúa la crepuscular, interminable (¡le dura más de seis minutos!) y excesivamente afectada realización de Anatoli Ugorski, nacido en 1942 y que bate todos los récords de lentitud (Deutsche Grammophon 463 051-2, 1999; edición Julian Fontana). El único punto de comparación con la rápida visión de Magálov es que ambos son oriundos de la musicalísima ciudad rusa de San Petersburgo. También han dejado testimonio discográfico de esta pequeña página, entre otros, Fou Ts'ong (Sony SBK 53515, 1978) y Cyprien Katsaris, cuya grabación procede del recital que ofreció en el Carnegie Hall de Nueva York el 17 de octubre de 1999, conmemorativo del 150 aniversario de la muerte de Chopin (Piano 21 21002. DDD, 1999).

### ***Contradanza en Sol bemol mayor (1827)***

*Duración aproximada: 1' 45".*

El manuscrito de esta galante página en tiempo de 6/8 fue localizado por los herederos del íntimo amigo de Chopin Tytus Wojciechowski entre los documentos dejados por éste tras su muerte. Sin embargo, y a pesar de algunos acentos rítmicos característicos del hacer chopiniano, no existe certeza de que esta nostálgica y breve pieza haya sido realmente compuesta por el músico polaco. La incertidumbre será difícil de despejar en el futuro, dado que el manuscrito autógrafo desapareció durante

la II Guerra Mundial, poco después de que la *Conradanza* fuera publicada clandestinamente en Varsovia en 1943, durante la ocupación nazi.

La obra, sin ambiciones y de fuerte sabor *salonnier*, consta de tres partes, de las cuales la central es un brevísimo trío en Do bemol mayor que hace alusión a la característica *country-dance* inglesa que tanta expansión disfrutó en la Europa del xvii. El perdido manuscrito incluía la leyenda «4 de enero-4 de marzo de 1827», fechas que coinciden, respectivamente, con el santo y el cumpleaños de Tytus Wojciechowski, lo que invita a pensar que la obra nació como obsequio de Chopin a su íntimo amigo con motivo del aniversario. Aunque —evidentemente— también pudo ser regalo de cualquiera de los muchos otros compositores con los que Wojciechowski mantenía contacto y amistad.

Nuevamente es Nikita Magálov el mejor artífice chopiniano. En esta ocasión, con su lectura simpática y hasta guasona de esta pequeña *Conradanza* (Philips 426 818 -2, 1978). También la han grabado Vladímir Ashkenazi (DECCA 443 750-2), Idil Biret (Naxos 8.554539, 1991) y Garrick Ohlsson (Arabesque Recordings Z6686-2, 1995), entre otros.

### ***Tres escocesas, opus póstumo 72, número 3 [KK 1069-1085] (1826)***

[N.º 1, Re mayor. N.º 2, Sol mayor. N.º 3, Re bemol mayor]

*Duraciones aproximadas:* 1' 00". 0' 35". 0' 45".

«Escocesa» es el nombre de la vivaz contradanza popular que, desde Escocia, se expandió por Europa durante las primeras décadas del siglo xviii. Fueron muchos los compositores «clásicos» y «románticos» que se dejaron seducir por el atractivo ritmo, mordaz y energético, de esta danza binaria que llegó a convertirse en una de las preferidas en los salones de baile de la burguesía europea de la época. Sin embargo, el trasvase al mundo del concierto de estas miniaturas conllevó un distanciamiento progresivo del modelo original de la danza escocesa. Entre los compositores que han escrito «escocesas» cabe recordar nombres como Weber, Schubert, Beethoven, Field, Liszt y Glinka. De entre las varias que compuso Chopin, únicamente se han conservado estas tres escocesas publicadas póstumamente por Julian Fontana en 1855, dentro de un álbum en el que, bajo el mismo número de opus, aparecían reunidas piezas tan diversas como el *Nocturno póstumo en mi menor* y la *Marcha fúnebre en do menor*<sup>[544]</sup>.

La primera de estas tres escocesas, 26 fugaces y repetidos compases que apenas duran un minuto, es un brillante *Vivace* en Re mayor y tiempo de 2/4 que consta de dos brevísimos periodos, el primero de los cuales se repite al final de la danza, dando



así apariencia de estructura tripartita. La segunda escocesa, 18 compases de 2/4 en Sol mayor que se tocan un par de veces, carece de indicación de tempo y es aún más breve que la primera. Su ritmo entrecortado y a contratiempo se desarrolla a través de una escritura sencilla y parva que delata la bisonñez de su autor, un adolescente de 16 años a punto de comenzar —en septiembre de 1826— estudios de teoría de la música, contrapunto y composición en la Escuela Superior de Música de Varsovia con el reputado maestro Józef Elsner (1769-1854), a cuya hija Emilia precisamente dedica estas tres pequeñas danzas. La tercera y última transcurre toda ella en la tonalidad de Re bemol mayor y tampoco tiene indicación de tempo. Sus inocentes 32 compases en 2/4 transcurren en un santiamén, sin que el oyente apenas haya tenido tiempo de enterarse de si realmente ha ocurrido algo.

Nikita Magálov (Philips 426 827-2, 1978), Vladímir Ashkenazi (DECCA 443 750 -2, 1984), Idil Biret (Naxos 8.554539, 1991), Garrick Ohlsson (Arabesque Recordings Z6686-2, 1995) y Anatoli Ugorski (Deutsche Grammophon 463 051-2, 1999). Cualquiera de estas cinco referencias invita a acercarse en buenas manos a estas miniaturas de duraciones webernianas. La sencillez expresiva y técnica de sus livianos compases encuentran en estos intérpretes reputados recreaciones lúdicas que se antojan como bocanadas de aire fresco dentro de la magna producción pianística de Chopin.

### ***Bolero, opus 19 [KK 246-249] (1833)***

*Duración aproximada: 8' 00".*

«Bolero. Aire musical popular español, cantable yailable en compás ternario y de movimiento majestuoso». Así define el diccionario de la Real Academia Española la conocida danza que inspira este *Bolero* que Chopin escribe en 1833 y publica poco después, en octubre de 1834, en Leipzig (editorial C. F. Peters) y París (Magasin de Musique de Prilipp [sic] et Cie.). Un año más tarde, en abril de 1835, se imprimió en Londres, por Wessel & Co., pero bajo el pintoresco título de *Souvenir d'Andalousie*. En todas las ediciones aparece «Mademoiselle la Comtesse Émilie de Flahault»<sup>[545]</sup> como destinataria de la obra más española de Chopin.

Nada tiene que ver la remota españolidad de esta página con la larga estancia que Chopin pasó en España. De hecho, el *Bolero* nació cinco años antes de que George Sand y Chopin se instalaran en la isla de Mallorca a principios de noviembre de 1838. Más que propiamente al conocido baile español, la obra parece tomar como referencia el ritmo de la polonesa, danza que utiliza el mismo compás de 3/4 que el bolero y con la que también coincide en el carácter majestuoso de sus acentos. Este «bolero polonés»<sup>[546]</sup> aún de juventud —Chopin cuenta 23 años cuando lo termina— era especialmente apreciado por Robert Schumann, quien lo consideraba «una

composición delicada, penetrada de amor, hecha de ardor meridional y también de cierta timidez, de abandono y reserva al mismo tiempo».

La obra consta de 260 compases que se inician con una introducción de 33 compases en tiempo de 3/8 prescrita «Allegro molto». Tres resueltos acordes en fortísimo sobre la nota Sol abren esta sección de rápidos tresillos de semicorcheas que el compositor quiere «piano, leggierissimo e ben legato». Es una suerte de movimiento perpetuo que responde a un expresivo motivo que se desarrolla en el registro grave. Pero el tiempo de bolero, propiamente dicho, no llega hasta el compás 88, cuando irrumpe el característico 3/4 bajo un aire «Allegro vivace». Sobre el ritmo inalterable de la danza española —corchea / dos semicorcheas / dos corcheas / dos corcheas— surge una punteada melodía en la menor, tonalidad relativa del Do mayor que domina la partitura, aunque ésta evoluciona por muy diversas tonalidades, con incursiones a La bemol mayor, Re bemol mayor y La mayor, armadura que preside los once compases en fortísimo de la coda final, que culmina con un radiante acorde perfecto de La mayor.

Por ello, por esta indeterminación tonal, y aunque en casi todos los catálogos y ediciones discográficas el título del *Bolero* de Chopin aparece seguido de la coletilla «Do mayor», es, sin duda, más preciso y preferible referirse a él sin definir una tonalidad específica. Así figura su nombre en el manuscrito y en las primeras ediciones, donde es denominado «*Bolero für das Pianoforte*» (Leipzig, C. F. Peters, 1834), «*Boléro pour le Piano-Forte*» (París, Prilipp, 1834) o «*Souvenir d'Andalousie, Bolero pour le Piano Forte*» (Londres, Wessel & Co., 1835).

Una vez más, es Arturo Rubinstein (1886-1882) el mejor intérprete de una obra de Chopin. Fue en noviembre de 1962 cuando protagonizó la primera grabación estereofónica del *Bolero* de Chopin, que él envuelve deliberadamente en una pintoresca y reposada atmósfera decimonónica que entronca a la perfección con la esencia del viejo baile español inspirado en la seguidilla. Ritmo, acentos, florituras y el cuidadoso tratamiento de los diseños melódicos se aúnan para cuajar una lectura que se erige como la primera opción discográfica disponible (RCA Victor GD60822). Mucho más vivaz resulta la visión de Nikita Magálov, cuyos dedos cargados de tradiciones —en París estudió con Isidore Philipp, alumno de Georges Mathias— brindan una versión más animada y deslumbrante que la de Rubinstein. En su centelleante grabación para Philips de febrero de 1978, el *Bolero* le dura a Magálov apenas siete minutos y medio (ref.: 426 818-2).

Aún más veloz pero no más atractiva es la volátil y nerviosa realización de Ashkenazi para DECCA, que se zampa los 260 compases de la partitura en siete minutos y dieciséis segundos (ref.: 443 751-2). Más sosegada y menos seductora es la traducción de Idil Biret (Naxos 8.554536, 1992). Muy por debajo de la pianista turca y también de la versión impecable del estadounidense Garrick Ohlsson (Arabesque Recordings Z6686-2, 1995) se sitúa la de Anatoli Ugorski, quien, en su grabación de 1999 para Deutsche Grammophon (ref.: 463 051-2), plantea una realización

caprichosa y acaramelada hasta el empalago. Más interés que esta última ofrecen las lecturas de Abdel Rahman El Bacha (Forlane 16789, 1998) y Olga Kern (Harmonia Mundi HMU 907402, 2005).

### ***Cantabile en Si bemol mayor [KK 1230] (1834)***

*Duración aproximada: 1' 00".*

Pieza quieta y serena, este leve *Cantabile en Si bemol mayor* de sólo catorce compases, marcados todos ellos por una expresiva indicación «dolce», bien podría ser denominado como el «micronocturno» de Chopin; de hecho, a su aérea atmósfera expresiva —genuinamente chopiniana— no le faltan similitudes con los primeros nocturnos. Una tenue y bien matizada melodía en compás de 6/8 en el registro central del teclado, que apenas alcanza a desarrollarse en las tres frases (A-A'-B) que engloba la partitura, parece reivindicar la nítida inclinación vocal de este esmerado boceto cargado de reminiscencias del mejor arte belcantista de Bellini. El *cantabile* permaneció sin publicar hasta 1931, año en que fue editado en Polonia por la revista *Muzyka*.

Llama la atención la prolija presencia discográfica del efímero *Cantabile en Si bemol mayor*, una página menor que, sin embargo, ha merecido la atención de algunos ilustrísimos pianistas. Entre las diversas opciones, hay que destacar la poética lectura grabada por Nikita Magálov en Suiza, durante el mes de febrero de 1978, para Philips (ref.: 426 827-2). Muy cerca se emplazan las de otros tres fieles intérpretes chopinianos: Vladímir Ashkenazi (DECCA 443 751-2, 1974); Idil Biret (Naxos 8.554527, 1992), y Garrick Ohlsson (Arabesque Recordings Z6686-2, 1995), cuyas lecturas aparecen editadas dentro de sus respectivas integrales de la obra de Chopin. Fou Ts'ong (Sony SBK 53515, 1985); Michel Dussault (CBC Record MVCD1045, 1988); Abdel Rahman El Bacha (Forlane 16789, 1998), o Anatoli Ugorski (Deutsche Grammophon 463 051-2, 1999) son también representantes discográficos de este quieto *Cantabile*.

### ***Largo en Mi bemol mayor [KK 1229] (1837)***

*Duración aproximada: 2' 10".*

Pieza solemne y de sustancial belleza, de indiscutibles resonancias beethovenianas, el carácter breve y grave de este meditativo *Largo en Mi bemol mayor* lo aproxima al *Preludio para piano en do menor, opus 28, número 20*. Incluso ciertos autores consideran esta breve pieza como un descatalogado «preludio póstumo». Los 24

compases que lo integran aparecen estructurados en tres secciones de ocho compases cada una, que transcurren en un imperturbable tiempo de 4/4. Los sobrecogedores trémolos de octava que aparecen repetidos en dos ocasiones en la mano izquierda (la primera, en el compás 13, marcada «*forte*»; la segunda, compás 21, «*fortissimo*») parecen rendir tributo y ser deudores de los tiempos lentos de las sonatas para piano de Beethoven<sup>[547]</sup>, y muy concreta mente en la impresionante «*Marcia funebre sulla morte d'un Eroe*» de la *Sonata para piano número 12, en La bemol mayor, opus 26*, obra especialmente apreciada por Chopin, quien con frecuencia la incluía en sus recitales. La primera edición de este *Largo en Mi bemol mayor* se retrasó hasta el año 1938, en que fue publicado en Varsovia por la Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Abundan las buenas grabaciones de esta miniatura. Cualquiera de las aquí citadas permite disfrutar y conocer cabalmente la secreta belleza de sus graves compases. Entre las más recomendables, descuellan las de Vladímir Ashkenazi (DECCA 443 751-2, 1974); la serena de Idil Biret —quizá la mejor opción— (Naxos 8.554527, 1992); Nikita Magálov (Philips 426 827-2, 1978), y Garrick Ohlsson (Arabesque Recordings Z6686-2, 1995). También son acreedoras de aplauso las de Michel Dussault (CBC Record MVCD1045, 1988); Abdel Rahman El Bacha (Forlane 16789, 1998), y la registrada en 1999 por Anatoli Ugorski para el sello Deutsche Grammophon (ref.: 463 051-2).

### ***Andantino en sol menor (Wiosna) (Primavera) (1838)***

*Duración aproximada: 1' 00".*

Este primaveral y brevísimo *Andantino* en tiempo de 6/8 no es sino la parte pianística de los 24 primeros compases de la canción «*Wiosna*», segundo título del ciclo *17 canciones polacas para voz y piano, opus 74* publicado con carácter póstumo por Julian Fontana en 1857. Chopin se limita en esta sencilla adaptación pianística de la popular canción compuesta en 1838 a suprimir el pentagrama correspondiente a la voz y reproducir, sin alterar ni una sola nota, la escritura original del acompañamiento pianístico.

Aires nostálgicos pronunciados por la sombría tonalidad de sol menor presiden esta pieza decimonónica muy al gusto *salonnier* de la época. La atmósfera calma y el ritmo suave pero punteado del 6/8 sugieren la atmósfera de la barcarola, el canto inspirado en el movimiento de los remos de los gondoleros venecianos. La melodía, prescrita «*piano e semplice*», se desarrolla en la mano derecha sobre un acompañamiento de corcheas «*sempre legato*» y el fondo de una constante nota pedal (blanca con puntillo) que se repite al principio de cada compás. Bastante mayor interés pianístico presenta la elaborada versión que en 1860 publicó Ferenc Liszt en Berlín, incluida en la colección *Six Chants Polonais, S. 480*.

Vladimir Ashkenazi firma una lectura natural y ligera dentro de su famoso integral *Chopin* registrado en Londres entre 1974 y 1984 (DECCA 443 751-2). Al pianista islandés de origen ruso le bastan 58 segundos para generar todo un clima sonoro. Ashkenazi, que guarda especial aprecio por estos compases —en 1984 protagonizó una referencial grabación del ciclo completo de canciones junto a la soprano Elisabeth Söderström— se sumerge en el sencillez y ritmado melodismo para mostrar la partitura en su mayor pureza pianística. Similares virtudes aunque peor grabada luce la diáfana y más reciente lectura de Idil Biret (Naxos 8.554536, 1992).

### ***Allegro de concierto, en La mayor, opus 46 [KK 673-678] (1832/1841)***

*Duración aproximada: 12' 00".*

La información que existe acerca de este poco difundido *Allegro de concierto* es escasa. Su material original proviene de los esbozos del proyectado *Tercer concierto para piano y orquesta* al que hace referencia el padre de Chopin, Mikołaj, en una carta fechada en 1835. También pudiera contener bosquejos del desconocido *Concierto para dos pianos* del que habla el propio compositor en otra carta, datada en Viena, el 21 de diciembre de 1830, y en la que escribe «que me gustaría tocar en público [el *Allegro de concierto*] con mi amigo [Tomasz Napoleon] Nidecki». Sea como fuere, el fragmento, de indefinida estructura y fuerte sabor romántico, no fue publicado hasta noviembre de 1841<sup>[548]</sup>, por lo que tampoco cabe descartar la posibilidad de que se trate realmente de una obra autónoma, hipótesis en la que abunda tanto su carácter cerrado como la acabada estructura de sus 279 cadenciosos y virtuosísticos compases, cuyo título coincide con obras homónimas de Enrique Granados y Manuel de Falla.

El influjo de Liszt se hace patente en el uso de ciertas cadencias y fermatas, como ocurre en el compás 87, donde una ligera figuración en el registro agudo retrotrae el oído al poético mundo del creador de las *Rapsodias húngaras*. Por otra parte, el lirismo que embarga la melódica sección que se extiende desde el compás 199 hasta el 218 remite al ámbito sonoro de los nocturnos y de algunas mazurcas. Algunos estudiosos chopinianos —como James Huneker<sup>[549]</sup>— han establecido un paralelismo entre este desenfadado e insustancial fragmento con el brillante y virtuosístico *Concierto sin orquesta* de Robert Schumann, sin duda una obra de bastante más enjundia que la de Chopin. La partitura, toda ella en La mayor y marcada por un genérico «*Allegro maestoso*» que discurre bajo un invariable ritmo binario de 4/4, figura dedicada a la vienesa Friederike Müller-Streicher, alumna de Chopin, y fue publicada por primera vez en París y Leipzig, en 1841<sup>[550]</sup>.

La grabación por excelencia del *Allegro de concierto* es la brillante e insuperable interpretación dejada por Claudio Arrau el 20 de junio de 1956 en Londres, en el

estudio número 3 de Abbey Road. El inolvidable pianista chileno invade todo de poesía y de un pianismo que es, a un tiempo, moderno y decimonónico. El inconfundible sonido del piano de Arrau enriquece una partitura que él canta y enaltece a través de una sensibilidad chopiniana de primer orden (Testament SBT 1233). Al lado de esta grabación incomparable, palidecen todas las demás, incluso aunque sean tan valiosas como las producidas por artistas de la talla de Nikita Magálov (Philips 426 827-2, 1978) o Vladímir Ashkenazi (Deutsche Grammophon 463 066-2, 1982), a las que aún habría que añadir las de Idil Biret (Naxos 8.554538, 1990); Eldar Nebolsín (DECCA 440 935-2, 1993), y Garrick Ohlsson (Arabesque Recordings Z6686-2, 1995).

### ***Fuga en la menor [KK 1242] (1841)***

*Duración aproximada: 3' 00".*

Chopin nunca fue un maestro del contrapunto, a pesar de que siempre consideró la técnica contrapuntística principio y base del arte musical. Así lo revela el pintor Eugène Delacroix, íntimo amigo de Chopin, en unas líneas que escribe en su diario el 7 de abril de 1849, tras una visita al ya muy enfermo compositor pocos meses antes de su muerte. «Esta mañana», anota Delacroix, «hemos hablado de música, lo que lo ha reanimado. Le pregunté qué es lo que establece la lógica interna de la música. Me ha explicado lo que es el contrapunto y la armonía, y cómo se puede asegurar que la fuga es la lógica musical en estado puro, y que ser experto en el arte de la fuga supone conocer el elemento fundamental de cada razón y de cada consecuencia en la música».

Las tres únicas obras —o ensayos— de carácter eminentemente contrapuntístico de Chopin datan del verano de 1841, cuando, consciente de sus limitaciones en este difícil arte, escribe desde la residencia estival de Nohant a su íntimo amigo Julian Fontana una carta en la que le pide que le envíe desde París el *Cours de Contrepoint et Fugue* publicado en 1835 por Luigi Cherubini, quien por aquel entonces era director del Conservatorio de la capital gala. Fruto de esta inquietud es un pequeño «Ejercicio de contrapunto»; el inacabado *Canon a la octava en fa menor* (posteriormente reutilizado en el *Allegro* final de la *Sonata para violonchelo y piano, en sol menor, opus 65*), y esta *Fuga en la menor*.

La fuga, 69 compases a dos voces contruidos sobre un tiempo binario de 2/2, se atiene con rigor a la forma canónica. Casi se puede decir que es puro Bach. Ni un atisbo del mundo chopiniano asoma en esta escolástica pieza, en la que su autor parece querer demostrarse a sí mismo sus propias capacidades y dominio contrapuntístico. Fue editada en Leipzig en 1898, por Breitkopf & Härtel, a partir de un manuscrito que poseía la pianista y compositora polaca Natalia Janotha

(1856-1932), quien probablemente lo obtuvo a través de su amiga la condesa Marcelina Czartoryska (1817-1894), que había sido discípula del propio Chopin y una de las poquísimas personas que presenciaron su óbito la fatídica madrugada del 17 de octubre de 1849.

Sin embargo, la partitura había sido descubierta por la escocesa Jane Wilhelmina Stirling (1804-1859), amiga, discípula y protectora de Chopin, quien en 1850, un año después de la muerte del compositor, encontró entre sus cartas el folio que contenía los pentagramas de la *Fuga*. Inmediatamente, Stirling se puso en contacto con la hermana de Chopin, Ludwika Chopin Jędrzejewiczowa, para comunicarle el hallazgo. En la carta, le comenta que Auguste Franchomme, le ha dicho que «cree que la *Fuga* es sólo una copia de Chopin de un original de Cherubini, por lo que su valor se limita al de ser un autógrafo transcrito por su difunto hermano». Este comentario indujo a bastantes estudiosos a atribuir la fuga a Cherubini. No obstante, y como demostró con precisión el musicólogo polaco Janusz Miketta en un concienzudo trabajo publicado en 1950<sup>[551]</sup>, la poco diestra fuga jamás pudo haber sido escrita por un maestro tan experto en el arte contrapuntístico como era el músico italiano.

A pesar de su muy deficiente sonido, en esta selección de versiones de la única fuga de Chopin hay que destacar en primer lugar la tempranísima grabación realizada en 1904 por Natalia Janotha, propietaria del manuscrito y promotora de su primera edición, en 1898. El valor testimonial y sentimental de este añejo documento sonoro compensa con creces sus evidentes insuficiencias técnicas (Appian Publications & Recordings APR5532). Ya con calidades modernas de todo tipo se emplazan las rigurosas versiones de Garrick Ohlsson (Arabesque Recordings Z6686-2, 1995) y Vladímir Ashkenazi (DECCA 452 167 2DF2, 1997). Magálov, en su registro de 1978, riza el rizo al empeñarse ¡y conseguir! encontrar acentos chopinianos en la página menos «chopiniana» de todo el catálogo de su autor (Philips 426 827-2, 1978). Dignas de encomio son también las impecables realizaciones de Fou Ts'ong (Sony SBK 53515, 1985); Idil Biret para Naxos (ref.: 8.554536, 1992), y Anatoli Ugorski en Deutsche Grammophon (ref.: 463 051-2, 1999).

### ***Fantasia, opus 49 [KK 702-707] (1841)***

*Estreno:* París, [Salle Pleyel, 21 de febrero de 1842]. *Intérprete:* Fryderyk Chopin. *Duración aproximada:* 12' 45".

«Para mí y para muchos, la *Fantasia opus 49* es la obra más genial de Chopin». Así de rotundo se expresa Federico Sopena, quien considera esta pieza «perfecta, orgánica, hecha de un sólo halo». Para otros, como George Gelles<sup>[552]</sup>, se trata de la composición «más cargada de sentimientos» de todo el catálogo chopiniano. Según

refiere la tradición, la *Fantasia opus 49* nació como improvisación de Chopin en respuesta y signo de reconciliación tras las disculpas que le presentó George Sand después de una ácida discusión de orden doméstico. Sin embargo, tal hipótesis, que surge de una anotación de la Sand en su diario<sup>[553]</sup>, es poco creíble dado que la gestación de la supuesta «improvisación» se prolongó durante un largo periodo que se extiende entre la primavera y el 20 de octubre de 1841. Corresponde, por ello, a uno de los momentos más fecundos y —a pesar del mal humor que cuenta su amante— felices de la vida del compositor, que aquel verano, mientras componía esta fantasía que dedica a su alumna la princesa Catherine von Souzzo, disfrutó del sosiego bucólico de Nohant, la residencia estival que poseía George Sand en Berry, al nordeste de Francia, a poco más de 200 kilómetros de París<sup>[554]</sup>.

La *Fantasia opus 49* pertenece a ese linaje de obras en las que Chopin ensaya su particular visión de las grandes formas en un solo movimiento. Se trata, de hecho, de una de sus composiciones más extensas, por lo que en ocasiones, y también en alusión a su carácter poético y misterioso, ha sido llamada la «Quinta balada de Chopin»<sup>[555]</sup>. Se trata de fruto de primera madurez, surgido de la pluma de un compositor de 31 años ya plenamente dominador de un lenguaje expresivo propio y sólidamente afirmado. La naturaleza apesadumbrada de sus 317 compases no impide que sea, al mismo tiempo, una de las creaciones más vigorosas y apasionadas de su autor. También más razonablemente estructurada, por mucho que sus pentagramas surjan en aparente desorden. Como escribe Jesús Bal y Gay, «un análisis de la *Fantasia* no nos descubrirá la verdadera raíz de la unidad que la preside, al contrario, sólo servirá para que ésta nos parezca imposible. Pero escuchemos la obra, y del principio al fin nos sentiremos llevados por su lógica interna, por su verdad, sin que nada suscite en nosotros la menor objeción»<sup>[556]</sup>.

Una enigmática y grave marcha en tiempo de 4/4 y tonalidad de fa menor hace las veces de amplia introducción. Esta sección inaugural se prolonga a lo largo de 27 compases. Tras un episodio de transición de carácter más ligero integrado por tresillos ascendentes de corchea, en el compás 52 irrumpe el sincopado tema principal bajo una significativa indicación de «agitato» que expresa bien su carácter convulso y desasosegado. A este pasaje sucede una progresión muy hábilmente trazada, que engloba un inesperado episodio integrado por sonoros y amplios acordes que conduce a otra sección de carácter muy diferente, que Chopin presenta bajo la indicación «Lento, sostenuto», y que es el verdadero núcleo expresivo de la obra.

Esta reposada sección consta de 24 compases en tiempo de 3/4, y su carácter coral está planteado en la tonalidad de Si mayor. Tras él, reaparece el «Tempo primo», donde vuelve a escucharse el material temático de la primera sección con idénticas secuencias, aunque en esta ocasión enriquecido en octavas e impregnado de dificultades pianísticas. Tras dos cadenciosos y calmos compases, una expresiva coda de once ligeros compases (*Allegro assai*) en La bemol mayor cierra de modo sutil esta fantasía que fluctúa toda ella entre las tonalidades de fa menor y su relativa La



bemol mayor, por lo que es preferible referirse a ella sin asignarle ninguna tonalidad concreta. Así, como «Fantaisie pour le piano opus 49», apareció nominada en sus primeras ediciones: en París (noviembre de 1841; «Chez Maurice Schlesinger»<sup>[557]</sup>), Leipzig (enero de 1842; Breitkopf & Härtel) y Londres (enero de 1842; Wessel and Stapleton).

### ***Tarantella en La bemol mayor, opus 43 [KK 654-662] (1841)***

*Duración aproximada: 3' 10".*

«Te mando una *Tarantella*. Ten la amabilidad de pasarla a limpio, pero antes ve a Schlesinger o Troupenas y consultas allí la mejor edición de la *Raccolta di Canti* de Rossini donde se encuentra la *Tarantella en La*<sup>[558]</sup>. No recuerdo si está en 6/8 o 12/8. Se puede escribir de las dos maneras, pero preferiría que la mía estuviese escrita como la de Rossini. Entonces, si es en 12/8, o, lo que es posible, en tresillos, de cada dos compases haz uno cuando la pases a limpio». El 27 de junio de 1841, domingo, Chopin remite desde Nohant estas líneas a su amigo Julian Fontana, que cataloga la partitura asignándole un opus 43 que la emplaza entre el *Vals en La bemol mayor opus 42* (compuesto en la primavera de 1840) y la *Polonesa en fa sostenido menor, opus 44*, publicada en Viena, en noviembre de 1841, sólo un mes después de la tarantela, que Fontana envió a la imprenta en octubre, en los talleres de Troupenas<sup>[559]</sup>.

Esta *Tarantella* representa una de las pocas incursiones de Chopin en músicas extrañas al folclore polaco. Fue concluida en Nohant durante los últimos días de la primavera de 1841, algunas semanas antes de la carta a Fontana. En el París de aquellos tiempos imperaba la moda por lo italiano, razón por la que en sus encoquetados salones era frecuente el estreno de piezas musicales inspiradas en las melodías del país de Rossini. Entre éstas, el ritmo ágil, pegadizo y ligero de la popular danza del sur de Italia despertaba particular simpatía. Músicos como Liszt (cuya famosa *Tarantella* fue compuesta en 1840, un año antes que la de Chopin), Mendelssohn-Bartholdy, Stephen Heller, Weber (quien concluye su *Sonata para piano en mi menor, opus póstumo 70*, con una tarantela), o, posteriormente, Szymanowski, Sarasate o Rajmáninov son sólo algunos de los muchos compositores que recurrieron en alguna ocasión a su ritmo contagioso.

Chopin, que siempre apreció la música italiana (bien conocidas son su pasión por Bellini y la admiración que profesaba a Paganini) se acerca con ligereza a ella a través de esta página desenfadada y de exigente virtuosismo, cuya tonalidad de La bemol mayor enmarca, bajo el persistente —obstinado— ritmo de 6/8 un largo *accelerando* que anota primero «Poco a poco più animato» y luego «Sempre più animato e *crescendo*». Sin embargo, únicamente la vitalidad arrolladora de sus

agitados pentagramas recuerda algo la danza original que los inspira. La obra, de circunstancias, no contó ni con el aprecio del mismo Chopin, quien, con algo de guasa, escribió en la citada carta a Fontana: «Te aburrirás copiando todas estas porquerías, pero espero no escribir durante mucho tiempo algo tan malo».

La *Tarantella* tampoco gozó de la estima de los admiradores del compositor, que rechazaron su carácter desenfadado y vacuo. «No creo que nadie ose considerar estos compases como buena música», llegó a escribir un chopiniano tan reconocido como Robert Schumann, que en el mismo artículo puntualiza: «Pero bien podemos perdonar por una vez al maestro sus salvajes fantasías». No menos entusiasmo despertó la *Tarantella* en Jim Samson, para quien se trata «de una de las piezas menos inspiradas de Chopin». Más duro aún resulta el juicio del musicólogo polaco Zdzisław Jachimecki, que considera la *Tarantella*, *opus 43* «una composición absolutamente exenta de modernidad, y sin un solo elemento romántico».

Quizá el juicio más calibrado sea el del musicólogo veneciano Gastone Belotti, para quien la *Tarantella* de Chopin «puede ser considerada como una obra menor, pero es digna de figurar de vez en cuando en los programas de los concertistas. Sería también de bastante utilidad, porque la velocidad que hay que imprimir a sus pentagramas, unida a la gran sonoridad que frecuentemente requiere la obra, resultan un óptimo ejercicio, no exento de fascinación»<sup>[560]</sup>. La primera edición incluyó una adaptación para piano a cuatro manos, probablemente realizada por algún copista de la propia editorial. A pesar del poco éxito que tuvo la obra, apenas un año y medio después, la casa Ricordi publicó en Milán un arreglo para violín y piano, realizado por Karol Józef Lipiński y titulado *Célèbre Tarantelle de Fr. Chopin*.

Abundan las buenas y excepcionales grabaciones de la única tarantella compuesta por Chopin. Dos clásicos intérpretes chopinianos se llevan la palma en tan nutrida oferta. Claudio Arrau aporta objetividad y brillantez en su temprano registro de 1938 recogido por el sello Dante (Dante HPC 001), y cuyo sonido monoaural se percibe con calidad suficiente para disfrutar y contagiarse sin reservas de la lectura del inolvidable pianista chileno. Otro artista de imborrable recuerdo, el polaco Arturo Rubinstein, es el artífice de la otra referencia, concretamente la grabada en 1965 y publicada por el sello RCA (RCA Victor GD60822). Rubinstein inunda de color, fantasía y de un cálido sentido mediterráneo su incomparable y luminosa versión. Otras valiosas referencias disponibles son las firmadas por el legendario maestro ruso Samuel Feinberg (Harmonia Mundi / Melodia HMX 1905175, 1953); la de Vlado Perlemuter (en su muy difundido registro de 1962, publicado en diversos sellos); la muy coloreada de Jim Samson François (EMI 7243 5 73386 2, 1966); Nikita Magálov (Philips 426 818-2, 1978); Idil Biret (Naxos 8.554539, 1991); Garrick Ohlsson (Arabesque Recordings Z6686-2, 1995); Ronald Smith (Appian Publications & Recordings APR 5565, 1998), y Anatoli Ugorski (Deutsche Grammophon 463 051-2. DDD, 1999).

## ***Hoja de álbum en Mi mayor [KK 1240] (1843)***

*Duración aproximada: 1' 20".*

Pieza de circunstancia sin más pretensión que la de sonar bien, esta sencilla *Hoja de álbum* transcurre bajo un relajado aire *Moderato* sobre el que se desarrolla una armonía ingenua que se recrea en la delicada línea melódica. Sus 20 compases aparecen contruidos sobre un sencillo esquema tripartito A-B-A', y se prolongan durante poco más de un minuto hasta extinguirse en un sereno *diminuendo*. El fragmento, que, dada su brevedad bien podría denominarse «hojita de álbum», fue escrito el 11 de enero de 1843 en el álbum personal de su discípula la condesa Anna Šeriemietiev, a la que, naturalmente, está dedicado. El manuscrito, permaneció sin publicar durante decenios y hubo de esperar al año 1910 para acceder a la imprenta por primera vez.

Una vez más es Nikita Magálov quien mejor expresa y más se explaya en la sencillez melódica de esta efímera *Hoja de álbum* (Philips 426 827-2, 1978). Menos preciosista pero sí más objetiva es la visión de Idil Biret, siempre incuestionable chopiniana (Naxos 8.554536, 1992). El estadounidense de Bronxville Garrick Ohlsson puede ser punto de equilibrio entre ambos intérpretes con su cálida y calibrada lectura, recogida en 1995 por el sello Arabesque Recordings (Z6686-2). Cerca de estas tres versiones se encuentran la del sanpetersburgués Anatoli Ugorski (Deutsche Grammophon 463 051-2, 1999) y la del flamenco Luc Devos, que recupera la sonoridad original al emplear en su grabación un vetusto piano de la época de Chopin (Ricercar RIC 145143, 1994). Otros registros disponibles son los de Fou Ts'ong (Sony SBK 53515, 1985) y Michel Dussault (CBC Record MVCD1045, 1988).

## ***Galop Marquis en La bemol mayor [KK 1240a] (1846)***

*Duración aproximada: 0' 45".*

El *galop* es una danza de origen húngaro en compás de 2/4 que se expandió por el imperio Austro-Húngaro hasta alcanzar París, donde gozó de bastante auge en las primeras décadas del siglo XIX y se mutó en el francesísimo cancan. Entre los muchos compositores que han recurrido al *galop* en algunas de sus obras pueden citarse nombres como Bizet (*Juego de niños*); Jachaturián (*Mascaradas*); Kabalevski (*Los comediantes*); Liszt (*Gran galop cromático. Galop de baile*); Offenbach (*Orfeo en los infiernos*); Ponchielli (*La gioconda*); Prokófiev (*Cenicienta*); Rossini (*Guillaume Tell*), o Shostakóvich (*El arroyo cristalino*).

Chopin compone su fugaz *galop* en Nohant, durante el verano de 1846. Se trata

de una página frívola y francamente extravertida. Una miniatura de 28 compases que en su brevedad se atiene a una estructura en tres partes de acuerdo con un modelo A-B-A'. Chopin juega con la música y describe con vivacidad un divertimento musical inspirado y protagonizado por los dos perros que tenía George Sand: Marquis (que da título a la obra) y Dib, cuyo nombre figura anotado en el manuscrito al inicio del trío central del galop, donde Chopin escribe de puño y letra: «Parte de Dib». Es decir, que, como ya hizo Rossini con el dúo de los gatos, bien podría ser esta onomatopéyica pieza el «Dueto de los perros» de Chopin. El *Galop Marquis* quedó sin publicar hasta 1910.

Del afecto que Chopin sentía por Marquis da fe la carta que remite a su familia el 11 de octubre de 1846, semanas después de haber concluido el galop. «Hoy el sol luce maravillosamente», escribe el compositor desde Nohant, «he salido a pasear y el perro Marquis me ha seguido todo el tiempo, y ahora está aquí a mi lado, echado sobre el diván. Es una criatura extraordinaria: su pelo es completamente blanco, como la pluma del marabú; cada día la propia señora Sand lo cuida y atiende. Es un perrillo extremadamente juicioso. Supersticioso hasta lo inimaginable. Por ejemplo, jamás come ni bebe en un recipiente dorado»<sup>[561]</sup>.

Vladimir Ashkenazi se toma con buen humor la página y construye un energético retrato musical de los dos perrillos de George Sand (London 443 738-2LC13, 1974). Anatoli Ugorski, sin embargo, se impregna de cierto humor perruno para verter una lectura a la que sobra solemnidad y falta chispa (Deutsche Grammophon 463 051-2, 1999). Idil Biret convierte en su económico registro para Naxos la piecicilla en una divertida fiesta, en la que parece que de un momento a otro el juicioso Marquis va a echarse a ladrar ante tanto estrépito (Naxos 8.554527, 1992).

## ***Berceuse en Re bemol mayor, opus 57 [KK 774-782] (1844)***

*Duración aproximada: 4' 30".*

Suave y nocturnal, Chopin vierte en la poética *Berceuse* una verdadera exhibición de su inagotable imaginación sonora. Se trata de uno de los ejemplos más perfectos de hasta dónde puede desarrollarse y resultar variado un tema desde el punto de vista melódico y pianístico. De hecho, esta «canción de cuna» es una acabada serie de 14 variaciones<sup>[562]</sup> que se suceden a partir de un sencillo y breve motivo, y que se expande a lo largo de los 70 compases en 6/8 que integran la partitura. Resulta sorprendente comprobar cómo el genio de Chopin articula esta sucesión de variaciones sobre un acompañamiento de la mano izquierda basado en una sencilla figuración rítmica integrada por un escueto diseño ascendente de cuatro corcheas y una negra, y que se repite obstinadamente a lo largo de todos los compases de la obra. Bajo ese ritmo, métricamente invariable pero variadísimo por su color y riqueza de

registros armónicos, Chopin traza una asombrosa pieza maestra en la que cada compás, cada instante, se percibe nuevo y diferente.

Esta extraordinaria variedad se produce con una economía de medios verdaderamente increíble. Sobre ese ritmo inquebrantable de la mano izquierda, la diversidad tonal se limita prácticamente a transiciones entre la tónica (Re) y la dominante (La), que se producen siempre sin alejarse de la tonalidad de Re bemol mayor. Tal rigor armónico en absoluto impide que el tema aparezca y reaparezca siempre renovado, siempre diferente, en una atmósfera cromática de enorme sutileza. Cada variación sintoniza con la anterior y prepara la llegada de la siguiente, en un encadenamiento natural que concede a la pieza extraña unidad, casi como si se tratara de una improvisación sobre un tema dado. Todo lo adereza Chopin a través de un estilo maduro y seguro de sí mismo; una profusa ornamentación —abundan las apoyaturas y notas de paso— y una variedad sonora que hace que la obra transmita una impresión de riqueza armónica que en realidad no existe.

La sencilla arquitectura se inicia con dos compases de introducción a cargo de la mano izquierda, que en *piano* establece un ritmo que se mantendrá inalterable a lo largo de toda la partitura. En el tercer compás surge ya el sencillo tema nuclear, cantado por la mano derecha y que se extiende a lo largo de cuatro compases. La serie de 14 variaciones modifica el tema de modo etéreo y extremadamente sutil, a través de una escritura irisada de filiación claramente preimpresionista. La obra culmina con una *codetta* de ocho compases en la que reaparece el tema inicial. Sólo en los dos compases finales —un largo acorde de blanca con puntillo que descansa sobre otro de negra construido sobre la tónica de Re bemol mayor— queda interrumpido el obstinado ritmo de la mano izquierda.

Dedicada a su alumna «Mademoiselle Élise Gavard», la *Berceuse* fue particularmente apreciada por Chopin, quien la tocó con éxito en varias ocasiones durante la larga gira de conciertos que realizó por Escocia e Inglaterra entre el 20 de abril y el 23 de noviembre 1848. Por una carta fechada y firmada por Chopin en París, el 21 de diciembre de 1844, en la que ofrece para su publicación a la editorial Breitkopf & Härtel la *Berceuse* y la *Sonata para piano número 3, en si menor, opus 58*<sup>[563]</sup>, se sabe que la obra ya estaba concluida en esa fecha. Su publicación, sin embargo, se demoró aún algunos meses, a junio de 1845, cuando fue editada en Londres por Wessel. Sólo un mes después fue impresa en París (Meissonnier) y Leipzig (Breitkopf & Härtel)<sup>[564]</sup>.

Arturo Rubinstein y el brasileño Nelson Freire se sitúan a la cabeza en la formidable relación de intérpretes que han servido discográficamente la *Berceuse*. Sus ensoñadoras e imaginativas lecturas, así como la recreación en los registros tímbricos y en las sutilezas armónicas constituyen referencia y modelo. Las grabaciones del primero en RCA Victor (en 1946 y 1962) y del segundo en Apex y DECCA marcan cimas difícilmente alcanzables. Cerca de estas maravillas se sitúan varios intérpretes que también han penetrado con fortuna en la cromática y variada

belleza de la *Berceuse*. Quizá quien más se haya aproximado al prodigio de Rubinstein y Freire sea la portuguesa Maria João Pires, que en 1998 grabó para Deutsche Grammophon (457 585-2) su cálida y transparente versión. Muy destacables son también los añejos testimonios de Wilhelm Backhaus (el regular y monoaural sonido de su temprana grabación de 1927, recogida en la edición *The Piano Masters*, 20.3160-306, no impide disfrutar de su aliento romántico y manierista), e Ignaz Friedman, cuyo personalísimo registro protagonizado un año después —exactamente el 9 de febrero de 1928— ha sido muy bien reeditado por Naxos (8.110686) y constituye un valiosísimo documento que permite aproximarse al modo en que se interpretaba la música de Chopin en el siglo XIX.

Maurizio Pollini, como siempre, dicta una lección de rigor e imaginación en su no sólo perfecto registro de 1990 para Deutsche Grammophon (463 051-2). La siempre grande Alicia de Larrocha ha dejado dos versiones de la *Berceuse*; alcanza la excelencia en la primera, grabada para DECCA (473 816-2) en abril de 1974, en la Kingsway Hall de Londres, y la raya en su posterior registro digital para RCA, de 1997 (ref.: 09026 68959 2). Otro valioso testimonio español de la *Berceuse* es el firmado por el cordobés Rafael Orozco para la EMI.

Nombres también imprescindibles en la discografía de la *Berceuse* son Walter Gieseking (*The Piano Library*, PL 317, 1947); Vlado Perlemuter (Accord 200352, 1962); Nikita Magálov (Philips 426 818-2, 1976); Garrick Ohlsson (Arabesque Recordings Z6686-2, 1995); Evgueni Kissin (RCA 090026 63259 2, 1998), y Vladímir Ashkenazi (DECCA 466 708-2, 1999). Aunque de menor entidad, tampoco pueden silenciarse las grabaciones de Idil Biret (Naxos 8.554527, 1992); Luc Devos (interpretada en 1994 en un piano de la época de Chopin, Ricercar RIC 145143) y Jon Nakamatsu, Medalla de oro del Premio van Cliburn de 1997, quien en 1998 dejó constancia de su brillante y al mismo tiempo delicada visión en un compacto editado en 1998 por Harmonia Mundi (HMU 907244).

### ***Barcarola en fa sostenido menor, opus 60 [KK 807-814] (1845/1846)***

*Estreno*: [París, Salle Pleyel, miércoles, 16 de febrero de 1848]<sup>[565]</sup>. *Intérprete*: Fryderyk Chopin. *Duración aproximada*: 9' 00".

Plena de sutilezas y abstractas evocaciones, la única barcarola de Chopin ha sido considerada con cierta frecuencia como cúspide de su obra pianística. Así la valoraron personajes como Friedrich Nietzsche o André Gide, que se sintieron fascinados por su luminoso lirismo, de tantas resonancias italianas y mediterráneas, y por el ensoñador universo poético de los 116 compases que la integran. También Maurice Ravel, en tantos sentidos heredero del sutil armonizador que fue Chopin. El creador de *Daphnis et Chloé* sentía predilección por la *Barcarola* de Chopin.

«El tema en terceras», describe Chopin, «ese tema siempre ágil y delicado, está constantemente envuelto por armonías deslumbrantes. La línea melódica es continua. La intensidad aumenta [...] Surge después un nuevo motivo de magnífico lirismo, muy italiano. Todo se apacigua. Del registro grave nace un trazo plano sobre preciosas y tiernas armonías, y se sueña en una misteriosa apoteosis»<sup>[566]</sup>. Efectivamente, de principio a fin, la opulencia *can tabile*, su riqueza de matices, sus fragantes sonoridades y finas texturas polifónicas hacen de esta *Barcarola en fa sostenido menor* una de las páginas más atractivas y mejor acabadas del catálogo chopiniano.

Página de plenitud —fue iniciada en Nohant durante el otoño de 1845 y concluida el año siguiente—, la modernidad del tratamiento armónico, para el que Chopin recurre a una tonalidad tan inusual en su obra como la de Fa sostenido mayor<sup>[567]</sup>, y la originalidad de su escritura la convierten en una pieza incomparable. Un cuadro lírico de vivacísimos colores que, al decir de Arthur Hedley, es «una glorificación del italianismo, una obra rica de efectos impresionistas que transportan al oyente lejos de Italia, hacia el innominado mundo de los sueños del poeta»<sup>[568]</sup>. Sin embargo, tampoco han faltado detractores que han cuestionado el «supuesto» italianismo de la *Barcarola*. Incluso un autor tan riguroso como Ippolito Valetta no vacila al considerarla como «una página menor de Chopin. Su apariencia es pomposa, muy elaborada, plena de dobles notas, de trinos, de dificultades [...] Puede ser considerada más como un nocturno que una barcarola, dado que le falta por completo el *color local*»<sup>[569]</sup>.

Recuerda Jesús Bal y Gay en su espléndida monografía sobre Chopin, que «hay quienes la consideran [la *Barcarola*], y con razón, el mejor nocturno de Chopin, por su carácter y medios de expresión»<sup>[570]</sup>. Se ha insistido, quizá en exceso, acerca del supuesto carácter de «nocturno» de la *Barcarola*, cuya estructura tripartita (A-B-A') es, efectivamente, similar a la de los nocturnos. Sin embargo, tal perspectiva sólo es asumible en los primeros pentagramas de la partitura, cuyo intenso melodismo luego toma derroteros virtuosísticos y trascendentes que escapan decididamente del carácter intimista propio del nocturno. La primera sección se abre con una sugestiva introducción de tres compases que, tras otros dos a cargo de la mano izquierda, dan paso al primer tema, una suave cantinela en terceras trazada por la mano derecha. Es una especie de *berceuse* que se desarrolla siempre en el característico compás de 12/8 en el que transcurre toda la obra.

Durante la extensa sección central (compases 39-83), en La mayor<sup>[571]</sup>, todo adquiere mayor empaque. Momentos de desborda da intensidad y apasionamiento se alejan del nocturno para acercarse más a la estética brillante de las polonesas o los scherzos. Sin embargo, es en la reexposición de la sección inicial (compás 84) donde la *Barcarola* alcanza su cima climática. Los temas escuchados en la primera parte aparecen ahora ampliados en intensidad y armónicamente muy enriquecidos. La brillante y elaborada coda, plena de refinamientos acústicos y avanzadas sonoridades

que parecen anunciar a los futuros Fauré y Debussy, cierra en fortísimo, tras un cadencioso y extenso diseño descendente en forma de fermata, esta obra plena de sugerencias.

Sir Charles Hallé, que el 16 de febrero de 1848 asistió en la Salle Pleyel al último recital de Chopin en París, en el que éste tocó por primera vez en público la *Barcarola*, cuenta que en aquella interpretación el compositor modificó las dinámicas anotadas en los compases 84 y siguientes (*Forte; Crescendo*) para tocarlas en pianísimo, «pero de un modo tan maravillosamente matizado, que se venía al pensamiento la idea de que esta nueva lectura era, de algún modo, preferible a la antigua»<sup>[572]</sup>. La obra, dedicada por Chopin a su alumna la baronesa de Stockhausen (esposa del embajador del Reino de Hannover en París, al que Chopin ya había dedicado en 1836 la *Primera balada, opus 23*), fue publicada por primera vez en Londres, en septiembre de 1846, por Wessel. En noviembre de ese mismo año se imprimió en París (Brandus) y Leipzig (Breitkopf & Härtel)<sup>[573]</sup>.

Por fortuna no escasean las buenas y buenísimas versiones de la *Barcarola*. Pero, como casi siempre, es Arturo Rubinstein quien se lleva la palma en sus cálidos y calibrados registros de 1946 (RCA Victor GD 60822) y 1962 (RCA Victor GD 60047). El inolvidable artista polaco se explaya con pasión y poderoso lirismo en versiones difíciles de superar. Libertad y rigor se abrazan a través de una manera de tocar surgida del corazón y gobernada por una de las naturalezas pianísticas más sobresalientes de la historia del teclado. El *rubato*, las dinámicas, el color, el fraseo *cantabile*... Todo lo envuelve Rubinstein en un imaginativo hálito de poesía. En la misma línea —aunque, quizá, aún más preciosista— se inscribe la bellísima y refinada grabación del malogrado Dinu Lipatti para EMI (5 66904 2, 1948) y el excepcional documento sonoro de Vladímir Horowitz (RCA RED SEAL 0743216347124). Poéticos, trascendentes y brillantes son los dos registros del chileno Claudio Arrau (por su frescura, y a pesar de ser monoaural, resulta más recomendable el grabado en 1953 en Nueva York que el suizo de 1979).

Entre las versiones modernas, dos artistas fuera de serie alcanzan la máxima excelencia: Krystian Zimerman y Maurizio Pollini, ambos en Deutsche Grammophon, los dos con un pianismo impecable y arrollador, el polaco en 1987 y el milanés en 1989. Cerca cerquísima se emplazan las irrefutables incursiones de la nerviosa Martha Argerich (también en Deutsche Grammophon: 415 836-2, grabada en 1961); el imaginativo Nikita Magálov (Philips 426 818-2, 1976); las fascinantes del irregular Samson François (EMI 7243 5 73386 2, 1966), y de Alicia de Larrocha (¡qué timbres obtiene del piano Steinway!; RCA 09026 68959 2, 1997); el introspectivo Evgueni Kissin (RCA 090026 63259 2, 1998); el siempre perfecto Vladímir Ashkenazi en cualquiera de sus dos registros para DECCA (443 751-2; 466 708-2 el segundo, de 1999); la clasicista y al mismo tiempo profundamente romántica visión de Richard Goode (Nonesuch 79452-2, 1997), y la coloreada y bien fantaseada firmada por Josep Colom, recogida en vivo por el sello RTVE Música en



su colección Grandes Pianistas Españoles (RTVE Música 65283)<sup>[574]</sup>.

Aunque resulte prolija su enumeración, deben referenciarse, al menos a vuela pluma, algunos otros remarcables registros: Guenrij Neuhaus (Russian Disc RD CD 15 007, 1955); Christian Zacharias (EMI 7243 5 57029 2, la grabación, en directo, se efectuó durante la fase final del premio de Ginebra, el 29 de septiembre de 1969); Ivan Moravec (Supraphon SU 3583-2 111; 1969); Dino Ciani (Agorá Musica AG 232.2, 1971); Mijaíl Pletniov (Virgin 7243 5 61836 2, 1988); Andréi Nikolski (Arte Nova 74321 27774 2, 1991); Borís Petrushanski (Agorá Musica AG 139.1, 1995); Garrick Ohlsson (Arabesque Recordings Z6686-2, 1995); Idil Biret (Naxos 8.554536, 1992); Cyprien Katsaris (Piano 21 21002, procedente del concierto celebrado en el Carnegie Hall de Nueva York el 17 de octubre de 1999, conmemorativo del 150 aniversario de la muerte de Chopin), y el del joven y muy portentoso Rafał Blechacz (1985), en una grabación de octubre de 2005 que recoge su excepcional y triunfadora participación en el Premio Chopin de Varsovia (DUX 0068).

### ***Dos Bourrées [KK 1403-1404] (1843)***

[N.º 1, sol menor. N.º 2, La mayor]

*Estreno*: Londres, Queen Elizabeth Hall. 1973. *Intérprete*: Joyce Hatto. *Duraciones aproximadas*: 0' 40". 0' 30".

Estas dos breves *bourrées* sin fechar sirvieron como música incidental para unas representaciones de la obra de George Sand *François le Champi*, estrenada en 1849 en París, en el Théâtre L'Odéon. Fue precisamente en el álbum personal de la escritora y amante de Chopin donde, en 1957, muchos años después de su muerte (acaecida en 1876), aparecieron los escuetos manuscritos de estas miniaturas en las que el compositor polaco recurre a la antigua danza popular francesa que, según ciertos especialistas, podría tener origen español, concretamente de Vizcaya<sup>[575]</sup>. Unos años después, en 1968, fueron publicados en Londres por la editorial Schott, en una edición al cuidado de Ates Orga. La virtuosa pianista inglesa Joyce Hatto (1928-2006) las interpretó por primera vez en una sala de conciertos en 1973, en la Queen Elizabeth Hall de Londres.

Dado que Chopin y George Sand rompieron relaciones en julio de 1847, no parece lógico pensar que compusiera estas bagatelas expresamente para el estreno de *François le Champi*, celebrado precisamente el mismo año de su muerte. Más bien cabe conjeturar que fueron escritas como pequeños divertimentos durante las *soirées* musicales que Chopin, Sand, sus dos hijos —Solange y Maurice— y sus amigos celebraban durante los largos periodos de vacaciones en Nohant, la residencia veraniega de la escritora.

También apunta a ello una carta que en junio de 1843 remite Solange a su madre, en la que escribe: «Dale un abrazo a Chopin y dile si quisiera escribirme algunas bourrées». Es, por esta razón, muy probable<sup>[576]</sup> que las dos páginas hayan sido realmente escritas aquel verano de 1843, y que, luego, algunos años más tarde, muerto ya Chopin, la Sand decidiera *motu proprio* utilizarlas para el estreno de su obra teatral.

Ambas bourrées aparecen marcadas por un aire *Vivace* que envuelve melodías y ritmos nada chopinianos, que parecen parodiar con fino y abarrocado humor la vieja danza cortesana del siglo XVI. Bocetos a modo de divertimentos sin más valor que el de ser frutos de uno de los mejores escritores para piano de la historia de la música.

Tres versiones discográficas aciertan al plantear la realización de este par de bagatelas dancísticas como mero entretenimiento, sin más pretensión que el de dar testimonio de un documento sonoro que sólo tiene sentido en proyectos que, como es el caso, incluyan la *opera omnia* para piano de Chopin. Sus artífices, enunciados aquí sin más jerarquía que el orden cronológico de sus respectivos registros, son Idil Biret (Naxos 8.554536, 1992); Vladímir Ashkenazi (DECCA 452 167 2DF2, 1997), y Anatoli Ugorski (Deutsche Grammophon 463 051, 1999)<sup>[577]</sup>.

## Piano a cuatro manos. Dos pianos

El género a cuatro manos, o a dos pianos, fue muy frecuentado durante el siglo XIX y hasta bien entrado el XX. Tiempos en los que el piano ocupaba lugar preferente en los hogares, y en los que la ausencia de reproductores electrónicos convertía el teclado en el medio más eficaz, inmediato y accesible para poder escuchar música. Incluso el repertorio sinfónico, las grandes sinfonías románticas, eran objeto de audiciones pianísticas en veladas que se prolongaban durante horas. Ésta es la razón de la abundancia de versiones para cuatro manos o para dos pianos que se transcribieron durante el siglo XIX, cuando era habitual escuchar al teclado obras como las sinfonías de Beethoven o las más famosas óperas del momento, como las de Mozart o Gluck, Donizetti o Wagner. También el repertorio camerístico, desde los cuartetos de Haydn, Mozart o Beethoven a los octetos de Schubert o los sextetos de Mendelssohn-Bartholdy.

Chopin, ciudadano de su tiempo, naturalmente no era ajeno a esta realidad. Sus conciertos a dos pianos o cuatro manos eran frecuentes. Tanto junto a otros ilustres músicos —con Ignaz Moscheles, por ejemplo, tocó el 29 de octubre de 1839, su *Gran sonata a cuatro manos* en la corte de Luis Felipe I—, como con amigos y alumnos, con los que abordaba las más diversas obras de este extenso repertorio a cuatro manos, como las *Seis piezas fáciles opus 10*, de Carl Maria von Weber, que gustaba toquetear en los relajantes veranos de Nohant con Solange, la hija de George Sand.

Aunque no abundantes, en el catálogo pianístico de Chopin no faltan, obviamente, obras para cuatro manos o dos pianos. A las dos aquí comentadas, aún habría que añadir otras dos, actualmente perdidas: unas variaciones en Fa mayor, compuestas en 1827 y dedicadas a su amigo Tytus Wojciechowski (ver: «Obras ilocalizadas, proyectos, piezas de dudosa atribución...») y una «Gran sonata» a la que se refiere en una carta que remite el 20 de junio de 1835 a la editorial Breitkopf & Härtel. Tampoco puede quedar aquí ignorada la versión de piano a cuatro manos que del *Rondó para piano opus 1, en do menor*, publicó en 1840, en Leipzig, la editorial Hofmeister, sin especificar la autoría de la transcripción. La edición alemana del *Rondó opus 1* señala en su portada: «Ce Rondeau est arrangé aussi p. Pfte. à 4 mains» (en francés el original).

### ***Introducción, tema y variaciones sobre un tema de Moore para piano a cuatro manos, en Re mayor [KK 1190-1192] (1826)***

*Duración aproximada: 7' 30".*

Es un casi quinceañero Chopin, recién ingresado en la Escuela Superior de Música de

Varsovia, quien en 1826 se adentra en un tema popular italiano<sup>[578]</sup>, la famosa melodía *Il carnaval de Venezia*, para componer esta vistosa pero intrascendental página para piano a cuatro manos. Se da la circunstancia de que este mismo tema, también utilizado por otros muchos compositores —Paganini, Herz, Kreutzer, Schulhoff, Bottesini, Briccialdi y Ferdinand Ries, entre ellos—, será retomado pocos años después por el propio Chopin en sus variaciones *Souvenir de Paganini*, escritas en 1829 como homenaje a su admirado virtuoso del violín, al que acababa de escuchar en Varsovia.

Chopin recoge el motivo de estas variaciones de un cuaderno de canciones populares italianas recopiladas por Thomas Moore<sup>[579]</sup>. También conocía perfectamente las variaciones para piano a cuatro manos que sobre este mismo tema ya había escrito Ferdinand Ries. Así se desprende de una carta de Chopin a su padre, fechada en Szafarnia, el «martes, 10 de agosto de 1824», en la que el joven músico escribe: «Papá, te ruego que me hagas el favor de comprar en Brzezina y traerme aquí la canción de Moore variada para piano a cuatro manos por Ries, porque me gustaría tocarla con la señora [Ludwika] Dziewanowska».

Con estas referencias, el bisoño compositor se adentra en la obra sin pretensiones y probablemente con el único objetivo de pasar un buen rato sentado al teclado interpretándola con compañeros y amigos. De hecho, tocar el piano a cuatro manos era algo muy habitual en un tiempo sin radio, televisión ni tocadiscos, en el que frecuentemente la vida social del hogar se organizaba en torno al piano del salón o del gabinete. Abundan los testimonios de veladas «domésticas» en las que Chopin ejecutó al piano piezas a cuatro manos, propias y ajenas, rodeado de amigos o alumnos.

Las variaciones comienzan con una extensa introducción, tras la que irrumpe el tema, expuesto con delicadeza sobre un sencillo acompañamiento limitado a mero ornamento armónico. El meollo de la obra son, naturalmente, las variaciones propiamente dichas. Cinco en total, que transcurren en un ambiente amable y plácido, exento de complicaciones y con momentos de tanta gracia como la variación en la que inserta unos llamativos *glissandi* en el registro agudo. También hay aires de vals<sup>[580]</sup> y de marcha, como en la que cierra la serie, coronada a su vez por una vivaz coda cargada de humor y convencionalidad. Las variaciones, cuyo manuscrito se encuentra ilocalizado, permanecieron inéditas durante más de un siglo, y no fueron editadas hasta 1965, cuando Jan Ekier preparó su publicación para ser incluida en el volumen XIII de la magna edición integral de la obra de Chopin presentada en Cracovia por la Polskie Wydawnictwo Muzyczne<sup>[581]</sup>. Es la última obra publicada de Chopin.

Nikita Magálov y Michel Dalberto en su grabación de 1978 para Philips (426 829-2) marcan la primera referencia discográfica de estas jóvenes variaciones. La segunda llegó sólo cuatro años después, en 1982, cuando Vladímir Ashkenazi, al alimón con su hijo Vovka, las grabó para el sello DECCA, aunque luego fueron

recogidas y publicadas en la edición integral que Deutsche Grammophon publicó en 1999 con motivo del 150 aniversario de la muerte de Chopin (463 066-2). También hay que citar la expansiva visión de Idil Biret y Martin Sauer (Naxos 8.554537), registrada en 1991. Finalmente, no está de más conocer la curiosa versión de Monika Egri y Attila Pertis, grabada en un doble gran piano Pleyel (Hungaroton Classic HCD 31917).

### ***Rondó para dos pianos en Do mayor, opus póstumo 73 [KK 1086-1091] (1828)***

*Estreno:* Varsovia, diciembre 1828. *Intérpretes:* Fryderyk Chopin y Julian Fontana. *Duración aproximada:* 9' 00".

Entre las diversas obras de Chopin publicadas póstumamente por Julian Fontana aparece este *Rondó para dos pianos en Do mayor*, impreso por primera vez en 1855, con carácter póstumo (el compositor había muerto seis años antes), por la editorial Meissonniers Fils<sup>[582]</sup>. Inmediatamente se publicó en Berlín, por Schlesinger. El rondó se erige como la única composición de Chopin para dos pianos, aunque fue concebido, originariamente, en 1828, para un solo instrumentista<sup>[583]</sup>. Sin embargo, esta versión, que requiere altas dosis de virtuosismo del intérprete, no fue publicada hasta 1954<sup>[584]</sup>, razón por la que es la transcripción para dos pianos la que ha quedado como pieza de referencia. Las diferencias entre una y otra versión son mínimas, y se limitan a poco más que a distribuir los exigentes requerimientos técnicos originales de esta «bacanal de los dedos»<sup>[585]</sup> entre las cuatro manos que rigen los dos pianos.

La obra se estructura —como todos los rondós de Chopin— en cinco secciones perfectamente definidas y basadas sobre dos diseños temáticos diferentes organizados de acuerdo con una secuencia A-B-A-B-A. La primera comienza con una aparatosa introducción de carácter rapsódico plena de fuerza armónica y audacia cromática. En la segunda sección aparece el tema —*refrain*— sobre el que se sustenta toda la pieza. Se trata de un motivo volátil y ligero —«sostenuto e legato», prescribe la partitura— que contrasta con el carácter *cantabile* de los diversos *couplets*. Este juego de divergencias y claroscuros, que se desarrolla dentro de una decimonónica escritura aún inmadura y de convencional virtuosismo técnico, da pie a una serie de variaciones que, en cualquier caso, sí deja entrever el genuino estilo chopiniano. El *Rondó*, del que Chopin entregó una copia del autógrafo al coleccionista y musicólogo vienés Aloys Fuchs durante el invierno de 1830, concluye con una vigorosa coda de bravura muy a tono con el carácter superficial que impregna toda la obra.

El arreglo para dos pianos resulta más atractivo y convincente que el original para un solo instrumentista, con el que mantiene idéntico modelo estructural. Chopin aprovecha las posibilidades que brinda el segundo instrumento para enriquecer la

elaboración contrapuntística y la textura armónica en su conjunto, algo que, paradójicamente, subraya el efecto lisztiano de los pasajes más espectaculares. La transcripción para dos pianos se convirtió pronto en pieza imprescindible de los conciertos de este dúo instrumental, razón por la que alcanzó bastante popularidad. Enrique Granados y Ricardo Viñes lo tocaron en el recital que ambos músicos leridianos ofrecieron en mayo de 1888 en la Salle Érard de París.

Chopin la tocó por primera vez con su amigo y editor Julian Fontana en diciembre de 1828. En una carta que remite el sábado, 27 de diciembre de 1828, desde Varsovia a su también íntimo amigo Tytus Wojciechowski, le cuenta con alegría cómo «mi huérfano rondó para dos pianos ha encontrado el padrino perfecto en la persona de Fontana [...] Lo estudia desde hace un mes, pero aún no hemos podido comprobar el efecto que puede producir, ya que no hemos tenido ocasión de tocarlo en dos pianos, y sin duda la sonoridad cambiará sustancialmente cuando así lo hagamos». Y sí, lo interpretaron muy pocas fechas después, en uno de los pocos días que aún quedaban de diciembre, según revela la correspondencia de Fontana.

El *Rondó en Do mayor* cuenta con valiosos registros discográficos en sus dos versiones. Entre los que optan por la original para piano a solo, es preciso emplazar en primer término la centelleante y transparente grabación realizada por Idil Biret (Ankara, 1941) en septiembre de 1991 en el auditorio Clara Wieck de Heidelberg (Naxos 8.554537). La Biret se cree lo que hace y brinda una visión preñada de fuerza y convicción. Muy cerca de esta aconsejable realización hay que situar la de Vladímir Ashkenazi en DECCA (443 749-2), así como la efectuada en 1997 por el libanés Abdel Rahman El Bacha (Beirut, 1958), comprendida en su integral pianística de Chopin para FORLANE (16780).

También conviene conocer el registro de Frederic Chiu (Harmonia Mundi HMU 90 7201, 1996). Entre las versiones para dos pianos, la palma se la llevan dos eminentes maestros chopinianos: Samson François (EMI 7243 5 73386 2, 1966) y Nikita Magálov (Philips 426 829-2, 1978), quienes optan para sus respectivas grabaciones por el acompañamiento del también veterano pianista francés Pierre Barbizet (Arica, Chile, 1920-Marsella, 1990) y del entonces joven Michel Dalberto (París, 1955), que contaba apenas 23 años cuando la coprotagonizó junto al incomparable Magálov. Como curiosidad, no está de más conocer el poco difundido registro de Monika Egri y Attila Pertis grabado en 1999 en un doble gran piano Pleyel.

***Variaciones en Fa mayor, para piano a cuatro manos (1827) (Ver: «Obras ilocalizadas, proyectos, piezas de dudosa atribución...»)***

*Gran sonata para piano a cuatro manos (1835)*

(Ver: «Obras ilocalizadas, proyectos, piezas de dudosa atribución...»).

## Música vocal

---

«Las canciones de Chopin son, sin duda alguna, el aspecto menos conocido de su obra como compositor. Sin embargo, son esenciales, no solamente para conocer su música, sino también para comprenderla, dado que aparecen, en su simplicidad, como el reflejo más íntimo y verdadero de su personalidad creadora».

Pierre Castellan<sup>[586]</sup>

---

A pesar de que muy pocos grandes compositores han sido tan profundamente influidos por la voz humana como Chopin, su producción vocal es, sin embargo, el capítulo menos conocido de su obra. Toda su música, desde las primeras polonesas y nocturnos hasta la postrera *Mazurca opus 68 número 4*, se encuentra profundamente imbuida de esa sutil inclinación vocal y melódica que el propio compositor reconoció haber heredado de su admirado Vincenzo Bellini. Esta fascinación que la voz siempre ejerció sobre Chopin y que tan presente está en su producción pianística<sup>[587]</sup> arranca ya de sus años estudiantiles en Polonia, cuando en su región natal de Mazovia escuchaba las canciones populares que entonaban los campesinos. Luego, ya en Varsovia, su afición por el arte lírico le hizo frecuentar la ópera, costumbre que se potenciaría tras instalarse, en septiembre de 1831, en París, capital en la que entonces triunfaban las óperas de Bellini, Cherubini, Meyerbeer y Rossini, compositores a los que Chopin conoció y trató en los salones de aquel París sofisticado y ya profundamente decimonónico.

Paradójicamente, y pese a esta evidente atracción por el teatro lírico, Chopin jamás se animó —o atrevió— a componer una ópera. Ni siquiera, cuando su íntimo amigo y autor de la mayoría de los textos de sus canciones, el gris poeta polaco Stefan Witwicki (1802-1847), le propuso, en una carta remitida en julio de 1831, trabajar conjuntamente «en una ópera polaca de argumento y de carácter nacionalistas». Fue en la pequeña forma de la canción de concierto, en el aspecto más íntimo de la voz, donde encontró el medio para verter ese estilo flexible y *cantabile*, propio e inconfundible, popular y estilizado a un tiempo, que distingue sus melodías. Desde esta forma explotó las cualidades y la naturaleza características de la voz humana, especialmente en el uso que de ellas hacía la escuela belcantista italiana y muy particularmente Bellini.

La obra vocal de Chopin es reducida. Canciones menores que el propio compositor desestimó, razón por la que algunas de ellas fueron destruidas por él mismo, y el resto jamás se animó a sacarlo del ambiente íntimo del hogar, por lo que estas pequeñas páginas no fueron editadas hasta algunos años después de su muerte, con carácter póstumo, agrupadas por Julian Fontana en un cuaderno titulado *Canciones polacas para voz con acompañamiento de piano, opus 74*. Muchos años después, se publicaron dos nuevas canciones —*Czary* y *Dumka*—, editadas como piezas autónomas. En total, y aunque se sabe que compuso a lo largo de su vida



bastantes más, sólo han sobrevivido 19 canciones<sup>[588]</sup>, escritas en diferentes épocas; entre 1827 —cuando aún andaba por Varsovia y trazaba los esbozos de *Precz z moich oczu*— y 1847, dos años antes de su muerte.

Chopin, en sus canciones, no aspira a penetrar en los universos profundos de Schubert ni de otros *liederistas* del XIX. Su intención, como años después harían Isaac Albéniz y también algunos *melodistas* franceses, era producir una forma ligera de entretenimiento musical, y «no un vehículo para sumergirse en las profundidades de la experiencia humana», como apunta Jeremy Siepmann<sup>[589]</sup>.

Si se comparan las canciones de Chopin con las de Schubert, Schumann, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms o Wolf, no puede negarse que la inferioridad de la mayoría de ellas es manifiesta. «Pero la comparación misma resulta improcedente», matiza Siepmann, quien considera que «salvo poquísimas excepciones, pertenecen a una categoría distinta». Casi todas las canciones de Chopin están más cerca de la balada victoriana de entretenimiento —nuevo vínculo con Albéniz— que del *Lied* romántico alemán.

Chopin no tenía el gusto literario y poético de sus contemporáneos románticos. Tampoco su cultura e inclinaciones intelectuales. Por ello, no buscó para sus canciones textos excelsos, sino versos que reflejaran un sentir patriótico y una visión simplista del amor y de los sentimientos. Todas sus canciones utilizan la lengua polaca. Para ellas, y salvo puntuales excepciones, prescindió de los poetas polacos más importantes de su época. En once de sus canciones recurrió a los no muy profundos versos de su íntimo amigo Stefan Witwicki.

### **17 canciones polacas para voz y piano, opus póstumo 74 [KK 1092-1181] (1827-1847)**

[*Życzenie* (El deseo). *Wiosna* (Primavera). *Smutna rzeka* (El río triste). *Hulanka* (Juerga). *Gdzie lubi* (Donde gusta). *Precz z moich oczu* (Lejos de mis ojos). *Posel* (El mensajero). *Śliczny chłopiec* (Bello muchacho). *Melodia* (Melodía). *Wojak* (El guerrero). *Dwojaki koniec* (Final ambiguo). *Moja pieśzcotka* (Mi cariño). *Nie ma czego trzeba* (Quiero lo que no tengo). *Pierścień* (El anillo). *Narzeczony* (El novio). *Piosnka litewska* (Canción lituana). *Śpiew z mogił-ki* (Canto desde la pequeña tumba)]

*Textos:* Stefan Witwicki, Adam Mickiewicz, Józef Bohdan Zaleski, Zygmunt Napoleon Krasiński, Ludwik Osiński y Wincenty Pol. *Duraciones aproximadas:* 1' 31". 2' 45". 3' 15". 2' 32". 1' 25". 3' 25". 3' 00". 2' 25". 2' 20". 2' 25". 2' 00". 1' 55". 3' 45". 1' 35". 2' 05". 2' 35". 4' 20".

Las canciones de Chopin representan el capítulo menos conocido de su obra, casi toda ella plenamente centrada en el piano. Sin embargo, Chopin fue músico apasionado por la lírica y las singulares posibilidades expresivas de la voz humana. Desde los primeros momentos admiró muy especialmente las óperas de Mozart, Rossini, Spontini, Meyerbeer y Bellini, compositores que inspiraron algunas de sus obras. Por otra parte, la poderosa influencia del belcantismo belliniano resulta esencial para entender cabalmente el universo expresivo de su escritura pianística.

Por estas razones, y también por el peso enorme que la canción y el *Lied* desempeñaban en la música de salón que tan de moda estaba en el siglo romántico, no es extraño que Chopin abordara el género vocal. Pero lo hace no desde la esencialidad expresiva de Schubert o la de algunos contemporáneos, sino desde una visión popular y ligera, casi sin pretensiones, que acerca más sus canciones al ámbito de la balada victoriana<sup>[590]</sup>. También con un sabor nítidamente polaco, de inspiración folclórica y aromas patrióticos. El belcanto y la sorprendentemente escueta escritura pianística son también cualidades remarcables de estas 17 páginas breves y exentas de retórica, basadas en mediocres versos polacos de su amigo Stefan Witwicki<sup>[591]</sup>, así como de Adam Mickiewicz, Józef Bohdan Zaleski, Zygmunt Krasiński, Wincenty Pol.

Las canciones, como tales, no configuran ningún ciclo. Frutos de la inspiración permanente de Chopin, fueron compuestas como piezas autónomas y de modo separado, entre 1827 (antes de su marcha de Polonia) y 1847, cuando en el mes de julio, y bajo la desolación por la ruptura con George Sand, compone *Melodía en Sol mayor*<sup>[592]</sup>, probablemente el canto más íntimo y expresivo de toda su producción vocal. Chopin las mantuvo siempre inéditas, razón por la que no fueron conocidas hasta después de su muerte, cuando aparecieron entre los abundantes manuscritos — completos e inacabados— que se encontraron en su apartamento de la Place Vendôme.

Tras el hallazgo de las canciones y otras obras, se abrió un áspero debate entre varios amigos del compositor y su hermana, Ludwika Chopin Jędrzejewiczowa, a propósito de qué partituras debían ser enviadas a la imprenta y cuáles no. Chopin, en este sentido, había dejado instrucciones muy precisas a sus más allegados: «En mi apartamento encontraréis muchas partituras, más o menos dignas de mí. Repartid los manuscritos concluidos entre mis amigos. Las piezas inacabadas, en nombre del amor que me tenéis, por favor, quemadlas todas, excepto la primera parte de mi *Método para piano*, que deberá de ser entregado a Charles-Henri-Valentin Alkan [compositor amigo de Chopin] y a Napoléon-Henri Reber [compositor y profesor], porque les puede resultar de alguna utilidad. El resto debe ser consumido por el fuego sin excepción, porque tengo demasiado respeto por mi público y no quiero que todas las obras incompletas y que no sean dignas de él anden circulando por mi culpa y bajo mi nombre»<sup>[593]</sup>.

El problema resultaba particularmente peliagudo con las canciones, dado que, salvo dos o tres, todas ellas estaban «prácticamente» acabadas en sus líneas vocales, pero sin completar muchos detalles del acompañamiento pianístico, lo que las convertía, de acuerdo escrupuloso con la última voluntad de Chopin, en obras destinadas al fuego. Su íntimo amigo, el violonchelista Auguste Franchomme se ofreció a ultimarlas. Hubo de convencer de ello a Ludwika Chopin, que se negaba en redondo a que se publicara nada fuera de las indicaciones expresas de su difunto hermano.

Los juicios de Liszt<sup>[594]</sup> y de Jane Stirling fueron decisivos a la hora de persuadir a Ludwika de la conveniencia de editar las canciones. Liszt, en su conocida biografía de Chopin, escribe: «El número de estas melodías nacidas expresamente de la inspiración del corazón es considerable, y en los últimos tiempos Chopin había deseado publicarlas agrupadas. Si no se hace así, se dispersarán y acabarán perdiéndose»<sup>[595]</sup>. La Stirling, por su parte, escribió el 11 de diciembre de 1853 una carta a Ludwika en la que la informaba de que Chopin, poco antes de morir, le había confesado su voluntad de publicarlas.

La compilación de las canciones, ya revisadas y completadas, la preparó Julian Fontana, y fue publicada en Berlín, en 1859<sup>[596]</sup>, por Moritz Schlesinger, con los textos traducidos al alemán por Ferdinand Gumbert. De las 19 existentes, Fontana prescindió de tres: *Czary, Dumka*<sup>[597]</sup>, y *Śpiew z mogiłki* (Canto desde la pequeña tumba). Esta última pieza se incorporó finalmente al ciclo, en 1872, como decimoséptima y última página. *Czary* y *Dumka* debieron aún dormir el sueño de los justos durante décadas, hasta que fueron editadas como páginas autónomas en 1954 y 1910, respectivamente.

*Życzenie* (El deseo) es la canción elegida por Fontana para abrir el álbum. Data de 1829 y está basada en un poema de Stefan Witwicki procedente del ciclo *Piosnki Sielskie* (Canciones pastorales), publicado en Varsovia en 1830<sup>[598]</sup>. Es una coqueta y pegadiza melodía en tiempo de 3/4 y ritmo de mazurca que transcurre bajo un aire «Allegretto ma non troppo». Su desenfadado tema en Sol mayor agradaba especialmente a la hermana mayor del compositor, Ludwika, hasta el punto de que Chopin lo utiliza en el *Nocturno en do sostenido menor, opus póstumo [KK 1215-1222]*, que este mismo año le dedica. *Życzenie* es una de las mejores y más populares páginas del ciclo, y figura entre las seis canciones transcritas para piano solo por Liszt. La célebre soprano polaca Marcella Sembrich<sup>[599]</sup> la solía cantar en la «Lección de música» del segundo acto de *Il barbiere di Siviglia*, de Rossini.

*Wiosna* (Primavera). Una ingrávida melodía de cuatro compases que se repite, levemente variada, hasta en cuatro ocasiones es la base de esta melancólica canción en sol menor y tiempo de 6/8, que transcurre bajo un plácido y «semplice» «Andantino». Fue compuesta en París, entre finales de 1837 y principios de 1838, y

recurre a versos de Witwicki procedentes, como en la canción anterior, del libro *Piosnki Sielskie*. Pocos meses después, a finales de ese mismo año, Chopin retomó los compases de esta cancioncilla con porte de barcarola para disponer de una versión para piano solo, que apareció publicada como *Andantino en sol menor*, comprendida en la serie de obras póstumas recopiladas por Julian Fontana. Bastante más enjundia pianística tiene la transcripción de Liszt.

*Smutna rzeka* (El río triste) es el título de la tercera canción. Fue compuesta en 1831, durante la segunda estancia de Chopin en Viena. Utiliza, como en las canciones precedentes, versos de Stefan Witwicki. Su tonalidad —fa sostenido menor— se presta idealmente a su intensidad expresiva, que la convierte en una de las mejores páginas del ciclo. Consta de dos secciones perfectamente diferenciadas, la primera precedida de una introducción de doce compases. Ambas secciones transcurren en tiempo de 2/4, la primera bajo una indicación de «Allegretto» y la segunda marcada «Più lento».

*Hulanka* (Juerga). Compuesto en agosto de 1830, con textos igualmente de Stefan Witwicki, este brioso canto báquico en Do mayor es realmente una improvisación sobre un único tema de doce compases que se repite obsesivamente una y otra vez, siempre en contagioso ritmo de mazurca y aire «Vivace». No se conserva el manuscrito autógrafo, pero sí dos copias muy diferentes entre ellas: una que estaba en posesión de Ludwika Chopin Jędrzejewiczowa y otra que fue la utilizada por Julian Fontana para la primera impresión. Estas copias ni siquiera coinciden en la tonalidad, por lo que para ediciones posteriores se cotejaron ambas versiones, además de considerarse la referencia de la versión pianística de Liszt.

*Gdzie lubi* (Donde gusta). Se trata de un afable canto de ambiente pastoral, en tiempo de 6/8 y tonalidad de La mayor. Los versos son —como en todas las anteriores canciones— de Stefan Witwicki. La fecha de composición es 1829, según anota Emilia Elsner (la hija de Józef Elsner, el maestro de composición de Chopin en Varsovia) en su conocido álbum con obras de Chopin. El pentagrama aparece organizado de acuerdo con una estructura tripartita (A-B-A') en forma de *Lied* e inaugurado por una breve introducción de cuatro compases asignada en solitario al piano. Inmediatamente irrumpe la voz con su amable melodía, sólo alterada por una sección central algo más movida, que Chopin reclama «scherzando». Una *codetta* de cuatro compases cierra la canción.

*Precz z moich oczu* (Lejos de mis ojos). Para esta conmovedora y trágica canción Chopin recurre a versos escritos en 1823 por su amigo y compatriota Adam Mickiewicz (1798-1855), el poeta romántico por excelencia de las letras polacas, conocido como «El Dante del Norte». Chopin concluye los pentagramas de la canción a principios de 1830, aunque existen esbozos de la misma fechados ya en

1827<sup>[600]</sup>. La partitura consta de dos secciones perfectamente diferenciadas. La primera, formulada en la menor, agrupa, a su vez, dos motivos melódicos. La segunda aparece modulada a fa menor y tiene carácter menos dramático. Una pequeña coda de cuatro compases culmina esta página en la que Chopin refleja y muestra una nueva y fina sensibilidad en la adecuación de la música al pulso métrico del verso y a su significado expresivo.

*Posel* (El mensajero). Íntimo sabor popular entraña esta canción basada, de nuevo, en versos de Stefan Witwicki y compuesta, como *Precz z moich oczu*, a principios de 1830. Es curioso observar cómo mientras en el manuscrito original figuran diversas indicaciones agógicas (extrañamente anotadas por Chopin en polaco), Julian Fontana las omite en su conocida edición de 1857. Es posible que Fontana utilizara otro manuscrito para su edición, y que en este segundo autógrafo Chopin no hubiera incluido tales indicaciones expresivas. La canción, en compás de 2/4 y tonalidad de Re mayor, se inicia en un calmo aire «Andantino» y una introducción de ocho compases a cargo del piano que prepara el ambiente para que la voz se expanda en un canto suave y confidencial, casi susurrado, que se apaga en cinco sutiles frases. Una *codetta* de cuatro compases sobre el piano cierra tan tenue página.

*Śliczny chłopiec* (Bello muchacho). Józef Bohdan Zaleski (1802-1886), el poeta autor de los versos de esta canción, era íntimo amigo de Chopin. Originario de Ucrania — Adam Mickiewicz lo llamaba «el ruiseñor ucraniano», en referencia también a la musicalidad de su poesía—, Zaleski conoció y entabló amistad con Chopin en Varsovia. Ambos mantuvieron esta relación en París, donde el poeta se casó en 1846 con Zofia Rosengardt, alumna de Chopin. Para ser interpretado en la boda —en la que Fryderyk actuó como testigo— Chopin compuso el ilocalizado *Veni Creator Spiritus*, su única obra para órgano. *Śliczny chłopiec* tiene ritmo de mazurca y se desarrolla en un 3/4 y bajo un aire «Allegro moderato». Fue ultimada en París, en 1841, y su tonalidad de Re mayor delata el carácter extravertido de sus desenfadados compases, en los que algunos autores, quizá engañosamente influidos por el origen ucraniano de Zaleski, han creído escuchar resonancias del folclore de su país.

*Melodia* (Melodía). Es la última canción de Chopin. Data de julio de 1847 y fue compuesta, como ya ha sido dicho, «bajo la desolación por la ruptura con George Sand». Se trata de la página más íntima y expresiva de toda su producción vocal. Los versos —magníficos— son de Zygmunt Napoleon Krasiński (1812-1859)<sup>[601]</sup> y se prestaban muy especialmente a la dolorosa circunstancia amorosa que atravesaba Chopin. Se trata de una abatida melodía, de intensa emotividad, en la que el compositor vuelca con genialidad su sutil talento para la modulación. El canto se desenvuelve a sus anchas, muy libremente, con un sencillo acompañamiento del teclado, que se limita a encauzar, muy discretamente, las sugerentes evoluciones e

inflexiones de la voz. Quizá en ninguna otra canción alcanza Chopin una impregnación tan absoluta del pentagrama con el sentir del verso. Particularmente en los dos que cierran poema y canción: «Do godów życia nigdy nie zasięda / I nawet, nawet może zapomnieni, będą». (Ellos jamás participarán en el banquete de la vida / Y puede que incluso ellos mismos sean olvidados).

*Wojak* (El guerrero). Vigorosos pero desenfadados aires marciales marcan esta décima canción, en cuyo reiterativo pulso pianístico puede atisbarse el Schubert de los *Lieder* más expansivos<sup>[602]</sup>. Compuesta en Varsovia, en 1830, Chopin tituló inicialmente esta canción como *Konik* (El caballito), en alusión al primer verso del poema de Stefan Witwicki en que se basa<sup>[603]</sup>. En su ritmo contagioso Chopin imita de modo onomatopéyico el galopar del caballo, en un procedimiento absolutamente inusual dentro de su abstracto universo creativo. La canción se inicia con una introducción en dos partes muy contrastadas, la primera «Vivace» y la segunda «Vivacissimo», a la que sigue una melodía que en ningún momento pierde el trepidante pulso impuesto por el piano.

Las indicaciones dinámicas son abundantes, y comprenden un fortísimo en tres efes (fff) (compás 43) que se repite hasta cinco veces y que aún ha de ser superado, dos compases después, por una indicación «Più forte» (compás 45), en una sucesión dinámica realmente inédita en la escritura chopiniana. La partitura tampoco está exenta de ciertas anotaciones en polaco, como en el compás 58, donde Chopin escribe: «Prędko i mocno» (*Presto e forte*). El manuscrito obraba en posesión del pianista Arturo Rubinstein. Un segundo autógrafo, copiado por Chopin con destino a su hermana Ludwika Chopin Jędrzejewiczowa y fechado en Viena, de su puño y letra, el «21 de junio de 1831», se encuentra en Varsovia, depositado en el museo de la Towarzystwo im. Fryderyka Chopina (Sociedad Fryderik Chopin).

*Dwojaki koniec* (Final ambiguo). Todo es tibio, casi inaprensible, en esta tierna y algo lacrimógena canción, compuesta en 1845 sobre un «insípido»<sup>[604]</sup> poema de Józef Bohdan Zaleski. Se trata, en cualquier caso, de una hermosa elegía que musicalmente supera con creces el desaborido texto de Zaleski. La tonalidad de re menor contribuye al ambiente tristón y pesaroso de sus lentos compases, en tiempo de 2/4 y que se suceden de acuerdo a una sencilla estructura que, exenta de introducción y coda, queda configurada por dos periodos que se alternan entre sí.

*Moja pieśczołka* (Mi cariño). Basada en uno de los más conocidos poemas de Adam Mickiewicz<sup>[605]</sup>, este risueño poema de amor en Sol bemol mayor<sup>[606]</sup> data de 1837. Se trata de una sobria mazurca con todos sus aditamentos. Tanto el tiempo de 3/4, como su desenfadada expresividad y el andamiaje tripartito (A-B-A') de los pentagramas (enmarcados por una introducción y una extensa coda) son característicos de la popular danza polaca.

*Nie ma czego trzeba* (Quiero lo que no tengo). Es en 1845 cuando Chopin aborda esta decimotercera canción del ciclo póstumamente editado por Fontana. Para la misma, recurre a un poema de Józef Bohdan Zaleski cuyas primera y tercera estrofas ya había musicado en 1840, en la canción *Dumka, para voz y piano [KK 1236]*. Una atmósfera lenta y delicada envuelve sus compases, de rara expresividad y que se desarrollan en tiempo de 2/4, bajo un estático «Lento» que permanece inalterable a lo largo de toda la página. La tonalidad de la menor incrementa el aura de misterio y espiritualidad, basada en una de las más interesantes y prosódicas melodías de la colección. La canción se extingue en una *codetta* de tres compases, que incluye un curioso melisma que parece parafrasear un conocido motivo de la bagatela *Für Elise (WoO 59)*, de Beethoven.

*Pierścień* (El anillo). Chopin fecha esta canción con texto de Stefan Witwicki en Dresde, «el 8 de septiembre de 1836», exactamente el día antes de la petición de mano de la joven Maria Wodzińska, con la que había pasado el mes de agosto en la ciudad-balneario de Marienbad (actualmente Mariánské Lázně, en la República Checa). Es una canción sencilla, sin pretensiones y que desprende aromas de ingenua felicidad. El título, posiblemente no sea ajeno al hecho de la inminencia de la entrega del anillo de pedida a la joven Maria. La canción recoge un ritmo de *kujawiak* que transcurre en tiempo de 3/4 y bajo la tonalidad placentera de Mi bemol mayor. Todo es desenfado y despreocupación en esta sinuosa melodía constituida por una estrofa de veinte compases que agrupa cinco diferentes frases preludiadas por una breve intervención del piano en solitario. A pesar de los encantos de la canción, ellos no bastaron para convencer a los acaudalados padres de Maria de que entregaran la codiciada mano de su hija al joven músico, que el 9 de septiembre, «a la hora del crepúsculo», según anota el propio Chopin, se declaró a Maria. Ella aceptó, no así su familia, que pidió «tiempo y muestras de buen comportamiento» al joven enamorado.

*Narzeczony* (El novio). Como ya hiciera en *Wojak*, en esta nueva canción Chopin vuelve a utilizar un recurso tan ajeno a su inspiración abstracta como es la imitación onomatopéyica. Si en *Wojak* era el galopar de los caballos el sonido imitado, ahora es el silbido del viento el que aparece sugestionado en las rápidas y cromáticas semicorcheas que traza el piano durante los ocho primeros compases de la partitura, que hacen alusión al primer verso del poema, que dice: «Wiatr zaszumił między krzewy» (El viento murmura entre los arbustos). El poema es, como en la mayoría de las canciones de la colección, de Stefan Witwicki.

La tonalidad de do menor, el tiempo de 2/4 y un fugaz aire «Prestissimo»<sup>[607]</sup> establecen el soporte y marco de la canción, compuesta en 1831. Tras la citada introducción, de ocho compases, a cargo exclusivamente del piano, irrumpe la voz, que atempera ligeramente el ritmo trepidante impuesto por el teclado. La melodía apenas se expande en un par de frases, que desembocan en una pequeña cadencia y

una *codetta* final que en sus tres compases cierra la canción en modo mayor. Se desconoce el paradero del autógrafo, por lo que *Narzewczony* ha llegado a nuestros días exclusivamente a través de una copia de Julian Fontana. Seducido por el cromático, rápido, revalorizado y algo lisztiano —*Funerales, Segunda balada...*— acompañamiento pianístico, Liszt incluyó esta canción en sus *Six Chants Polonais*, S. 480.

*Piosnka litewska* (Canción lituana). Esta decimosexta canción es la última incluida por Julian Fontana en el álbum publicado en 1857, que originalmente estaba formado por 16 canciones y no por 17, como quedó configurado posteriormente —en 1872— de modo definitivo. El hecho de que Fontana decidiera renunciar a una de las 17 canciones que inicialmente había seleccionado entre las localizadas en el apartamento de Chopin tras su muerte, respondía al «objeto de evitar el número siete, dado que Chopin detestaba esta cifra» según justificó el propio Fontana al editor Moritz Schlesinger, al tiempo que le proponía publicar de modo separado, como pieza autónoma, la canción *Śpiew z mogiłki*, que finalmente se incorporaría al álbum, como última página del mismo y le otorgaría —pese a los supersticiosos temores del difunto Chopin— la configuración definitiva de «17 canciones».

*Piosnka litewska* es una tierna balada de carácter popular inspirada, como su nombre indica, en una conocida melodía del folclore lituano. Para su composición, en Viena, en 1831, Chopin recurrió a una edición de la canción original publicada en Varsovia en 1810, con texto traducido al polaco y revisado por Ludwik Osiński (1775-1838) <sup>[608]</sup>. La letra describe un inocuo diálogo acerca del amor entre una madre y su hija. Un tranquilo «Allegro Moderato» marca la evolución de toda la pieza, que se inicia con una concisa intervención del piano que se prolonga durante los primeros seis compases, siempre en Fa mayor y tiempo de compasillo (4/4). Tras esta breve introducción, la voz traza en el registro medio una tranquila melodía no exenta de extraño refinamiento que evoluciona a través de las tres secciones que conforman la página. En la primera, la madre se dirige a la hija y en la tercera ésta le responde. Chopin no evita en la sección central la tentación de introducir un puntual aire de mazurca, que aparece en un brevísimo interludio pianístico que se prolonga desde el compás 28 hasta el 32.

*Śpiew z mogiłki* (Canto desde la pequeña tumba) <sup>[609]</sup>. Hasta 1872 no se incorporó este canto fúnebre al álbum editado en 1857 por Julian Fontana. Y se añadió como colofón del ciclo, como decimoséptima y última página. El hecho de este retraso responde, como se explica en el comentario de la canción anterior, a la antipatía que el supersticioso Chopin tenía al número siete. Por ello, cuando Fontana preparó la edición original de las canciones, optó por imprimir este himno separadamente, como pieza autónoma, en los talleres de Moritz Schlesinger <sup>[610]</sup>, que lo publicó



aisladamente en 1861, como «opus 75», pero en una extraña transcripción para piano solo y dos pianos, que quedó olvidada tras aparecer en su versión original, de voz y piano, incluida ya de pleno derecho en el ciclo, que tomó entonces, tras ser reimpresso en 1872, su definitivo nombre de *17 canciones polacas para voz y piano*. Fontana había muerto tres años antes, en 1869, por lo que nunca llegó a saber que el álbum que con tanto esmero preparó acabaría finalmente formado por 17 canciones.

Se trata de la página más extensa, compleja, penetrante y mejor articulada de la colección. Compuesta, según anota Fontana en la copia que disponía del manuscrito, «el 3 de mayo de 1836». Desde los primeros momentos, cuando la misma voz se incorpora a la introducción, como si se resistiera a permanecer ajena al inquietante preámbulo, se percibe la entidad de esta página afligida y muy arraigada en la entraña del folclore eslavo. El lúgubre texto, del poeta Wincenty Pol (1807-1872), describe una Polonia abatida y destruida. «Tus sueños están muertos / Tus hijos están bajo las tumbas, / Tus campos son pasto de las llamas / Tus ciudades fueron destruidas» cantan los versos centrales del poema, en los que Chopin concentra los momentos de mayor intensidad emocional. Todo transcurre en un ambiente de abatimiento, que el pentagrama expresa con un canto monódico en mi bemol menor que evoluciona en el registro medio de la voz. Nunca Chopin estuvo tan cerca de los momentos más dramáticos del Schubert liederista. La silueta apesadumbrada de *Winterreise* se deja sentir...

Frente a la enorme discografía disponible de la obra pianística de Chopin y su presencia permanente en los programas de teatros y auditorios, sorprende comprobar la corta presencia de su música vocal tanto en las salas de concierto como en el ámbito fonográfico. Apenas unas cuantas cantantes se han adentrado en los estudios de grabación con la música de Chopin bajo el brazo. Entre las pocas referencias disponibles, quizá haya que destacar la registrada por la soprano polaca Teresa Żylis-Gara (Vilna, 1935) en enero de 1981, cuando grabó en el estudio 106 de Radio France en París una desordenada selección de sus canciones, calurosamente interpretadas junto al piano cómplice de Halina Czerny-Stefańska (ERATO 3984 27756 2). Mayor entidad vocal pero no estilística tienen las estupendas versiones de dos estrellas de la lírica tan resonantes como la gran Leyla Gencer (con el no menos grande Nikita Magálov al piano), en un precario registro editado por Arkadia (AK 101.1), y la sueca Elisabeth Söderström, quien en 1984 dejó su calurosa visión apoyada en el piano sobresaliente de otro ilustre chopiniano, el islandés de origen ruso Vladímir Ashkenazi (DECCA 414 204-2).

Registros también a considerar son los protagonizados por Annette Celine y el piano virtuoso de Felicja Blumental (Olympia OCD 629; 1973); la contralto Ewa Podleś (gran artista, pero el oscuro dramatismo de su ancha voz resulta inapropiado para estas canciones) acompañada al piano por Abdel Rahman El Bacha (Forlane 16795; 1998); la *mezzosoprano* Urszula Kryger junto con el pianista Charles Spencer (Hyperion CDA 67125; 1999), o el muy difundido de la soprano polaca Elżbieta

Szmytka y el piano de Malcolm Martineu, grabado en la Henry Wood Hall de Londres en enero de 1999, e incluido en la magna edición integral que en ese mismo año publicó Deutsche Grammophon con motivo de cumplirse entonces el 150 aniversario de la muerte del compositor (463 072-2).

Punto y aparte merecen las puntuales pero admirables incursiones de Victoria de los Ángeles en algunas de estas canciones. Conviene conocer su grabación en vivo, procedente del tardío recital que ofreció en Barcelona, en el Palau de la Música Catalana, el 10 de mayo de 1987, de *Życzenie y Pierścień*. Aunque la voz ya no estaba en su mejor momento, la expresividad de Victoria, su manera de decir y de intuir, se adentra con contagiosa autenticidad en la hermosa entraña melódica y popular de estas dos cancioncillas, que ella, lógicamente, acerca a su inconfundible universo liederístico.

### ***Czary, para voz y piano [KK 1204-1206] (1829/1830)***

[«Sortilegio»]

*Texto:* Stefan Witwicki. *Duración aproximada:* 2' 10".

*Czary* es una de las dos canciones de Chopin —la otra es *Dumka*— que Julian Fontana consideró «indignas de su nombre», razón por la que decidió no incluirlas en el álbum de *Canciones polacas para voz y piano*, que publicó en 1959, con carácter póstumo, diez años después de la muerte del compositor. Así lo expresó Fontana en una carta que remitió a la hermana mayor de Chopin, Ludwika Chopin Jędrzejewiczowa, el 6 de enero de 1853<sup>[611]</sup>, cuando se planteó seriamente la posibilidad de recopilar y editar un cuaderno con todas sus canciones. *Czary* quedó así inédita durante más de un siglo. No se publicó hasta 1954, cuando fue impresa en Cracovia, incluida en el volumen xvii de la magna edición integral de la *opera omnia* de Chopin preparada por la Polskie Wydawnictwo Muzyczne y conocida como «Edición Paderewski».

Llama la atención el juicio negativo de Fontana, dado que, como sostiene Gastone Belotti<sup>[612]</sup>, *Czary* no es ni mejor ni peor que otras canciones que sí seleccionó para el álbum. Fue compuesta entre finales de 1829 y comienzos de 1830, a partir de un insípido poema de Stefan Witwicki que reflexiona sobre la magia y los sortilegios. Musicalmente transcurre en la tonalidad de re menor y tiempo de 2/4. La construcción es muy simple: se inicia con una corta introducción pianística a la que sucede una frase de diez compases entonada por la voz y que se repite hasta siete veces. *Czary* concluye con una *codetta* de cuatro compases basada en las notas enunciadas por el piano al inicio.

## ***Dumka, para voz y piano [KK 1236] (1840)***

[«Ensueño»]

*Texto:* Józef Bohdan Zaleski. *Duración aproximada:* 1' 15".

En marzo de 1840 Chopin compone esta pequeña y sentimental canción con texto de Józef Bohdan Zaleski expresamente para su amigo Stefan Witwicki, precisamente el poeta sobre cuyos versos articuló la mayoría de sus canciones. Fue el 25 de marzo cuando Witwicki remite una carta a Chopin en la que le pide que componga alguna canción con destino a un álbum que preparaba con textos y músicas de sus mejores amigos. Chopin se pone inmediatamente manos a la obra y crea *Dumka*, para la que recurre a dos estrofas de un poema de su común amigo Józef Bohdan Zaleski<sup>[613]</sup>.

En cuanto la termina se la entrega a Witwicki, quien la integra en el álbum personal con las canciones y textos de sus amistades. Allí permaneció, ignorada, hasta 1910, cuando Stanisław Lam la localizó y la publicó en el número 491 de la revista literaria *Słowo Polskie* (La palabra polaca), aparecida el 22 de octubre de 1910. Sin embargo, la primera edición en el circuito musical no llegó hasta 1954, incluida, como *Czary*, en el volumen XVII (dedicado a la música vocal de Chopin) de su obra integral, impresa en Cracovia por la Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

*Dumka*, en 2/4 y la menor, se basa en un escueto diseño de ocho compases que comprende una plácida y breve frase que se repite ligeramente variada en el final. No existe ni introducción ni conclusión en esta hoja de álbum nacida de las manos de Chopin sin más pretensión que satisfacer el álbum personal de su entrañable amigo y compatriota Stefan Witwicki.

## Obras ilocalizadas, proyectos, piezas de dudosa atribución...

### ***Allegretto en La mayor-la menor, para piano***

Según el musicólogo Jean-Jacques Eigeldinger, esta ilocalizada página formaba parte de la colección particular de Sacha Guitry<sup>[614]</sup>. De acuerdo con varios estudiosos chopinianos, se trata de la armonización de un canto popular polaco. El musicólogo italiano Gastone Belotti, por su parte, añade que el uso ambivalente que efectúa Chopin en esta pieza de los modos mayor y menor sobre la tónica *La* es idéntico al de la segunda sección del *Vals en la menor, opus 34, número 2*<sup>[615]</sup>.

### ***Andante dolente en si menor, para piano (¿1827?)***

Apenas nada se sabe de esta página, que figura entre las innumerables breves composiciones, casi apuntes, que Chopin solía escribir, a modo de regalo, en los álbumes personales de amigos y conocidos, especialmente en los de sus distinguidas alumnas de la aristocracia parisiense. En aquellos álbumes, muy de moda entre la gente *bien* del siglo XIX, Chopin solía limitarse a reproducir algún fragmento de alguna obra suya, pero en otras, escribía algo inédito, minúsculas piezas que, como probablemente ocurrió con este *Andante dolente*, muchas veces desaparecían al mismo tiempo que los dueños o dueñas de estos álbumes que atesoraban los secretos más íntimos de sus propietarios. La obra, aparece mencionada en el listado de piezas inéditas de Chopin enumerado por su hermana Ludwika Chopin Jędrzejewiczowa. Según James Huneker, fue compuesta en 1827<sup>[616]</sup>, dato ciertamente improbable, dado que en ese año Chopin aún no había pisado París. Aunque bien es verdad que no puede descartarse que se tratara de un esbozo juvenil, escrito en Varsovia durante sus años de formación.

### ***Canon a la octava en fa menor, para piano (¿1841?)***

Este incompleto *Canon a la octava* fue localizado por los herederos de Auguste Franchomme (1808-1884) entre los papeles legados por este violonchelista, íntimo amigo de Chopin. El fragmento, apenas unos cuantos compases, fue publicado por Ludwik Bronarski en 1958, incluido en un artículo titulado *Chopin, Cherubini et le*

*contrepunt* (*Annales Chopin*, pp. 238-242). Debió de ser compuesto durante el verano de 1941, en Nohant, lugar desde donde Chopin, que entonces andaba interesado con el arte contrapuntístico, pidió el mes de junio a su amigo Julian Fontana que le enviara desde París el *Cours de Contrepunt et Fugue* de Cherubini. El *Canon*, en tiempo de 4/4, se inicia con una figuración de corcheas con puntillo y semicorcheas que en el segundo compás es reemplazada por una cromática melodía de tresillos de corcheas y negras. Chopin dejó esbozados sólo los primeros compases, que posteriormente reutilizaría como primer tema del *Allegro* final de la *Sonata para violonchelo y piano, en sol menor, opus 65*, obra que, algunos años después, en 1847, dedicaría precisamente a Auguste Franchomme, quien la estrenó, el 16 de febrero de 1846, acompañado por el propio Chopin al piano.

### ***Dos marchas (en si bemol menor y fa menor), para piano***

Estas dos marchas forman parte de las obras de Chopin que Julian Fontana decidió mantener inéditas, con el acuerdo de los herederos del compositor. Se desconoce si Fontana destruyó los manuscritos para evitar así su publicación en el futuro o si se perdieron posteriormente.

### ***Gran sonata, para piano a cuatro manos (1835)***

El 20 de junio de 1835 Chopin remite una carta a la editorial Breitkopf & Härtel en la que propone la publicación, junto con otras obras (entre ellas el *Segundo concierto para piano y orquesta, en fa menor*), de esta desaparecida «Gran sonata para piano a cuatro manos», a la que incluso asignó número de opus: el 28, el mismo que luego sería ocupado por la colección de *Preludios*. Pero los responsables de la poderosa editorial radicada en Leipzig no publicaron el hipotético manuscrito, quizá porque acordaron no aceptar la nueva obra en su prestigioso catálogo o bien porque el propio Chopin decidiera en el último momento no darlo a conocer. Refuerza esta segunda posibilidad el hecho de que en ninguna carta se refiriera a una obra que, de acuerdo con su título grandilocuente, debía tener considerables dimensiones. Nunca más volvió a saberse de esta partitura, con lo que la única obra para piano a cuatro manos que ha quedado de Chopin es la *Introducción, tema y variaciones sobre un tema de Moore*, concluida en 1826.

### ***Marcha militar, para piano (1817)***

Esta perdida marcha militar debió ser compuesta por Chopin con solo siete años, en 1817, por lo que sería la primera obra de su catálogo junto con la *Polonesa en sol menor* [KK 889], publicada en noviembre de ese mismo año por Izydor Józef Cybulski. Fue dedicada al gran duque Konstantín Pávlovich, hermano del Zar y su lugarteniente en Polonia. Según cuenta Ates Orga, tanto gustó la marcha al gran duque que éste encargó expresamente que la piececilla fuera arreglada para banda y tocada en público<sup>[617]</sup>. Aunque no existe certeza de ello, la *Marcha* pudiera haber sido publicada en Varsovia en 1820. Como dato curioso, hay que apuntar que esta *Marcha militar* hermana el genio de Albéniz con el de su admirado Chopin, dado que el español también se estrenó como creador musical con una marcha militar para piano, «compuesta por el niño de ocho años Isaac Albéniz», como indicaba la portada de la partitura, dedicada «al Excelentísimo Señor Vizconde del Bruch». Es evidente que no fue Mozart el único genio infantil de la historia de la música...

### ***Método de piano (1841)***

En 1841 Chopin comenzó a trabajar en un «Método para piano», a propuesta del editor Eugène Troupenas, cuyo agente de publicaciones, Jean Jacques Masset, se puso en contacto con el compositor para concretar el encargo y ofrecerle por el mismo la cifra de 300 francos. Por una carta que Chopin remite a su amigo Julian Fontana desde Nohant la mañana del lunes, 18 de octubre de 1841, se conoce que consideró la oferta económica «absolutamente insuficiente» para un trabajo de esas características. George Sand, en *Impressions et souvenirs*, hace alusión a este proyectado método. «Chopin ha prometido escribir un método de piano», escribe con escepticismo la Sand, «en el cual tratará no sólo la práctica pianística, sino, sobre todo, la doctrina musical. ¿Mantendrá la palabra?». Parece ser que no, o, al menos, no completamente. Tras alcanzar un acuerdo económico con Masset, comenzó a trabajar en el proyecto. Pero poco tiempo después, dejó el trabajo y, según cuenta Gastone Belotti<sup>[618]</sup>, encargó a su amigo y discípulo Thomas Dyke Tellefsen que lo completara<sup>[619]</sup>.

Días después de la muerte de Chopin, en octubre de 1849, Wojciech Grzymała escribió desde París al banquero Auguste Léo para decirle que Chopin, poco antes de fallecer, había dispuesto que se quemaran todos los esbozos, bocetos y apuntes que pudieran existir. «En mi apartamento», cuenta Grzymała que balbuceó el moribundo Chopin, «encontraréis muchas partituras, más o menos dignas de mí. Repartid los manuscritos concluidos entre mis amigos. Las piezas inacabadas, en nombre del amor que me tenéis, por favor, quemadlas todas, excepto la primera parte de mi *Método de piano*, que deberá ser entregado a Charles-Henri-Valentin Alkan y a Napoléon-Henri Reber, porque les puede resultar de alguna utilidad. El resto debe ser consumido por

el fuego sin excepción, porque tengo demasiado respeto por mi público y no quiero que todas las piezas incompletas que no sean dignas de él anden circulando por mi culpa y bajo mi nombre».

Nada ocurrió con esos fragmentos del *Método de piano*, que finalmente, fueron consignados a la condesa Marcelina Czartoryska (1817-1894), discípula e íntima amiga de Chopin, hasta el punto de acompañarlo en el momento de expirar. A final del siglo XIX, la Czartoryska cedió los fragmentos a Natalia Janotha, quien los publicó en Londres, en 1896, sin que la edición tuviera la más mínima resonancia. Afortunadamente, años después, en 1936, Alfred Cortot, en cuya nutrida biblioteca acabaron la mayoría de las hojas autógrafas del manuscrito, las adquirió en Londres<sup>[620]</sup>, y decidió publicarlas en una versión revisada que incluía también reproducido el facsímil de los esbozos originales de Chopin. La edición se produjo en 1949, comprendida en el libro de Cortot *Aspectos de Chopin*<sup>[621]</sup>. Más recientemente, en 1993, los fragmentos del método volvieron a ser impresos, en una cuidada edición, bastante más completa y rigurosa que la de Cortot, por Jean-Jacques Eigeldinger<sup>[622]</sup>.

Por otra parte, Ferenc Liszt cuenta en su novelada biografía de Chopin que éste había proyectado en sus últimos años de vida escribir un método de piano «en el que pretendía resumir sus ideas sobre la teoría y la técnica de su arte, consignando en él los frutos de sus largos trabajos, de sus felices innovaciones y de su inteligente experiencia. La tarea era seria y exigía una intensa dedicación, incluso para un trabajador tan empedernido como Chopin [...] Las fuerzas no bastaron a su proyecto; esta ocupación era demasiado abstracta, demasiado árida. Persiguió con la imaginación el contorno de su proyecto, habló de él en diversas ocasiones, pero le fue imposible llevarlo a cabo; sólo trazó algunas páginas que fueron destruidas con el resto»<sup>[623]</sup>. Evidentemente, Liszt se equivoca al afirmar que las pocas líneas que Chopin llegó a escribir destinadas a su *Método de piano* «fueron destruidas con el resto»<sup>[624]</sup>.

Alfred Cortot, a pesar de ser editor y propietario del manuscrito, lo considera, paradójicamente, de muy bajo interés pianístico y lo llega a tildar de «perogrullada» de «confusa torpeza»<sup>[625]</sup>. «El con junto», añade Cortot, «carece de enlace de paginación y de ilación apreciable en la coordinación de las frases. Se trata, en realidad, de un verdadero puzle de lugares comunes relativos a las nociones más elementales de la educación musical; difícilmente se concibe que su infantil elaboración haya suscitado tantos tachones, tantas correcciones y enmiendas de toda clase, cuya frecuencia hace particularmente difícil descifrarlo. Todo lo que puede deducirse por este procedimiento de notas lanzadas apresuradamente sobre el papel es que la intención de Chopin coincidía solo muy remotamente con las ambiciones que le presta el generoso énfasis lisztiano»<sup>[626]</sup>.

En cualquier caso, es una lástima que Chopin, por las razones que fuera — ¿económicas? ¿ánimo? ¿energías? ¿falta de convicción en el asunto?...— no se

decidiera a plasmar su ideas del piano en un método que, sin duda, habría resultado de capital importancia para conocer mejor los fundamentos de la enorme aportación técnica y estética que el pianismo de Chopin supuso en la evolución de la historia del instrumento. Desafortunadamente, lo único que llegó a hacer, y que es lo publicado por Cortot en 1936, son unos apuntes a modo de preámbulo del proyectado *Método* que realmente aportan poco interés.

En los doce folios escritos por ambas caras dejados por Chopin, éste escribe en un francés cargado de faltas de ortografía<sup>[627]</sup> acerca de la postura de la mano y del intérprete ante el teclado<sup>[628]</sup>, así como, algo más extensamente, sobre su particular concepto del «punto de apoyo» (*point d'appui*), que Luca Chiantore resume como «una idea que partía de una observación de desconcertante simplicidad: si el peso del brazo es más que suficiente para provocar el descenso de la tecla, el dedo puede utilizar el teclado como una superficie que permita a los dedos ir trasladando la mano de nota a nota»<sup>[629]</sup> y que Thomas Dyke Tellefsen explica con meridiana claridad: «La mano debe encontrar su punto de apoyo en el teclado como los pies lo encuentran en el suelo cuando andamos. A partir de su conexión con el hombro, el brazo debe pender con una flexibilidad perfecta para que los dedos encuentren en el teclado el punto de apoyo que sostiene todo, la belleza del sonido y su volumen dependen del peso que resulta de la pesadez conjunta de brazo y mano»<sup>[630]</sup>.

Chopin también se extiende acerca de la digitación, de la igualdad del sonido y de los ataques, del estudio de las escalas, de la relación entre las teclas negras y blancas, de los acentos y formas de producirlos, de la articulación... Todo apunta hacia una nueva forma de entender y de abordar la interpretación pianística, cómplice con el teclado y sus características y muy diferente del concepto beethoveniano de «luchar» o «domesticar» el instrumento. Chopin y su pianismo tamizado establecen las bases de la moderna escuela pianística francesa y de su vaporoso mundo impresionista. Sin su antecedente, el universo debussyista o la *Iberia* de Albéniz serían absolutamente inimaginables. Jamás hubieran existido.

### ***Polonesa sobre motivos de Rossini y Spontini, para piano (¿1824?)***

En mayo de 1911 el crítico y musicólogo ruso Alexánder Koptiajev publicó un artículo en un periódico de San Petersburgo en el que enumeraba una serie de obras ilocalizadas de Chopin, pertenecientes a un cuaderno titulado *Lecciones y composiciones de Chopin escritas para Izabela Grabowska*. Se trata de piezas compuestas probablemente en 1824. El álbum, que cuando Koptiajev lo localizó era propiedad del conde Włodzimierz Witold Grabowski, tataranieta de Izabela Grabowska (nacida Radziwiłł), incluye los autógrafos de varias obras. Es el propio musicólogo ruso quien las describe: «Un delicioso *Vals en la menor*, dedicado a la



condesa Łubieńska, una *Mazurca en Do mayor* muy chopiniana, una *Polonesa sobre motivos de Rossini y Spontini* y algunas composiciones para violín y piano».

Según reveló el propio Włodzimierz Witold Grabowski a Ignacy Sołtan, el conde, cuando abandonó Rusia poco antes de triunfar la Revolución Soviética, dejó olvidado en la mesa de su oficina en San Petersburgo el valioso cuaderno de su tatarabuela, por lo que no cabe descartar que pueda encontrarse actualmente en alguna biblioteca rusa o en manos de cualquier coleccionista privado. Los temas de Rossini que utiliza Chopin proceden de *Il barbiere di Siviglia*, mientras que se desconocen los motivos de Spontini que incluía esta singular polonesa, que nada tiene que ver con la también ilocalizada *Polonesa sobre un tema de Il barbiere di Siviglia*, publicada en Varsovia, en 1825.

### ***Polonesa sobre un tema de Il barbiere di Siviglia, para piano (1825)***

Las únicas certezas que existen acerca de esta ilocalizada polonesa son que existió y que fue impresa en 1825, en Varsovia. Chopin, siempre apasionado amante del arte belcantista, apreciaba sumamente la música de Rossini. Ya desde su infancia, cuando con 13 años asistió fascinado a una representación de *Il barbiere di Siviglia* en el Teatro Nacional de Varsovia, el 30 de octubre de 1823, comenzó a apreciar al compositor de Pésaro. Luego, tras establecerse en París en 1831, tuvo ocasión de conocerlo e incluso tratarlo personalmente. A pesar de ser muy diferente estilísticamente, ningún otro compositor es tan citado en la obra de Chopin como Rossini, cuya música contagiosa aparece en obras como las *Variaciones para flauta y piano en Mi mayor, sobre un tema de la ópera La Cenerentola*, la *Polonesa sobre motivos de Rossini y Spontini*, para piano, y esta *Polonesa sobre un tema de Il barbiere di Siviglia*, mencionada por el propio Chopin en una carta que remite a Jan Białobłocki en noviembre de 1825.

### ***Seis valsas, para piano (1824 / 1830)***

Entre las obras mencionadas por Ludwika Chopin Jędrzejewiczowa en el catálogo de obras inéditas (*Kompozycje nie wydane*) de Chopin que preparó tras la temprana muerte de su hermano, figuran estos seis valsas de los que no existe ninguna otra referencia. Ludwika detalla la tonalidad y fecha de composición de cada uno de ellos: «Do mayor, 1824; Do mayor, 1826; La bemol mayor, 1827; re menor, 1828; Mi bemol mayor, 1829; La bemol mayor, 1830».

## ***Vals en fa sostenido menor, para piano***

Gastone Belotti es el primer estudioso de Chopin en hacer referencia a este *Vals en fa sostenido menor* de dudosa atribución. Según el desaparecido musicólogo italiano, fue publicado en 1932 en Nueva York por Schroeder & Gunther Inc. en una edición preparada por el pianista y director de orquesta Maurice Dumesnil. En el preámbulo de la misma, Dumesnil explica: «El manuscrito me lo regaló un cura español muy anciano, admirador de Chopin, que garantiza que la obra es auténtica y se remonta al periodo de Mallorca». Belotti refiere que ha investigado el asunto y no ha encontrado ninguna prueba o manuscrito que avale las palabras de Dumesnil. «Sí existe», añade el riguroso musicólogo veneciano, «un manuscrito de este vals, pero no es autógrafo de Chopin ni tampoco corresponde a la época de Mallorca [1838/1839]». Este segundo manuscrito, bastante diferente al editado en Nueva York, apareció entre los documentos dejados por Ignacy Jan Paderewski. Permanece sin publicar y se encuentra localizado en Varsovia.

A pesar de que la figuración de los 127 compases de este *Vals en fa sostenido menor*, así como ciertos detalles melódicos, algunos arpeggios de su primer tema y la estructura general recuerdan al *Vals en mi menor* [KK 1213-1214], compuesto en 1830, a la pieza le falta la genialidad característica de otras obras escritas por Chopin. Este hecho, y el que supuestamente fuera escrito años antes que el manuscrito de Dumesnil, junto al detalle de que la copia conservada no haya sido escrita por la pluma del compositor, cuestiona seriamente la autenticidad de esta obra.

## ***Variaciones en Fa mayor, para piano a cuatro manos (1827)***

Esta ilocalizada serie de variaciones para piano a cuatro manos fue compuesta en 1827 y dedicada por Chopin a su íntimo amigo Tytus Wojciechowski. Como en otros casos, la única referencia que existe es la mención que hace Ludwika Chopin Jędrzejewiczowa en el catálogo de obras inéditas (*Kompozycyje nie wydane*) de Chopin que publicó tras la muerte de su hermano, donde se limita a dar cuenta de su existencia sin entrar en más detalles que citar su tonalidad (Fa mayor) y la fecha — 1827— en la que las variaciones debieron de ser escritas.

## ***Variaciones sobre un tema de Beethoven, para violín y piano (1830/1831)***

Entre los últimos días de 1830 y el inicio del verano de 1831 Chopin trabajó en una serie de variaciones para violín y piano sobre un tema de Beethoven. Fue

precisamente en Viena, donde vivió y permanece enterrado el creador de la *Novena sinfonía*, la ciudad en la que Chopin abordó esta perdida serie de variaciones, animado por la admiración que sentía hacia el arte violinístico de su amigo Józef Slavík (1806-1833), al que conoció el martes 11 de diciembre de 1830, en casa de Wilhelm Waclaw Würfel y del que dijo «que toca como un segundo Paganini, como un Paganini más joven que con el tiempo superará al primero»<sup>[631]</sup>. Nada se conoce a ciencia cierta de estas variaciones, sólo las noticias dejadas por Chopin en la correspondencia que cruzó con el violinista bohemio. Ambos músicos se pusieron manos a la obra al alimón, pero la falta de cualquier vestigio, ni siquiera parcial, de estas supuestas variaciones beethovenianas sólo permite la mera conjetura. Ni siquiera se conoce el tema de Beethoven sobre el que quisieron construir las variaciones. «Me he encontrado con Slavík [...] debemos de escoger un tema de Beethoven para las variaciones...», escribe Chopin a su familia el 22 de diciembre de 1830. Cuatro días después, por otra carta, ahora dirigida a su amigo Jan Matuszyński, se conoce que se trataba de un *adagio*: «Quisiera *llorar* el *Adagio* sobre un tema de Beethoven que estoy escribiendo con Slavík». ¿Cuál es el tema? ¿Cuál el *Adagio*? ¿Llegaron realmente a acabar la obra? Nada se sabe. No andaba despistado Gastone Belotti cuando con cierta gracia definió esta obra como «Variaciones fantasma»<sup>[632]</sup>.

### ***Veni Creator Spiritus*, para órgano (1846)**

*Estreno*: París, Iglesia de San Roque, 28 noviembre 1846. *Intérprete*: Fryderyk Chopin (órgano).

Aunque su producción apenas dé testimonio de ello, Chopin poseía un sólido conocimiento del órgano, instrumento cuya técnica y posibilidades había estudiado, privada pero concienzudamente, entre 1822 y 1825, en Varsovia, con Wilhelm Waclaw Würfel<sup>[633]</sup>. También hay que recordar que uno de sus primeros reconocimientos, durante su juventud en Varsovia, llegó cuando cursaba el último año en el Lyceum y le nombraron organista del centro. Y como organista, frecuentemente acompañaba e improvisaba en el Convento de la Visitación en Varsovia. Por ello, no debe sorprender la existencia solitaria de este ilocalizado *Veni Creator Spiritus*, para órgano, compuesto en 1846 para ser interpretado durante la boda de su amigo varsoviano el poeta Józef Bohdan Zaleski<sup>[634]</sup> con su alumna de piano Zofia Rosengardt, en la que Chopin actuó como testigo.

Desafortunadamente, no queda ningún vestigio conocido de esta obra, compuesta junto a otra pieza también destinada a los mismos cónyuges, y que fue igualmente interpretada por el compositor durante la ceremonia nupcial, celebrada el 28 de noviembre de 1846 en la capilla del Calvario de la parisiense iglesia de San Roque. El origen de que algunos autores fechen erróneamente el estreno dos días antes

responde al hecho de que la ceremonia civil del matrimonio se produjo el 26 de noviembre. En ambas ocasiones Chopin firmó como testigo por parte de ambos contrayentes.

En el momento de su pérdida, el manuscrito era propiedad de la familia Borbón-Parma. En 1964 el musicólogo polaco Karol Kobylański se dirigió al príncipe Saverio de Borbón-Parma para recabar información acerca del *Veni Creator Spiritus*, al objeto de establecer su precisa localización en el catálogo de la obra de Chopin que estaba preparando por encargo de la Polskie Wydawnictwo Muzyczne. En el mes de agosto de aquel mismo año Kobylański recibió la siguiente carta de Borbón-Parma: «Todas las pesquisas para encontrar el *Veni Creator* de Chopin han resultado estériles. En cualquier caso, antes de la guerra [II Guerra Mundial] lo he tenido entre las manos. Me temo que este documento haya sido destruido o quemado durante la contienda, junto con gran parte de nuestro archivo [...] He hecho proseguir su búsqueda, pero, desafortunadamente, sin grandes esperanzas»<sup>[635]</sup>.

# Transcripciones o adaptaciones pianísticas de obras de Chopin debidas a otros compositores

## *Six Chants Polonais, S. 480, de Ferenc Liszt*

Ferenc Liszt fue siempre un impenitente transcriptor. Pocos compositores han escapado a esta inclinación del virtuoso pianista húngaro. Bach, Beethoven, Berlioz, Mozart, Mendelssohn-Bartholdy, Paganini, Rossini, Schubert, Schumann, Verdi o su yerno Richard Wagner son sólo algunos de los nombres ilustres cuyos compases han sido mutados al ámbito brillante del teclado lisztiano. Naturalmente también su amigo Chopin, al que conoció en París en 1832, pocos meses después de que éste se instalara en la capital francesa. Pronto surgió entre ellos un sincero vínculo de afecto y reconocimiento<sup>[636]</sup>. Chopin admiraba en el afamado Liszt los colosales recursos técnicos de su pianismo trascendente y extravertido, mientras que el virtuoso húngaro apreciaba los refinados giros melódicos y la original riqueza tímbrica del polaco.

Consecuencia de esta fascinación es la serie de paráfrasis pianísticas que Liszt publica en 1860, en Berlín, integrada por seis de las *17 canciones polacas para voz y piano, opus 74* de Chopin. Fue compuesta durante un periodo de trece años que se extiende desde 1847 hasta 1860, y dedicada a la princesa Marie von Hohenlohe-Schillingsfürst. La selección incluye las canciones *Życzenie* (El deseo), *Wiosna* (Primavera), *Pierścień* (El anillo), *Hulanka* (Juerga), *Moja pieśczołka* (Mi cariño) y *Narzeczonny* (El novio). Liszt en absoluto limita su trabajo a un mero traslado de la línea vocal al piano, sino que realiza una atrevida transformación en la que la tenue escritura original se inflama y enriquece dentro de un pianismo de delicadas exigencias que explora los más variados recursos. *Glissandos*, escalas cromáticas, octavas, florituras, o fermatas son algunos de los recursos que, dentro de una estética puramente lisztiana, hacen de estos pianísticos *Six Chants Polonais* verdaderas piezas de concierto.

De estas seis canciones transcritas al piano existe un brillante registro discográfico grabado el 26 de octubre de 1995 por Joseph Banowetz en Santa Rosa (California) (Naxos 8.553656). También hay que citar las grabaciones de Leslie Howard (Hyperion CDA 66346, 1990); Jean Micault (Koch Discover International DICD920272, 1992), y Geoffrey Tozer (Chandos CHAN9471, 1995). Tampoco pueden omitirse los excelentes registros parciales de Alfred Cortot (*Wiosna, Pierścień*; EMI CZS7 67359-2, 1939); Leopold Godovski (*Moja pieśczołka*; Appian Publications & Recordings APR7011, 1923); Serguéi Rajmáninov (*Życzenie, Narzeczonny*; RCA 09026 61265-2, 1942), y Jorge Bolet (*Życzenie, Moja pieśczołka*; Ensayo ENY-CD-9742, 1969).

## ***Estudios y vales (versión de Leopold Godovski)***

Como curiosidad, no pueden faltar en un libro sobre Chopin los deslumbrantes y legendarios *arreglos* realizados entre 1899 y 1914 por el espectacular virtuoso Leopold Godovski (Soshly, 1870-Nueva York, 1938) de diversos estudios y vales. Hasta un total de 54 estudios basados en los de Chopin llegó a escribir Godovski, que dejó así una de las colecciones más endemoniadamente difíciles de tocar de la historia del teclado. En algunos de ellos, como el titulado *Badinage*, llegó incluso a combinar simultáneamente dos estudios de Chopin (los *Opus 10, número 5* y *Opus 25, número 9*), cada uno de los cuales ha de ser tocado por una mano diferente. En otros, la exhibición se centra en transcribir sólo para la mano izquierda estudios completos, como ocurre con sus versiones de los *Estudios opus 10, números 3 y 6*, o con la del primero de los estudios póstumos, en fa menor.

Las versiones de Godovski de los estudios opus 10 y opus 25, así como de los tres estudios póstumos han sido consideradas como su logro más destacado. El legendario pianista y *arreglista* entremezcla y hasta invierte los pentagramas, algunos incluso los convierte en variaciones. En ningún otro lugar la agudeza de Godovski resulta tan manifiesta. El resultado se inscribe entre las piezas más perspicaces —y difíciles— jamás escritas para el teclado. Versiones que poseen una polifonía particularmente rica, en la que cada voz requiere su propio plano. Sólo los más dotados pianistas pueden atender y conjuntar los enormes requerimientos mecánicos de estas páginas con el flujo del discurso musical que entrañan. Para los que piensan que Godovski trataba de mejorar los estudios de Chopin, o convertirlos en mera exhibición de virtuosismo, estas versiones son abusivas y gratuitas. Pero el propio Godovski enfatizó que sus arreglos constituían «pequeños homenajes a Chopin», y que el estudio de sus particulares *arreglos* permitía «apreciar mejor la belleza original».

Con frecuencia se ha hablado y escrito de que Godovski completó «53 estudios» basados en los 27 que compuso Chopin, pero la realidad es que dejó terminados 54, que pueden clasificarse en siete categorías: 1) Transcripciones estrictas; 2) Transcripciones libres; 3) Inversiones; 4) Variaciones libres; 5) Combinaciones de diversos estudios; 6) *Cantus firmus*<sup>[637]</sup>; 7) Metamorfosis, en las que todo cambia salvo la estructura original del estudio. Los estudios de Godovski se encuentran actualmente disponibles en una edición de Lienau. Algunos se han perdido, por lo que únicamente se conoce de ellos el título. Diversos compositores y pianistas contemporáneos —como Marc-André Hamelin o Alistair Hinton— han querido rendir tributo a Godovski realizando sus propias versiones de los títulos desaparecidos más sugerentes.

Varios estupendos pianistas permiten satisfacer la curiosidad del melómano buscador de estas rarezas. El cubano-estadounidense Jorge Bolet, quien representa junto a Shura Cherkasski y Abbey Simon el último eslabón de la escuela pianística establecida por Godovski y prolongada, en el Curtis Institute de Filadelfia, por sus

ilustres alumnos Józef Hofmann y David Saperton, registró en 1978 una selección de estas aparatosas versiones (London Enterprise 414 544-1).

El apabullante virtuoso que siempre fue Bolet se vuelca en estas realizaciones para dejar un testimonio probablemente insuperable de las versiones *godovskianas* de páginas como los *Estudios opus 10, números 1, 3, 5, 6, 7*, y el *opus 25, número 1*, así como de diversos vales y de la impresionante paráfrasis de concierto sobre el *Vals brillante en Mi bemol mayor, opus 18*, en la que el popular original de Chopin aparece *adornado* con inesperados tintes españoles y transfigurado merced a las innumerables dificultades y efectos técnicos que introduce Godovski en su exhibicionista paráfrasis. Entre ellos, la acrobacia casi impracticable de un *glissando* cromático que recorre el teclado del registro grave al agudo, y cuya digitación obliga al pianista a repartir las notas del citado *glissando* entre los dedos índice (que toca las teclas negras) y anular (teclas blancas), o unas vertiginosas aceleraciones rítmicas que la partitura inicia irónicamente que se toquen «elegantemente». Del *Estudio número 34, «Mazurca»*, basado en el *Estudio opus 25, número 5* de Chopin, existe un excelente registro en vivo, procedente del Festival «Rarities of Piano Music at Schloss vor Husum», grabado en agosto de 1990 por Marc-André Hamelin.

## Obras de otros compositores inspiradas en música de Chopin

### ***A Month in the Country* («Un mes en el campo») (John Lanchbery) (1976)**

*Ballet* de Fredrick Ashton (1904-1988) basado en el drama homónimo de Iván Turguénev (1818-1883). Para este *ballet*, estrenado en el Covent Garden de Londres el 12 de febrero de 1976, Ashton encomendó a John Lanchbery (1923) seleccionar y reinstrumentar fragmentos de tres obras concertantes para piano y orquesta de Chopin, exactamente las *Variaciones en Si bemol mayor, opus 2*, «*Là ci darem la mano*»; la *Fantasia sobre temas polacos, en La mayor, opus 13*, y, finalmente, la *Gran polonesa brillante en Mi bemol mayor, opus 22*.

### ***Balada de Mallorca* (Manuel de Falla) (1933)**

El 28 de febrero de 1933 Manuel de Falla abandona Granada para pasar unas semanas de vacaciones en Mallorca. Allí, en la benignidad mediterránea de la cartujana Valldemossa, el compositor gaditano anhelaba encontrar un ambiente idóneo que le permitiera impulsar la gestación de la laboriosa y algo envarada *Atlántida*. En lugar de ello, trabajó, bajo la influencia del sacerdote y director de la Capella Clàssica de Mallorca Joan Maria Thomàs, en la realización de una interpretación expresiva del *Ave Maria*, de Tomás Luis de Victoria y en esta *Balada de Mallorca*, versión lírica para coro a cuatro voces mixtas del andantino de la *Segunda balada para piano, en Fa mayor, opus 38* de Chopin.

Creada a la sombra de los mismos muros cartujanos que albergaron 94 años antes a Chopin y George Sand, no lejos del preciso lugar en que el compositor polaco había compuesto su *Segunda balada, en Fa mayor*, Falla, admirador desde siempre de Chopin, respeta escrupulosamente las armonías y modulaciones del original material pianístico, sin que ello interfiera en absoluto o limite el cuidadoso y hábil trabajo polifónico que destila Falla en tan ecléctica página. De hecho, el creador de *El sombrero de tres picos* introduce leves pero decisivas modificaciones armónicas para adaptarlas a la estética y maneras propias de una pieza coral del siglo xx.

Para el texto de su vocal balada mallorquina, Falla recurre —una vez más— a los hermosos versos en catalán de Jacint Verdaguer, concretamente al bellísimo décimo canto de *L'Atlàntida*, en el que el poeta y escritor de Folgueroles describe la mitológica versión del origen de las Islas Baleares. Resulta modélica la manera en la



que Falla adecua el texto de Verdaguer —muy levemente modificado— al dictado pianístico chopiniano. Titulada inicialmente *Canción Chopin*, la *Balada* se estrenó en la Cartuja de Valldemossa, el 21 de mayo de 1933, en el marco del III Festival Chopin, interpretada por la Capella Clàssica de Mallorca (a la que está dedicada la partitura), dirigida por Joan Maria Thomàs y ante la presencia del propio Falla. En 1934, durante su segunda estancia en la isla, Falla revisó la partitura y la rebautizó con su nombre definitivo. El estreno de esta segunda versión, el 13 de mayo de 1934, durante la cuarta edición del Festival Chopin, estuvo precedido por la interpretación en el mismo concierto de la *Balada en Fa mayor* por el insigne Alfred Cortot.

### ***Canciones de Valldemossa (Antón García Abril) (1976)***

En 1976 el compositor turolense Antón García Abril (1933) concluyó un ciclo de nueve canciones inspirado en la estancia de Chopin en Valldemossa y compuesto por encargo de la Compañía Telefónica Nacional de España. Para este particular homenaje —«A Federico Chopin, *in memoriam*», reza la partitura— García Abril utilizó poemas expresamente escritos por Luis Rosales (*A Federico Chopin que a veces llora por nosotros*), José García Nieto (*Jardín de Valldemossa*), José Hierro (*Pareja en sombra sobre fondo de oro*), Antonio Gala (*Agua me daban a mí; A pie van mis suspiros; No por amor, no por tristeza*), Gerardo Diego (*Preludios de Mallorca*), Dionisio Ridruejo (*Horas de Valldemossa*) y Salvador Espriu (*Chopin, tal vez a Valldemossa*). La colección se estrenó en Barcelona, en la Basílica de Santa María del Mar, el 13 de noviembre de 1978. Fueron sus intérpretes la soprano Ángeles Chamorro y el pianista José Tordesillas. Existe una buena versión discográfica registrada en 1998 por la soprano tinerfeña María Orán y Miguel Zanetti al piano (EMI CDS 7243 5 56775 2).

### ***Chopin (Giacomo Orefice) (1901)***

El 25 de noviembre de 1901 el Teatro Lírico de Milán dio a conocer una ópera en cuatro actos que, basada en melodías de Chopin, versaba sobre su vida. El autor de esta nueva y poco difundida ópera es el pianista, compositor y crítico veneciano Giacomo Orefice (1865-1922), quien utilizó un libreto de Angiolo Orvieto, y que anteriormente, en 1895, ya se había acercado a Chopin a través de la ópera en tres actos *Consuelo*, estrenada en Bolonia ese mismo año, con un libreto propio basado en la novela homónima de George Sand. La ópera *Chopin* se repuso en la primavera de 1997 en Varsovia, en el Teatro Narodowy.

## **Chopin (Eugène Migot) (1920)**

*Ballet* concebido por el coreógrafo y bailarín sueco Jean Börlin (1893-1930) basado en música de Chopin orquestada por Eugène Migot. Sus diversos números recogen un estudio, una mazurca, un preludio y dos valsos. El *ballet* se presentó en París, en el Théâtre des Champs-Élysées, el 18 de noviembre de 1920, por los *Ballets Suecos* de Börlin.

## **Chopiniana, opus 46 (Alexánder Glazunov) (1906)**

*Suite* coreográfica basada en la orquestación de diversas obras para piano solo de Chopin (una polonesa, un nocturno, una mazurca, la *Tarantella opus 43* y un vals), elaborada en 1906 por Alexánder Glazunov. Fue estrenada en el Teatro Marinski de San Petersburgo el 6 de abril de 1906. Tres años después, el 19 de febrero de 1909, el espectáculo retornó a la escena del Marinski, pero revisado y ampliado con nuevas orquestaciones de fragmentos de Chopin elaboradas por Maurice Keller. Esta nueva versión se presentó bajo el rimbombante título de *Grand Pas sur la musique de Chopin*. Fue precisamente esta segunda versión de Glazunov/Keller la que sirvió de base al *ballet Les Sylphides*, estrenado muy pocos meses más tarde —el 2 de junio de 1909— con enorme éxito en París, en el Théâtre du Châtelet. Entre las varias grabaciones disponibles de *Chopiniana*, figuran la registrada en 1998 por Vladímir Ashkenazi al frente de la Orquesta Sinfónica Alemana de Berlín (DECCA 460 019-2) y la publicada por Naxos en 2003, interpretada por la Sinfónica de Moscú dirigida por Vladímir Ziva (Naxos 8.555048).

## **Dances at a Gathering (Jerome Robbins) (1969)**

El 8 de mayo de 1969 el New York City Ballet estrenó en el Lincoln Center de Nueva York un *ballet* titulado *Dances at a Gathering* y basado íntegramente en música de Chopin. El coreógrafo Jerome Robbins seleccionó para este *ballet* los siguientes fragmentos: *Mazurca opus 63, número 3*; *Vals opus póstumo 69, número 2*; *Mazurca opus 33, número 3*; *Mazurca opus 6, número 4*; *Mazurca opus 7, número 5*; *Mazurca opus 24, número 2*; *Mazurca opus 6, número 2*; *Vals opus 42*; *Vals opus 34, número 2*; *Mazurca opus 56, número 2*; *Estudio opus 25, número 4*; *Vals opus 34, número 1*; *Vals opus póstumo 70, número 2*; *Estudio opus 25, número 5*; *Estudio opus 10, número 2*; *Scherzo número 1, opus 20*; *Nocturno opus 15, número 1*. El estreno, presentado con figurines concebidos por Joe Eula, fue protagonizado por Allegra Kent, Sara Leland, Kay Mazzo, Patricia McBride, Violette Verdy, Anthony Blum,

John Clifford, Robert Maiorano, John Prinz y Edward Villella. En 1991 el *ballet* de la Ópera de París lo presentó en la capital francesa.

## ***Fuego fatuo* (Manuel de Falla) (1918-1919)**

Entre el verano de 1918 y 1919 Manuel de Falla trabaja denodadamente en *Fuego fatuo*, inacabada e inédita ópera cómica en tres actos con libreto de María Lejárraga de Martínez Sierra y música procedente de obras de Chopin, concretamente del *Vals en La bemol mayor*, opus 64, número 3; *Scherzo en si bemol menor*, opus 31; *Scherzo en Mi mayor*, opus 54; *Bolero*, opus 19; *Cuarta balada en fa menor*; *Mazurca en Do mayor*, opus 24, número 2; *Mazurca en si menor*, opus 33, número 4; *Tarantella*, opus 43; *Barcarola*, opus 60; *Estudios en do menor*, opus 10, número 12, y la *Berceuse en Re bemol mayor*, opus 57. Falla orquesta fragmentos de estas piezas e inserta entre ellos pasajes propios pero imitativos del estilo del polaco, manteniéndose siempre fiel al decurso musical chopiniano, dentro siempre de un enorme respecto hacia la escritura original.

Según Enrique Franco, se trata «del mejor tratamiento sinfónico que ha recibido el piano de Chopin, incluido el de trasplantadores muy ilustres»<sup>[638]</sup>. Para el crítico y musicólogo madrileño, Falla no se limita a realizar una mera instrumentación de fragmentos chopinianos, sino que ha efectuado una auténtica reelaboración «consistente en evocar a Chopin desde Chopin a través de procedimientos personales».

El libreto de la inacabada ópera trata de los amoríos de George Sand y Chopin. Inesperadamente, Falla cesó de trabajar en *Fuego fatuo* cuando ya estaban prácticamente concluidos los actos primero y tercero, y comprometido el estreno, que debía suceder en la temporada madrileña de 1919-1920, bajo la dirección de Manuel Penella. Se desconocen con certeza las razones del súbito *carpetazo* que dio Falla a los muy avanzados trabajos del *Fuego fatuo*. Según María Lejárraga, se debió a que llegó un punto en el que el puritano compositor gaditano no estaba dispuesto a seguir trabajando sobre un libreto en el que dos mujeres se disputaban el amor de un hombre. «La obra chopiniana había de tener tres actos. Iban ya casi dos, y verdaderamente la orquestación maestra de Falla había logrado prodigios de emoción artística y humana. Mas, llegados aquí, se alzaron en la conciencia del músico los famosos escrúpulos. El conflicto dramático, inevitablemente, era de amor. Y puesto que el libretista era mujer, en vez de tratarse, como es costumbre en obras de varón, de dos hombres que se disputan el amor de una hembra, tratábase de dos hembras que suspiraban por el amor de un hombre [...] El pudor de Falla se alarmó agudamente, su galantería natural no podía ni por un instante consentir en rebajar el ideal de 'eterno femenino' [...] Aunque yo me mataba a explicarle que entre dos ángeles

confirmados en gracia no puede haber conflicto, y que si las dos triples eran santas, el respetable público se aburriría de muerte, no hubo medio de convencerle. Así quedó la obra sin terminar y perdido el trabajo de varios meses»<sup>[639]</sup>.

Falla jamás volvió a retomar los manuscritos, que quedarían aletargados hasta que Enrique Franco los desempolva y encomienda al director de orquesta y compositor Antoni Ros Marbà la revisión e instrumentación de las partes vocales de la inacabada ópera, al objeto de formular una *suite* orquestal que debía ser estrenada en el Festival de Granada de 1976, con motivo del primer centenario del nacimiento de Falla. Así ocurrió, exactamente el 1 de julio de 1976, en el Palacio de Carlos V, interpretada por la Orquesta Nacional de España bajo la dirección del propio Ros Marbà. Unos días antes —el 5 de junio de 1976— el director barcelonés realizó una grabación de la obra en el Teatro Real, para la que contó con las huestes de la Sinfónica de la RTVE. El registro, que se conservaba en el Archivo Sonoro de Radio Nacional de España, ha sido recuperado, con excelente reprocesado técnico, por el sello discográfico Almagora (Almagora DS 0121). En opinión de Ros Marbà<sup>[640]</sup>, su trabajo de revisión ha respetado al «máximo» la partitura original, centrándose en el reemplazo de las partes cantadas por líneas instrumentales.

### ***Les Sylphides* (Alexánder Glazunov, Maurice Keller, Anatoli Liádov, Ígor Stravinski, Nikolái Sokolov y Serguéi Tanéiev) (1909)**

*Ballet* en un acto estrenado en el Théâtre du Châtelet de París el 2 de junio de 1909 por la legendaria compañía de *Ballets Rusos* de Serguéi Diáguilev. Se trata de una versión ampliada de *Chopiniana*, la «*suite* coreográfica» que Mijaíl Fokin estrenó en el Teatro Marinski de San Petersburgo el 6 de abril de 1906 con música de Chopin expresamente orquestada por Alexánder Glazunov. Para *Les Sylphides*, Diáguilev pidió a varios compositores amigos —entre ellos Serguéi Tanéiev e Ígor Stravinski— que instrumentaran nuevos fragmentos de Chopin para incorporar a los ya instrumentados por Glazunov/Keller en *Chopiniana*, *opus 46*. El orden de los fragmentos orquestados, tal como aparecen en el nuevo *ballet*, es el siguiente: *Preludio opus 28, número 7* (obertura); *Nocturno opus 32, número 2* (conjunto); *Vals opus póstumo 70, número 1* (solo de la primera bailarina); *Mazurca opus 33, número 3* (solo del primer bailarín); *Mazurca opus póstumo 67, número 3* (solo de la segunda bailarina); *Vals opus 64, número 2* (Pas de deux); *Vals opus 18*, (Finale). Los bailarines principales del estreno fueron Anna Pávlova, Tamara Karsávina y Véra Baldina (sílvides) y Vaclav Nijinski. La escenografía y el vestuario fueron firmados por Alexandre Benois. La orquesta titular del teatro fue dirigida por Nikolái Cherepnín. El argumento, muy simple, se desarrolla en una atmósfera profundamente romántica. Durante el claro de luna, las etéreas sílvides, que simbolizan el eterno

femenino, danzan ante un poeta melancólico y encantador que busca su ideal femenino.

### ***Mazourkes de F. Chopin avec paroles de Louis Pomey, arrangées pour la voix par Mme. Pauline Viardot (1842)***

Hija del tenor, compositor y empresario sevillano Manuel García y hermana de María Malibran, Pauline Michelle Ferdinande Viardot García fue una de las mujeres más fascinantes del siglo XIX<sup>[641]</sup>. Nacida en París, el 18 de julio de 1821, pianista y alumna de personajes como su propio padre y su hermano Manuel Patricio, de Ferenc Liszt (con quien estudió piano entre 1830 y 1832) y de Anton Reicha (su maestro de composición), Paulina Viardot adoptó el apellido de su marido Louis Viardot, director del poderoso Théâtre-Italien de París, tras contraer matrimonio en 1841. La Viardot fue eminente compositora y muy reputada *mezzosoprano*. Estrenó el papel de Desdemona del *Otello* de Rossini en Londres y a ella dedicaron obras compositores como Brahms (*Rapsodia para contralto, coro masculino y orquesta, opus 53*), Schumann (*Liederkreis*), Meyerbeer (*Le Prophète*), Gounod (*Saffo*) o Berlioz<sup>[642]</sup> (*Canciones opus 4*). Falleció en París, el 18 de mayo de 1910.

Como personajes coincidentes en el activo mundillo musical de París, los Viardot mantuvieron una estrecha relación de amistad con George Sand<sup>[643]</sup> y Chopin, hasta el punto de que compartieron varios veranos en Nohant, la residencia de verano de George Sand en la campiña de Berry. Allí, Paulina y Chopin pasaban horas de asueto hablando de música e interpretando obras de muy diversos compositores, Paulina con su poderosa voz de *mezzosoprano* y Chopin al teclado. Fue en estas gratificantes *soirées* musicales cuando la Viardot —por la que Chopin sentía verdadera admiración<sup>[644]</sup>— tuvo la idea de incorporar textos a algunas de las mazurcas de su amigo al objeto de poder interpretarlas en recitales. Resulta evidente que Chopin estuvo muy cerca de la gestación de estos «arreglos», incluso que participó en ellos, dada la proximidad que mantenía con la Viardot, quien respeta escrupulosamente la escritura original, y apenas se limita a realizar mínimos ajustes para adaptar su línea melódica a las peculiaridades de la voz humana. Para los textos, recurrió a versos (bastante cándidos) de Louis Pomey.

En total fueron doce las mazurcas llevadas al ámbito de la canción de concierto por Paulina Viardot, agrupadas en dos cuadernos, cada uno de ellos con seis mazurcas. Ambos fueron publicados en 1842, el primero por Meissoniers y el segundo por Jacques Hamelle. Algunas de estas «adaptaciones»<sup>[645]</sup> vocales fueron presentadas en público en mayo de 1842, cantadas por la Viardot acompañada al piano por el propio Chopin, en un recital celebrado en la Salle Pleyel al que asistió «todo París». El hecho de que Chopin interpretara en diversas ocasiones, en público y

en privado, estas singulares «adaptaciones», siempre como acompañante de la *mezzosoprano* de origen español, avala su aprobación y reconocimiento.

La relación de mazurcas y los correspondientes títulos que integran estos dos cuadernos es la siguiente:

#### Primer cuaderno:

*Seize ans* (Mazurca opus 50 número 2)  
*Aime-moi* (Mazurca opus 33 número 2)  
*Plainte d'amour* (Mazurca opus 6 número 1)  
*Coquette* (Mazurca opus 7 número 1)  
*L'oiselet* (Mazurca opus 68 número 2)  
*Séparation* (Mazurca opus 24 número 1)

#### Segundo cuaderno:

*La fête* (Mazurca opus 6 número 4)  
*Faible coeur* (Mazurca opus 7 número 3)  
*La jeune fille* (Mazurca opus 24 número 2) *Berceuse* (Mazurca opus 33 número 3)  
*La danse* (Mazurca opus 50 número 1)  
*La beauté* (Mazurca opus póstumo 67 número 1)

Existe una grabación de cinco de estos arreglos vocales a cargo de la *mezzosoprano* polaca Urszula Kryger y del pianista Charles Spencer (Hyperion CDA 67125; 1999). Quien quiera conocer el conjunto deberá recurrir a la versión completa que registraron en septiembre de 1998 la soprano milanesa Amarilli Nizza acompañada por la pianista Enrica Ciccarelli (Agorá Musica AG 200.1). También conviene conocer la grabación parcial que Karin Ott (soprano) y Christoph Keller (piano) realizaron en 1989 de *La danse*, *Seize ans*, *L'oiselet* y *Aime-moi* (CPO 999044-2).

### ***Variaciones sobre un tema de Chopin (Serguéi Rajmáninov)*** **(1902/1903)**

Pianista y compositor como Chopin, Serguéi Vasílievich Rajmáninov (Semiónovo, 1 abril 1873-Beverly Hills, Los Ángeles, 28 marzo 1943), miró siempre con veneración a su antecesor, del que fue relevantísimo intérprete, algo que, afortunadamente, se puede hoy constatar gracias a las grabaciones que, entre 1921 y 1933, realizó de diversas obras de Chopin<sup>[646]</sup>. Esta admiración de Rajmáninov por Chopin también se vertió en su labor creativa, y se concretó en las variaciones para piano que comenzó a escribir en agosto de 1902 y concluyó a principios de 1903. Las

publicó con el nombre de *Variaciones sobre un tema de Chopin* y para ellas se inspiró en el *Preludio número 20, en do menor*. Sobre la doliente marcha fúnebre en forma de coral que es este preludio, Rajmáninov construye una serie de 22 variaciones, de las que las ocho primeras se suceden de forma encadenada, sin interrupción. El conjunto se caracteriza —como todo el pianismo de Rajmáninov— por la cuidada y exigente calidad de su escritura instrumental y el opulento virtuosismo de algunas variaciones, como la novena, de carácter heroico; la decimoquinta (*scherzando y staccato*); la decimonovena, o la número 20, cuyo virtuosismo es de corte muy chopiniano. Frente a estas variaciones, Rajmáninov intercala otras de carácter lírico y ensoñador. Así son la undécima, con sus sugerentes armonías cromáticas, la decimosexta, la decimoséptima (que recupera el carácter fúnebre del preludio de Chopin), y la variación número 18, en si bemol menor y de carácter contemplativo. El conjunto fue estrenado el 10 de febrero de 1903, en Moscú, interpretado por el propio Rajmáninov.

### ***Variaciones sobre un tema de Chopin (Frederic Mompou) (1957)***

El origen de estas doce variaciones sobre el *Preludio para piano opus 28 número 7, en La mayor* de Chopin, compuestas en 1957 por el catalán Frederic Mompou (Barcelona, 16 abril 1893-30 junio 1987), se remonta a 1938, cuando su amigo el violonchelista Gaspar Cassadó (Barcelona, 1897-Madrid, 1966) le pidió una transcripción para violonchelo y piano del famoso preludio en forma de mazurca de Chopin. Mompou comenzó a trabajar en el encargo, pero pronto lo abandonó. Bastantes años después, en 1957, retomó los apuntes esbozados en 1938, que fructificaron en esta serie de variaciones para piano solo, en las que la tranquila esencia popular del original de Chopin es agudamente tratada por el fino y sereno armonizador que siempre fue Frederic Mompou, quien frecuentemente ha sido denominado “el Chopin del siglo xx”.

En estas variaciones, escribe Clara Janés, «puede detectarse claramente su parentesco con el músico polaco. No tanto por semejanzas formales, de influencias o herencias, sino por la peculiar respuesta de ambos a la llamada de la música y, sobre todo, a la del instrumento, el piano, al *eros* que éste despierta»<sup>[647]</sup>. Para Vladímir Jankélévitch, Mompou rivaliza con Chopin en el conocimiento de las *notas buenas* de la armonía; obtiene la mayor plenitud sonora a través de una inusitada economía de medios, gracias a la separación de las manos y al espaciamiento de las partes al utilizar la resonancia de los armónicos»<sup>[648]</sup>.

## ***Żelazowa Wola, opus 37 (Serguéi Liapúnov) (1910)***

Poema sinfónico compuesto por el ruso Serguéi Mijáilovich Liapúnov (Yaroslavl, 30 noviembre 1859-París, 8 noviembre 1924) en 1910 para la ceremonia de inauguración de un monumento a Chopin en su país natal con motivo de la conmemoración aquel año del primer centenario de su nacimiento. Para este brillante poema orquestal, cuya duración ronda 15 minutos, Liapúnov recurrió tanto a temas originales de Chopin como a otros procedentes del folclore polaco. Del mismo existe una referencial grabación dirigida por Evgueni Svetlánov al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional de la URSS (Melodia/BMG 74321-34166-2).



# Catálogos

## CATÁLOGO POR NÚMEROS DE OPUS ORIGINAL

<i>Opus</i>	<i>Título</i>	<i>Año comp.</i>	<i>Año publ.</i>	<i>Instrument.</i>
01	<i>Rondó en do menor</i>	1825	1825	Pno
02	<i>Variaciones en Si bemol mayor, «Là ci darem la mano», sobre el Don Giovanni, de Mozart, para piano y orquesta</i>	1827	1830	Pno, Orq
03	<i>Introducción y polonesa brillante, en Do mayor, para violonchelo y piano</i>	1829/1830	1831	Vc, Pno
04	<i>Sonata para piano número 1, en do menor «Allegro maestoso» «Minuetto. Allegretto» «Larghetto» «Finale. Presto»</i>	1827/1828	1851	Pno
05	<i>Rondó a la Mazur, en Fa mayor</i>	1826	1828	Pno
06	<i>Cuatro mazurcas N.º 1, fa sostenido menor N.º 2, do sostenido menor N.º 3, Mi mayor N.º 4, mi bemol menor</i>	1830/1832	1832	Pno

07	<i>Cinco mazurcas</i> N.º 1, Si bemol mayor N.º 2, la menor N.º 3, fa menor N.º 4, La bemol mayor N.º 5, Do mayor	1830/1832	1832	Pno
08	<i>Trío en sol menor, para violín, violonchelo y piano</i> «Allegro con fuoco» «Scherzo. Con moto ma non troppo» «Adagio sostenuto» «Allegretto»	1828/1829	1832	Vn, Vc, Pno
09	<i>Tres nocturnos</i> N.º 1, si bemol menor N.º 2, Mi bemol mayor N.º 3, Si mayor	1830/1832	1832	Pno
10	<i>Doce estudios</i> N.º 1, Do mayor N.º 2, la menor N.º 3, Mi mayor N.º 4, do sostenido menor N.º 5, Sol bemol mayor N.º 6, mi bemol menor N.º 7, Do mayor N.º 8, Fa mayor N.º 9, fa menor N.º 10, La bemol mayor N.º 11, Mi bemol mayor N.º 12, do menor	1829/1832	1833	Pno
11	<i>Primer concierto para piano y orquesta, en mi menor</i> «Allegro maestoso» «Romance. Larghetto» «Rondo. Vivace»	1830	1833	Pno, Orq
12	<i>Variaciones brillantes sobre el rondó «Je vends des scapulaires», de la ópera Ludovic, de Ferdinand Hérold y Fromental Halévy, en Si bemol mayor</i>	1833	1833	Pno

13	<i>Fantasia sobre temas polacos, en La mayor</i>	1828	1834	Pno, Orq
14	<i>Krakowiak, gran rondó de concierto en Fa mayor</i>	1828	1834	Pno, Orq
15	<i>Tres nocturnos</i> N.º 1, Fa mayor N.º 2, Fa sostenido mayor N.º 3, sol menor	1830/1833	1833	Pno
16	<i>Rondó en Mi bemol mayor</i> «Introduzione. Andante» «Rondo. Allegro vivace»	1832	1834	Pno
17	<i>Cuatro mazurcas</i> N.º 1, Si bemol mayor N.º 2, mi menor N.º 3, La bemol mayor N.º 4, la menor	1824/1833	1833	Pno
18	<i>Vals brillante, en Mi bemol mayor</i>	1831	1834	Pno
19	<i>Bolero</i>	1833	1834	Pno
20	<i>Scherzo número 1, en si menor</i>	ca. 1835	1835	Pno
21	<i>Segundo concierto para piano y orquesta, en fa menor</i> «Maestoso» «Larghetto» «Allegro vivace»	1829	1833	Pno, Orq
22	<i>Gran polonesa brillante en Mi bemol mayor, precedida de un Andante spianato en Sol mayor</i>	1830/1835	1836	Pno
22	<i>Gran polonesa brillante en Mi bemol mayor, precedida de un Andante spianato en Sol mayor</i>	1830/1835	1836	Pno, Orq
23	<i>Balada número 1, en sol menor</i>	ca.1835	1836	Pno
24	<i>Cuatro mazurcas</i> N.º 1, sol menor N.º 2, Do mayor	1833/1834	1835	Pno

	N.º 3, La bemol mayor N.º 4, si bemol menor			
25	<i>Doce estudios</i> N.º 1, La bemol mayor N.º 2, fa menor N.º 3, Fa mayor N.º 4, la menor N.º 5, mi menor N.º 6, sol sostenido menor N.º 7, do sostenido menor N.º 8, Re bemol mayor N.º 9, Sol bemol mayor N.º 10, si menor N.º 11, la menor N.º 12, do menor	1832/1836	1837	Pno
26	<i>Dos polonesas</i> N.º 1, do sostenido menor N.º 2, mi bemol menor	1835	1836	Pno
27	<i>Dos nocturnos</i> N.º 1, do sostenido menor N.º 2, Re bemol mayor	1835	1836	Pno
28	<i>24 preludios</i> N.º 1, Do mayor N.º 2, la menor N.º 3, Sol mayor N.º 4, mi menor N.º 5, Re mayor N.º 6, si menor N.º 7, La mayor N.º 8, fa sostenido menor N.º 9, Mi mayor N.º 10, do sostenido menor N.º 11, Si mayor N.º 12, sol sostenido menor N.º 13, Fa sostenido mayor N.º 14, mi bemol menor N.º 15, Re bemol mayor N.º 16, si bemol menor N.º 17, La bemol mayor N.º 18, fa menor N.º 19, Mi bemol mayor	1838/1839	1839	Pno



	N.º 20, do menor			
	N.º 21, Si bemol mayor			
	N.º 22, sol menor			
	N.º 23, Fa mayor			
	N.º 24, re menor			
29	<i>Impromptu en La bemol mayor</i>	1837	1837	Pno
30	<i>Cuatro mazurcas</i>	1836/1837	1838	Pno
	N.º 1, do menor			
	N.º 2, si menor			
	N.º 3, Re bemol mayor			
	N.º 4, do sostenido menor			
31	<i>Scherzo número 2, en si bemol menor</i>	1837	1837	Pno
32	<i>Dos nocturnos</i>	1837	1837	Pno
	N.º 1, Si mayor			
	N.º 2, La bemol mayor			
33	<i>Cuatro mazurcas</i>	1837/1838	1838	Pno
	N.º 1, sol sostenido menor			
	N.º 2, Re mayor			
	N.º 3, Do mayor			
	N.º 4, si menor			
34	<i>Tres valsés</i>		1838	Pno
	N.º 1, La bemol mayor	1835		
	N.º 2, la menor	ca. 1834		
	N.º 3, Fa mayor	1838		
35	<i>Sonata para piano número 2, en si bemol menor</i>	1837/1839	1840	Pno
	«Grave-Doppio movimento»			
	«Scherzo»			
	«Marche funèbre. Lento-attacca:»			
	«Finale. Presto»			
36	<i>Impromptu, en fa sostenido menor</i>	1839	1840	Pno
37	<i>Dos nocturnos</i>	1838/1839	1840	Pno
	N.º 1, sol menor			
	N.º 2, Sol mayor			



38	<i>Balada número 2, en Fa mayor</i>	1839	1840	Pno
39	<i>Scherzo número 3, en do sostenido menor</i>	1839	1840	Pno
40	<i>Dos polonesas</i> N.º 1, La mayor N.º 2, do menor	1838/1839	1840	Pno
41	<i>Cuatro mazurcas</i> N.º 1, mi menor N.º 2, Si mayor N.º 3, La bemol mayor N.º 4, do sostenido menor	1838/1839	1840	Pno
42	<i>Vals en La bemol mayor</i>	1840	1840	Pno
43	<i>Tarantella en La bemol mayor</i>	1841	1841	Pno
44	<i>Polonesa en fa sostenido menor</i>	1841	1841	Pno
45	<i>Preludio en do sostenido menor</i>	1841	1841	Pno
46	<i>Allegro de concierto, en La mayor</i>	ca. 1834	1841	Pno
47	<i>Balada número 3, en La bemol mayor</i>	1840/1841	1841	Pno
48	<i>Dos nocturnos</i> N.º 1, do menor N.º 2, fa sostenido menor	1841	1841	Pno
49	<i>Fantasia</i>	1841	1841	Pno
50	<i>Tres mazurcas</i> N.º 1, Sol mayor N.º 2, La bemol mayor N.º 3, do sostenido menor	1841/1842	1842	Pno
51	<i>Impromptu en Sol bemol mayor</i>	1842	1843	Pno
52	<i>Balada número 4, en fa menor</i>	1842	1843	Pno
53	<i>Polonesa en La bemol mayor</i>	1842	1843	Pno





54	<i>Scherzo número 4, en Mi mayor</i>	1842/1843	1843	Pno
55	<i>Dos nocturnos</i> N.º 1, fa menor N.º 2, Mi bemol mayor	1842/1844	1844	Pno
56	<i>Tres mazurcas</i> N.º 1, Si mayor N.º 2, Do mayor N.º 3, do menor	1843/1844	1844	Pno
57	<i>Berceuse en Re bemol mayor</i>	1844	1845	Pno
58	<i>Sonata para piano número 3, en si menor</i> «Allegro maestoso» «Scherzo. Molto vivace» «Largo» «Finale. Presto, ma non tanto»	1844	1845	Pno
59	<i>Tres mazurcas</i> N.º 1, la menor N.º 2, La bemol mayor N.º 3, fa sostenido menor	1844/1845	1845	Pno
60	<i>Barcarola en fa sostenido menor</i>	1845/1846	1846	Pno
61	<i>Polonesa-fantasia en La bemol mayor</i>	1846	1846	Pno
62	<i>Dos nocturnos</i> N.º 1, Si mayor N.º 2, Mi mayor	1846	1846	Pno
63	<i>Tres mazurcas</i> N.º 1, Si mayor N.º 2, fa menor N.º 3, do sostenido menor	1846	1847	Pno
64	<i>Tres valsas</i> N.º 1, Re bemol mayor N.º 2, do sostenido menor N.º 3, La bemol mayor	1847	1847	Pno
65	<i>Sonata para violonchelo y piano, en sol menor [KK 870-888]</i> «Allegro Moderato»	1845/1847	1847	Vc, Pno

«Scherzo»

«Largo»

«Finale. Allegro»

OBRAS PUBLICADAS PÓSTUMAMENTE CON NÚMERO DE OPUS ASIGNADO POR EL  
EDITOR JULIAN FONTANA

66	<i>Impromptu en do sostenido menor,</i> <i>«Fantasía-impromptu»</i>	1835	1855	Pno
67	<i>Cuatro mazurcas</i> N.º 1, Sol mayor N.º 2, sol menor N.º 3, Do mayor N.º 4, la menor	ca. 1835 ¿1848? ¿1849? 1835 1846	1855	Pno
68	<i>Cuatro mazurcas</i> N.º 1, Do mayor N.º 2, la menor N.º 3, Fa mayor N.º 4, fa menor	1830 1827 1830 1849	1855	Pno
69	<i>Dos valeses</i> N.º 1, La bemol mayor N.º 2, si menor	1835 1829	1855 1855 1852	Pno
70	<i>Tres valeses</i> N.º 1, Sol bemol mayor N.º 2, fa menor N.º 3, Re bemol mayor	1832 1840 1829	1855 1852	Pno
71	<i>Tres polonesas</i> N.º 1, re menor N.º 2, Si bemol mayor N.º 3, fa menor	1827-1828 1828 1828	1855	Pno
72	<i>Tres escocesas</i> N.º 1, Re mayor N.º 2, Sol mayor N.º 3, Re bemol mayor	1826	1855	Pno
73	<i>Rondó para dos pianos</i> en Do mayor	1828	1855	2 Pnos

74	<i>17 canciones polacas para voz y piano</i>		1857	Sop, Pno
	N.º 1, <i>Życzenie</i> (Stefan Witwicki)	1829		
	N.º 2, <i>Wiosna</i> (Stefan Witwicki)	1838		
	N.º 3, <i>Smutna rzeka</i> (Stefan Witwicki)	1831		
	N.º 4, <i>Hulanka</i> (Stefan Witwicki)	1830		
	N.º 5, <i>Gdzie lubi</i> (Stefan Witwicki)	1829		
	N.º 6, <i>Precz z moich oczu</i> (Adam Mickiewicz)	1827/1830		
	N.º 7, <i>Posel</i> (Stefan Witwicki)	1830		
	N.º 8, <i>Śliczny chłopiec</i> (Józef Bohdan Zaleski)	1841		
	N.º 9, <i>Melodia</i> (Zygmunt Krasiński)	1847		
	N.º 10, <i>Wojak</i> (Stefan Witwicki)	1830		
	N.º 11, <i>Dwojaki koniec</i> (Józef Bohdan Zaleski)	1845		
	N.º 12, <i>Moja pieśczołka</i> (Adam Mickiewicz)	1837		
	N.º 13, <i>Nie ma czego trzeba</i> (Józef Bohdan Zaleski)	1845		
	N.º 14, <i>Pierścień</i> (Stefan Witwicki)	1836		
	N.º 15, <i>Narzeczony</i> (Stefan Witwicki)	1831		
	N.º 16, <i>Piosnka litewska</i> (Ludwik Osiński)	1831		
	N.º 17, <i>Śpiew z mogiłki</i> (Wincenty Pol)	1836	1861	

OBRAS PUBLICADAS SIN NÚMERO DE OPUS [KK: KOBYLAŃSKA KATALOG<sup>[649]</sup> ]

<i>Polonesa en sol menor [KK 889]</i>	1817	1817	Pno
<i>Polonesa en Si bemol mayor, opus póstumo [KK 1182-1183]</i>	1817	1834	Pno
<i>Polonesa en La bemol mayor, opus póstumo [KK 1184]</i>	1821	1908	Pno
<i>Polonesa en sol sostenido menor [KK 1185-1187]</i>	ca. 1823	1850	Pno
<i>Introducción y variaciones sobre una canción popular alemana, en Mi mayor [KK 925-927]</i>	1824	1851	Pno

<sup>649</sup> [KK] = Karol y Krystyna Kobylańska. *Chopin, Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*. Múnich, 1979.

<i>Mazurca en Si bemol mayor [KK 891-895]</i>	1826	1826	Pno
<i>Mazurca en Sol mayor [KK 896-900]</i>	1826	1826	Pno
<i>Polonesa en si bemol menor, opus póstumo [KK 1188-1189]</i>	1826	1881	Pno
<i>Introducción, tema y variaciones sobre un tema de Moore, para piano a cuatro manos, en Re mayor [KK 1190-1192]</i>	1826	1865	Pno
<i>Marcha fúnebre en do menor [KK 1059-1068] [opus 72, número 2]</i>	1827	1855	Pno
<i>Contradanza en Sol bemol mayor</i>	1827	1943	Pno
<i>Polonesa en Sol bemol mayor, opus póstumo [KK 1197-1200]</i>	1829	1870	Pno
<i>Mazurca en Sol mayor, (KK 1201-1202)</i>	1829	1879	Voz, Pno
<i>Souvenir de Paganini (Variaciones en La mayor) [KK 1203]</i>	1829	1881	Pno
<i>Czary [KK 1204-1206] (Stefan Witwicki)</i>	1829/1830	1954	Voz, Pno
<i>Nocturno en mi menor, póstumo [KK 1055-1958] [opus 72, número 1]</i>	1829	1855	Pno
<i>Vals en Mi mayor, opus póstumo [KK 1207-1208]</i>	ca.1829	1871	Pno
<i>Nocturno en do sostenido menor, opus póstumo [KK 1215-1222]</i>	1829	1875	Pno
<i>[Vals en La bemol mayor, opus póstumo [KK 1209-1211]]</i>	[1827]	1902	Pno
<i>[Vals en Mi bemol mayor, opus póstumo [KK 1212]]</i>	[1830]	1902	Pno
<i>Vals en mi menor, opus póstumo [KK 1213-1214]</i>	1830	1868	Pno
<i>Mazurca en Si bemol mayor [KK 1223]</i>	1832	1909	Pno
<i>Mazurca en Re mayor [KK 1224]</i>	ca.1829/1832	1880	Pno





<i>Mazurca en Do mayor</i> [KK 1225-1226]	1833	1870	Pno
<i>Cantabile en Si bemol mayor</i> [KK 1230]	1834	1931	Pno
<i>Preludio para piano en La bemol mayor</i> [KK 1231-1232]	1834	1918	Pno
<i>Mazurca en La bemol mayor</i> [KK 1227-1228]	1834	1930	Pno
<i>Largo en Mi bemol mayor</i> [KK 1229]	1837	1938	Pno
<i>Variación número 6 del ciclo «Hexameron», sobre un tema de la ópera I Puritani, de Bellini, en Mi mayor</i> [KK 903-904]	1837	1839	Pno
<i>Nocturno en do menor, opus póstumo</i> [KK 1233-1235]	[¿1837?]	1938	Pno
<i>Andantino en sol menor («Wiosna»)</i>	1838	1859	Pno
<i>Tres nuevos estudios «Pour la Méthode des Méthodes de Moscheles»</i> [KK 905-917] N.º 1, fa menor N.º 2, La bemol mayor N.º 3, Re bemol mayor	1839/1840	1840	Pno
<i>Dumka, para voz y piano</i> [KK 1236] (Józef Bohdan Zaleski)	1840	1910	Voz, Pno
<i>Vals «Sostenuto» en Mi bemol mayor, opus póstumo</i> [KK 1237]	1840	1955	Pno
<i>Mazurca en la menor, «Notre temps»</i> [KK 918]	1840	1841	Pno
<i>Mazurca en la menor, «à son ami Émile Gaillard»</i> [KK 919-924]	1840	1841	Pno
<i>Fuga en la menor</i> [KK 1242]	1841	1898	Pno
<i>Hoja de álbum en Mi mayor</i> [KK 1240]	1843	1910	Pno
<i>Dos Bourrées</i> [KK 1403-1404] N.º 1, sol menor N.º 2, La mayor	[1843]	1968	Pno

*Galop Marquis en La bemol mayor* [KK 1240a] 1846 1910 Pno

*Vals en la menor, opus póstumo* (Antes de 1830)1955 Pno  
[KK 1238-1239]

#### OTRAS COMPOSICIONES Y PROYECTOS

[*Variaciones sobre el motivo «Non più mesta», de la ópera La Cenerentola de Rossini, en Mi mayor, para flauta y piano*] 1829 Fl, Pno

*Veni Creator Spiritus, para órgano* 1846 Órg

*Vals en Si mayor* (sin catalogar) 1848 Sin editar Pno

## CATÁLOGO SECCIONAL (Y CRONOLÓGICO)

### MÚSICA CONCERTANTE

*Variaciones en Si bemol mayor, «Là ci darem la mano», sobre el Don Giovanni, de Mozart, para piano y orquesta, opus 2 [KK 6-15] (1827)*

*Fantasia sobre temas polacos, en La mayor, para piano y orquesta, opus 13 [KK 181-187] (1828)*

*Krakowiak, gran rondó de concierto en Fa mayor, para piano y orquesta, opus 14 [KK 188-197] (1828)*

*Segundo concierto para piano y orquesta, en fa menor, opus 21 [KK 255-267] (1829)*

«Maestoso»

«Larghetto»

«Allegro vivace»

*Primer concierto para piano y orquesta, en mi menor, opus 11 [KK 164-177] (1830)*

«Allegro maestoso»

«Romance. Larghetto»

«Rondo. Vivace»

*Gran polonesa brillante en Mi bemol mayor, precedida de un Andante spianato en Sol mayor, opus 22 [KK 268-272] (1830/1835)*

#### MÚSICA DE CÁMARA

*[Variaciones sobre el motivo «Non più mesta», de la ópera La Cenerentola de Rossini, en Mi mayor, para flauta y piano] (1829)*

*Trío en sol menor, para violín, violonchelo y piano, opus 8 [KK 80-86] (1828/1829)*

«Allegro con fuoco»

«Scherzo. Con moto ma non troppo»

«Adagio sostenuto»

«Allegretto»

*Introducción y polonesa brillante, en Do mayor, para violonchelo y piano, opus 3 [KK 16-21] (1829/1830)*

*Sonata para violonchelo y piano, en sol menor, opus 65 [KK 870-888] (1845/1847)*

«Allegro Moderato»

«Scherzo»

«Largo»

«Finale. Allegro»

#### MÚSICA INSTRUMENTAL

##### Piano solo

*Polonesa en sol menor [KK 889] (1817)*

*Polonesa en Si bemol mayor [KK 1182-1183] (1817)*

*Polonesa en La bemol mayor, opus póstumo [KK 1184] (1821)*

*Polonesa en sol sostenido menor [KK 1185-1187] (ca. 1823)*

*Introducción y variaciones sobre una canción popular alemana, en Mi mayor [KK 925-927] (1824)*

*Rondó en do menor, opus 1 [KK 1-5] (1825)*

*Mazurca en Si bemol mayor [KK 891-895] (1826)*

*Mazurca en Sol mayor [KK 896-900] (1826)*

*Polonesa en si bemol menor [KK 1188-1189] (1826)*

*Tres escocesas, opus póstumo 72, número 3 [KK 1069-1085] (1826)*

N.º 1, Re mayor

N.º 2, Sol mayor

N.º 3, Re bemol mayor

*Marcha fúnebre en do menor [KK 1059-1068] [opus 72, número 2] (1827)*

*Sonata para piano número 1, en do menor, opus 4 [KK 928-931] (1827/1828)*

«Allegro maestoso»

«Minuetto. Allegretto»

«Larghetto»

«Finale. Presto»

*Rondó a la Mazur, en Fa mayor, opus 5 [KK 22-25] (1826)*

*Mazurca póstuma opus 68, número 2, en la menor (1827)*

*Contradanza en Sol bemol mayor (1827)*

*Tres polonesas opus póstumo 71 [KK 1034-1054] (1827/1830)*

N.º 1, re menor

N.º 2, Si bemol mayor

N.º 3, fa menor

*Vals en si menor, opus póstumo 69, número 2, en si menor (1829)*

*Vals en Re bemol mayor, opus póstumo 70, número 3 (1829)*

*Polonesa en Sol bemol mayor [KK 1197-1200] (1829)*

*Souvenir de Paganini (Variaciones en La mayor) [KK 1203] (1829)*

*Nocturno en mi menor, opus póstumo 72, número 1 [KK 1055-1958] (1829)*

*Vals en Mi mayor [KK 1207-1208] (ca. 1829)*  
*Nocturno en do sostenido menor [KK 1215-1222] (1829)*  
*[Vals en La bemol mayor [KK 1209-1211] (¿1827?)]*  
*[Vals en Mi bemol mayor [KK 1212] (¿1830?)]*  
*Vals en mi menor [KK 1213-1214] (1830)*  
*Mazurca póstuma opus 68, número 1, en Do mayor (1830)*  
*Mazurca póstuma opus 68, número 3, en Fa mayor (1830)*  
*Cuatro mazurcas, opus 6 [KK 26-46] (1830/1832)*  
N.º 1, fa sostenido menor  
N.º 2, do sostenido menor  
N.º 3, Mi mayor  
N.º 4, mi bemol menor  
*Cinco mazurcas, opus 7 [KK 47-79] (1830/1832)*  
N.º 1, Si bemol mayor  
N.º 2, la menor  
N.º 3, fa menor  
N.º 4, La bemol mayor  
N.º 5, Do mayor  
*Tres nocturnos, opus 9 [KK 87-108] (1830/1832)*  
N.º 1, si bemol menor  
N.º 2, Mi bemol mayor  
N.º 3, Si mayor  
*Doce estudios, opus 10 [KK 109-163] (1829/1832)*  
N.º 1, Do mayor  
N.º 2, la menor  
N.º 3, Mi mayor  
N.º 4, do sostenido menor  
N.º 5, Sol bemol mayor  
N.º 6, mi bemol menor

N.º 7, Do mayor

N.º 8, Fa mayor

N.º 9, fa menor

N.º 10, La bemol mayor

N.º 11, Mi bemol mayor

N.º 12, do menor

*Tres nocturnos, opus 15 [KK 198-215] (1830/1833)*

N.º 1, Fa mayor

N.º 2, Fa sostenido mayor

N.º 3, sol menor

*Vals brillante, en Mi bemol mayor, opus 18 (1831)*

*Vals opus 34, número 2, en la menor (1831)*

*Mazurca en Si bemol mayor [KK 1223] (1832)*

*Mazurca en Re mayor [KK 1224] (ca. 1829/1832)*

*Vals en Sol bemol mayor, opus póstumo 70, número 1 (1832)*

*Rondó en Mi bemol mayor, opus 16 [KK 216-219] (1832)*

*Bolero, opus 19 [KK 246-249] (1833)*

*Mazurca en Do mayor [KK 1225-1226] (1833)*

*Variaciones brillantes sobre el rondó «Je vends des scapulaires», de la ópera Ludovic, de Ferdinand Hérold y Fromental Halévy, en Si bemol mayor, opus 12 [KK 178-180] (1833)*

*Cuatro mazurcas, opus 17 [KK 220-236] (1824/1833)*

N.º 1, Si bemol mayor

N.º 2, mi menor

N.º 3, La bemol mayor

N.º 4, la menor

*Cuatro mazurcas, opus 24 [KK 280-296] (1833/1834)*

N.º 1, sol menor

N.º 2, Do mayor

N.º 3, La bemol mayor

N.º 4, si bemol menor

*Cantabile en Si bemol mayor [KK 1230] (1834)*

*Preludio para piano en La bemol mayor [KK 1231-1232] (1834)*

*Mazurca en La bemol mayor [KK 1227-1228] (1834)*

*Scherzo número 1, en si menor, opus 20 [KK 250-254] (1831/1832)*

*Gran polonesa brillante en Mi bemol mayor, precedida de un Andante spianato en Sol mayor, opus 22 [KK 268-272] (1830/1835)*

*Balada número 1, en sol menor, opus 23 [KK 273-279] (1831/1835)*

*Vals en La bemol mayor, opus póstumo 69, número 1 (1835)*

*Doce estudios, opus 25 [KK 297-344] (1832/1836)*

N.º 1, La bemol mayor

N.º 2, fa menor

N.º 3, Fa mayor

N.º 4, la menor

N.º 5, mi menor

N.º 6, sol sostenido menor

N.º 7, do sostenido menor

N.º 8, Re bemol mayor

N.º 9, Sol bemol mayor

N.º 10, si menor

N.º 11, la menor

N.º 12, do menor

*Impromptu en do sostenido menor, «Fantasía-impromptu», opus póstumo 66 [KK 932-939] (1835)*

*Dos polonesas, opus 26 [KK 345-356] (1835)*

N.º 1, do sostenido menor

N.º 2, mi bemol menor

*Vals opus 34, número 1, en La bemol mayor (1835)*

*Mazurca en Sol mayor, opus póstumo 67, número 1 (1835)*

*Mazurca en Do mayor, opus póstumo 67, número 3 (1835)*

*Dos nocturnos, opus 27 [KK 357-369] (1835)*

N.º 1, do sostenido menor

N.º 2, Re bemol mayor

24 preludios, opus 28 [KK 370-478]

N.º 1, Do mayor

N.º 2, la menor

N.º 3, Sol mayor

N.º 4, mi menor

N.º 5, Re mayor

N.º 6, si menor

N.º 7, La mayor

N.º 8, fa sostenido menor

N.º 9, Mi mayor

N.º 10, do sostenido menor

N.º 11, Si mayor

N.º 12, sol sostenido menor

N.º 13, Fa sostenido mayor

N.º 14, mi bemol menor

N.º 15, Re bemol mayor

N.º 16, si bemol menor

N.º 17, La bemol mayor

N.º 18, fa menor

N.º 19, Mi bemol mayor

N.º 20, do menor

N.º 21, Si bemol mayor

N.º 22, sol menor

N.º 23, Fa mayor

N.º 24, re menor

*Impromptu en La bemol mayor, opus 29 [KK 479-484] (1837)*



*Cuatro mazurcas, opus 30 [KK 485-504] (1836/1837)*

N.º 1, do menor

N.º 2, si menor

N.º 3, Re bemol mayor

N.º 4, do sostenido menor

*Scherzo número 2, en si bemol menor, opus 31 [KK 505-509] (1837)*

*Largo en Mi bemol mayor [KK 1229] (1837)*

*Variación número 6 del ciclo «Hexameron», sobre un tema de la ópera I Puritani, de Bellini, en Mi mayor [KK 903-904] (1837)*

*Dos nocturnos, opus 32 [KK 510-519] (1837)*

N.º 1, Si mayor

N.º 2, La bemol mayor

*Nocturno en do menor, opus póstumo [KK 1233-1235] [¿1837?]*

*Cuatro mazurcas, opus 33 [KK 520-548] (1837/1838)*

N.º 1, sol sostenido menor

N.º 2, Re mayor

N.º 3, Do mayor

N.º 4, si menor

*Vals opus 34, número 3, en Fa mayor (1838)*

*Sonata para piano número 2, en si bemol menor, opus 35 [KK 570-580] (1837/1839)*

«Grave-Doppio movimento»

«Scherzo»

«Marche funèbre. Lento —attacca:

Finale. Presto»

*Dos nocturnos, opus 37 [KK 588-600] (1838/1839)*

N.º 1, sol menor

N.º 2, Sol mayor

*Dos polonesas, opus 40 [KK 615-625] (1838/1839)*

N.º 1, La mayor

N.º 2, do menor

*Cuatro mazurcas, opus 41 [KK 626-645] (1838/1839)*

N.º 1, mi menor

N.º 2, Si mayor

N.º 3, La bemol mayor

N.º 4, do sostenido menor

*Mazurca en la menor, «Notre temps» [KK 918] (1840)*

*Impromptu en fa sostenido menor, opus 36 [KK 581-587] (1839)*

*Andantino en sol menor (1838) («Wiosna»)*

*Balada número 2, en Fa mayor, opus 38 [KK 601-609] (1839)*

*Scherzo número 3, en do sostenido menor, opus 39 [KK 610-614] (1839)*

*Tres nuevos estudios «Pour la Méthode des Méthodes de Moscheles» [KK 905-17] (1839/1840)*

N.º 1, fa menor

N.º 2, La bemol mayor

N.º 3, Re bemol mayor

*Vals en La bemol mayor, opus 42 [KK 646-652] (1840)*

*Vals «Sostenuto» en Mi bemol mayor [KK 1237] (1840)*

*Fuga en la menor [KK 1242] (1841)*

*Tarantella en La bemol mayor, opus 43 [KK 654-662] (1841)*

*Polonesa en fa sostenido menor, opus 44 [KK 663-667] (1841)*

*Preludio en do sostenido menor, opus 45 (1841)*

*Allegro de concierto, en La mayor, opus 46 [KK 673-678] (ca. 1831/1841)*

*Balada número 3, en La bemol mayor, opus 47 [KK 679-687] (1840/1841)*

*Mazurca en la menor, «à son ami Émile Gaillard» [KK 919-924] (1840)*

*Vals opus póstumo 70, número 2, en fa menor (1840)*

*Dos nocturnos, opus 48 [KK 688-701] (1841)*

N.º 1, do menor

N.º 2, fa sostenido menor

*Fantasía, opus 49 [KK 702-707] (1841)*

*Tres mazurcas, opus 50 [KK 708-722] (1841/1842)*

N.º 1, Sol mayor

N.º 2, La bemol mayor

N.º 3, do sostenido menor

*Impromptu en Sol bemol mayor, opus 51 [KK 723-731] (1842)*

*Balada número 4, en fa menor, opus 52 [KK 732-738] (1842)*

*Polonesa en La bemol mayor, opus 53 [KK 739-743] (1842)*

*Scherzo número 4, en Mi mayor, opus 54 [KK 744-748] (1842)*

*Hoja de álbum en Mi mayor [KK 1240] (1843)*

*Dos Bourrées [KK 1403-1404] [¿1843?]*

N.º 1, sol menor

N.º 2, La mayor

*Dos nocturnos, opus 55 [KK 749-760] (1843)*

N.º 1, fa menor

N.º 2, Mi bemol mayor

*Tres mazurcas, opus 56 [KK 761-773] (1843/1844)*

N.º 1, Si mayor

N.º 2, Do mayor

N.º 3, do menor

*Berceuse en Re bemol mayor, opus 57 [KK 774-782] (1844)*

*Sonata para piano número 3, en si menor, opus 58 [KK 783-790] (1844)*

«Allegro maestoso»

«Scherzo. Molto vivace»

«Largo»

«Finale. Presto, ma non tanto»

*Tres mazurcas, opus 59 [KK 791-806] (1844/1845)*

N.º 1, la menor

N.º 2, La bemol mayor

N.º 3, fa sostenido menor

*Barcarola en fa sostenido menor, opus 60 [KK 807-814] (1845/1846)*

*Polonesa-fantasia en La bemol mayor, opus 61 [KK 815-821] (1846)*

*Dos nocturnos, opus 62 [KK 822-835] (1846)*

N.º 1, Si mayor

N.º 2, Mi mayor

*Galop Marquis en La bemol mayor [KK 1240] (1846)*

*Tres mazurcas, opus 63 [KK 836-848] (1846)*

N.º 1, Si mayor

N.º 2, fa menor

N.º 3, do sostenido menor

*Mazurca en la menor, opus póstumo 67, número 4 (1846)*

*Tres valsés, opus 64 [KK 849-869] (1847)*

N.º 1, Re bemol mayor

N.º 2, do sostenido menor

N.º 3, La bemol mayor

*Vals en la menor [KK 1238-1239] (antes de 1830)*

*Vals en Si mayor (sin catalogar) (1848)*

*Mazurca en sol menor, opus póstumo 67, número 2 (1848-1849)*

*Mazurca en fa menor, opus póstumo 68, número 4 (1849)*

#### Piano a cuatro manos. Dos pianos

*Introducción, tema y variaciones sobre un tema de Moore para piano a cuatro manos, en Re mayor [KK 1190-1192] (1826)*

*Rondó para dos pianos en Do mayor, opus póstumo 73 [KK 1086-1091] (1828)*

Órgano

*Veni Creator Spiritus (1846)*

#### MÚSICA VOCAL

17 canciones polacas, opus póstumo 74 [KK 1092-1181]

N.º 1 *Życzenie* (Stefan Witwicki) (1838)

N.º 2, *Wiosna* (Stefan Witwicki) (1838)

N.º 3, *Smutna rzeka* (Stefan Witwicki) (1831)

N.º 4, *Hulanka* (Stefan Witwicki) (1830)

N.º 5, *Gdzie lubi* (Stefan Witwicki) (1829)

N.º 6, *Precz z moich oczu* (Adam Mickiewicz) (1827/1830)

N.º 7, *Posel* (Stefan Witwicki) (1830)

N.º 8, *Śliczny chłopiec* (Józef Bohdan Zaleski) (1841)

N.º 9, *Melodia* (Zygmunt Krasiński) (1847)

N.º 10, *Wojak* (Stefan Witwicki) (1831)

N.º 11, *Dwojaki koniec* (Józef Bohdan Zaleski) (1845)

N.º 12, *Moja pieszczotka* (Adam Mickiewicz) (1837)

N.º 13, *Nie ma czego trzeba* (Józef Bohdan Zaleski) (1845)

N.º 14, *Pierścień* (Stefan Witwicki) (1836)

N.º 15, *Narzeczony* (Stefan Witwicki) (1831)

N.º 16, *Piosnka litewska* (Ludwik Osiński) (1831)

N.º 17, *Śpiew z mogiłki* (Stefan Witwicki) (1829)

*Czary, para voz y piano* [KK 1204-1206] (Stefan Witwicki) (1829/1830)

*Dumka, para voz y piano* [KK 1236] (Józef Bohdan Zaleski) (1840)

## Cronología

- 1810 (Żelazowa Wola. Varsovia).** El 1 de marzo<sup>[650]</sup> nace Fryderyk Franciszek Chopin en la pequeña localidad de Żelazowa Wola, cerca de Sochaczew, en la región de Mazovia, la cual formaba parte del Ducado de Varsovia<sup>[651]</sup>. Sus padres son Mikołaj Chopin (1771-1844) y Tekla-Justyna Krzyżanowska (1782-1861). Mikołaj Chopin era oriundo de Marainville, en la región francesa de Lorena, y al poco de llegar a Polonia se convirtió en tutor de los hijos del conde Skarbek, del que su futura esposa era pariente pobre. Su madre Tekla-Justyna procedía de Długie, en Kujawy. Contrajeron matrimonio en 1806 y fueron padres de cuatro hijos: Ludwika (1807-1855), Fryderyk, Izabela (1811-1881) y Emilia (1812-1827). El 23 de abril Fryderyk recibe las aguas bautismales en la parroquia cristiana de Brochów, vecina de Sochaczew. El 1 de octubre, Mikołaj Chopin es nombrado profesor de lengua y literatura francesas del Lyceum de Varsovia, razón por la que la familia se instala en la capital polaca.
- 1811 (Varsovia).** El 27 de julio nace su hermana Izabela.
- 1812 (Varsovia).** El 20 de noviembre nace su hermana Emilia.
- 1814 (Varsovia).** Su padre Mikołaj es nombrado profesor «ordinario» de francés.
- 1815 (Varsovia).** Aprende de su madre las primeras nociones de música.
- 1816 (Varsovia).** Inicia clases de piano con Wojciech Żywny, quien será su maestro hasta 1822.
- 1817 (Varsovia).** El talento musical de Fryderyk se manifiesta extremadamente pronto, razón por la que el niño fue comparado con el genio precoz de Mozart. A los siete años compone sus primeras obras: dos polonesas, una en la tonalidad de sol menor [KK 889] y la otra en Si bemol mayor [KK 1182-1183].
- 1818 (Varsovia).** El 24 de febrero ofrece su primer concierto, en el palacio del príncipe Walenty Radziwiłł, donde interpreta el *Concierto para piano y orquesta en mi menor, opus 26*, de Adalbert Gyrowetz<sup>[652]</sup>, así como sus dos primeras polonesas. Los periódicos varsovianos escriben por primera vez de Chopin y se muestran unánimes al destacar la «atractiva ornamentación» de las incipientes composiciones del «pequeño Fryderyk». Ofrece frecuentes actuaciones en los salones de la nobleza polaca, que alterna con conciertos benéficos.
- 1819 (Varsovia).** Conoce a la afamada cantante Angelica Catalani (1780-1849).
- 1820 (Varsovia).** El 3 de enero, la cantante Angelica Catalani escucha en Varsovia a Chopin. La famosa diva queda impresionada del talento y sensibilidad artística del pequeño y le regala un reloj de oro con la siguiente inscripción: «Madame

Catalani à Frédéric Chopin âgé de 10 ans. À Varsovie, le 3 de janvier de 1820»<sup>[653]</sup>. Toca para el Gran Duque Konstantín Pávlovich, hermano de los zares Nicolás I y Alejandro I.

**1821 (Varsovia).** Dedicla la *Polonesa en La bemol mayor [KK 1184]* a su maestro Wojciech Żywny como homenaje en su 65 aniversario.

**1822 (Varsovia).** El 24 de febrero toca el *Concierto* de Ferdinand Ries en un acto promovido por la Sociedad de la Caridad y organizado por Józef Jawurek. Interrumpe los estudios de piano con Wojciech Żywny. Comienza lecciones privadas de teoría y composición con Józef Elsner, y de órgano con Wilhelm Waclaw Würfel.

**1823 (Varsovia).** Ingresa en el Lyceum de Varsovia, donde su padre era profesor. Permanece en este centro hasta 1826. El 3 de julio asiste al estreno en Varsovia de *Der Freischütz (El cazador furtivo)*, de Carl Maria von Weber. El 30 de octubre queda impresionado tras asistir en Varsovia a una representación de *Il barbiere di Siviglia*, de Gioacchino Rossini.

**1824 (Varsovia).** En verano, pasa las vacaciones en la localidad polaca de Szafarnia, donde elabora un periodiquillo infantil junto a su hermana Emilia, al que bautizan con el periodístico nombre de *Szafarnia Kurier*. El periódico lo elaboraban en el castillo de la familia Dzięwanowski, cuyo hijo Dominik, era compañero de colegio y amigo de Chopin. En sus páginas, Chopin, con 14 años, describe con entusiasmo su amor a la naturaleza, la visión que tenía de la vida y su interés por la música nacional polaca.

**1825 (Varsovia).** En mayo toca para el zar Alejandro I. Vuelve a pasar las vacaciones de verano en Szafarnia, en Mazovia, donde vive en contacto directo con la música folclórica polaca. Pasa las vacaciones de Navidad en Żelazowa Wola, su localidad natal.

**1826 (Varsovia).** El 27 de julio supera con éxito y las máximas calificaciones el examen de bachillerato en el Lyceum de Varsovia. A finales de julio, asiste en la capital polaca a una representación de *La gazza ladra*, de Rossini. Disfruta durante el verano —en agosto y septiembre— de unas semanas de vacaciones en Silesia, junto a su familia e invitado por su admirador el príncipe Antoni Henryk Radziwiłł, en la residencia de caza que éste poseía en Duszniki<sup>[654]</sup>. En septiembre comienza estudios de teoría de la música, contrapunto y composición en la Escuela Superior de Música de Varsovia con el maestro y compositor Józef Elsner (Silesia, 1769-Varsovia, 1854). Sorprendentemente, no sigue en este periodo ningún curso de piano. Conoce a la joven estudiante de canto Konstancja Gładkowska.

**1827 (Varsovia).** El 10 de abril fallece a la edad de 14 años, víctima de tuberculosis,

su hermana menor, Emilia. Nueva estancia veraniega en la residencia de caza del príncipe Antoni Henryk Radziwiłł. La familia Chopin se muda a un piso situado en la segunda planta de un edificio emplazado en la calle Krakowskie-Przedmieście, de Varsovia.

**1828 (Varsovia. Berlín. Varsovia).** En abril conoce al pianista y compositor Jan Nepomuk Hummel. El 9 de septiembre viaja por primera vez a Berlín, acompañando al profesor Feliks Jarocki, colega de su padre, para asistir a un Congreso de Naturalistas. En la capital prusiana permanece todo el mes de septiembre y escucha las óperas *Fernand Cortez, ou La Conquête du Mexique*, de Spontini; *Il matrimonio segreto*, de Cimarosa, *Le Colporteur* de George Onslow, *Die Entführung aus dem Serail* y *Le nozze di Figaro*, de Mozart, y *Der Freischütz*, de Weber. Aunque la mayor impresión se la causará la *Ode auf das Cäcilienfest*, de Händel.

**1829 (Varsovia. Viena. Praga. Varsovia).** Mantiene una secreta relación amorosa con Konstancja Gładkowska, alumna de canto en el Conservatorio de Varsovia. Asiste a la serie de recitales y conciertos que su admirado Niccolò Paganini ofrece en la capital polaca entre el 23 de mayo y el 14 de julio. El 20 de julio concluye los estudios oficiales en la Escuela Superior de Música de Varsovia. Su maestro Elsner escribe en un informe académico: «Después de tres años de tener a Fryderyk Chopin como alumno, puedo asegurar que se trata de un talento de capacidad sobresaliente, de un genio musical único». Estancia en Viena desde finales de julio hasta el 19 de agosto. El 11 de agosto actúa por primera vez en la capital austriaca. Conoce en esta ciudad al célebre pedagogo del piano Carl Czerny, «que me parece más sensible y más tierno que todas sus obras». En el viaje de vuelta a Varsovia, recalca tres días en Praga, donde a finales de agosto conoce, entre otros, a Václav Hanka<sup>[655]</sup>, al célebre compositor y pianista Johann Peter Pixis<sup>[656]</sup> y al influyente compositor August Klengel (1790-1847), organista entonces de la Corte de Dresde.

**1830 (Varsovia. Viena).** El 3 de marzo organiza un concierto privado en el salón de su casa de Varsovia, en el que toca la *Fantasia sobre temas polacos*. El 17 de marzo protagoniza un concierto en el Teatro Narodowy (Nacional) de Varsovia en el que interpreta, entre otras obras y bajo la dirección de Karol Kurpiński, el segundo y tercer movimientos del *Concierto para piano y orquesta en fa menor, opus 21* y la *Fantasia sobre temas polacos, opus 13*<sup>[657]</sup>. En agosto, la familia Chopin en pleno pasa sus vacaciones estivales en su ciudad de origen, Żelazowa Wola. El 11 de octubre vuelve a actuar ante el público varsoviano, para interpretar, también en el Teatro Narodowy, el *Concierto para piano y orquesta en mi menor, opus 11* y, de nuevo, la *Fantasia sobre temas polacos, opus 13*. Fue su última actuación en Polonia. El 2 de noviembre abandona Varsovia para instalarse en Viena, en un piso emplazado en la Kohlmarktstrasse. Jamás volverá



a pisar tierra polaca.

**1831 (Viena. Salzburgo. Múnich. Stuttgart. París).** El 4 de abril y el 11 de junio ofrece sendos recitales en Viena, ambos con regular éxito. El 20 de julio parte de Viena hacia París. Durante el viaje hace paradas en Salzburgo, Múnich y Stuttgart. El 28 de agosto se presentó ante el público muniqués con un programa que incluía su *Concierto para piano y orquesta en mi menor*. A París llega el 12 de septiembre, y se instala en un cómodo piso ubicado en la planta quinta de un edificio situado en el número 27 del Boulevard Poissonnière. El 7 de diciembre Robert Schumann publica en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig un entusiasta artículo acerca de Chopin.

**1832 (París).** El 26 de febrero ofrece su primer concierto en París, en la Salle Pleyel<sup>[658]</sup>. El 20 de mayo actúa de nuevo en la capital francesa, en el Conservatorio. Estos recitales le abren las puertas de los ambientes aristocráticos parisienses, en cuyos salones conoce a compositores como Rossini, Liszt, Berlioz o Mendelssohn-Bartholdy, con quien establece sólida amistad. Su reputación como profesor particular de piano crece rápidamente. En julio se muda a un piso en la rue Cité Bergère 4. Durante el verano firma un contrato en París con la editorial de Moritz Schlesinger, que se compromete a publicar sus obras en Francia. Al mismo tiempo, las composiciones se editarán en Leipzig (Probst y Kistner) y Londres (Wessel & Co.).

**1833 (París).** Se hace miembro de la Sociedad Literaria Polaca, a la que apoya económicamente además de ofrecer conciertos benéficos para sus compatriotas refugiados en París. El 3 de abril ofrece un recital de piano a cuatro manos junto con Liszt en el Théâtre-Italien de París. Nuevo traslado de domicilio, al número 5 de la rue Chaussée d'Antin, donde alquila una habitación en el hoy desaparecido Hôtel d'Épinay. El 15 de diciembre vuelve a actuar en París, en el Conservatorio, donde toca uno de los dos *Conciertos para tres claves y cuerda* de Bach<sup>[659]</sup> junto con Ferenc Liszt y Ferdinand Hiller.

**1834 (París).** En mayo viaja a las ciudades alemanas de Aquisgrán y Düsseldorf, donde se encuentra con Felix Mendelssohn-Bartholdy y Ferdinand Hiller, y participa con ellos en el Festival de Música del Rin, que dirige Hiller. Conoce en París, en el domicilio de la cantante napolitana Lina Freppa, al compositor Vincenzo Bellini, con el que trabará amistad y se convertirá en uno de sus más admirados compositores. El 7 de diciembre, toca, bajo la dirección de Hector Berlioz, el «Larghetto» del *Concierto para piano y orquesta número 2, en fa menor, opus 21*. Una semana después, el 15 de diciembre, interpreta junto a Liszt y Hiller un *Concierto para tres claves y orquesta* de Bach en el Conservatorio de París. El día de Navidad, actúa junto a Liszt y otros destacados artistas en la Salle Pleyel, en una *matinée* promovida como homenaje al musicólogo Franz Stöpel

(1794-1836).

**1835 (París. Karlovy Vary<sup>[660]</sup> . Dresde. Leipzig).** El 4 de abril, actúa en París, en el Théâtre-Italien, en un concierto a beneficio de los emigrados polacos, en el que interpreta, bajo la dirección de François-Antoine Habeneck (1781-1849), su *Primer concierto para piano, en mi menor, opus 11*. Pocas semanas después, el 25 de abril, ofrece en la Salle Érard un recital de dos pianos junto a Ferdinand Hiller. Al día siguiente actúa nuevamente en París, en la sala de conciertos del Conservatorio, donde estrena la *Gran polonesa brillante en Mi bemol mayor, precedida de un Andante spianato en Sol mayor, para piano y orquesta, opus 22 [KK 268-272]*. El 1 de agosto, obtiene pasaporte francés. En el mes de agosto visita por última vez a sus padres, que se encontraban en el balneario bohemio de Karlovy Vary, realizando una cura de reposo. Permanece en este balneario hasta el 6 de septiembre. Durante el viaje de regreso a París, en septiembre, se queda unos días en Dresde con la familia Wodziński, de cuyos tres hijos había sido preceptor su padre Mikołaj. Se enamora de la menor de ellos, la joven Maria Wodzińska, que contaba sólo 16 años de edad. El 26 de septiembre abandona la capital sajona para ir a Leipzig, donde, gracias a la mediación de Mendelssohn-Bartholdy, conoce, en casa de Friedrich Wieck, a Robert Schumann y a la hija del célebre profesor, Clara Wieck<sup>[661]</sup>, que poco tiempo después se convertiría en eminentísima pianista y esposa del creador de la *Sinfonía Renana*. En diciembre, cae gravemente enfermo.

**1836 (París. Mariánské Lázně<sup>[662]</sup> . Dresde. Leipzig).** El 29 de febrero, asiste, en la Ópera de París, al estreno de *Les Huguenotes*, de Meyerbeer. Inicia su larga y estrecha amistad con Eugène Delacroix. El 9 de septiembre, en Dresde, y tras pasar el mes de agosto con Maria Wodzińska (y la madre de ésta) en el balneario checo de Mariánské Lázně, pide en matrimonio a la joven. El 11 de septiembre abandona Dresde, y, camino de retorno a París, se detiene en la vecina Leipzig, para visitar a Robert Schumann y Clara Wieck. En septiembre se muda al número 38 de la misma rue de la Chaussée d'Antin, a un inmueble hoy derruido, por cuyo alquiler paga 425 francos al trimestre. Permanece en esta vivienda hasta septiembre de 1839. En ella se alojan temporalmente sus amigos Aleksander Hoffmann (refugiado polaco) y el médico Jan Matuszyński. En este domicilio ofrece numerosas *soirées* musicales, a las que asisten sus más íntimos amigos, incluidos Liszt y Marie d'Agoult.

**1837 (París. Londres).** El 30 de marzo, en el domicilio parisiense de la princesa Cristina Barbiano di Belgioioso, improvisa junto con otros cinco eminentes pianistas —Czerny, Herz, Liszt, Pixis y Thalberg—, sobre la marcha de la ópera *I Puritani*, de Bellini. Entre el 10 y el 25 de agosto viaja a Londres acompañado por el célebre constructor de pianos Camille Pleyel. Instigada por sus padres, Maria Wodzińska anula el compromiso de matrimonio con Chopin.

**1838 (París. Valldemossa).** El 25 de febrero participa en un concierto en honor de la familia real francesa en las Tullerías de París. El 3 de marzo ofrece un concierto a dos pianos en el Conservatorio de París (entre otras obras, toca una transcripción del «Allegretto» y del movimiento final de la *Séptima sinfonía* de Beethoven para dos pianos a ocho manos<sup>[663]</sup> de Charles-Henri-Valentin Alkan). Unos días después, el 12 de marzo, toca en Ruán, en un concierto benéfico celebrado en el «Gran salón» del Ayuntamiento, su *Concierto para piano y orquesta en fa menor, opus 21*, acompañado por la Orquesta de Ruán, que es dirigida por su amigo Antoni Orłowski. En julio comienza su tormentosa relación amorosa con la escritora George Sand. El 8 de noviembre, a las 11.30 de la mañana, la pareja desembarca, con los dos hijos de la Sand, Maurice y Solange, en el puerto de Palma de Mallorca a bordo del carguero «El Mallorquín», que había zarpado de Barcelona. Tras unas semanas en Palma de Mallorca<sup>[664]</sup>, y en Son Vent (una casa de campo situada en Establiments), el 15 de diciembre se instalan en la Cartuja de Valldemossa.

**1839 (Valldemossa. Barcelona. París. Nohant).** El 13 de febrero abandona Mallorca y, tras descansar durante una semana en Barcelona, se dirigieron hacia Marsella, donde se recuperó considerablemente. A pesar de que deseaba pasar inadvertido en Marsella, hizo una aparición pública el 24 de abril, para asistir a un acto en homenaje a su amigo el tenor francés Adolphe Nourrit, que se había suicidado el 8 de marzo. En mayo, desde Marsella, Chopin y Sand efectuaron una corta visita a Génova, desde donde regresaron directamente a Nohant, para permanecer allí el resto del verano. A la vuelta del verano, en octubre, se instala en un apartamento ubicado en la primera planta de un edificio situado en el número 5 de la rue Tronchet, en el que permanece hasta noviembre de 1841. El 21 de octubre ofrece un recital en el domicilio parisiense del banquero Auguste Léo. Al mismo asistieron los compositores Giacomo Meyerbeer e Ignaz Moscheles, que escucharon, entre otras obras, el *Preludio numero 17, en La bemol mayor*.

**1840 (París).** En primavera su precaria salud sufre una severa recaída. A partir de este momento y hasta su muerte en 1849, su existencia estará marcada por la enfermedad. En verano permanece en París junto a George Sand, sin desplazarse a Nohant, como hacían siempre<sup>[665]</sup>.

**1841 (París. Nohant).** El 26 de abril, ofrece con gran éxito en la Salle Pleyel su primer concierto público tras un paréntesis de seis años. Entre los oyentes se encuentran Berlioz, Delacroix, Kalkbrenner, Heine, Liszt, Adam Mickiewicz y George Sand. Nueva estancia estival en Nohant. El 5 de noviembre se traslada al número 16 de la rúe Pigalle, a un piso contiguo al de su amante George Sand.

**1842 (París. Nohant).** El 21 de febrero actúa nuevamente y con similar éxito que el año anterior en la Salle Pleyel, junto a sus amigos la *mezzosoprano* Paulina

Viardot y el violonchelista Auguste Franchomme. Pasa una vez más el verano en Nohant, donde en junio le visita su amigo Eugène Delacroix, así como Paulina Viardot y el poeta Stefan Witwicki. El 28 de noviembre cambia nuevamente de domicilio, en esta ocasión al número 9 de la Place d'Orléans, casi al lado de donde vivía George Sand (en el número 5 de la misma plaza).

**1843 (París. Nohant).** Verano en Nohant, donde nuevamente recibe la visita de Delacroix, en julio.

**1844 (París. Nohant).** El 3 de mayo fallece su padre Mikołaj. Entre el 29 de mayo y finales de noviembre permanece en Nohant, donde recibe la visita de su hermana Ludwika Chopin Jędrzejewiczowa, que llega acompañada por su esposo.

**1845 (París. Nohant).** Entre el 12 de junio y el mes de noviembre se instala en Nohant. En diciembre se encuentra por última vez con Ferenc Liszt.

**1846 (París. Nohant).** En abril visita la ciudad francesa de Tours. Última estancia en Nohant, donde permanece entre el 27 de mayo y el 11 de noviembre, fecha en que retorna solo a París (George Sand se queda en Nohant durante todo el invierno).

**1847 (París).** El 14 de abril recibe la visita del compositor y violinista belga Henri Vieuxtemps (1820-1881) e interpretan música juntos. El matrimonio de Solange, hija de George Sand, con el conocido escultor Jean-Baptiste Auguste Clésinger provoca un fuerte enfrentamiento entre ambas. Chopin toma partido por Solange. En julio, poco después del controvertido matrimonio, celebrado el 19 de mayo, George Sand pone punto final a la azarosa relación que desde 1838 mantenía con el músico. El 1 de julio, se reúne en su casa de París para interpretar, junto con su íntimo amigo el violonchelista Auguste-Joseph Franchomme y un violinista ilocalizado su *Trío para violín, violonchelo y piano opus 8*.

**1848 (París. Inglaterra. Escocia).** El 16 de febrero actúa por última vez en París, en la Salle Pleyel, donde, entre otras obras, interpreta el *Trío para violín, violonchelo y piano, K 564* de Mozart junto al famoso violinista Delphin Alard<sup>[666]</sup> y a su íntimo amigo el violonchelista Auguste-Joseph Franchomme. El 4 de marzo ve por última vez a George Sand. El 20 de abril atraviesa el Canal de la Mancha para realizar una larga gira de conciertos por Inglaterra y Escocia, que se prolonga hasta el 23 de noviembre, fecha en que regresa a París. En la gira ofreció conciertos en Manchester (28 de agosto), Glasgow (27 de septiembre), Edimburgo (4 de octubre) y Londres, donde el 16 de noviembre actúa en la Guildhall, en el marco de un concierto benéfico para los refugiados polacos<sup>[667]</sup>. Fue ésta la última actuación de su vida. En Londres conoce a la flor y nata de la sociedad victoriana. Trata a la reina Victoria, al escritor Charles Dickens, a la esposa de Lord Byron y a muchos otros personajes ilustres. El 23 de noviembre, tras una breve estancia en Escocia, abandona Londres y regresa a París, donde se

ve obligado a abandonar su labor docente debido al muy deteriorado estado de su salud.

**1849 (París).** El 20 de mayo se muda a un apartamento emplazado sobre la colina de Chaillot. En junio ve por última vez a su íntimo amigo Eugène Delacroix. En agosto llega a París, desde Varsovia, para atenderle, su hermana Ludwika Chopin Jędrzejewiczowa, acompañada por su esposo y su hija. En septiembre traslada su domicilio al número 12 de la Place Vendôme, donde el 17 de octubre, entre las tres y las cuatro de la mañana, fallece víctima de un colapso producido por «tisis pulmonar y, probablemente, asma alérgica». Contaba 39 años. El funeral —al que no asistió George Sand<sup>[668]</sup>— se celebró el martes, 30 de octubre, en la iglesia de La Madeleine, y en él se interpretaron, de acuerdo con los deseos del propio Chopin, el *Réquiem* de Mozart<sup>[669]</sup>; así como, durante el introito, una versión orquestal de la «Marcha fúnebre» de la *Segunda sonata para piano*, y, en el ofertorio, los *Preludios para piano opus 28, números 4 y 6*, tocados al órgano por Louis Lefébure-Wély. Los restos mortales fueron portados sobre los hombros del príncipe Adam Jerzy Czartoryski, Auguste-Joseph Franchomme, Eugène Delacroix y Adolf Gutmann, y recibieron sepultura en el cementerio de Père-Lachaise, al lado de la tumba de su admirado Vincenzo Bellini, quien había fallecido 14 años antes. Sin embargo, y por una cláusula incluida por Chopin en su testamento, su corazón fue depositado en una urna que fue trasladada por su hermana Ludwika Chopin Jędrzejewiczowa a Polonia, donde aún se conserva en una vitrina que se exhibe en la Iglesia de la Santa Cruz de Varsovia.

# Bibliografía seleccionada

## CATÁLOGOS

- BROWN, Maurice John Edwin. *Chopin: An Index of his Works in Chronological Order*. Londres, McMillan & Co., 1960.
- KOBYLAŃSKA, Krystyna. *Rękopisy utworów Chopina: Katalog* (Los manuscritos de Chopin: Catálogo). Cracovia, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1977. 2 vols.
- PLATZMAN, George. *A Catalogue of Early Printed Editions of the Works of Frédéric Chopin*. Chicago, The University of Chicago Library, 1997.

## EPISTOLARIOS

- CORTESE, Luigi. *Lettere intime*. MILÁN, A. Minunziano, 1946.
- HEDLEY, Arthur. *Selected Correspondence of F. Chopin*. Londres, Dent, 1962.
- KOBYLAŃSKI, Karol y Krystyna. *Korespondencja Fryderyka Chopina z Rodziną* (Correspondencia de Fryderyk Chopin con su familia). Varsovia, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.
- *Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand i z jej dziećmi* (correspondencia de Fryderyk Chopin con George Sand y sus hijos). Varsovia, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981. 2 vols.
- OPIEŃSKI, Henryk. *Chopin: Lettres*. París, 1933.
- PETRUCCI, Gualtiero. *Epistolario di F. Chopin*. Rocca San Casciano, 1907.
- ROSSELLA, Valeria. *Fryderyk Chopin. Lettere*. Turín, Il Quadrante, 1986.
- SCHARLITT, Bernanrd. *F. Chopin: Gesammelte Briefe*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911.
- SYDOW, Bronisław Edouard. *Correspondance de Frédéric Chopin*. Recueil établi, traduit et annoté en collaboration avec Denise Colfs-Chainaye et Suzanne Chainaye. París, Richard-Massé, 1953/1954. 3 vols.
- SYDOW, Bronisław Edouard / Denise Colfs-Chainaye / Suzanne Chainaye. *Lettres de Chopin et de George Sand, 1836-1839*. Palma de Mallorca, Edicions La Cartoixa, 1975.

- ABRAHAM, Gerald. *Chopin's Musical Style*. Londres, Oxford Musical Press, 1939.
- ATWOOD, William G. *Fryderyk Chopin-Pianist from Warsaw*. Nueva York, Columbia University Press, 1987.
- BADURA-SKODA, Paul. *Chopin und Liszt*. Viena, Österreichische Musikzeitschrift, 1962.
- BAILIE, Eleanor. *Chopin. A Graded Practical Guide*. Londres, Kahn & Averill, 1998.
- BARBEDETTE, Hippolyte. *Chopin, Essai de critiques musicales*. París, Heugel et Cie., 1869.
- BEGHELLI, Marco. *Invito all'ascolto di Chopin*. Milán, Mursia Editore, 1989.
- BELOTTI, Gastone. *Chopin. L'uomo*. Roma y Milán, Sapere Edizioni, 1974, 3 vols.
- *Saggi sull'arte e sull'opera di F. Chopin*. Bologna, Centro Italo-Polacco di Studi Musicologici dell'Università, 1977.
- *Chopin*. Turín, Edizioni di Torino, 1984.
- BIDOU, Henri. *Chopin*. París, F. Alcan, 1925.
- BINENTAL, Leopold. *Chopin*. París, Rieder, 1934.
- BORY, Robert. *La vie de Frédéric Chopin par l'image*. Pref. de Alfred Cortot. París, Horizons de France, 1951.
- BOURNIQUEL, Camille. *Chopin*. París, Éditions de Seuil, 1957.
- BRANSON, David. *John Field and Chopin*. Londres, Barrie & Jenkins, 1972.
- BRONARSKI, Ludwik. *Harmonica Chopina*. Varsovia, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1935.
- *Études sur Chopin*. Lausana, La Concorde, 1946, 2 vols.
- BURGER, Ernst. *Frédéric Chopin. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*. Múnich, Hirmer Verlag, 1990.
- CAPRIOLO, Claudio / Dolza, Giorgio. *Chopin. Signori, il catalogo è questo!* Turín, Giulio Einaudi Editore, 2001.
- CHOMIŃSKI, Józef Michał. «Structure à motifs des Études de Chopin», en *Annales Chopin*, IV, 1959.
- *Preludia Chopina*. Cracovia, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1950.
- *Sonaty Chopina*. Cracovia, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960.

- *Chopin*. Cracovia, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1978.
- CLAVIER, André. *Dans l'entourage de Chopin*. Lens, 1984.
- COEUROY, André. *Chopin*. París, Éditions Plon, 1951.
- CORTOT, Alfred. *Aspects de Chopin*. París, Éditions Albin Michael, 1949. (Ed. en español: *Aspectos de Chopin*. Madrid, Alianza Música, 1986. Trad.: Ángeles Caso Machicado).
- CZARTKOWSKI, Adam y Jeżewska, Zofia. *Chopin Żywy*. Varsovia, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959.
- DELAIGUE-MOINS, Sylvie. *Chopin chez George Sand ou les heures magiques de Nohant*. París, Christian Pirot Editeur, 2005.
- DULEBA, Władysław. *Chopin*. Cracovia, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975.
- *Chopin. Wydanie albumowe*. Cracovia, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1980.
- DUNN, John Petrie. *Ornamentations in the Works of Frederick Chopin*. Nueva York, Da Capo Press, 1972.
- EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Chopin vu par ses élèves*. Boudry-Neuchâtel (Suiza), Les Éditions de la Baconnière, 1970.
- *Chopin, Pianist and Teacher, as Seen by his Pupils*. Nueva York, Cambridge University Press, 1988.
- *Frédéric Chopin, Esquisses pour une méthode de piano*. París, Ed. Flammarion, 1993.
- *L'univers musical de Chopin*. París, Librairie Arthème Fayard, 2000.
- EKIER, Jan. *Ballady. Komentarz źródłowe*. Cracovia, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Énault, Louis. *Frédéric Chopin*. París, Librairie Nouvelle, 1861.
- FERRÀ, Bartomeu. *Chopin i George Sand a la Cartoixa de Valldemossa*. Palma de Mallorca, Edicions La Cartoixa, 1936.
- GANCHE, Édouard. *Dans le souvenir de Frédéric Chopin*. París, Mercure de France, 1925.
- *Frédéric Chopin. Sa vie et ses oeuvres*. París, Mercure de France, 1926.
- *Voyages avec Frédéric Chopin*. París, Mercure de France, 1934.
- *Souffrances de Frédéric Chopin*. París, Mercure de France, 1935.
- GAUTIER, André. *Chopin*. París, P. Waleffe, 1967.



- GAVOTY, Bernard. *Frédéric Chopin*. París, Editions Grasset & Frásquelle, 1974. (Ed. en español: *Chopin*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, S. A., 1987. Trad.: Floreal Grasset).
- GIDE, André. *Notes sur Chopin*. París, L'Arche, 1949. (Ed. en español: *Notas sobre Chopin*. Barcelona, Editorial Tizona SL, 2007).
- GRABOWSKY, Krzysztof. *L'oeuvre de Frederic Chopin dans l'édition française*. Tesis de doctorado en Musicología. París, L'Université de Paris IV, Sorbonne, 1992.
- HAMBURGER, Paul. «Mazurkas, Waltzes, Polonaises», en *F. Chopin. Profiles of the Man and the Musician*. Londres, Barrie & Rockliff, 1966.
- HEDLEY, Arthur. *Chopin*. Londres, Lend, 1947.
- HIE, Lee Sang. *A Psychophysiological Approach to the Technical Problems Found in the Piano Etudes of Chopin and Liszt and a Compendium of the Solutions*. Georgia, University of Georgia Ann Arbor, University Microfilms International, 1977.
- HOESICK, Ferdynand. *Chopin: Życie i twórczość*. Varsovia, 1911, Cracovia, 1968, 3 vols.
- HUNEKER, James. *Chopin. The Man and His Music*. Nueva York, Scribner, 1900 (reeds. Dover Publications Inc, 1966, 2003).
- IWASZKIEWICZ, Jarosław. *Fryderyk Chopin*. Cracovia, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1955. (Ed. en español: La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1982).
- JACHIMECKI, Zdzisław. *Chopin, Rys życia i twórczość*. Varsovia, 1911.
- JEŻEWSKA, Zofia. *Chopin w kraju rodzinnym*. Varsovia, 1985.
- JONSON, George Charles Ashton. *A Handbook to Chopin's Works*. Londres, William Heinemann, 1905.
- KOBYLAŃSKI, Karol. *Rękopisy utworów Chopina. Katalog*. Cracovia, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975.
- LAVAGNE, André. *Chopin*. París, Librairie Hachette, 1969 (Ed. esp.: *Chopin*. Madrid, Espasa-Calpe, 1974).
- LEICHTENTRITT, Hugo. *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*. Berlín, Hesse, 1922.
- LENZ, Wilhelm von. «Übersichtliche Beurteilung der Pianoforte-Kompositionen von Chopin», en *Neue Berliner Musikzeitung*, *Xxvi*, 37. Berlín, 1872.
- LISZT, Ferenc. *Frédéric Chopin*. París, M. Escudier, 1852. (Ed. esp.: *Chopin*. Madrid, Colección Austral, 1946. Pról. y trad. Carlos Bosch).

- METHUEN-CAMPBELL, James. *Chopin Playing. From the Composer to the Present Day*. Londres, Victor Gollancz LTD, 1981.
- MICHAŁOWSKI, Kornel. *A Chopin Bibliography, 1849-1969*. Varsovia, Polski Wydawnictwo Muzyczne, 1970.
- MIKETTA, Janusz. *Mazurky Chopin*. Cracovia, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1949.
- «*Fuga a-moll Fryderyka Chopina*», en *Księga pamiątkowa ku czci prof. dra. Adolfa Chybyńskiego*. Cracovia, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1950.
- MIKULI, Karol. *Chopin. Complete Works for the Piano*. Nueva York: G. Schirmer, 1948. (Edición de Karol Mikuli. Library General Collection. [M22.C54N81]).
- *Fr. Chopin's Pianoforte-Werke*. Leipzig, Kistner, 1880.
- MIRSKA, Maria / Hordyński, Władysław. *Chopin na obczyźnie. Dokumenty i pamiątki*. Cracovia, 1965.
- MOISEIEVICH TSIPIN, Guennadi, *Chopin and the Russian Piano Tradition*. Moscú, Muzika, 1990.
- NIECKS, Friedrich. *Chopin as Man and Musician*. Nueva York, Cooper Square Publishers, Inc., 1973, 2 vols.
- OPIEŃSKI, Henryk. *Chopin*. Lwów, H. Altenberg, 1909.
- ORGA, Ates. *Chopin: His Life and Times*. Tunbridge Wells, 1976; rev. 1978.
- *Chopin*. Barcelona, Ediciones Robinbook, 2003. (Trad. de Àfrica Rubiés).
- POURTALES, Guy de. *Chopin ou le poète*. París, Gallimard, 1927.
- RAMBEAU, Marie-Paule. *Chopin: L'enchanteur autoritaire*. París, Univers musical, L'Harmattan, 2005.
- RATTALINO, Piero. *F. Chopin, vita, arte, opere*. Milán, Ricordi, 1969.
- *Chopin*. Milán, Fabbri, 1982.
- *Fryderyk Chopin. Ritratto d'autore*. Turín, Edizioni EDT, 1991.
- SAMSON, Jim. *The Music of Chopin*. Oxford, Oxford University Press, 1985.
- *Chopin: The Four Ballades*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- *The Cambridge Companion to Chopin*. Cambridge, University Press, 1992.
- *Chopin*. Oxford, Oxford University Press, 1996.
- SCHARLITT, Bernard. *Chopin*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919.

- SIEPMANN, Jeremy. *Chopin: The Reluctant Romantic*. Boston, Northeastern University Press, 1995.
- SMOLEŃSKA-ZIELIŃSKA, Barbara. *Fryderyk Chopin i jego muzyka*. Varsovia, Szkolne i Pedagogiczne, 1995.
- SMOTER, Jerzy Maria. *Album Chopina 1829-1831*. Cracovia, 1990.
- SZULC, Tad. *Chopin in Paris. The Life and Times of the Romantic Composer*. Nueva York, Da Capo Press Edition, 2000.
- TOMASZEWSKI, Mieczysław. *Chopin, Diariusz par image (wydanie albumowe)*. Cracovia, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1984.
- WALKER, Alan. *Chopin: Profiles of the Man and the Musician*. Londres, Barrie and Rockliff, 1966.
- WIERZYŃSKI, Kazimierz. *The Life and Death of Fryderyk Chopin*. Nueva York, 1949.
- WODZIŃSKI, Antoni. *Les Trois romans de Frédéric Chopin*. París, Calmann-Lévy, 1927.
- ZAMOYSKI, Adam. *Chopin. A Biography*. Londres, William Collins Sons, 1979.
- ZIELIŃSKI, Tadeusz. *Chopin— Życie i droga twórcza*. Cracovia, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1993.
- *Frédéric Chopin*. París, Fayard, 1995.

#### ARTÍCULOS DE REVISTAS

- EIGELDINGER, Jean-Jacques. «Un autograph musical inédit de Chopin», en *Schweizerische Musikzeitung*, CXV (1975).
- JAEGER, Bertrand. «Quelques nouveaux noms d'élèves de Chopin», en *Revue de musicologie*, T. 64e, N.º 1.<sup>er</sup> (1978).

#### TRABAJOS GENERALES

- CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística: Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- SAND, George. *Oeuvres autobiographiques*. París, Edit. Gallimard, 1970/1971, 2 vols.

- *Correspondance*. París, Edit. Gallimard, 1966 / 1980, 11 vols. (Textos reunidos, clasificados y anotados por Georges Lubin).
- *Un hiver à Majorque*. París, Hippolythe Souverain, 1842, 2 vols. (Ed. esp. *Un invierno en Mallorca*. Madrid, EDAF, 1981. Trad. Enrique Azcoaga).
- *Histoire de ma vie*. París, Edit. Gallimard. (Ed. esp. *Historia de mi vida*. Barcelona. Salvat Ediciones).

SCHUMANN, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 4 vols. Leipzig, Wigand, 1854.

#### BIBLIOGRAFÍA ORIGINAL EN ESPAÑOL

- BAL Y GAY, Jesús. *Chopin*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1959.
- GARCÍA CASAS, Julio. *Presencia y vigencia del piano de Chopin en el siglo XXI* (Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia). Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2002.
- CATALANO, Jorge. *Chopin, el esplendor del romanticismo*. La Paz (Bolivia), A. M. D. G., 1985. 3 vols.
- DELGADO, Francisco. *Federico Chopin, melancolía y creatividad*. Villaviciosa de Odón (Madrid), Ediciones Real Musical, 2000.
- GARIEL, Eduardo. *F. Chopin, la tradición de su música*. Ciudad de México, 1894.
- LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. *Chopin*. Valencia, Editorial F. Domenech, 1950.
- ORTEGA BASOGOITI, Rafael. *Chopin*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- PANTORBA, Bernardino de. *Chopin*. Madrid, Editorial Antonio Carmona, 1947.
- PUIGSERVER, Margarita. *La obra de Chopin en Mallorca en el invierno de 1838-1839*. Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2003.
- SANCHO DE LA JORDANA, Pedro. «Chopin en Mallorca», en *Ritmo*. Madrid, mayo 2003, pp. 86-89.



Justo Romero (Badajoz, 1955) es una de las firmas más conocidas y reconocidas de la música española. Completó su formación musical y académica en el Conservatorio de Sevilla y en la Universidad Hispalense. Ha estudiado piano con Ramón Coll, Aldo Ciccolini, Ángeles Rentería y Esteban Sánchez, entre otros. Desde 1978 desempeña puestos de responsabilidad en la gestión musical: ha sido director técnico de la Orquesta Bética Filarmónica (1978-1981) y de la Orquesta de Valencia (1995-1998), asesor artístico del Festival Albéniz de Camprodon (1999-2007) y Dramaturgo del Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia (2005-2014). Fue crítico musical de los diarios *El País*, *Diario 16* y *El Mundo*, así como en la revista *Scherzo* y otras publicaciones especializadas. Su bibliografía comprende, entre otros, los libros *Sevilla en la ópera*; *Albéniz*; *El Gato Montés*; *Falla*; *El Padre Soler en el Archivo Ducal de Medina-Sidonia*; *Cristóbal Halffter, este silencio que escucho*; *Chopin. Raíces de futuro*, y *El piano 52+36*. Ha dictado conferencias y dirigido seminarios en múltiples países y universidades, así como comisariado exposiciones promovidas por instituciones como Ayuntamiento de Madrid, Junta de Andalucía, Generalitat Valenciana, Ministerio de Cultura o Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Desde 2011 es asesor artístico del Auditorio de la Diputación de Alicante (ADDA).

[1] Justo Romero pormenoriza y detalla con rigor dónde vivió, calle y número, qué tocó y quiénes actuaron en este o aquel concierto, viajes, costumbres, nombres de sus amigos, de sus enemigos, etcétera. <<

[2] Jesús Bal y Gay. *Chopin*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1959. <<

[3] Nikolái Rimski-Kórsakov. *Crónica de mi vida musical*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977, p. 272. <<



[4] *La Revue et Gazette Musicale de Paris*, Año VI, 5 (3-III-1832). <<

[5] Bastantes biografías señalan el 22 de febrero de 1810 como fecha del nacimiento. El error se debe a que en la partida bautismal del futuro compositor, redactada varias semanas después del nacimiento, es ésta la fecha que aparece consignada. <<

[6] Żelazowa Wola se encuentra a 57 kilómetros al oeste de Varsovia. <<

[7] Bautizado en Francia con el nombre de Nicolas, el padre de Fryderyk decidió, tras instalarse en Polonia en 1788, *polonizar* su nombre de pila y cambiarlo por su equivalente polaco de Mikołaj. Así figura en todos los documentos e incluso en su pasaporte. Por ello, en este libro siempre aparece con el nombre de Mikołaj. <<

[8] Rey de Polonia de 1704 a 1709 y de 1733 a 1735, duque de Lorena y Bar en 1738.

<<

[9] Polonia fue un país dividido desde 1772 entre Rusia, Prusia y más tarde, Austria. En 1793, una nueva invasión rusa anuló la Constitución de 1791 y abortó el intento de reorganización del Estado. Tras la derrota de la insurrección patriótica de 1794 se produjo el tercer reparto de Polonia. <<

[10] «Algo nada común en un tiempo en el que triunfaban la ópera italiana y los conciertos de Field, Kalkbrenner y Hummel» (Jarosław Iwaszkiewicz. *Fryderyk Chopin*. Cracovia, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1955, p. 10. Edición en español: *Chopin*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1982). <<

[11] Cit. en: Alfred Cortot. *Aspects de Chopin*. París, Éditions Albin Michael, 1949; ed. en español: *Aspectos de Chopin*. Madrid, Alianza Música, 1986. Trad.: Ángeles Caso Machicado, p. 134. <<



[12] El nombre original de este compositor y director de orquesta bohemio, nacido en České Budějovice en 1763 y muerto en Viena, el 19 de marzo de 1850, es Vojtěch Matyáš Jírovec. <<

[13] Realmente tenía siete años, dado que los ocho no los cumplió hasta el 1 de marzo de 1810. <<

[14] André Lavagne. *Chopin*. Madrid, Espasa Calpe, 1974, p. 18. <<

[15] Angelica Catalani (1780-1849) fue la *prima donna* más aplaudida y mejor pagada de su tiempo. <<

[16] «Madame Catalani à Frédéric Chopin âgé de 10 ans. À Varsovie, le 3 de janvier de 1820». <<

[17] Más que un instrumento musical, se trataba de un pintoresco artilugio diseñado por un profesor polaco de mecánica que combinaba las características del piano y del órgano. <<

[18] *Allgemeine Musikalische Zeitung* (n. XXXIII/49, 7 diciembre 1831). <<

[19] Alrededor de la figura de Niccolò Paganini, (Génova, 27 octubre 1782-Niza, 27 mayo 1840) crecieron numerosas leyendas, entre otras se decía que había hecho un pacto con el demonio y que en su violín encerraba el alma de mujeres de hermosa voz. <<



[20] Anna Maria Leopoldine Blahetka (Guntramsdorf, 15 noviembre 1809-Boulogne-sur-Mer, 17 enero 1885) era compositora además de pianista. <<

[21] Jim Samson. *Chopin Master Musicians*. Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 26. <<

[22] Bronisław Edouard Sydow. *Correspondance de Frédéric Chopin*. Recueil établi, traduit et annoté en collaboration avec Denise Colfs-Chainaye et Suzanne Chainaye. Paris, Richard-Massé, 1953/54. 3 vols., vol. I, p. 107. <<

[23] Había estrenado el *Concierto para piano y orquesta número 2, en fa menor, opus 21 [KK 255-267]* unos meses antes —el 10 de diciembre de 1829— en el *Resursa Muzyczna* de Varsovia, acompañado por la Orquesta del Teatro Nacional de Varsovia, también dirigida por Karol Kurpiński. <<

[24] La *Gran polonesa brillante en Mi bemol mayor, precedida de un Andante spianato en Sol mayor, para piano y orquesta, opus 22 [KK 268-272]*, que no concluye hasta 1835, en París, cuando le incorpora el «Andante spianato». <<

[25] La actual Wrocław. <<

[26] En la capital bávara toca, el 28 de agosto, su *Concierto para piano y orquesta en mi menor*. Según Maurycy Karasowski, en esta actuación «entusiasmó al auditorio tanto por la belleza de su composición como por la cualidad poética de su ejecución» (Cit. en: Alfred Cortot. *Aspectos...*, ob. cit., p. 92). Una crítica aparecida en el diario *Flora* el 30 de agosto también se refiere a este concierto muniqué: «*Monsieur Chopin* ha tocado un *Concierto en mi menor*, obra suya, en la que ha demostrado un notable virtuosismo. Junto a una técnica muy desarrollada, hemos apreciado especialmente una encantadora delicadeza de ejecución y una elocuente interpretación de los principales motivos de la obra [...] En cuanto al concierto en sí, en conjunto es brillante y está escrito correctamente, sin pretender una novedad o una profundidad excepcionales, con la salvedad del ‘Rondó’, cuyos temas principales, al igual que la manera en que es tratado el episodio central, hallan en una curiosa mezcla de melancolía y capricho un encanto muy particular». <<

[27] El apartamento estaba situado en la quinta planta. Fue ésta su primera residencia en París, y constaba de dos pequeñas habitaciones. Desde su cuarto podía divisar, según él mismo escribe, «el más hermoso horizonte del mundo: de Montmartre al Panthéon». Residió en este apartamento desde finales de septiembre de 1831 hasta junio de 1832. <<



[28] Johann Malfatti von Monte Reggio (1775-1859) fue un médico italiano, que atendió a Beethoven en la recta final de su vida. Como curiosidad, cabe señalar que era tío de Thérèse Malfatti, la destinataria de la célebre bagatela para piano *Für Elise* (Para Elisa). <<

[29] Ferdinando Paër (Parma, 1 de junio de 1771-3 de mayo de 1839), fue un compositor italiano de origen danés. Escribió más de 40 óperas. Desde 1812 hasta 1827 fue director del Théâtre-Italien en París, puesto en el que le sucedió Rossini. <<

[30] Tad Szulc. *Chopin in Paris. The Life and Times of the Romantic Composer*. Nueva York, Da Capo Press Edition, 2000, p. 69. <<

[31] No son ciertas las frecuentes informaciones que señalan que Chopin siempre se negó a tomar la nacionalidad francesa. <<

[32] Friedrich Wilhelm Kalkbrenner (7 noviembre 1784-10 junio 1849) fue un afamado pianista y compositor alemán. Como profesor, desarrolló una particular técnica pianística que permitía mantener la fuerza del músico en los dedos y las manos, en lugar de en el antebrazo. <<

[33] En el programa figuraba, además, la *Polonesa para seis pianos* de Kalkbrenner, en cuya interpretación participó Chopin con el concurso de otros cinco pianistas. <<

[34] Frederick Niecks. *Chopin as Man and Musician*. Nueva York, Cooper Square Publishers, Inc, 1973, vol. I, cap. 15. <<

[35] Ferenc Liszt. *Chopin* (Prólogo y traducción de Carlos Bosch). Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral), 1946, p. 68. <<



[36] Ates Orga. *Chopin*. Barcelona, Ediciones Robinbook, 2003, p. 93. <<

[37] Alfred Cortot. *Aspectos...*, ob. cit., p. 26. <<

[38] «Cuando el joven pianista inglés Charles Hallé fue a estudiar a París y se informó sobre los precios de las lecciones supo que la tarifa de Chopin era de veinte francos oro. Es difícil efectuar un cálculo, incluso aproximado, sobre el valor actual del franco oro, pero se puede comprender muy bien a qué nivel había llegado Chopin cuando se compara su tarifa con las de otros. Un profesor corriente cobraba cinco francos, uno de buena fama ocho francos; Kalkbrenner, ¡que era Kalkbrenner!, profesor del conservatorio, socio de Pleyel, inventor del guámanos, ¡llegaba sólo a doce!» (Piero Rattalino. *Storia del pianoforte. Lo strumento, la musica gli interpreti*. Milán, Il Saggiatore, 1982; Ed. en español: Piero Rattalino. *Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes*. Barcelona, Editorial Labor, S. A., 1988, pp. 131 y 132). Otro dato revelador del prestigio de Chopin como profesor particular es el hecho de que cuando iba a dar lecciones a casa de sus alumnos, tenía derecho a entrar por la puerta principal, en vez de hacerlo por la puerta de servicio, reservada a los maestros corrientes. <<

[39] «Es muy cierta esa imagen de Chopin que nos lo deja entrever, sentado, con el lápiz en la mano y a veces durante todo el día, al lado de aquellas jóvenes herederas de la aristocracia o de las finanzas parisinas, entre las que era reclutado el elemento esencial de su *clientela*, tan pendiente tanto de la corrección de una digitación torpe como de la rectificación de una colocación defectuosa de la mano y disimulando mal, bajo la apariencia de una espontánea cortesía, las torturas producidas por las agresivas notas erróneas, cada una de las cuales era para él una herida intolerable» (Alfred Cortot. *Aspectos...*, ob. cit., p. 25). Ilustrativo también es el siguiente comentario de Georges Mathias: «He visto ante mis ojos a Chopin romper una silla con motivo de una armonía imprudentemente alterada por un alumno descuidado. Era frecuente que, después de haber vociferado violentamente por un detalle de ejecución o por una nota equivocada, se mesase los cabellos y redujese a fragmentos esparcidos sobre la alfombra los números lápices destinados a la corrección de los textos o a las indicaciones de digitación; de forma que al pobre discípulo objeto de su irascibilidad no le quedaba más remedio que coger la puerta, acompañado en su retirada por la prohibición fulminante de no volver jamás» (cit. en: Alfred Cortot. *Aspectos...*, ob. cit., pp. 33 y 34). <<

[40] Georges Mathias enseñó, entre otros, a Dukas, Bizet, Chabrier, Saint-Saëns, Fauré, Debussy y al español José Tragó. Todos ellos fueron así receptores de la «tradición Chopin», que trasladaron a su vez a otros compositores, como Ravel (alumno de Fauré) y Messiaen, alumno de Dukas, quien también fue maestro en París de los españoles Manuel de Falla y Joaquín Rodrigo. <<

[41] *Los Tres nocturnos, opus 9 [KK 87-108]*. <<

[42] Entre otras obras, en el programa figuraba la *Sonata en fa menor, para piano a cuatro manos*, de George Onslow. <<

[43] El concierto fue promovido por Franz Stöpel, y protagonizado por Chopin y Liszt (pianos), Heinrich Wilhelm Ernst (violín) y Sabine Heinefetter (soprano). Chopin y Liszt tocaron la *Gran sonata en Mi bemol mayor* de Moscheles y el *Gran dúo sobre una «Romanza sin palabras» de Mendelssohn-Bartholdy*, de Liszt. <<



[44] Hemoptisis. (De hemo— y el gr. πτύσις, expectoración). f. Med. Expectoración de sangre proveniente de la tráquea, los bronquios o los pulmones. (Diccionario de la Real Academia Española, vigésima primera edición). <<

[45] En relación a la «masculinidad» de George Sand y a ciertos rasgos feminoides de Chopin, Cortot cuenta cómo en algunos círculos parisienses se referían a la singular pareja como «Mademoiselle Chopin» y «Monsieur George Sand». (Vid. Alfred Cortot. *Aspectos...*, ob. cit., p. 18). <<

[46] Chopin pasó un total de 1122 días en Nohant, que se expandieron desde septiembre de 1839 hasta el verano de 1846. El dato ha sido pacientemente contabilizado por Sylvie Delaigue-Moins en su precioso ensayo *Chopin chez George Sand ou les heures magiques de Nohant* (Sylvie Delaigue-Moins. *Chopin chez George Sand ou les heures magiques de Nohant*. París, Christian Pirot Editeur, 2005). Precisamente en su entrañable casa de Nohant falleció George Sand, el 8 de junio de 1876. <<

[47] Juliusz Słowacki de Leliwa (4 septiembre 1809-3 abril 1849) fue uno de los más famosos poetas románticos polacos. <<

[48] «Publicado por G. Knosp en: *Guide musical* del 15 septiembre 1907, cit. por Louise Vincent». (André Maurois. *Lélia o la vida de George Sand*. Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 256). <<

[49] Charles-Henri-Valentin Alkan (París, 1813-1888) es uno de los personajes más excéntricos de la música europea del siglo XIX, cuya desmesurada misantropía llevó hasta el grado de vivir encerrado en su casa, totalmente aislado de la realidad durante 24 años, entre 1849 y 1873. <<

[50] Los otros dos intérpretes de esta singular transcripción fueron Pierre Joseph Guillaume Zimmerman y Adolf Gutmann. <<

[51] «Planteemos claramente la cuestión por última vez», escribe Sand en la carta, «porque de su última respuesta dependerá toda mi conducta futura con Chopin. El evangelio de usted es el mío cuando prescribe pensar en sí mismo en último término y dejar de pensar en uno cuando la felicidad de los que amamos reclama todas nuestras potencias. Escúcheme bien y respóndame claramente, categóricamente, nítidamente...». Para André Maurois, biógrafo de George Sand, en esta carta ella habla «francamente de cosas sobre las cuales la mayoría de los seres humanos, entonces como ahora, pensaban sin decirlas. Toda sinceridad parece cinismo a los hipócritas» (André Maurois. *Lélia o la vida...*, ob. cit., p. 257). <<



[52] El retrato, inacabado, se cortaría posteriormente en dos mitades. La que corresponde a Chopin, que se ha convertido en uno de los iconos visuales del compositor, descansa en el Louvre, mientras que la de George Sand se conserva en un museo danés. En 1998, con motivo del bicentenario del nacimiento del pintor, el Louvre reunió las dos mitades. <<

[53] Carta de Marie d'Agoult al Mayor Pictet, fechada en Florencia, el 10 de enero de 1839. Cit. en: Marie-Louise Pailleron. *George Sand*, vol. II, p. 141. <<

[54] Establiments es un núcleo urbano situado en el poniente del término municipal de Palma. Ocupa una superficie aproximada de 16,73 kilómetros cuadrados y en 2004 contaba 3219 habitantes. <<

[55] «Me encuentro en Palma, bajo palmeras, cedros, áloes, naranjos, limoneros, higueras y granados, de esos que el Jardín de Plantas de París no posee sino en sus estufas. El cielo es color turquesa; el mar, de lapislázuli; las montañas, de esmeralda. El aire es lo mismo que el cielo. Hace sol, calor. Todo el mundo se viste como en verano. Por la noche se oyen, durante horas enteras, cantos, guitarras... La ciudad recuerda África ¡Una vida deliciosa!» (Carta remitida a Julian Fontana, el 14 de noviembre de 1839). <<

[56] El origen del conjunto se remonta a la época del rey Jaume II de Mallorca (1243-1311), que escogió este lugar de la Serra de Tramuntana, situado a más de 400 metros de altura y a 17 kilómetros de Palma, para edificar un palacio para su hijo Sancho. En 1399 el rey Martín el Humano cedió todas las posesiones reales de Valldemossa a los monjes cartujanos. Éstos fundaron la Cartuja y la habitaron hasta 1835, cuando pasó a manos privadas por la desamortización de Mendizábal. El conjunto quedó entonces dividido entre nueve propietarios, a excepción de la iglesia.

<<

[57] André Maurois. *Lélia o la vida...*, ob. cit., p. 267. <<

[58] El hotel Cuatro Naciones sigue abierto en la actualidad y en sus paredes se pueden encontrar vestigios de la estancia de Chopin y la Sand. Está emplazado en el número 40 de La Rambla. Los lectores interesados en emular los días barceloneses de George Sand y Fryderyk Chopin pueden reservar habitación en los teléfonos y *email* del céntrico hotel: (93 317 36 24) (Fax: 93 302 69 85) (*email*:[h4n@h4n.com](mailto:h4n@h4n.com)). <<

[59] El 26 de febrero de 1839 George Sand escribe desde Marsella una carta a su amiga Charlotte Marliani y, entre otras cosas, le dice: «Debo darle noticias de mi enfermo, pues sé, mi buena hermana, que se interesa usted por él tanto como yo. Está mucho, mucho mejor; soportó muy bien 36 horas de balanceo y la travesía del Golfo de Lyon que, por lo demás y excepto algunos golpes de viento, fue muy tranquila. Ya no escupe sangre, duerme bien, tose poco y, sobre todo, ¡está en Francia! Puede dormir en una cama sin que por ello tengan que quemarla. No ve que nadie se eche para atrás cuando tiende la mano. Se le cuidará bien y tendrá todos los recursos de la medicina» (Publicado en: Vladímir Karénine. *George Sand, corresp...*, vol. III, p. 94).

<<



[60] Adam Mickiewicz (Zaosiu 1798-Konstantynopolu 1855), poeta y patriota polaco, cuyas obras marcan el comienzo del romanticismo en su país. Chopin recurrió a sus versos para las canciones 'Precz z moich oczu' y 'Moja pieszczotka'. <<

[61] Publicado en: Vladímir Karénine. *George Sand, corresp...*, vol. III, p. 96. <<

[62] «Durmiendo en las hosterías como buenos burgueses» (George Sand. Cit en: André Maurois. *Lélia o la vida...*, ob. cit., p. 270). <<

[63] «Se trataba de una casa solariega de apariencia noble y exenta de adornos. La verja principal daba a la plaza del pueblo y el estilo del jardín, que en aquella época del año olía a lila blanca, era informal. En la terraza, dentro de tinajas, había unos arbustos de medidas irregulares, mientras que unas parras enmarañadas bordeaban el césped, formando un pasadizo abovedado, y una torre antigua hacía las veces de hogar de una bandada de ruidosas palomas. La propiedad incluía también una granja, además de bosques en los que abundaban las fresas silvestres. Cerca de allí fluía el Indre, uno de esos encantadores ríos en miniatura que surcan el paisaje de la Francia central como si fueran otras tantas cintas» (Eleanor Perényi. *Liszt: The Artist as Romantic Hero*. Boston, Little, Brown, 1974, p. 37). <<

[64] En cuanto a los alumnos de Chopin, hay que asumir con reservas su relación, ya que tras su muerte, surgieron multitud de pianistas y concertistas que supuestamente habían estudiado con él. En este sentido, es ilustrativo el comentario de Alfred Cortot, discípulo del *verdadero* alumno de Chopin Émile Descombes (1829-1912): «Mi generación», escribe Cortot, «ha conocido bastantes ejemplos de pianistas o de profesores que han hecho carrera, o han intentado hacerla, con el falaz pretexto de haber sido todos ellos *el último alumno de Chopin*» (Alfred Cortot. *Aspectos...*, ob. cit., p. 29). <<

[65] Ates Orga. *Chopin*, ob. cit., p. 145. <<

[66] Paulina Viardot (París, 1821-1910). Cantante y compositora francesa de origen español. Hija del cantante y compositor sevillano Manuel García, la Viardot poseía una gran extensión de voz, lo que le permitió abordar papeles de soprano, *mezzosoprano* (su verdadero registro) y contralto. Sus interpretaciones abarcaron la mayor parte del repertorio de su época. Amiga estrecha de algunos de los grandes personajes de su tiempo, muchos compositores escribieron obras expresamente para ella. Johannes Brahms le dedicó su *Rapsodia para contralto, coro masculino y orquesta, opus 53*. Por su raigambre española, en este libro se opta por denominar a la gran *mezzosoprano* por su nombre original, y no por su versión francesa de «Pauline», a pesar de que sea así como es universalmente conocida y de que fuera denominada en Francia de tal manera por sus amigos y conocidos. <<

[67] De él, de su enorme futuro como concertista, había dicho Liszt: «Cuando este niño viaje, yo cerraré mi tienda» (cit. en: Alfred Cortot. *Aspectos...*, ob. cit., p. 27). Para Cortot, Károly Filtsch, era el «más notable» de todos los alumnos de Chopin, «y el único al que verdaderamente parecía prometido un futuro excepcional» (*Ibid.*, p. 27). <<



[68] Tad Szulc. *Chopin in Paris...*, ob. cit., p. 256. <<

[69] Jim Samson. *Chopin Master Musicians*. Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 201. <<

[70] Para información exhaustiva acerca del variopinto alumnado de Chopin es recomendable el riguroso estudio ‘Quelques nouveaux noms d’élèves de Chopin’, publicado por Bertrand Jaeger en: *Revue de musicologie*, T. 64e, N.º 1.º (1978), pp. 76-108. También el clásico libro de Jean-Jacques Eigeldinger. *Chopin, Pianist And Teacher, As Seen By His Pupils*. Nueva York, Cambridge University Press, 1988.

<<

[71] Es la canción que recoge la *Mazurca de Dąbrowski*, escrita por Józef Wybicki (1747-1822) y musicada por Michał Kleofas Ogiński (1765-1833), convertida en Himno Nacional polaco desde el 26 de febrero de 1927. <<

[72] Aunque las fuentes disponibles no especifican de qué variaciones se trata, todo apunta a que se trata de las *Variaciones brillantes sobre el rondó «Je vends des scapulaires»*, de la ópera *Ludovic*, de *Ferdinand Hérold* y *Fromental Halévy*, en *Si bemol mayor*, opus 12 [KK 178-180], compuestas en 1833. <<

[73] Károly Filtsch [Szászsebes ( Hungría entonces, pero actualmente Rumania, bajo el nombre de Sebeş), 28 mayo 1830-Venecia, 11 mayo 1845] es uno de los talentos más brillantes de la historia de la música. Descendiente de una familia de origen alemán, Filtsch, brilló muy pronto tanto en su faceta de compositor como de hipervirtuoso pianista. En 1835 —con sólo cinco años— ofreció sus primeros conciertos, en Viena, Budapest y Transilvania. Luego tocó por toda Europa. Liszt y los mejores virtuosos de la época no escatimaron elogios ante el genio pianístico del malogrado artista magiar. Según cuenta Wilhelm von Lenz, Liszt llegó a decir en cierta ocasión: «Cuando este joven pianista toca, yo debo callarme y tratar de pasar inadvertido». Sus composiciones fueron publicadas en Viena por Pietro Mechetti y por Spina. <<

[74] Las semejanzas con la relación entre Chopin y Sand descritas en *Lucrezia Floriani* llegaron bastante más lejos. El príncipe Karol es seis años más joven que Lucrezia, la misma diferencia de edad que existía entre la pareja. Además, el protagonista sufre unas alucinaciones que recuerdan las que tuvo Chopin en Mallorca. Lucrezia, como la Sand, aparece como una mujer experimentada, con un largo historial de amantes y comulga poco con los ideales religiosos del príncipe Karol. El propio Ferenc Liszt, en su biografía sobre Chopin, también cita algunos pasajes de la novela, que transcribió sin realizar modificación alguna. <<

[75] Así llamaba Honoré de Balzac a George Sand, en alusión a su fuerte carácter y al profundo arraigo que mantenía con su finca de Nohant, en la provincia de Berry. <<



[76] Jean Baptiste Auguste Clésinger (Besançon, 1814-París, 1883) llegó a ser uno de los escultores y pintores franceses más destacados del siglo XIX. Él es el autor del monumento funerario que hay sobre la tumba de Chopin, financiado a través de un fondo promovido por Camille Pleyel, y que representa una musa que llora junto a una lira rota. <<

[77] En 1848 Europa se vio asolada por una serie de insurrecciones acaecidas en diversos países donde habían fracasado los intentos de llevar a cabo reformas económicas y políticas. El primer estallido revolucionario se produjo en febrero de 1848 en Francia, donde los defensores del sufragio universal y los socialistas, liderados por Louis Blanc, derrocaron al rey Luis Felipe I de Orleans y proclamaron la II República. Sin embargo, la falta de consenso en el Gobierno a causa de las reformas políticas y económicas provocó cruentas luchas en las calles de París. En diciembre de 1848 fue elegido presidente el sobrino de Napoleón Bonaparte, Carlos Luis Napoleón (más tarde Napoleón III). <<

[78] Aunque algunas fuentes señalan que la representación realmente se produjo en el Haymarket Royal Theatre. <<

[79] Jenny Lind (Estocolmo, 1820-Molven, 1887) fue alumna de Manuel Patricio García, hijo del sevillano Manuel García. Puso su excelente voz de soprano, «dulce y virtuosa», al servicio de la ópera romántica italiana y alemana. <<

[80] «El mismo día del concierto, que será el último de su existencia, Chopin está en cama, víctima de una tos que, sin cesar, le desgarrar el pecho. Además, torturado por agobiantes neuralgias. Y para colmo, afectado por un edema que no deja de inquietar al médico que le atiende» (Alfred Cortot. *Aspectos...*, ob. cit., p. 124). <<

[81] Su íntimo amigo, el médico polaco afincado en París Jan Matuszyński, había muerto en sus brazos el 20 de abril de 1842. <<

[82] Bernard Gavoty. *Frédéric Chopin*. París, Editions Grasset & Fasquelle, 1974; Ed. en español: Bernard Gavoty. *Chopin*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, S. A., 1987, pp. 372 y 373. <<

[83] La tuberculosis parece actualmente una enfermedad del pasado, prácticamente erradicada desde que el microbiólogo estadounidense Selman Abraham Waksman descubrió en 1944 el primer agente quimioterapéutico específico para la tuberculosis: la estreptomicina. Sin embargo, en el año 2002 una tercera parte de la población mundial aún era portadora de bacilos tuberculosos. La Organización Mundial de la Salud (OMS) estima que, si el control de la enfermedad no mejora, entre el 2002 y el 2020, alrededor de 1000 millones de personas en el mundo se habrán infectado, 150 millones contraerán la enfermedad y 36 millones morirán como consecuencia de la tuberculosis. Anualmente esta enfermedad es responsable de la muerte de 2 millones de personas. <<



[84] Las interrogantes y el consiguiente debate sobre la enfermedad que realmente causó la muerte de Chopin siguen abiertos actualmente, dos siglos después de su nacimiento. El Ministerio de Cultura polaco rechazó el 24 de julio de 2008 la petición de un grupo de científicos que quería analizar el corazón del compositor y determinar así las causas de su muerte. Los científicos querían demostrar que Chopin no falleció de tuberculosis, como se ha creído tradicionalmente, «sino debido a una fibrosis quística». A pesar de que el certificado de defunción indica que falleció en París «a causa de la tuberculosis», el profesor Wojciech Cichy, miembro de la Facultad de Medicina de la Universidad de Poznań y promotor de la petición de autorización para analizar científicamente el corazón del compositor, asegura que la realidad es muy distinta. El ministro de cultura polaco, Bogdan Zdrojewski, informó el mismo día 24 de julio de 2008 de que, «después de tres meses de negociaciones con la familia del músico, no se ha logrado obtener una autorización que permita a los investigadores analizar el ADN del corazón», que se venera en Varsovia como una auténtica reliquia. (La fibrosis quística es una enfermedad degenerativa incurable producida por la mutación de un gen, de la que no se supo nada hasta 1930. Hubo que esperar a 1980 para descubrir el gen que la ocasiona, bautizado con el nombre de «regulador de la conductancia transmembrana de la fibrosis quística». Por otra parte, el largometraje *El beso salado*, del mallorquín Borja Calvo Andrada, rodado en 2006, ya anunciaba que Chopin había muerto de fibrosis quística y no de tuberculosis). <<

[85] Respuesta de Manuel de Falla a una encuesta promovida en abril de 1932 por la revista *Bravo*, de París. <<

[86] Ferenc Liszt. *Chopin*, ob. cit., p. 142. <<

[87] Piero Rattalino. *Storia del pianoforte...*, ob. cit., p. 137. <<

[88] Ferenc Liszt. *Chopin*, ob. cit., pp. 98 y 99. <<

[89] André Lavagne. *Chopin*. Madrid, Espasa-Calpe, 1974. (Traducción española de Felipe Ximénez de Sandoval). <<

[90] Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., pp. 10-12. <<

[91] Luca Chiantore. *Historia de la técnica pianística: Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 305. <<



[92] La poco difundida producción musical de Fontana incluye, entre otras composiciones, las piezas para piano *Marcha fúnebre opus 1*, *Rêverie opus 2*, *Doce estudios opus 8* y dos fantasías tituladas *Souvenirs de l'île de Kuba, opus 12*, en las cuales utiliza giros y ritmos propios de los negros que poblaban la —por aquel entonces— isla española. <<

[93] Su obra literaria comprende un extenso y muy difundido ensayo sobre la ortografía polaca. <<

[94] Charles Hallé. *The Autobiography of Charles Hallé, with Correspondence and Diaries*. Nueva York, Da Capo Press, 1981. <<

[95] Liszt, Ferenc. *Frédéric Chopin*. París, M. Escudier, 1852 (ed. esp.: *Chopin*. Madrid, Colección Austral, 1946. Pról. y trad. Carlos Bosch). <<

[96] Adolf Gutmann (1819-1882) fue uno de los alumnos más brillantes de Chopin, quien le dedicó el *Tercer scherzo*, *opus 39*. Según un testimonio de la época, Gutmann «tocaba los acordes de este *scherzo* de manera tan fuerte que un poco más y hacía un agujero en el teclado». <<

[97] George Sand. *Historia de mi vida*. Salvat Ediciones, Barcelona, 1995, p. 247. <<

[98] Siepmann es autor, entre otros libros, de: *Chopin, the Reluctant Romantic*. Northeastern, Northeastern University Press, 1995. <<

[99] Del cuidado de Chopin por la ropa y su apariencia dan cuenta las siguientes líneas, remitidas desde Nohant el 4 de octubre de 1839 a Julian Fontana: «Me olvidé de pedirte que encargaras un sombrero para mí de Dupont, que está en tu misma calle. Dupont tiene mis medidas, y sabe que me van bien los sombreros ligeros. Deja que me proporcione lo que está de moda este año, pero sin exagerar; no sé qué se lleva ahora. De paso, visita también a Dautremont, mi sastre del bulevar, y dile que me haga inmediatamente un par de pantalones grises. Puedes escoger un gris oscuro; pantalones de invierno, de buena calidad, sin cinturón, suaves y elásticos [...] También necesito un chaleco sencillo, de terciopelo negro, pero con alguna muestra pequeña y discreta, algo elegante y nada estridente». <<



[100] Ronald Crichton. Notas a la edición en disco elepé de la obra para piano y orquesta de Chopin interpretada por Claudio Arrau acompañado por la Orquesta Filarmónica de Londres y la dirección de Eliahu Inbal (Philips 67 47 448/03). <<

[101] *Allgemeine Musikalische Zeitung* (n. XXXIII/49, 7 diciembre 1831). <<

[102] «Là ci darem la mano, / Là mi dirai di sì. / Vedi, non è lontano; / Partiam, ben mio, da qui». Estos son los primeros versos del famoso dúo de *Don Giovanni*, cuyo libreto de Lorenzo da Ponte es tan genial como la música que para él escribió Mozart. Este mismo tema ha servido también de inspiración a numerosos compositores, como Beethoven (que lo utiliza en sus poco conocidas *Variaciones para dos oboes y corno inglés*, WoO 28), Franz Danzi (*Cuatro variaciones para violonchelo y orquesta sobre un tema de Mozart*), o Liszt (en sus pianísticas y muy deslumbrantes *Réminiscences de Don Juan*, S 418, de 1841). <<

[103] En un álbum de 14 hojas tamaño 340 × 253 mm, publicado como homenaje a Mozart y cuya primera portada contenía la siguiente información: «LIV. XVII. | ALBUM DES PIANISTES DE PREMIÈRE FORCE. | HOMAGE À MOZART, | *Introduction*, | *et* | *Grandes Variations Brillantes*, | *sur le Duo favorit de Don Giovanni*, | ‘LA CI DAREM LA MANO’, | *pour le* | Piano Forte, | *Dédiées à* | *Monsieur Charles Czerny*, | *par* | FREDERIC CHOPIN. | *OP. 2. ‘Ent. Sta. Hall.’ Price 6/6* | LONDON, | WESSEL & Co. Importers and Publishers of FOREIGN MUSIC, | (by special Appointment) to H. R. H. the Duchess of Kent, | N.º 6, Frith Street, Soho Square. | *Where are Published by the Same Author.* | *First Grand Trio for Piano, Violin & Violoncello. Pr. 10/6* ‘*Les Murmures de la Seine*’, 3 *Nocturnos*, 2 *Books*, *ea* 2/6 | ‘*Souvenirs de Pologne*’. 8, *Mazurkas*, in 2 *Books*, *ea.* 2/6». <<

[104] «Le prometo solemnemente que imprimiré las variaciones en cinco meses para inundar el mundo con ellas», le dijo Haslinger a Chopin, según cuenta éste en una carta que remite a su familia el 22 de agosto de 1829, desde Praga, durante su viaje de regreso a Varsovia tras el exitoso estreno en Viena. <<

[105] Esta cuarta variación, que aparece en la edición vienesa de Haslinger y en todas las posteriores, no figura, sin embargo, en el manuscrito de la partitura localizado tras la II Guerra Mundial. No se sabe con certeza cuándo Chopin pudo añadir esta cuarta variación. Es posible que entre las dos interpretaciones vienesas (volvió a tocarlas en la capital austriaca el 18 de agosto de 1829, exactamente una semana después del estreno). Lo que es seguro, evidentemente, es que fue compuesta antes de enero de 1830, mes en el que Haslinger imprime la partitura. <<

[106] Esta edición alcanzó enorme difusión años después, cuando Schirmer la publicó en Nueva York: Chopin. *Complete works for the piano*. Nueva York: G. Schirmer, 1948. (Edición de Karol Mikuli. Library General Collection. [M22.C54N81]). <<

[107] El *Opus 11* editado en París por Maurice Schlesinger, en un cuaderno de 24 hojas (320 × 250 mm), cuya portada incluye el siguiente texto: «CONCERTO | Pour Le Piano | *avec accompagnement* | D'ORCHESTRE | *Dédié à Monsieur* | F. KALKBRENNER | PAR | Fréd. Chopin. | *Op: 11 ÷ Propriété des Editeurs.* < > PRIX: *l'Orchestre: 24<sup>f</sup>. ÷ Piano seul: 12<sup>f</sup>.* | PARIS, chez MAURICE SCHLESINGER, M<sup>d</sup>. *de Musique. Editeur des Oeuvres de Mozart Rossini... Rue Richelieu, N.º 97. | Leipsick [sic], chez Kistner*». <<



[108] Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., p. 222. <<

[109] Cuando al poco tiempo de establecerse en París, Chopin fue a visitar a Kalkbrenner con el manuscrito del concierto bajo el brazo, para pedirle opinión y brindarle la dedicatoria, el reconocido compositor aceptó gustosamente el ofrecimiento, pero no ocultó su impresión de que el concierto, «a pesar de ser intrínsecamente bueno, es demasiado largo, su estilo se parece demasiado al de Cramer y el pianismo al de Field» (citado en Edouard Ganche. *Frédérich Chopin. Sa vie et ses oeuvres*. París, Mercure de France, 1926, p. 89). Kalkbrenner se percató, además, de la pobre consistencia de la parte orquestal, pero también del enorme talento del joven polaco. Por ello, se brindó a darle clases particulares de modo gratuito, le pasó algunos de sus propios alumnos y le invitó a hacer su concierto de presentación en París. <<

[110] Con excepciones, como el estreno en Ruán, el 12 de marzo de 1838, donde cosechó «un éxito inmenso, inmenso», según escribe Ernest Legouvé, el 25 de marzo, en la *Revue et Gazette Musicale de Paris*. <<

[111] Gastone Belotti. *Chopin*. Turín, E. D. T. Edizioni di Torino, 1984, p. 144. <<

[112] *Ibid.*, p. 145. <<

[113] Stanisław Skrowaczewski (Lvov, Polonia, 1923) es también el maestro que colabora con Alexis Weissenberg en su versión de 1967 junto a la Orquesta del Conservatorio de París (EMI CZS 7 67412-2). Muchos años después, el 30 de septiembre de 2003, Skrowaczewski volvió a llevar al disco el concierto junto a la pianista Ewa Kupiec y la Sinfónica de la Radio de Saarbrücken (Oehms Classics OC 326). <<

[114] Olga Kern fue distinguida en 2001 con la medalla de oro del Premio Van Cliburn. <<

[115] Existe un valioso pero difícilmente localizable documento sonoro de su interpretación del *Concierto en mi menor* de Chopin en la final del Concurso, acompañada por Witold Rowicki y la Filarmónica Nacional de Varsovia (Polske Nagranie PNCD 471, entre otros sellos). Otro testimonio del genio temprano de la Argerich es la también casi inencontrable grabación que recoge la interpretación que con tan sólo 18 años ofreció el 2 de noviembre de 1959, en la Victoria Hall de Ginebra, junto a la Orquesta de la Suisse Romande dirigida por Louis Martin (ref.: IRCO 275). <<



[116] Argerich, que en la actualidad reside en Bruselas, contrajo matrimonio en tres ocasiones: la primera con Robert Chen, padre de su hija mayor, Lyda. Entre 1969 y 1973 estuvo casada con Charles Dutoit, con quien tuvo a su segunda hija, Annie. Su tercer marido fue el pianista Stephen (Bishop) Kovacevich, padre de su tercera hija, Stephanie. <<

[117] Unos días antes, el 3 de marzo de 1830, Chopin había tocado la *Fantasía* en un concierto privado organizado en su propio domicilio de Varsovia. En esta audición doméstica fue acompañado por una reducida orquesta dirigida por Karol Kurpiński, que por aquel tiempo compartía la dirección musical de la Ópera de Varsovia con Józef Elsner. <<

[118] En un cuaderno de diez hojas (317 × 248 mm), con la siguiente leyenda en su portada: «GRANDE | FANTAISIE | sur des Airs polonais | pour Le Pianoforté [sic] | avec Accompagnement d'Orchestre | composée et dédiée | À SON AMI J. P. PIXIS | par | FRÉD. CHOPIN. | Œuvre 13. < > Pr. {avec Accomp. 1 Rthlr. 20 Gr ÷ sans Accomp.\_ 20 Gr | Propriété des Editeurs. | Enregistré aux Archives de l'Union. | *Leipsic, chez Fr. Kistner*». | Moscú, chez C. L. Lehnhold. | Paris, ÷ chez M. Schlesinger, < 1033. 1034. > Londres, ÷ chez Wessel & Co.». <<

[119] El poeta polaco Franciszek Karpiński (Holoskowo, 1741-Chorowszczyzna, 1825) fue uno de los precursores del romanticismo en su país. Sus obras, reunidas en 1806, comprenden idilios, odas, obras de teatro, y traducciones de salmos y cantos religiosos. Sus *Memorias* se publicaron en 1849. <<

[120] Friedrich Niecks. *Chopin as...*, vol. I, p. 119. <<

[121] Líneas extraídas de una carta que Chopin dirige a Tytus Wojciechowski el 17 de diciembre de 1828. <<

[122] Maria Anna Czartoryska (1768-1854) era escritora y hermana del príncipe Adam. En 1834 había fundado en París la «Asociación de Ayuda a las Mujeres Polacas». Fue una activa militante del Centro de Ayuda para los Refugiados Polacos, ubicado en el Hôtel Lambert de París. En la dedicatoria de las sucesivas ediciones de la partitura aparece confundido, por error, su nombre con el de su hermano Adam Czartoryski. <<

[123] La edición se imprimió sobre un cuaderno de 19 hojas (318 × 247 mm), con el siguiente texto en su portada: «CONCERTO | Pour le Piano | Avec Acc<sup>t</sup>. d'Orchestre, | DÉDIÉE À MADAME | *la Comtesse Delphine Potocka* | née de Komar | PAR | FRÉD. CHOPIN | *Op. 21. < > l'Orchestre 20<sup>f</sup>. +\_ Quatuor 18. +\_ Piano seul 12* | *Propriété des Editeurs* | PARIS, chez MAURICE SCHLESINGER, Rue Richelieu, N.º 97. | Leipzig, Breitkopf et Hartel < > Londres, chez Wessel et C<sup>ie</sup>». <<



[124] Delfina Potocka (1807-1877) era esposa de Mieczysław Potocki, aunque siempre vivió separada de él. Famosa por sus fiestas mundanas y sus muchos amoríos, tenía una hermosa voz que solía lucir en algunas de las muchas veladas musicales que organizaba en su concurrido palacete parisiense. Algunas fuentes apuntan hacia una posible relación amorosa entre ella y Chopin. Sin embargo, no existe evidencia ni prueba que acredite esta hipótesis. Su hermana Eugenie Ludmille Alexandrine Joséphine Komar (princesa de Charles de Beauvau) fue destinataria de la *Polonesa en fa sostenido menor, opus 44*. <<

[125] Ferenc Liszt. *Chopin*, ob. cit., p. 27. <<

[126] *Ibid.*, p. 27. <<

[127] Como Donald Francis Tovey, que no vacila en calificar la orquestación del concierto como «un magnífico ejercicio de instrumentación que Berlioz debería de haber considerado en su famoso tratado». (Cit. en: Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., p. 222). <<

[128] Efecto acústico que se obtiene al golpear las cuerdas del instrumento con la vara del arco. <<

[129] En 1960 Małcużyński grabó nuevamente el concierto, acompañado por Walter Süsskind y la Sinfónica de Londres (EMI CZS 5 68226 2). <<

[130] Arrau volvió a grabar el concierto en 1970, con motivo del excepcional integral de la obra concertante de Chopin que registró junto a Eliahu Inbal y la Filarmónica de Londres (Philips 426 147-2). <<

[131] En un cuaderno de doce hojas (345 × 272 mm), cuya portada señala: «Grande | POLONAISE BRILLANTE | précédée d'un | ANDANTE SPIANATO | pour le | Piano | avec accomp<sup>t</sup> d'Orchestre | dédiée à | Madame d'Est | Par | F. CHOPIN | Op. 22. < > Propriété des Editeurs. | Prix | Avec Orchestre. 18<sup>f</sup>. | —Quatuor... 12. | Piano Seul... 7.50<sup>c</sup> | Paris, chez Maurice Schlesinger, Rue Richelieu, 97. | Leipzig, Breitkopf et Hartel. < > Londres, Mori et Lavenue». <<



[132] Gastone Belotti. *Chopin*, ob. cit., p. 171. <<

[133] *Guide de la musique de chambre*. París, Librairie Arthème Fayard, 1989, p. 223.

<<

[134] En realidad Chopin compuso en el palacio del príncipe Antoni Henryk Radziwiłł únicamente la polonesa. La introducción fue escrita algo más tarde, en abril de 1830, cuando retomó la partitura para preparar su publicación. <<

[135] A esta visita alude el príncipe en la carta que remite a Chopin comunicándole su decisión de aceptar la dedicatoria del *Trío para violín, violonchelo y piano opus 8* (ver pp. 148-152). <<

[136] En la portada de la primera edición francesa aparece la siguiente leyenda: «à M<sup>r</sup> Joseph Merk | POLONAISE | *BRILLANTE* | *précédée d'une Introduction* | *POUR* | Piano et Violoncelle | PAR | F. CHOPIN | *Oeuv: 3 < > Prix: 10<sup>f</sup>.* | *N<sup>ta</sup>. La Partie de Violoncelle est arrangée par M<sup>r</sup>. Franchomme* | *PARIS, S. RICHAULT, EDIT<sup>r</sup>.*, | *Boulev<sup>t</sup>. Poissonnière, 26 au 1.<sup>er</sup> | 4360 R*». <<

[137] La primera página de la edición incluye la leyenda siguiente: «Premier Trio | pour Piano, Violon et Violoncelle | DÉDIÉ | à son Altesse Monsieur le Prince | Antoine Radziwill | PAR | FRÉD. CHOPIN | Oeuv: 8 < > Prix: 12<sup>f</sup>. | Propriété des Editeurs. | PARIS, Chez Maurice SCHLESINGER, M<sup>d</sup> de Musique, Ed<sup>r</sup>. des Œuvres de Mozart, Rossini, etc. | Rue de Richelieu, 97 | LEIPZIG, Chez KISTNER». <<

[138] *Cantarela* (del it. ant. *cantarello*, cantador). f. En el violín o en la guitarra, prima (|| la cuerda más delgada). (Diccionario de la Real Academia Española, vigésima primera edición). <<

[139] Idéntico parecer mantienen varios violinistas y violas consultados por el autor.

<<



[140] Aunque diferente es el punto de vista de ciertos autores. Como Jeremy Siepmann, quien considera «que la escritura pianística es bastante más rica en elaboración y recursos que la cuerda, lo que obliga al pianista a ser particularmente discreto si no quiere convertir la obra en más que una simple pieza con acompañamiento» [Jeremy Siepmann. *Música de cámara de Frédéric Chopin*. Texto incluido en el cuadernillo que ilustra el volumen VIII de la edición discográfica integral de la obra de Chopin editada por Deutsche Grammophon (DG 463 069-2), p. 12]. <<

[141] Sin embargo, en algunas ediciones aparece en compás binario de 2/2. <<

[142] En la edición Kalmus figura «Vivace» (Frederic Chopin. *Four Works for Piano and String Instruments*. Nueva York, Edwin F. Kalmus, sin fecha). <<

[143] Jeremy Siepmann. *Música de cámara de...*, ob. cit., p. 12. <<

[144] «El sábado pasado he ensayado de nuevo el *Trío* y no sé si porque lo tenía olvidado desde hace bastante tiempo, quedé bastante contento de mí mismo. ¡Hombre tan afortunado como presuntuoso, no dejarás de decir!» (Carta remitida el 31 de agosto de 1830 a Tytus Wojciechowski). <<

[145] Aunque algunos autores, como Jean-Alexandre Ménétrier (*Guide de la musique de chambre*. París, Librairie Arthème Fayard, 1989, p. 223), sostienen que el destinatario era su amigo Jan Matuszyński. <<

[146] Sin embargo, bastantes meses antes, el Miércoles de Ceniza de 1847, Chopin y su íntimo amigo el violonchelista Auguste Franchomme ya hicieron escuchar fragmentos de la sonata en una concurrida audición privada en el apartamento del compositor, que contó con la presencia, entre otros, de George Sand, Solange, Delacroix y Emmanuel Arago. La audición se repitió pocos días después, el 23 de marzo, en una velada en honor de Delfina Potocka, a la que también asistieron George Sand, la princesa Anna y su hermano el príncipe Adam Czartoryski, la duquesa Maria de Wirtemberg y los príncipes de Wirtemberg. <<

[147] Carta de Chopin remitida desde París, el 11 de octubre de 1846, a sus familiares en Polonia. <<



[148] Los hermanos Gemmy y Louis Brandus habían comprado en enero de 1846 la editorial de Moritz Schlesinger, con la que habitualmente trabajaba Chopin. La portada de la primera edición de la partitura incluye la siguiente leyenda: «SONATE | POUR | Piano et Violoncelle, | *dédiée à son ami* | *A. Franchomme* | *Professeur au Conservatoire de Paris*, | PAR | F. CHOPIN. | A. V. | *Op: 65. < > Prix 15<sup>f</sup>.* | PARIS, | *Maison M<sup>ce</sup>. SCHLESINGER, BRANDUS et C<sup>ie</sup>. Successeurs, Rue Richelieu, N.º 97.* | *Leipzig, Breitkopf et Hartel < B. et C<sup>ie</sup>. 4744 > Londres, Jullien et C<sup>ie</sup>».*

[149] Alfred Cortot. *Aspectos...*, ob. cit., p. 153. <<

[150] Sin considerar la prescrita repetición de los 32 compases del trío. <<

[151] Camille Dubois-O'Meara, cit. en: Friedrich Niecks. *Chopin as...*, ob. cit., vol. II, p. 182. <<

[152] Comentario apócrifo recogido el 27 de octubre de 2007 de la página *web* «<http://www.ciao.es>». <<

[153] Es interesante, a la hora de valorar y —sobre todo— apreciar el Chopin de Pollini, considerar su concepto acerca del instrumento y su evolución técnica. «El piano en tiempos de Chopin», sostiene Pollini, «era ciertamente más moderno, más próximo al actual que el existente en la época de Mozart. En este caso nos encontramos con una adherencia clara, con una escritura extraordinariamente feliz de un compositor para un instrumento. Pero es evidente que si esta escritura la trasladamos, la ponemos en práctica sobre un piano actual, el resultado es aún mejor. Para mí es más relevante edificar la interpretación a partir de la imaginación del compositor que a partir del tipo de instrumento. La propia fantasía creativa debe ir más allá de la realidad precisa y de las posibilidades de aquél». <<

[154] Robert Schumann. Carta a su amigo el compositor, musicólogo y director de orquesta Heinrich Ludwig Egmont Dorn (1804-1892), fechada en Leipzig, el 14 de septiembre de 1836 (Robert Schumann. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 4 vols. Leipzig, Wigand, 1854). <<

[155] La leyenda romántica que suele envolver las obras de Chopin dice que la *Primera balada* nació bajo el impulso de los sentimientos amorosos que el compositor sentía hacia la joven aristócrata Maria Wodzińska, hija del conde polaco Wincenty Wodziński, de cuyos tres hijos el padre de Chopin, Mikołaj Chopin, había sido preceptor. La realidad es que cuando en 1831 Chopin acometió la versión original de la *Balada en sol menor* Maria Wodzińska contaba solamente 11 años. Una edad ciertamente improbable para despertar tantas pasiones..., por mucho que el compositor tuviera ya entonces 21 años. <<



[156] «Bastan estos tres compases iniciales de la *Primera balada* para valorar al detalle la categoría de un pianista» (Arturo Rubinstein al autor, referido en Sevilla, el 3 de junio de 1975, minutos después de tocar precisamente estos compases en el Teatro Lope de Vega de la capital hispalense. Rubinstein contaba entonces 88 años, y su versión, aunque imperfecta, sí fue inolvidable y, desde luego, de «primerísima categoría»). <<

[157] Nathaniel Stockhausen era embajador del reino de Hannover en París. Diez años después Chopin dedicaría a su esposa la *Barcarola opus 60*. <<

[158] Las nueve hojas tamaño 333 x 263 mm que componen el cuaderno de esta primera edición aparecen precedidas por la siguiente leyenda: «Ballade | pour le Piano | dédiée à | *M<sup>r</sup>. Le Baron de Stockhausen* | PAR | F. CHOPIN | *Op: 23. Pr. 7<sup>f</sup>.50<sup>c</sup>.* | *Propriété des Editeurs.* | *PARIS, chez MAURICE SCHLESINGER, Rue Richelieu, 97.* | *Leipsig [sic], chez Breitkopf et Härtel* | *Londres, chez Wessel et Compie.*». <<

[159] En un principio Chopin había escrito en la dedicatoria la palabra «amigo», que poco después cambió por un escueto «Señor Robert Schumann». Cuentan las biografías seminoveladas del compositor, a las que conviene no hacer mucho caso, que este cambio obedeció al enfriamiento de las relaciones entre ambos compositores como consecuencia de que Chopin no se sintió suficientemente halagado por el «dudoso honor» de que su nombre figurara entremezclado junto con los de Pantaleón y Colombina en el *Carnaval*, *opus 9*, obra que Schumann compuso en 1835 y en uno de cuyos números —titulado precisamente «Chopin»— incluyó una breve parodia de la música del compositor polaco. <<

[160] Piero Rattalino. *Storia del pianoforte. Lo strumento...*, ob. cit., p. 134. <<

[161] Entre ellas, los *Dos nocturnos opus 48* [KK 688-701] y el *Impromptu en Sol bemol mayor, opus 51* [KK 723-731]. <<

[162] En un álbum de nueve hojas (333 x 263 mm), titulado: «3<sup>E</sup>. | BALLADE | POUR  
| le Piano, | dédiée | à Mademoiselle Pauline de Noailles | PAR | F. CHOPIN. | A. V. |  
Op: 47. | Pr. 7<sup>f</sup>.50. | A PARIS, chez MAURICE SCHLESINGER, Rue Richelieu, 97. |  
Leipzig, chez Breitkopf et Haertel | M. S. 3486. | Propriété des Editeurs. | Londres,  
Wessel et Stapleton». <<

[163] El cuaderno, de ocho hojas (332 x 262 mm), incluye la siguiente información en su portada: «4<sup>E</sup>. | BALLADE | POUR | PIANO | dédiée | à M<sup>me</sup>. Nathaniel de Rothschild | PAR | F. CHOPIN | A. V. | Op: 52. | Pr. 7<sup>f</sup>.50. | A PARIS, chez M<sup>ce</sup>. SCHLESINGER, Rue Richelieu, 97. | Londres, Wessel et Stapleton. | Prop<sup>é</sup>. des Editeurs. | Leipzig, Breitkopf et Hartel [sic] | M. S. 3957». <<



[164] Hector Berlioz. *Le Journal des débats*, 27 octobre 1849. <<

[165] «Exagerando un poco, podría decirse que estudios como los de Cramer, Clementi y demás se pueden tocar en un teclado mudo, sin que pierdan gran cosa, mientras que los de Chopin tienen que sonar, so pena de letal mutilación» (Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., pp. 223 y 224). <<

[166] Alfred Brendel. *El velo del orden. Conversaciones con Martin Meyer*. Madrid, Fundación Scherzo, 2005, p. 130. <<

[167] Schumann concluye los *Estudios sinfónicos opus 13* en 1837, muy poco después de que Chopin entregara a la imprenta sus *Doce estudios opus 25*. Los *Estudios opus 56* datan de 1845. <<

[168] Quien en 1886 publica sus *Siete estudios para piano en los tonos naturales mayores*, opus 65. <<

[169] Bien significativo de su talante musical es el título de sus *Seis estudios expresivos para piano*. <<

[170] Hay una carta de Jacques Farrenc al editor Carl Friedrich Kistner, fechada el 4 de mayo de 1832, en la que Farrenc dice haber «persuadido a Chopin para que incluya la indicación ‘Metronomo Mälzel’ en el manuscrito de los estudios que va a mandar imprimir». <<

[171] Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., p. 227. <<



[172] Aunque Pollini había obtenido en 1960 el primer premio y la medalla de oro del Concurso Chopin de Varsovia, su figura no traspasó entonces el ámbito de los círculos pianísticos. <<

[173] Cuando el autor de este libro comentó a Sokolov la extrema lentitud con la que interpreta el «Estudio opus 25 número 5», el pianista respondió: «¿Qué es lento y qué es rápido? Hay que tener valentía y coraje para ser siempre uno mismo e imponerse sobre tanta tradición, tantas escuelas y tantos aspectos castradores. Es preciso huir de los estereotipos. Todo lo demás ya no es arte: es simplemente escuela» (Grigori Sokolov. Conversación con el autor. Valencia, 6 junio 1994). <<

[174] Salvo en la sección central, la lentitud con que Busoni aborda el «Estudio opus 25, número 5» resulta exasperante. <<

[175] ¡Lentísimo cómo toca y se equivoca al final del «Estudio opus 10, número 7»!, grabado el 4 de julio de 1928, con 69 años. <<

[176] Jeanne-Marie Darré (1905-1999) estudió en París con Marguerite Long e Isidore Philipp, y se convirtió pronto en sobresaliente representante de la elegante escuela pianística gala, que tanto sigue la estela de Chopin. <<

[177] En un cuaderno de catorce páginas (312 x 257 mm), y cuya portada informa:  
«Douze | GRANDES ÉTUDES | pour le | Pianoforte | composées et dédiées | À SON  
AMI J. [sic] LISZT | par | FRÉD. CHOPIN. | Œuvre 10. < Liv. I. > Pr. 1 <sup>1/6</sup> Rthlr. |  
Propriété des Editeurs. | Enregistré aux Archives de l'Union. | *Leipzig, chez Fr.*  
*Kistner. | Paris, chez M. Schlesinger. | 1018. 1019*». <<

[178] Cit. en: Friedrich Niecks. *Chopin as Man...*, ob. cit., vol. II, p. 263. <<

[179] Este poderoso influjo de Paganini se proyectará igualmente en muchos otros compositores, desde Liszt y Schumann, que escribieron sendas colecciones de estudios sobre temas suyos, hasta Brahms o Rajmáninov, quienes utilizaron el último de los *24 caprichos* de Paganini como motivo de *Variaciones sobre un tema de Paganini* y de la *Rapsodia sobre un tema de Paganini*, respectivamente. <<



[180] El mismísimo Carl Czerny [*Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* (1839), vol. II, pp. 89 y 90] consideraba «muy incómodo y fatigoso» los «modernos arpeggios» de este estudio, sin entender, como recuerda Luca Chiantore, que tras ellos se escondía «un nuevo concepto de movilidad» (Luca Chiantore. *Historia de la técnica pianística: Un estudio sobre...*, ob. cit., p. 329). <<

[181] Así lo cuenta Friederike Streicher, que trabajó el estudio con Chopin (cit. en: Friedrich Niecks. *Chopin as Man...*, ob. cit., vol. II, p. 344. <<

[182] Ferenc Liszt. *Chopin*, ob. cit., p. 25. <<

[183] El estudio de Moscheles trata el mismo problema técnico —la ejecución de rápidas escalas cromáticas con tres dedos de una misma mano—, aunque en este caso son los dedos pulgar, índice y corazón (números 1, 2 y 3), mientras que al anular y al meñique (números 4 y 5) les corresponde batir una nota ajena a la escala cromática por el extremo superior de la mano derecha. <<

[184] «Lento, ma non troppo» (Espacio, pero no demasiado) anota Chopin al inicio de la partitura, que también especifica una indicación metronómica de corchea 100 (♩ = 100). A este respecto, es interesante conocer la opinión de Jesús Bal y Gay: «La mayoría de los intérpretes tocan este estudio con una lentitud que no es la velocidad que para él quería su autor, pues en un principio éste señaló *Vivace, ma non troppo* y más tarde cambió esa indicación por la de *Lento, ma non troppo*, que es la que perdura en todas las ediciones: en resumen, lo que él quería era algo ni demasiado vivo ni demasiado lento, y la indicación metronómica de 100 para la corchea es como el fiel de esa balanza» (Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., p. 225). <<

[185] Este delicado acompañamiento recuerda al del segundo movimiento («Adagio cantabile») de la *Sonata opus 13, en do menor, «Patética»*, de Beethoven, fechada en 1798 y trazado igualmente por calmosas semicorcheas, también en tiempo de 2/4 y ejecutadas por la misma mano derecha que articula el canto. <<

[186] Así se lo hizo saber a su alumno Adolf Gutmann (cit. en: Friedrich Niecks. *Chopin as Man...*, ob. cit., vol. II, p. 253). <<

[187] Luca Chiantore. *Historia de la técnica pianística: Un estudio sobre...*, ob. cit., p. 333. <<



[188] En la mano derecha, porque la izquierda sí ataca repetidas veces diferentes teclas blancas a lo largo del estudio, como ocurre ya en el primer compás, cuando la mano siniestra pulsa en la segunda mitad de la primera parte un acorde integrado por las notas Do bemol, Mi bemol y Sol bemol, en el que la tecla Do bemol corresponde a la tecla blanca enarmónica de Si natural. <<

[189] «Escala de cinco sonidos dentro de una octava. Admite variantes cuyo uso puede localizarse en numerosas músicas folclóricas propias de diversos ámbitos históricos y geográficos a lo largo del mundo. La forma más típica es la escala de tonos o anhemitónica, utilizada por parte de la música del s. xx» (Alberto González Lapuente. *Diccionario de la Música*. Madrid, Alianza Editorial, 2003, pp. 188 y 189).

<<

[190] Chopin anota en el manuscrito una indicación metronómica de negra = 116. <<

[191] Józef Chomiński. «Structure à motifs des Études de Chopin», en *Annales Chopin*, IV, 1959, p. 89. <<

[192] Ferenc Liszt. *F. Chopin*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1879, p. 114. <<

[193] Cit. en: James Huneker. *Chopin. The Man and his Music*. Nueva York, Dover Publications Inc., 1966, p. 86. <<

[194] *Ibid.*, p. 86. <<

[195] «Profundo conocedor del contrapunto bachiano y educado por el hiperacadémico Elsner, Chopin nos ofrece aquí su versión de lo que podía ser la polifonía en pleno siglo XIX: las tres voces (que comparten un mismo ámbito sonoro pero con funciones y características melódicas distintas) necesitan que el pianista sepa encontrar tres planos sonoros independientes y muy diferenciados» (Luca Chiantore. *Historia de la técnica pianística: Un estudio sobre...*, ob. cit., p. 330). <<



[196] Entre ellos, Bryce Morrison (Notas a la grabación de Louis Lortie; Chandos CHAN 8482), Claudio Capriolo y Giorgio Dolza (Capriolo, Claudio / Dolza, Giorgio. *Chopin. Signori, il catalogo è questo!*, Turín, Giulio Einaudi Editore, 2001, p. 29) y James Huneker, quien lo considera como una «genuina tocata» (James Huneker. *Chopin. The Man and...*, ob. cit., p. 87). <<

[197] Durante todo el estudio la mano derecha recorre con enorme elasticidad y de modo incesante el teclado en ambos sentidos. <<

[198] De un modo similar a como ocurre, por ejemplo, en su *Nocturno opus 27 número 1* o en el *Estudio número 43, en Re mayor*, de Johann Cramer. <<

[199] Inicialmente era «Presto, molto agitato», pero pronto Chopin cambió en el manuscrito la palabra «Presto» por «Allegro». Con ello pretendía, como en otras ocasiones, que sus obras no se interpretaran excesivamente rápidas. <<

[200] Como también ocurre en las tres primeras baladas (compases 216 y siguientes en el caso de la *Primera balada, opus 23*; compases 194 y siguientes en la *Segunda balada, opus 38*, y compás 174 en la *Balada número 3, opus 47*, escrita en La bemol mayor, precisamente la misma tonalidad de este décimo estudio). <<

[201] David Branson incluso sostiene que Chopin extrae la idea temática de este estudio del *Nocturno número 3, en La bemol mayor*, de John Field (David Branson. *John Field and Chopin*. Londres, Barrie & Jenkins, 1972, p. 39). <<

[202] También ha sido bautizado como «La caída de Varsovia». <<

[203] La capitulación de los insurrectos de Varsovia ante el ejército ruso en 1831. <<



[204] Gastone Belotti. *Chopin*, ob. cit., p. 304. <<

[205] Algunos analistas, como Hugo Leichtentritt, encuentran un claro paralelismo entre este rápido acompañamiento en semicorcheas y el del último movimiento de la *Sonata para piano opus 57, en fa menor, «Appassionata»*, de Beethoven, compuesta en 1806. (Vid. Hugo Leichtentritt. *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*. Berlín, Hesse, 1921-1922. vol. II, p. 146). <<

[206] En un álbum de 28 hojas (335 x 256 mm), con la siguiente portada: «Études | POUR LE PIANO | Dédiées à | *Madame la Comtesse d'Agoult* | PAR | F. CHOPIN | A. L. | Op: 25. < > Prix: 18<sup>f</sup>. | Deuxième livre d'Études. | PARIS, chez Maurice SCHLESINGER, Editeur Rue Richelieu, 97. | Leipsick [sic], chez Breitkopf & Hartel [sic]. < > Londres, chez Wessel & C<sup>ie</sup>». <<

[207] Marie d'Agoult (1805-1876) era esposa del conde Charles d'Agoult y fue amante de Ferenc Liszt entre 1833 y 1843. De su relación con Liszt nació Cosima Liszt, futura esposa de Richard Wagner. Fue una de las mujeres más avanzadas y dinámicas de su época. Como escritora, utilizaba el seudónimo de Daniel Stern. Era gran amiga de George Sand, a través de la cual entabló amistad con Chopin. <<

[208] Robert Schumann. *Scritti sulla musica e sui musicisti* (Edición de Luigi Ronga). Milán, Bottega di poesia, pp. 151 y 152. <<

[209] Robert Schumann. «12 Etüden für Pianoforte von Friedrich Chopin» (en *Neue Zeitschrift für Musik*, n.º 7, 1837); en Robert Schumann. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 4 vols. Leipzig, Wigand, 1854, vol. I, p. 255. <<

[210] *Ibid.*, pp. 151 y 152. <<

[211] Alfred Cortot. *Aspectos...*, ob. cit., p. 89. <<



[212] En los conservatorios y escuelas de música, el estudio es conocido por algunos estudiantes con el nombre de «El jinete», en alusión a su ritmo armonioso y veloz. <<

[213] «Separación y singularización de cada una de las notas de una frase durante la interpretación» (Alberto González Lapuente. *Diccionario de...*, ob. cit., p. 459). <<

[214] Sorprendentemente, este «nada fácil» estudio fue incluido por Arturo Rubinstein en uno de sus últimos recitales, concretamente el ofrecido el 15 de enero de 1975, cuando el gran maestro del arte chopiniano, que siempre dijo que no grababa los estudios «por carecer de la técnica para tocarlos como yo creo que han de tocarse», contaba 89 años. A propósito de la extraordinaria longevidad pianística de Rubinstein, otro gran intérprete de Chopin, el bilbaíno Joaquín Achúcarro, señala: «Toda aquella fogosidad de su juventud y aquel comerse los pianos se fue transformando en una búsqueda de sonidos, de poesía íntima, de profundización. ¡Fue tan bonito el envejecimiento de Rubinstein! ¡Siguió siendo el número uno hasta sus 96 años!» [Joaquín Achúcarro, en entrevista con Doriam Díaz. *Mundo Clásico*, 22 febrero 2002 ([www.mundoclasico.com](http://www.mundoclasico.com))]. <<

[215] Se trata de la misma problemática que —aunque con aspectos diversos— plantea Chopin en los estudios 2, 3, 7, 10 y 11 del *Opus 10*. <<

[216] Luca Chiantore. *Historia de la técnica pianística: Un estudio sobre...*, ob. cit., p. 335. <<

[217] En el lenguaje musical, se conoce como «tercera» el intervalo formado por dos notas cuya distancia es de tres grados consecutivos de la escala. De «tercera» son, por ejemplo, los intervalos formados por las notas Do-Mi; Re-Fa; Mi-Sol; Fa-La, o Sol-Si. En el caso concreto del estudio de Chopin, las *terceras* se presentan como pequeños y velocísimos acordes de dobles notas paralelas, en los que cada semicorchea está integrada por dos notas situadas a distancia de tercera. <<

[218] El *Estudio en Re mayor, opus 70, número 15*, de Ignaz Moscheles, publicado en París en 1828 y también destinado al ejercicio de terceras, es un claro precedente del estudio de Chopin, pero en absoluto alcanza su grado de destreza y entidad musical.

<<

[219] Cit. en: Friedrich Niecks. *Chopin as Man...*, ob. cit., vol. II, p. 185. <<



[220] Mikuli, Karol. *Fr. Chopin's Pianoforte-Werke*. Leipzig, Kistner, 1880, Vorwort, p. 4. <<

[221] De modo similar al del *Preludio opus 28, número 17* o al de la sección central de la *Polonesa opus 26, número 1*. <<

[222] Incluso el tema principal de este estudio con apariencia de nocturno recuerda bastante al del preludio del acto II de *Norma*, ópera que Bellini había estrenado el 26 de diciembre de 1831 en la Scala de Milán. <<

[223] En el argot musical, «sexta» es el intervalo formado por dos notas cuya distancia es de seis grados consecutivos de la escala. De «sexta» son, por ejemplo, los intervalos formados por las notas Do-La; Re-Si; Mi-Do; Fa-Re, o Sol-Mi. <<

[224] Así lo denomina Jesús Bal y Gay en atención a su ritmo preciso y saltarín (Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., p. 227). <<

[225] «Estas notas tenidas nos obligan a concentrar nuestro apoyo en los tiempos fuertes, nos invitan a mantener una posición constante reduciendo al mínimo los movimientos y nos recuerdan, de paso, la necesidad de mantener la punta del dedo en proximidad de las teclas negras, una exigencia que empezaba a ser vista como un problema y a la que Hummel, en 1828, había reservado un espacio importante en su tratado» (Luca Chiantore. *Historia de la técnica pianística: Un estudio sobre...*, ob. cit., p. 331). <<

[226] Frente a las octavas del estudio precedente, en Sol bemol mayor, cuyas gráciles octavas deben ser resueltas con un ataque de muñeca, las de este décimo estudio han de ser abordadas con un ataque de todo el antebrazo. <<

[227] Para Luca Chiantore el estudio está «volcado hacia esa continuidad sonora que en las octavas parecía casi irrealizable». *Ibid.*, p. 331). <<



[228] Robert Collet sostiene que el estudio «fue compuesto expresamente para ser tocado por Liszt» (Robert Collet. «Studies, Preludes and Impromptus», en *Frédéric Chopin. Profiles of the Man and the Musician*. Londres, Barrie & Rockliff, 1966, p. 132). <<

[229] Estos cuatro compases de introducción, que anticipan de modo muy esquemático el motivo melódico que fundamenta el estudio, fueron incorporados por Chopin, tras la conclusión del mismo, por indicación de su amigo Charles Hoffmann. <<

[230] Así lo pide Chopin en el compás 92 del manuscrito. <<

[231] Tres años más tarde, en 1842, Chopin dedicaría a Auguste Léo su más famosa polonesa: la *Polonesa para piano en La bemol mayor, opus 53*. <<

[232] En un cuaderno de 31 páginas (321 x 256 mm), cuya portada indica: «ETUDES DE PERFECTIONEMENT | (Etüden für Spieler höherer Ausbildung) | *composées* | pour le Pianoforte | *PAR* | F. Chopin, Th. Döhler, Heller, Ad. Henselt, F. Liszt, F. Mendelssohn-Bartholdy, Moscheles, Rosenhain, | Taubert, S. Thalberg, Ed. Wolff etc. | *fesant Suite aux Exercises élémentaires et Études progressives* | et composées expressement pour la | Méthode des Méthodes | de Moscheles et Fétis | *PROPRIÉTÉ DES EDITEURS*. < > *ENREGISTRÉ AUX ARCHIVES DE L'UNION*. | Berlin, chez AD. MT. SCHLESINGER, Unter den Linden N.º 34. | Paris, M. Schlesinger. < Moscou, Lehnhold. > Londres, Chappell. | S. 2207». <<

[233] En Re bemol mayor también están el *Estudio opus 25, número 8*; *Preludio opus 28, número 15*; *Nocturno opus 27, número 2*; *Mazurca opus 30, número 3*; *Berceuse opus 57*; *Vals opus 64, número 1*; *Vals opus póstumo 70, número 3*, y la *Escocesa opus póstumo 72, número 3*. <<

[234] Ferenc Liszt. *Chopin*, ob. cit., p. 118. <<

[235] En un cuaderno de seis hojas (332 x 256 mm), con el siguiente texto en su portada: «IMPROMPTU | *Pour le Piano* | Dédicé à | *Mademoiselle* | CAROLINE DE LOBAU | Par | F. CHOPIN | A. L. | *Opera 29*. | *Prix. 6<sup>f</sup>*. | *Propriété des Editeurs*. | *PARIS, chez Maurice SCHLESINGER, Éditeur, Rue Richelieu, 97.* | *Londres Wessel & Co. < > Leipzig chez Breitkopf & Haertel*». Por las mismas fechas, el 29 de octubre de 1837, Schlesinger hizo incluir, en *La Revue et Gazette Musicale de Paris*, un suplemento con la partitura de este impromptu en La bemol mayor. <<



[236] Aunque deliberadamente, al objeto de no alterar el orden numéricamente ya establecido en los otros impromptus, que habían sido publicados y muy difundidos años antes. <<

[237] Piero Rattalino apunta la posibilidad de que «al menos» la primera parte de este impromptu haya surgido espontáneamente de los dedos de Chopin, en forma de improvisación, durante algunas de sus frecuentes actuaciones en los salones palaciegos de París. <<

[238] Marco Beghelli. *Invito all'ascolto di Chopin*, Milán, Mursia Editore, 1989, p. 206. <<

[239] Wilhelm von Lenz. «Übersichtliche Beurteilung der Pianoforte-Kompositionen von Chopin», en *Neue Berliner Musikzeitung*, XXVI, 37. Berlín, 1872, n. 38, p. 298.

<<

[240] Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., p. 240. <<

[241] Robert Schumann. *Gesammelte Schriften über...*, ob. cit., pp. 186 y 187. <<

[242] Primera interpretación de la que existe constancia. <<

[243] En un álbum integrado por cinco hojas (348 x 268 mm) y cuya portada dice:  
«ÉDITION ORIGINALE | ŒUVRES COMPLÈTES POUR LE PIANO | DE |  
FRÉDÉRIC CHOPIN | SEULE ÉDITION AUTHENTIQUE | SANS  
CHANGEMENTS NI ADDITIONS, PUBLIÉE D'APRÈS LES ÉPREUVES  
CORRIGÉES PAR L'AUTEUR LUI-MÊME | Op. 36. Deuxième impromptu en *fa*  
*dièse* majeur | Paris, BRANDUS ET C<sup>IE</sup>, Éditeurs | 103, Rue de Richelieu, 103. |  
IMPRIMERIE CENTRALE DES CHEMINS DE FER. < > A. CHAIX ET Co, RUE  
BERGÈRE, 20, A PARIS | 10970-3». <<



[244] James Huneker. *Chopin. The Man and...*, ob. cit., p. 134. <<

[245] Arthur Hedley. *Chopin*, Londres, Dent, 1947, p. 156. <<

[246] Cit. en: Ludwik Bronarski. *Études sur Chopin*. Lausana, La Concorde, 1946, vol. II, p. 148n. <<

[247] Éste es el único impromptu de Chopin que no presenta una estructura tripartita modelo A-B-A o A-B-A'. <<

[248] Fermata. (Del it. *fermata*, detención). f. *Mús.* Sucesión de notas de adorno, por lo común en forma de cadencia, que se ejecuta suspendiendo momentáneamente el compás. (Diccionario de la Real Academia Española, vigésima primera edición). <<

[249] Gastone Belotti. *Chopin*, ob. cit., p. 415. <<

[250] Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., p. 241. <<

[251] Wilhelm von Lenz. «Übersichtliche Beurteilung der Pianoforte-Kompositionen von Chopin», en *Neue Berliner Musikzeitung*, XXVI, 37. Berlín, 1872, p. 298. <<



[252] Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., p. 241. <<

[253] Entre otras obras, en el recital se escucharon, también con carácter de estreno, los *Dos nocturnos opus 48* [KK 688-70] y la *Balada número 3, en La bemol mayor, opus 47* [KK 679-687]. <<

[254] Crítica aparecida el 27 de febrero de 1842 en *La Revue et Gazette Musicale de Paris*. <<

[255] En un cuaderno de seis hojas (320 x 245 mm) cuya primera página anota:  
«ALLEGRO VIVACE | POUR LE | PIANOFORTE | DEDIÉE | À MADAME | LA  
COMTESSE ESTERHÀZY, | NEÉ COMTESSE BATYANY | PAR | FRÉDÉRIC  
CHOPIN | OPUS 51. < > PR. 20 NGR. | Propriété des Editeurs. | Enregistré aux  
Archives de l'Union| LEIPZIG, CHEZ FREDÉRIC HOFMEISTER.| LONDON,  
CHEZ WESSEL & C<sup>IE</sup>. | PARIS, CHEZ M. SCHLESINGER. | S<sup>T</sup>. PETERS-  
BOURG, CHEZ E. E. HOLTZ | VARSOVIE, CHEZ G. SENNEWALD. | 2900». <<

[256] «3<sup>e</sup> | IMPROMPTU | POUR| Piano | *dédiée à Madame* | La Comtesse Esterhàzy | *néé Comtesse Batyany*, | PAR | F. CHOPIN. | A. V. | *Op: 51.* < > *Prix 6<sup>f</sup>.* | A PARIS, | chez MAURICE. SCHLESINGER. Rue Richelieu, 97. | Londres, Wessel et Sapleton. < > Leipzig, F. Hofmeister». <<

[257] En un voluminoso cuaderno publicado por Meissonniers Fils y editado al cuidado de Julian Fontana, que fue quien facilitó la partitura a la editorial. El mismo cuaderno, contenía una serie de obras de Chopin jamás impresas anteriormente, y que comprendía, además de la «Fantaisie-impromptu», dos series de cuatro mazurcas — las opus 67 y 68—; dos series de valsos —los dos del Opus 69 y los tres del opus 70—; las tres polonesas del Opus 71; un abigarrado Opus 72 que agrupaba el *Nocturno en mi menor*, la *Marcha fúnebre en do menor* y *Tres escocesas*, y, finalmente el *Rondó para dos pianos en Do mayor, opus 73*. La portada del voluminoso cuaderno aparece encabezada por la siguiente leyenda: «OEUVRES | *POSTHUMES* | POUR | *PIANO* | DE | FRÉD. CHOPIN | PUBLIÉS SUR *MANUSCRITS ORIGINAUX* AVEC AUTORISATION | DE SA FAMILLE | PAR | *JULES FONTANA*». <<

[258] El término es utilizado de modo muy sarcástico por Huneker (James Huneker. *Chopin. The Man and...*, ob. cit., p. 135). <<

[259] El motivo de esta sección central fue utilizado en 1918 por el compositor estadounidense Harry Carroll como tema de su famosa canción *I'm Always Chasing Rainbows*. <<



[260] «Casi un calco del *Impromptu opus 89* de Moscheles» (Jesús Bal y Gay. *Chopin...*, ob. cit., p. 242). <<

[261] Ferenc Liszt. *Chopin*, ob. cit., p. 52. <<

[262] Ferenc Liszt. *Chopin*, ob. cit., pp. 52 y 53. <<

[263] Wilhelm von Lenz. «Übersichtliche Beurteilung der Pianoforte-Kompositionen von Chopin», en *Neue Berliner Musikzeitung*, XXVI, 37. Berlín, 1872. <<

[264] Barbara Hesse-Bukowska fue distinguida en 1949 con el segundo galardón en el Premio Chopin de Varsovia, tras Bella Davidóvich y Halina Czerny-Stefańska, que obtuvieron *ex aequo* el primer premio de aquella cuarta edición, primera celebrada tras la conclusión de la II Guerra Mundial. <<

[265] Sin considerar las repeticiones. <<

[266] Sin considerar las repeticiones. <<

[267] En un álbum de seis hojas (329 x 258 mm) cuya portada dice: «Cinq Mazurkas | POUR | LE | Piano Forte | DÉDIÉS À | Mademoiselle la Comtesse Pauline | PLATER | par | Fréd. Chopin. | P<sup>é</sup>. del Ed<sup>r</sup>. < > Prix: 5<sup>f</sup>. | Op: 6. | PARIS, Chez Maurice SCHLESINGER, M<sup>d</sup> de Musique, Ed<sup>r</sup>, des Oeuvres de Mozart, Rossini, etc, etc. | Rue de Richelieu, 97 | LEIPZIG, Chez KITSNER». <<



[268] Pauline Plater era hija del conde Ludwik Plater (1774-1846), un rico diplomático polaco exiliado en París desde principios de los años treinta. Él y su familia acogieron en diversas ocasiones a Chopin en su suntuoso domicilio parisiense. <<

[269] Precisamente en esta región, concretamente en la ciudad de Długie, había nacido, en 1782, la madre de Chopin, Tekla-Justyna Krzyżanowska, por lo que es fácil suponer que esta danza resultara sumamente familiar al joven Fryderyk. <<

[270] Probablemente Chopin, poco ducho en la lengua de Dante, confundió la letra «i» con la gráficamente muy parecida «j». <<

[271] Aunque en este caso concreto (compás 6), más bien habría que hablar de la *sensible* (Mi natural) de la *dominante* (Fa). <<

[272] Ludwik Bronarski. *Harmonica Chopina*. Varsovia, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1935, p. 6. <<

[273] Gastone Belotti. *Chopin*, ob. cit., p. 255. <<

[274] En el estuche del compacto que contiene la vivaz grabación de esta mazurca efectuada por Vladímir Ashkenazi en 1984, en Londres (DECCA 443 748-2), aparece, precedido de una interrogación, el año 1820 como fecha probable de composición. Hipótesis difícil de asumir dada la nada infantil escritura de la mazurca, verdaderamente impropia de un niño de apenas diez años. Por otra parte, algunos autores, como el propio Belotti (Gastone Belotti. *Chopin*, ob. cit., p. 254) confunden esta primera versión con una supuesta mazurca en Re mayor compuesta en 1820 y publicada el 20 de febrero de 1910 por el diario polaco *Kurier Warszawski*. <<

[275] Salvo la última de ellas, la *Mazurca opus 17, número 4, en la menor*, que acomete en 1824, con sólo 14 años, aunque no ultima y entrega a la imprenta hasta 1833, junto con las otras tres mazurcas que completan la serie. <<



[276] En un cuaderno de siete hojas (347 × 268 mm), la primera de la cuales dice:  
«*Quatre | MAZURKAS | POUR LE | Piano Forte | dédiées | à Madame Lina Freppa |*  
*par | FRÉD. CHOPIN. | Op: 17. < > Prix: 6<sup>f</sup>. | Propriété des Editeurs. | PARIS, Chez*  
*MAURICE SCHLESINGER, R. Richelieu, 97. | Leipzig, chez Breitkopf et Härtel < >*  
*Londres, chez Wessel et Co. | M. S. 1704*». <<

[277] Arturo Toscanini. *Nel mio cuore troppo d'assoluto. Le lettere dei Arturo Toscanini* (edición preparada por Harvey Sachs). Milán, Garzanti Libri s. p. a, 2003, p. 215. <<

[278] Alfred Cortot decía que esta introducción es «ya por sí misma una delicada maravilla de poesía imaginativa». <<

[279] Por otra parte, este trío se percibe próximo al rítmico tema introductorio de la *Mazurca en Mi mayor, opus 6 número 3*, y al trío de la *Mazurca en la menor, opus 7 número 2*. <<

[280] En un álbum de nueve hojas (315 × 249 mm) en cuya portada figura la siguiente inscripción: «4 | MAZURKAS | pour Le Pianoforte | *dédiées* | à Monsieur le Comte de Perthuis | *composées* | par | FRÉDR. CHOPIN. | Propriété des Editeurs. | Oeuv. 24. < > Pr: 20 Gr | *Leipsic* | *chez Breitkopf & Härtel*. | Londres, *chez Wessel & C<sup>o</sup>*. | Paris, *chez M Schlesinger* | *S<sup>t</sup>. Petersbourg*, *chez Bernard & Holtz*. < > *Varsovie*, *chez G. Sennewald*. | *Enregistré dans les Archives de l'Union*». <<

[281] A la que algunos años después, en 1844, Chopin haría destinataria de su *Tercera sonata para piano, opus 58*. <<

[282] Luiza Linde, nacida Nazbaum, era la segunda esposa de Bogumił Linde (1771-1847), director del Lyceum de Varsovia en el que enseñaba Mikołaj Chopin, padre del compositor. <<

[283] Probablemente derivada del hecho de que su composición coincidió con la «inexplicable» ruptura de su compromiso matrimonial con Maria Wodzińska, quien, instigada por sus padres, le dejó compuesto y sin novia. <<



[284] En un álbum de ocho hojas (348 × 269 mm) en cuya portada figura la siguiente inscripción: «QUATRE | MAZURKAS | *POUR LE* | PIANO | *dédiées à Madame* | LA | PRINCESSE DE WURTEMBERG née PRINCESSE CZARTORYSKA | PAR | FRÉD. CHOPIN | *Prix: 7<sup>f</sup>. 50<sup>c</sup>.* | *Op. 30.* | *Paris, chez Maurice Schlesinger, Editeur, Rue de Richelieu, N.º. 97.* | *Leipzig, Breitkopf & Härtel* < > *Londres chez Wessel et Cie.* | > *Propriété des Editeurs*». <<

[285] Wilhelm von Lenz. «Übersichtliche Beurteilung der Pianoforte-Kompositionen von Chopin», en *Neue Berliner Musikzeitung*, XXVI, 37. Berlín, 1872, pp. 291 y 292.

<<

[286] Janusz Miketta. *Mazurky Chopin*. Cracovia, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1949, p. 177. <<

[287] Se trata de un largo y mantenido —durante dos compases— acorde que emplea la llamada «cuarta eslava» (Do sostenido-Fa doble sostenido), y que contribuye a generar ese hábito de «misterio» que desde el inicio desprende la mazurca. <<

[288] La portada del álbum, integrado por diez hojas tamaño 345 × 272 mm, anuncia:  
«QUATRE | Mazurkas | *pour le* | PIANO | dédiées | à *Mademoiselle la Comtesse Rose Mostowska* | PAR | F. CHOPIN | *Oeuv. 33.* < > *Prix: 7<sup>f</sup>. 50<sup>c</sup>.* | *Paris, chez Maurice Schlesinger, Rue de Richelieu, 97.* | *Londres, chez Wessel et C<sup>ie</sup>.* < > *Leipzig, chez Breitkopf et Hartel.* | M. S. 2714 | > *Propriété des Éditeurs*». <<

[289] Aunque algunas versiones sobrepasan con holgura este minutaje. Es el caso de la registrada por Arturo Rubinstein, en diciembre de 1965, para RCA, que se alarga durante 5' 32". <<

[290] *Guide de la musique de piano et de clavecin*. París, Fayard, 1987, p. 218. <<

[291] El álbum, que consta de siete hojas tamaño 349 × 270 mm, incluye en su portada la siguiente información: «QUATRE | Mazurkas | *Pour* | LE PIANO | Dédiées à son Ami | Étienne Witwicki | *Par* | FRED. CHOPIN. | Op. 41. Prix: 6<sup>f</sup>. | A. L. | PARIS, chez E. TROUPENAS & C<sup>ie</sup>. Rue Neuve Vivienne, 40. | Londres, chez Wessel et C<sup>ie</sup>. < > Leipzig, Breitkopff [sic] & Haertel». <<



[292] En la edición de Troupenas, la colección se abre con la *Mazurca en do sostenido menor*, y sigue con la en mi menor, luego la en Si mayor y cierra con la *Mazurca en La bemol mayor*. <<

[293] Incluidas las dos de Rubinstein (1938 y 1965), la de Ashkenazi para DECCA, o las históricas de Ignaz Friedman. <<

[294] En el manuscrito de la partitura el nombre aparece en francés (Étienne). <<

[295] Henryk Opieński (1870-1942) afirma que el tema recoge una melodía popular polaca titulada *En la pradera resplandecen las flores*. (Henryk Opieński. *F. Chopin*. Lwów, H. Altenberg, 1909, p. 126). <<

[296] Gastone Belotti. *Chopin*, ob. cit., p. 223. <<

[297] Wilhelm von Lenz. «Übersichtliche Beurteilung...», ob. cit., p. 291. <<

[298] En un álbum de nueve hojas tamaño 337 × 261 mm, cuya portada dice: «Trois | MAZOURKAS | pour le | PIANO | dédiées à | Monsieur Léon Szmitkowski, | par | F. CHOPIN. | Propriété des Editeurs. | Enregistré dans l'Archive de l'Union | Oeuvre 50. < > Prix f.\_A.de.C. | VIENNE | chez Pietro Mechetti q<sup>m</sup> Carlo, | Marchand-Editeur de Musique et de beaux [sic] Arts de la Cour I. et R. | Place S<sup>t</sup>. Michel N.º. 1153. | Paris chez M. Schlesinger. < > Londres, chez Wessel et Stapleton». <<

[299] Pietro Mechetti (Lucca, 1777-Viena, 1850) era sobrino del influyente editor italiano afincado en Viena Carlo Mechetti (1748-1811). A la muerte de éste, Pietro heredó la editorial. En la extensa relación de autores de los que la editorial «Carlo Mechetti e Nipote» publicó obras por primera vez figuran nombres como Beethoven (*Polonesa para piano en Do mayor, opus 89*), Czerny, Donizetti, Mendelssohn-Bartholdy (*Variaciones serias, opus 54*), Moscheles, Nicolai, Rossini, Schubert, Schumann, Spohr y Voříšek. <<



[300] Wilhelm von Lenz. «Übersichtliche Beurteilung...», ob. cit., p. 291. <<

[301] En el manuscrito figura «C. Maberly». La ce corresponde a la forma francesa (Catherine) del nombre Katharina. <<

[302] En un álbum de diez hojas tamaño 349 × 272 mm, en cuya portada aparece la siguiente información: «3 | MAZURKAS | POUR | Piano, | dédiées à Madem<sup>lle</sup>. | C. MABERLY | PAR | *F. CHOPIN* | AV | *Op: 56.* < > *Prix: 9 fr.* | A PARIS, chez M<sup>ce</sup>. SCHLESINGER, Rue Richelieu, 97. | Londres, Wessel et Stapleton. < Prop<sup>é</sup>. des Editeurs. > Leipzig, Breitkopf et Härtel». <<

[303] Gastone Belotti afirma que el *Vals en La bemol mayor, opus 64 número 3*, compuesto en 1847, está basado precisamente en este episodio en Mi bemol mayor. (Gastone Belotti. *Chopin*, ob. cit., p. 231). <<

[304] Zdzisław Jachimecki. *Chopin, Rys życia i twórczość*. Varsovia, 1911. <<

[305] Paul Hamburger. «Mazurkas, Waltzes, Polonaises», en *F. Chopin. Profiles of the Man and the Musician*. Londres, Barrie & Rockliff, 1966, p. 86. <<

[306] El cuaderno, de nueve hojas tamaño 345 × 269 mm, contiene en su primera página la siguiente información: «*TROIS MAZOURKAS* | pour Le Piano | par| *FRÉD. CHOPIN* | Op. 59. < Propriété des Éditeurs > Pr. 5/6 Thlr. | Enregistré aux Archives de l'Union | *Berlin chez Stern & Co., Werd. Markt 6. | Paris chez M. Schlesinger. < Londres chez Wessel. > St. Petersbourg chez M. Bernard. | Varsovie chez Spiess & C<sup>o</sup>. | St & C<sup>o</sup>. 71. | Hof Lthgr. F. Silber, Berlin*». <<

[307] Gastone Belotti. *Chopin*, ob. cit., p. 238. <<



[308] En un cuaderno de seis hojas de formato 333 × 263 mm, cuya portada dice: «3 | MAZURKAS | POUR | PIANO | dédiées à Madame la Comtesse | Laure Czosnowska | PAR | F. CHOPIN. | A. V. | Op: 63. < > Prix 6<sup>f</sup>. | PARIS, | Maison M<sup>CE</sup>. SCHLESINGER, BRANDUS et C<sup>IE</sup>. Successeurs, Rue Richelieu, N.º. 97. | Leipzig, Breitkopf et Hartel < B. et C<sup>IE</sup>. 4742. > Londres, Jullien et C<sup>IE</sup>». <<

[309] En un álbum de seis hojas tamaño 336 × 258 mm, cuya portada incluye la siguiente leyenda: «MAZURKAS | N.º 1 à 4. | 2<sup>e</sup> Livraison | *des oeuvres posthumes* | DE | F. CHOPIN | A. V. | (J. M. 3524.) | p. 2, '(1835) ÷ N.º 1.'; p. 4, '(1849) ÷ N.º 2.'; p. 6, '(1835) ÷ N.º 3.'; p. 8, '(1846) ÷ N.º 4.' | 'Paris, Imp: Bauve, 14 Rue S<sup>t</sup>. Marc. < J. M. 3524.'; pp 3-10, 'J. M. 3524.'». <<

[310] En un álbum de seis hojas tamaño 336 × 258 mm, con la siguiente portada:  
«QUATRE | Mazurkas | N.º 5 à 8. | 3<sup>e</sup> Livraison | *des oeuvres posthumes* | DE | F.  
CHOPIN | A. V. | (J. M. 3525.) | p. 2, '(1830) ÷ N.º 5.'; p. 4, '(1827) ÷ N.º 6.'; p. 6,  
'(1830) ÷ N.º 7.'; p. 8, '(1849) ÷ N.º 8.' | 'Paris, Imp: Bauve, 14 Rue S<sup>t</sup>. Marc. <  
J. M. 3525.'; pp 3-9, 'J. M. 3525.'». <<

[311] Aunque algunos autores dan como más probable el año 1829. <<

[312] Como ocurre con su hermana de opus, la *Mazurca en Do mayor*, en ésta también algunos autores apuntan 1829 como año más probable de composición. <<

[313] «Aunque, en realidad, es una escala hipolidia, con cuarta aumentada y omisión del sexto grado, salvo en la conclusión» (Gastone Belotti. *Chopin*, ob. cit., p. 251).

<<

[314] Maurice John Edwin Brown. *Chopin: An Index of his Works in Chronological Order*. Londres, McMillan & Co., 1960, p. 38. <<

[315] Cit. en: G. C. Ashton Jonson. *A Handbook to Chopin's Works*. Londres, William Heinemann, 1905, p. 186. <<



[316] Salvo un extemporáneo e innecesario «*crescendo*» (*cresc*) incorporado por Franchomme o por Fontana en el compás 14. <<

[317] Jan Ekier fue vencedor de la tercera edición del Premio Chopin de Varsovia, celebrada en 1937. <<

[318] En realidad, esta frase fue implantada por Joseph Goebbels (1897-1945), el hábil político alemán, ministro de propaganda de la Alemania Nazi y uno de los principales oradores del III Reich. <<

[319] Comentario apócrifo recogido el 19 de noviembre de 2007 en la página web «[marvinhayes.linkara.com](http://marvinhayes.linkara.com)». <<

[320] John Field (Dublín, 1782-Moscú, 1837) había sido alumno y amigo de Muzio Clementi, para cuya empresa Clementi & Co. trabajó como representante-demostrador de pianos. En 1802, acompañó a Clementi en un largo viaje por Rusia, donde decidió establecerse hasta su muerte, acaecida el 23 de enero de 1837. Entre su producción para piano destacan siete conciertos con orquesta, cuatro sonatas y 19 nocturnos. <<

[321] Tal vez haya sido el célebre maestro de piano Antoine François Marmontel (Clermont-Ferrand, 1816-París, 1898) quien mejor definió el nocturno tal como lo configuró Field. «John Field», escribe Marmontel, «fue el inventor de un género de pequeñas piezas características: especies de ensoñaciones, de meditaciones, en las cuales el pensamiento de un sentimiento tierno, a veces algo amanerado, es acompañado muy a menudo por un bajo ondulado en arpegios, o en acordes quebrados, que mece armoniosamente y sostiene la frase melódica para animarla con imprevistas modulaciones, aunque muy rara vez llega a establecer un verdadero diálogo con ella». <<

[322] Chopin admiraba realmente a Field tanto como era consciente de su propio genio. Así se desprende, por ejemplo, de la carta que, en enero de 1833, remite a su amigo Dominik Dziewanowski: «... Realmente no puedo quejarme de mi suerte. Hasta los artistas se muestran complacientes conmigo. Pixis y Kalkbrenner me han dedicado algunas de sus obras... Discípulos del Conservatorio, alumnos de Moscheles, Herz y Kalkbrenner, en fin, pianistas ya formados, solicitan lecciones mías y me colocan al nivel de Field. Si yo fuera tonto, creería haber llegado ya al apogeo de la gloria. Pero nadie puede saber mejor que yo lo que me queda aún por aprender». <<

[323] Carta fechada el 30 de abril de 1844, reproducida en: Maria von Grewingk. *Eine Tochter Alt-Rigas, Schulerin Chopins*. Riga, G. Loffler, 1928, pp. 10 y 11. Según el testimonio de diversos alumnos de Chopin, éste les recomendaba «un estilo cantable de interpretación que ayudara a comunicar el trasfondo vocal del género». <<



[324] *Scherzo*, 226, enero 2008, p. 90. <<

[325] Reeditada en 2007 a precio de ganga por Brilliant (ref.: 93529), en un álbum que también contiene su grabación de los *24 Preludios opus 28*. <<

[326] En la editorial Kistner, que más tarde se convertiría en Breitkopf & Härtel. La edición consta de siete hojas (321 × 255 mm), pautadas por ambos lados, aunque sólo 13 de sus 14 caras aparecen escritas (la última está en blanco). En la portada figura la siguiente presentación: «TROIS | NOCTURNES | pour le | Pianoforte | composés et dédiés à Madame | CAMILLE PLEYEL | par | FRÉD. CHOPIN | *Oeuvre 9. Pr. 14 Gr.* | Propriété des Éditeurs. | Enregistré aux Archives de l'Union. | *Leipzig, chez Fr. Kistner. | Paris, chez M. Schlesinger. | 995*». <<

[327] Wessel & Co. <<

[328] Maurice Schlesinger. <<

[329] «Trois | NOCTURNES | pour le Pianoforte | *composés et dédiés* | À son ami *Ferdinand Hiller* | par | FR. CHOPIN. | *Propriété des Éditeurs.* | *Oeuv. 15.* À Leipsic [sic], Chez Breitkopf & Härtel». Muy pocos meses después, en el mismo año de 1833, fueron editados en París, por Maurice Schlesinger. En 1834 los imprimió en Londres Wessel & Co. <<

[330] Ferdinand Hiller (Frankfurt, 1811-Colonia, 1885) había sido alumno de Hummel y fue estrecho amigo de Mendelssohn-Bartholdy y de Brahms. Entre sus numerosos alumnos se encuentra el compositor Max Bruch, a quien Hiller consideró su «sucesor». <<

[331] El manuscrito está integrado por siete hojas de 347 × 269 mm pautadas por ambas caras. En la primera de ellas figura a modo de portada el siguiente texto: «DEUX | NOCTURNES | *pour le* | Piano | DÉDIÉS | *à Madame la Comtesse d'Appony* | PAR | FRÉD. CHOPIN | *Op: 27. Pr. 6<sup>f</sup>.* | PARIS chez MAURICE SCHLESINGER, Rue Richelieu, 97. | Leipsig [sic], Breitkopf et Härtel | Londres, chez Wessel et Comp<sup>ie</sup>. | *Propriété des Éditeurs*». <<



[332] En una carta que Mendelssohn-Bartholdy remite a su hermana Fanny desde Leipzig el 6 de octubre de 1835, el compositor hamburgués refiere el grato encuentro que sostuvo dos días antes con Chopin en esta ciudad sajona: «Para mí fue muy placentero encontrarme de nuevo con un músico verdadero, que tiene un estilo perfecto y bien definido [...] La velada del domingo fue verdaderamente notable, ya que Chopin me hizo tocar mi oratorio [*Paulus, opus 36*] mientras algunos curiosos de la ciudad de Leipzig entraban en la sala para verlo [...] Entre la primera y segunda parte del oratorio él se precipitó hacia sus nuevos estudios y un nuevo concierto con piano. También tocó un nuevo y encantador *Nocturno* [el *Opus 27, en Re bemol mayor*], del cual logré aprender de oído una buena parte. De este modo, pasamos una muy grata velada, y me dio su palabra de que volvería durante el invierno si yo me comprometía a componer una nueva sinfonía y a ejecutarla en su honor». <<

[333] En un álbum de seis páginas (328 × 260 mm) en cuya portada se lee: «DEUX NOCTURNES | Pour Piano | DÉDIÉS | à Madame la Baronne de Billing | NÉE DE COURBONNE | PAR | FRÉD. CHOPIN | Op. 32. < > Pr. 6<sup>f</sup>. | Paris, chez Maurice Schlesinger, Éditeur, Rue Richelieu, 97. | Berlin, A. M. Schlesinger < > Londres, Wessel et C<sup>ie</sup>. | Propriété des Editeurs». <<

[334] El álbum de seis hojas (329 × 259 mm) incluye en su primera página la siguiente leyenda: «*DEUX NOCTURNES* | Pour | Le Piano | Composés | PAR | FRED. CHOPIN | Op: 37. < > Prix: 5<sup>f</sup>. | A. Lafont. | à *PARIS*, chez *E. TROUPE-NAS & Cie.*. Rue Neuve Vivienne, 40. | à Londres, chez *Wessel & Cie.*. < > à Leipzig, chez *Breitkopf & Haertel*». <<

[335] Conviene apuntar que, como revela el propio Chopin en una carta que remite desde Mallorca a Julian Fontana el 28 de diciembre de 1838, las únicas partituras que llevó consigo a Baleares eran de obras de Johann Sebastian Bach. <<

[336] A tenor de las penosas condiciones en las que Chopin realizó el viaje resulta difícil asumir que el compositor estuviera en situación de escuchar ninguna barcarola. George Sand lo describe con pelos y señales: «La travesía, el mal olor y el sueño atrasado no podían contribuir a amenguar sus sufrimientos. El capitán no tuvo para nosotros otra atención que la de suplicarnos que no hiciéramos acostar a nuestro enfermo en la mejor cama de la cabina, porque, según el prejuicio español, toda enfermedad es contagiosa; y como nuestro hombre pensaba ya hacer quemar la colchoneta en la que reposaba el enfermo, deseaba que ésta fuese la más usada». Chopin, que durante el traslado en carricoche de Valldemossa al puerto de Palma de Mallorca sufrió un «espantoso» vómito de sangre, hubo de hacer el trayecto entre Palma y Barcelona tumbado en un viejo camastro. Para colmo, junto a su camarote viajaba una maloliente y ruidosa piara de cerdos. «Los cerdos», escribe George Sand, «estuvieron muy tranquilos durante las primeras horas del viaje, pero, a medianoche, el piloto reparó que tenían un sueño que imaginó triste y melancólico. Entonces comenzó a fustigarlos con el látigo, regularmente, a cada cuarto de hora; fuimos despertados por los gritos y horrorosos clamores, debidos, por una parte, a los gruñidos de dolor y la rabia de los cerdos hostigados, y, por otra, al estímulo del capitán animando a sus subordinados y los juramentos que la emulación inspiraba a éstos. Muchas veces creímos que la piara devoraba a los pasajeros» (George Sand. *Oeuvres autobiographiques*. París, Edit. Gallimard, 1970 / 1971, vol. II, p. 1050). <<

[337] Primera interpretación de la que hay noticia. <<

[338] Gastone Belotti. *Chopin*, ob. cit., p. 394. <<

[339] En un álbum de siete hojas (332 × 255 mm) cuya portada contiene la siguiente información: «2 | NOCTURNES | POUR LE | PIANO | dédiés à | Mademoiselle J. W. Stirling | PAR | F. CHOPIN | AV | Op: 55. < > Prix: 7<sup>f</sup>.50 | A PARIS, chez M<sup>CE</sup>. SCHLESINGER, Rue Richelieu, 97 | Londres, Wessel et Stapleton. <Prop<sup>é</sup>. des Editeurs.> Lepizig, Breitkopf et Hartel». <<



[340] Gastone Belotti. *Chopin*, ob. cit., p. 398. <<

[341] El álbum, integrado por ocho folios (350 × 268 mm) dice en su portada: «2 | *NOCTURNES* | *POUR* | *PIANO* | dédiés | à *M<sup>lle</sup>. R de Könneritz* | *PAR* | *F. CHOPIN.* | *A. Vialon.* | *OP: 62.* < > *PR: 7<sup>f</sup>.50* | *PARIS,* | *MAISON M<sup>CE</sup>.* SCHLESINGER, | *BRANDUS et C<sup>IE</sup>.* | Successeurs, *Rue Richelieu, 97.* | *Lepizig, Breitkopf et Hartel.* | *Londres, Wessel et C<sup>IE</sup>.* | *B. et C<sup>IE</sup>. 4611*». <<

[342] El joven editor Gemmy Brandus (1823-1873) y su hermano Louis habían comprado a Moritz (Maurice) Schlesinger (1798-1871) su conocida editorial en enero de 1846 (nota del autor). <<

[343] Jarosław Iwaszkiewicz. *Fryderyk Chopin*. Cracovia, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1955, p. 189. (Edición en español: *Chopin*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1982). <<

[344] En la edición original francesa el arpeggio se detiene en el Sol sostenido de la segunda línea, sin llegar al Mi agudo. Sin embargo, la tradición ha impuesto que se toque siempre ampliado hasta el Mi agudo, tal como figura en la edición alemana. <<

[345] Ni por el estilo ni por la forma de sus pentagramas es razonable asumir la hipótesis de Tad Szulc, quien apunta que el *Nocturno en mi menor* «pudo ser compuesto» durante una leve mejoría que Chopin experimentó pocas semanas antes de fallecer, el 17 de octubre de 1949. (Tad Szulc. *Chopin in Paris...*, ob. cit., p. 386). Por contra, otros autores, como James Huneker, anticipan la fecha de composición al año 1827. (Vid. James Huneker. *Chopin. The Man and...*, ob. cit., p. 141n). <<

[346] El álbum fue impreso por primera vez en «Paris, Imp. Bauve, 14 rue S<sup>t</sup>. Marc», y la portada de sus seis hojas pautadas por ambos lados (de 336 × 258 mm cada una de ellas) incluye la siguiente leyenda. «NOCTURNE, MARCHE FUNÈBRE | et Trois Écossaises. | par | FRÉDÉRIC CHOPIN. | Oeuvres posthumes. 7<sup>e</sup> Livraison. | ‘NOCTURNE’; p. 5, ‘MARCHE FUNÈBRE’; p. 8, ‘TROIS ÉCOSSAISES.’». <<

[347] André Coeuroy. *Chopin*. París, Edition Plon, 1951. <<



[348] Ludwika Chopin Jędrzejewiczowa (1807-1855), hermana mayor del compositor, era también excelente pianista. <<

[349] Ferenc Liszt. *Chopin*, ob. cit., p. 33. <<

[350] Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda edición. <<

[351] Algunos autores sostienen que el origen de la «polonesa» se remonta a 1574, cuando, durante una recepción en Cracovia ofrecida por Enrique III de Valois (entronizado un año antes nada menos que «Rey de la Noble República de Polonia y de Lituania»), la nobleza polaca desfiló ante el futuro monarca francés bajo los acordes de una música solemne que luego comenzó a ser imitada hasta derivar en una danza a la que se denominó “polaca o polonesa”». <<

[352] Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., p. 250. <<

[353] Ferenc Liszt. *Chopin*, ob. cit., p. 33. <<

[354] El compacto, que también atesora la grabación de la *Tercera sonata, en si menor*, de Emil Guilels, abarca las *Dos polonesas opus 26* [KK 345-356], las *Dos polonesas opus 40* [KK 615-625], la *Polonesa en fa sostenido menor, opus 44* [KK 663-667] y la *Polonesa en La bemol mayor, opus 53* [KK 739-743], «Heroica». <<

[355] Alfred Brendel. *El velo del orden...*, ob. cit., p. 125. <<



[356] *Ibid.*, p. 126. <<

[357] Victoire Skarbek era esposa del padrino de Chopin, el conde Fryderyk Skarbek, cuyo nombre tomaron Mikołaj y Justyna para bautizar al futuro compositor. <<

[358] En enero de 1818 Chopin tenía siete años. No cumplió los ocho hasta el 1 de marzo de 1818. <<

[359] Impresa simultáneamente en Varsovia, por Józef Kauffmann, y en Maguncia, por B. Schott's Sohne, en un cuaderno de 5 hojas, tamaño 333 × 262 milímetros, con la siguiente inscripción en la portada: «à Madame Du-Pont. | POLONAISE | pour | PIANO | par | FR. CHOPIN. | OEUVRE POSTHUME. | N.º 17943. < Propriété pour tous pays. > Pr. 54 kr | MAYENCE | chez les fils de B. Schott. [...] Varsovie, chez J. Kauffmann». <<

[360] Gastone Belotti. «Le prime composizioni di Chopin», en *Saggi sull'arte e sull'opera di F. Chopin*. Bologna, Centro Italo-polacco di studi musicologici dell'Università, 1977, pp. 309-311. <<

[361] El nombre alemán de esta pequeña localidad-balneario de la Alta Silesia es Reinertz. Allí se puede visitar aún el palacete veraniego del príncipe Antoni Henryk Radziwiłł, convertido en museo y donde algunas habitaciones están destinadas a rememorar la estadía de los Chopin. <<

[362] En un concierto benéfico organizado para recabar fondos para los huérfanos de un vecino de esta pequeña localidad-balneario, que acababa de fallecer en un accidente. El éxito del recital propició que se repitiera en el mismo lugar la noche del 15 de agosto, de nuevo con la *Polonesa en si bemol menor* en el programa, donde también figuraron algunas mazurcas, el *Rondó en do menor, opus 1* y diversas improvisaciones. <<

[363] «Vieni fra queste braccia». <<



[364] Como la *Polonesa para piano sobre motivos de Rossini y Spontini* (¿1824?), la *Polonesa para piano sobre un tema de Il barbiere di Siviglia de Rossini* (1825), o las *Variaciones para flauta y piano sobre el motivo «Non più mesta», de la ópera La Cenerentola de Rossini*, de 1829. <<

[365] En un cuaderno de seis hojas (336 × 258 mm), cuya primera página dice: «3 | Polonaises | 6.<sup>e</sup> Livraison | *des oeuvres posthumes* | DE | F. CHOPIN | A. V. < > Chaque: 6.<sup>f</sup> | J. M. 3528.29.30». <<

[366] Entre ellos, George Charles Ashton Jonson (*A Handbook to Chopin's Works*, ob. cit., p. 189); Jesús Bal y Gay (*Chopin*, ob. cit., p. 251), y James Huneker (*Chopin, the Man...*, ob. cit., p. 189). <<

[367] Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., p. 251. <<

[368] Aunque algunos autores señalan 1825 como año de composición; entre otros, Keith Anderson, en las notas incluidas en el volumen II de la edición de la obra integral para piano de Chopin grabada por la pianista turca Idil Biret (Naxos 8.554535). <<

[369] Diferente juicio mantienen autores como Gastone Belotti, Claudio Capriolo y Giorgio Dolza, que sostienen que se trata de «una de las más bellas páginas del joven Chopin» (Gastone Belotti. *Chopin*, ob. cit., p. 168). <<

[370] Jeremy Siepmann: Notas a la edición integral de la obra de Chopin (Vol. V) publicada en 1999 por Deutsche Grammophon (463 060-2). Hamburgo, 1999. <<

[371] Friedrich Niecks. *Chopin as Man...*, ob. cit., vol. II, p. 359. <<



[372] James Huneker. *Chopin. The Man and...*, ob. cit., p. 183. <<

[373] En 1870, simultáneamente en Varsovia (por Józef Kauffmann) y Maguncia (por B. Schott's Sohne), en un cuaderno de 5 hojas, tamaño 348 × 280 milímetros, cuya portada señala: «POLONAISE | en Sol-b majeur | POUR | PIANO | *PAR* | FR. CHOPIN. | Oeuvre posthume. | N.º 20029. < > Pr. 54 kr. Propriété pour tous pays. | MAYENCE CHEZ LES FILS DE B. SCHOTT. [...] Varsovie chez J. Kauffmann».

<<

[374] Así lo interpretó, por ejemplo, en varios de los recitales que ofreció durante la larga gira que realizó por Inglaterra y Escocia entre el 20 de abril y el 23 de noviembre de 1848. <<

[375] Junto al que pasó unas semanas de vacaciones en el balneario checo de Karlovy Vary durante el mes de agosto de 1835. <<

[376] Encuadernadas en un álbum de nueve cuartillas (326 × 261 mm), la primera de las cuales incluye la siguiente leyenda: «*DEUX | POLONAISES | Pour le Piano | dédiées à son ami | J. Dessauer | | PAR | F. CHOPIN. | Op: 26. < > Pr: 7<sup>f</sup>. 50<sup>c</sup>. | Propriété des Editeurs | PARIS, chez MAURICE. SCHLESINGER, Rue Richelieu, N.º 97. | Leipsig [sic], chez Breitkopf et Härtel < > Londres, Wessel et Comp<sup>ie</sup>».*

[377] «Frecuentemente tocada por personas tímidas de un modo muy almibarado»  
(James Huneker. *Chopin. The Man and...*, ob. cit., pp. 184 y 185). <<

[378] Tonalidad enarmónica de Do sostenido mayor, que es precisamente (y no casualmente) el modo mayor de la tonalidad de do sostenido menor, que es la de esta polonesa. <<

[379] «Media voz». <<



[380] «Menos movido». <<

[381] En la escala temperada, que es la utilizada en el sistema tonal occidental, la nota Si es exactamente la misma —enármonica— que la nota Do bemol. <<

[382] Estas tres pes (*ppp*) situadas al final de la polonesa aparecen en todas las ediciones de la misma, como también figuran en el autógrafo original de Chopin. Sin embargo, en una partitura que ya al final de su vida envió a su alumna y amiga Jane Stirling para que la estudiara, borró las tres pes y las sustituyó por tres efes (*fff*), transformando sustancialmente con este final en fortísimo el final silencioso y acercándolo al carácter brillante que, de este modo, con esta variante, parece prevalecer en la obra. «Y así, con este final en fortísimo, es como siempre se debería interpretar la polonesa, dado que representa la última voluntad de su autor» (Gastone Belotti. «Le Polacche dell'op. 26 nella concezione autografa di Chopin», en *Saggi sull'arte...*, ob. cit., p. 414. <<

[383] En un álbum de seis folios (328 × 259 mm), cuya portada señala: «DEUX POLONAISES | *Pour* | Le Piano | Dédiées à | à [sic] M<sup>r</sup>. Jules Fontana | PAR | FRED. CHOPIN. | A. L. | *Op*: 40. < > *Pr*: 6<sup>f</sup>. | à Paris, chez E. TROUPENAS & C<sup>ie</sup>, Rue Neuve Vivienne, 40. | Londres, chez Wessel. < > Leipzig, chez Breitkopff [sic] & Haertel». <<

[384] Capriolo, Claudio / Dolza, Giorgio. *Chopin. Signori...*, ob. cit., p. 107. Paradójicamente, el tema grave de la *Polonesa en do menor*, presentado en octavas por la mano izquierda al inicio de la partitura, es reminiscente del motivo principal de la *Polonesa para una Coronación*, compuesta en 1825 por Karol Kurpiński para celebrar la entronización como rey de Polonia del zar Alejandro I. <<

[385] «Es curiosa su escritura vertical, exenta de *vocalismos* y hasta de rasgos verdaderamente pianísticos, lo cual la asemeja a una transcripción de orquesta» (Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., p. 251). <<

[386] Para Antón Rubinstein esta polonesa es «un retrato de la pasada grandeza polaca» (Cit. en: G. C. Ashton Jonson. *A Handbook to Chopin's...*, ob. cit., p. 136). Hedley la considera como «símbolo de la difunta gloria de la aristocracia polaca» (Arthur Hedley. *Chopin*, ob. cit., p. 162). Otros han ido más allá y han concretado aún más la fantasía: «Chopin describe en esta heroica polonesa el triunfo que alcanzaron las tropas polacas bajo el mando de su rey Juan III Sobieski sobre el ejército turco de Kara Mustafá, al que destruyeron ante las mismas puertas de Viena en la batalla que libraron en septiembre de 1683. Con esta victoria las tropas polacas lograron salvaguardar a la Europa cristiana de las hordas musulmanas». <<

[387] Piero Rattalino. *F. Chopin, vita, arte, opere*. Milán, Ricordi, 1969. <<



[388] Como ocurre, por ejemplo, en los asombrosos politonalismos y enarmonías que se producen entre los compases 73-77 y 113-116. <<

[389] Ferenc Liszt. *Chopin*, ob. cit., p. 48. <<

[390] En un cuaderno de siete hojas (337 × 259 mm), cuya portada señala: «Polonaise | POUR | PIANO | dédiée à Madame | la Princesse Charles de Beauvau née de Komar | PAR | F. CHOPIN. | A. V. | Op: 44. < >| Pr. 7<sup>f</sup>.50 | A PARIS, chez MAURICE SCHLESINGER, Rue Richelieu, 97. | Vienne, chez P. Mechetti. < 3477. M. S. > Propriété des Editeurs. | Londres, Wessel et Stapleton». <<

[391] En algunas ediciones aparece la indicación «Moderato» al inicio de la partitura; en otras «Allegro moderato». Ninguna de ellas es original de Chopin, por lo que tienen carácter absolutamente arbitrario. La primera edición apareció sin indicación de tempo, y el manuscrito permanece ilocalizado. <<

[392] «Doppio movimento. Tempo di Mazurca», anota Chopin sobre el compás 127.

<<

[393] «Es una mazurca de estilo idílico, que se diría exhala los olores del espliego y de la mejorana, pero que, lejos de borrar el recuerdo del profundo y desgraciado sentimiento que oprime al mundo, aumenta, al contrario, por su irónico y amargo contraste, las penosas emociones del oyente, hasta el punto de que casi se siente aliviado cuando vuelve la primera frase y se encuentra con el imponente y entristecedor espectáculo de una lucha fatal» (Ferenc Liszt. *Chopin*, ob. cit., p. 49).

<<

[394] «Tempo I. Tempo di polacca», marca la partitura sobre el compás 262 y la anacrusa del 261. <<

[395] «Después de la imprevisible mazurca, su extática serenidad será destruida, cuando comenzábamos a creerla eterna, por el retorno de la polonesa propiamente dicha» (Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., p. 253). <<



[396] Gastone Belotti. *Chopin*, ob. cit., p. 183. <<

[397] «La *Polonesa opus 53* es la favorita de todos los públicos, cosa muy lógica: ninguna como ella es al mismo tiempo poemática, brillante, sostenidamente impetuosa, abundante en bellas melodías y sólidamente construida; gallarda como la *Opus 40 número 1*, pero más elegante, poemática como *la Opus 44*, pero más homogénea, constituye la culminación del proceso iniciado con la primera del *Opus 26*: la conversión de la polonesa en algo profundamente significativo como música y como poesía, sin mengua de sus rasgos característicos» (Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., p. 253). <<

[398] En un álbum de diez hojas (326 × 258 mm) con la siguiente portada:  
«POLONAISE | pour le | PIANO | dédiée | à *Monsieur Auguste Léo* | par | *F. Chopin*.  
| Op: 53. | Propriété des Éditeurs. | *Leipzig, Breitkopf & Härtel.* | *Paris,*  
*M. Schlesinger.* < > *Londres, Wessel & Stapleton.* | Pr. 1 Thlr. | *Enregistré aux*  
*Archives de l'Union.* | 7002». <<

[399] Así lo cuentan los contemporáneos de Chopin, especialmente su alumno predilecto Adolf Gutmann, que lo refirió a Friedrich Niecks. <<

[400] Con la única excepción de los compases 101 y 102, en los que reaparecen los sonoros acordes arpegiados que establecieron la tonalidad de Mi mayor en los compases 81 y 82. <<

[401] Paolo Petazzi: Notas a la edición integral *Chopin* (Vol. V) publicada en 1999 por Deutsche Grammophon (463 072-2). Hamburgo, 1999. <<

[402] La noche del 2 de mayo Chopin organizó en su casa una velada musical a la que invitó a diversos amigos a escuchar sus nuevas composiciones, entre las que, probablemente, se encontraba la *Polonesa-fantasía*, tal como advierten varios autores. George Sand da detalles de esta *soirée* en la carta que un día después, el 3 de mayo, remite a su hijo Maurice. «En su apartamento», escribe la Sand, «Chopin nos ha obsequiado con música, flores y comida. Estuvieron el príncipe y la princesa Czartoryska, la princesa Sapieha, Delacroix, Louis Blanc, que se declaró a Titine, por lo cual Bignat se ocupó de burlarse a lo grande. Estuvieron también Arpentigny, Duvernet y su mujer, Aure, además de Pauline y Viardot» (George Sand. *Corresp.* T. VII, p. 338). <<

[403] En un cuaderno de ocho hojas (336 × 261 mm) cuya portada anota: «Polonaise-  
Fantaisie | POUR | PIANO | dédié à Madame A. Veyret | PAR | F. CHOPIN. |  
A. Vialon. | OP: 61. < > PR. 7<sup>f</sup> 50 | PARIS, | MAISON M<sup>CE</sup> SCHLESINGER, |  
BRANDUS et C<sup>IE</sup>. | Successeurs, Rue Richelieu, 97. | Leipzig, Breitkopf et Hartel <  
B. et C<sup>IE</sup>. 4610.> Londres, Wessel et Compagnie». <<



[404] Un melómano tan apasionado de Chopin como André Gide consideró la *Polonesa-fantasía* como «declamatoria, redundante a veces, de un patetismo facilón y efectista, en la que apenas asoma el incomparable artista de los *Preludios* y de los *Estudios*» (André Gide. *Notes sur Chopin*. París, L'Arche, 1949, pp. 102 y 103). Tampoco se muestra muy entusiasta Jesús Bal y Gay, quien escribe: «Con todos sus grandes méritos, no resulta, en cuanto polonesa, tan convincente como cualquiera de las anteriores, ni en cuanto fantasía, se puede igualar a la *Opus 49*» (Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., p. 254). Sin embargo el renombrado musicólogo y compositor lucense reconoce que «en unión de la *Sonata opus 65 para piano y violonchelo*, constituye el albor de un nuevo estilo cuyo mediodía será impedido por la muerte» (*Ibid.*, p. 254.). <<

[405] De diferente opinión es Ferenc Liszt, quien escribe que en la *Polonesa-fantasia* «no se encuentra ningún rasgo atrevido y luminoso» (Ferenc Liszt. *Chopin*, ob. cit., p. 49). <<

[406] «Preludios de Mallorca», en Gerardo Diego. *Ofrenda a Chopin*. Madrid, Dirección General de Enseñanza Media y Profesional, 1969 (recogido en Gerardo Diego. *Poesías completas*. Madrid, Alfaguara, 1989, vol. II, p. 1017). <<

[407] Entre el público, además de Liszt, se encontraban aquel día en la Salle Pleyel personalidades tan distinguidas como Hector Berlioz, Maurice Bourges, Eugène Delacroix, Heinrich Heine, Friedrich Wilhelm Kalkbrenner, Adam Mickiewicz y George Sand. <<

[408] Palabras incluidas por Liszt en la extensa reseña crítica que firmó el 2 de mayo de 1841 en *La Revue et Gazette Musicale de Paris*. <<

[409] Alfred Brendel. *El velo del...*, ob. cit., p. 125. <<

[410] «Aún considero ejemplares y sin par las interpretaciones de Cortot [de los *Preludios*] correspondientes a los años treinta. Debieran tomarse como ejemplo de lo que puede lograr un pianista dentro de un entorno de lo más favorable» (Alfred Brendel. *El velo del...*, ob. cit., p. 125). <<

[411] Reeditada en 2007 a precio de ganga por Brilliant (ref.: 93529), en un álbum de dos cedés que también contiene su grabación integral de los *Nocturnos*. <<



[412] Rafał Blechacz nació el 30 de junio de 1985 en Nakło nad Notecią, Polonia. En octubre de 2005 ganó por unanimidad el XV Concurso Internacional de Piano Fryderyk Chopin de Varsovia. Además, fue también galardonado con tres premios especiales: el de la Radio Polaca, a la mejor interpretación de mazurcas; el de la Sociedad Polaca Chopin, a la mejor interpretación de polonesas, y el de la Filarmónica de Varsovia, a la mejor versión de un concierto para piano de Chopin. Ha recibido también el premio Krystian Zimerman a la mejor interpretación de las sonatas de Chopin. <<

[413] Diario *El País*, 5 febrero 2008. Suplemento *Babelia*, p. 35. <<

[414] Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., p. 227. <<

[415] Chopin se había familiarizado con la colección de preludios y fugas de Bach desde muy joven, en sus años de formación en Polonia, de la mano de su profesor Wojciech Żywny. Abunda en ello la información de Friedrich Niecks, quien escribe que una alumna de Chopin, Friederike Müller Streicher, le contó que en cierta ocasión escuchó una mañana a su maestro «tocar de memoria y con absoluto dominio 14 preludios y fugas de *El clave bien temperado* de Bach». La admiración por Bach es una constante en Chopin. Delfina Potocka cuenta cómo en cierta ocasión Chopin le dijo: «Bach no envejecerá jamás. La estructura de su obra recuerda esas figuras geométricas perfectamente diseñadas, en las que todo está en su sitio, en las que ninguna línea está de más». <<

[416] Referido al autor instantes después de interpretar los 24 *Preludios* de Chopin en el Festival de Música de Llutxent (Valencia), el 29 de julio de 2006. <<

[417] «Creo que la música de Chopin es melancólica, pero entendida desde distintos puntos de vista y con otros tipos de emociones. El ejemplo lo podemos encontrar en los *Preludios opus 28*, donde cada uno de ellos es completamente diferente a los demás» (Rafał Blechacz, entrevista de Juan Antonio Llorente. *Scherzo*, 224, noviembre 2007, p. 63). <<

[418] Algunos autores, como Claudio Capriolo y Giorgio Dolza, anticipan los primeros preludios a 1831. (Capriolo, Claudio / Dolza, Giorgio. *Chopin. Signori...*, ob. cit., p. 72). <<

[419] El 22 de enero de 1839, Chopin escribe desde Valldemossa sendas cartas a su editor Camille Pleyel y a su amigo Julian Fontana. En ellas les anuncia que los *Preludios* están «concluidos». «Te envío», escribe Chopin a Pleyel, «el último de los *Preludios*, que he compuesto en el piano que me has enviado, y que llegó [a Palma de Mallorca] perfectamente, a pesar del mar y del mal tiempo, y de los problemas en la aduana de Palma» (Frédéric Chopin. Corresp., p. 524, n.º 290). <<



[420] En un cuaderno de diez páginas (333 × 256 mm), cuya primera hoja contiene la siguiente leyenda: «24 | PRÉLUDES | POUR | Le Piano | *dédiés à son ami* | CAMILLE PLEYEL, | PAR | FRÉD. CHOPIN. | *Op: 28. < > PR: 9<sup>f</sup>.* | Divisés en deux Livres | PARIS, | chez BRANDUS et| C<sup>IE</sup>.Editeurs. 103 Rue Richelieu». <<

[421] El álbum, integrado por veinte folios (317 × 258 mm), informa en su portada: «Vingt-quatre | PRÉLUDES | pour le Piano | dédiés à son ami | J. C. KESSLER | par | FRÉD. CHOPIN. | Oeuvre 28. <Propriété des Editeurs>. Pr. 2 Rthlr. | *Leipsic* [sic], chez Breitkopf & Härtel. | Paris, chez Pleyel & Co. | 6088. | Enregistré dans l'Archive de l'Union». <<

[422] En 1838, antes de que Chopin concluyera la composición de los *Preludios*, Camille Pleyel le adelantó la cifra de 2000 francos para asegurarse los derechos de su publicación. Por ello, Pleyel se refirió en más de una ocasión a los *Preludios* de Chopin como «*mis Preludios*». Meses después, en carta a Friedrich Niecks, Chopin confiesa que «vendí los derechos de los *Preludios* a Pleyel porque los amaba». <<

[423] Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., p. 227. <<

[424] André Gide. *Notes sur Chopin*. París, L'Arche, 1949, p. 28. <<

[425] La comparación resulta un tanto artificiosa si no rocambolesca, dado que la fogosa voluptuosidad de las semicorcheas del «Estudio revolucionario» poco o nada tiene que ver con la delicada vaporosidad de las del preludio. En todo caso, el paralelismo habría que circunscribirlo al aspecto técnico. <<

[426] En su delicado melodismo también se ha considerado la influencia de los nocturnos de John Field, particularmente del *Nocturno número 14*. <<

[427] Gastone Belotti incluso habla en este preludio de «escritura polimelódica» (Gastone Belotti. *Chopin*, ob. cit., p. 337). <<



[428] Otros autores relacionan la nota repetida de este preludio con las campanadas de una torre de la Cartuja de Valldemossa. <<

[429] Arthur Hedley. *Chopin*, ob. cit., p. 146. <<

[430] Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., p. 228. <<

[431] *Ibid.*, p. 229. <<

[432] Capriolo, Claudio / Dolza, Giorgio. *Chopin. Signori...*, ob. cit., p. 76. <<

[433] Esta partitura, con la corrección manuscrita de Chopin, pasó posteriormente a ser propiedad del musicólogo francés Édouard Ganche (1880-1945), quien en 1911 fundó en París la Société Frédéric Chopin. <<

[434] Aunque algunos autores atribuyen la denominación de «Gota de agua» al *Preludio número 6, en si menor*, con su nota repetida de Si natural. El asunto, en cualquier caso, no reviste mayor interés, dado que es falso en origen. <<

[435] George Sand. *Historia de mi vida*, ob. cit., p. 242. <<



[436] Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., pp. 229 y 230. <<

[437] Este exigente acompañamiento de la mano izquierda mantiene significativos puntos en común con el del primer movimiento de la *Sonata para piano número 2, en si menor, opus 35*. <<

[438] André Gide. *Notes sur Chopin*, ob. cit., p. 31. <<

[439] Compás 65 y siguientes, hasta el final del preludio [nota del autor]. <<

[440] No deja de ser relevante que en todas las ocasiones (once) que esta nota pedal aparece en la reexposición de la primera parte (compás 65 hasta el final del preludio) siempre aparece subrayada con la indicación *Sforzando* (*Sf*). <<

[441] Este ejemplo del campanario, como también la conocida historia de la famosa «gota de agua» del *Preludio en Re bemol mayor*, hay que interpretarlo con todas las reservas del mundo, dado lo poco amigo que Chopin era de estas onomatopéyicas fantasías a las que tan proclives eran muchos personajes de su entorno romántico. <<

[442] Friedrich Niecks. *Chopin as Man...*, ob. cit., vol. II, p. 72. <<

[443] Tres años después, en 1842, Chopin dedicaría a Léo su célebre *Polonesa en La bemol mayor, opus 53* [KK 739-743]. <<



[444] Eigeldinger relaciona este preludio con la «Marcha fúnebre» de la *Sonata para piano en si menor, opus 35*. (Vid. Jean-Jacques Eigeldinger. *Chopin vu par ses élèves*. Boudry-Neuchâtel (Suiza), Les Éditions de la Baconnière, 1970, p. 157). <<

[445] James Huneker. *Chopin. The Man and...*, ob. cit., p. 129. <<

[446] Inicialmente este tercer pentagrama, repetición exacta del segundo, no existía. Fue Camille Pleyel quien recomendó a Chopin su incorporación. Así consta en la página 31 del manuscrito autógrafo, donde al final del segundo —y entonces último— pentagrama, Chopin anota un asterisco que remite a una nota a pie de página, en la que pide al editor que imprima la partitura con la repetición del segundo pentagrama: «Es una recomendación del Sr. Pleyel, que probablemente tiene razón». <<

[447] Cit. en: Édouard Ganche. *Dans le souvenir de Frédéric Chopin*. Paris, Mercure de France, 1925, p. 114. <<

[448] Gerald Abraham. *Chopin's Musical Style*. Londres, Oxford University Press, 1939, p. 48. <<

[449] Bronisław Edouard Sydow. *Correspondance de Frédéric Chopin*. Recueil établi, traduit et annoté en collaboration avec Denise Colfs-Chainaye et Suzanne Chainaye. Paris, Richard-Massé, 1953/54, 3 vols. <<

[450] El 6 de octubre Chopin había remitido a Fontana, por correo desde Nohant, dos copias del preludio, con la indicación expresa de que entregara «inmediatamente» una a Schlesinger y otra al editor vienés Pietro Mechetti (1777-1850), esta última al objeto de que la incluyera en un álbum que Mechetti preparaba como homenaje a Beethoven y dentro de la campaña de actos organizados en toda Europa al objeto de recaudar fondos para erigir en Bonn un monumento al creador de la *Novena sinfonía*. Con destino a este mismo álbum, integrado por 16 piezas de diferentes autores, Mendelssohn-Bartholdy escribió las *Variaciones serias, opus 54*. <<

[451] Schlesinger tenía la intención de incluir este preludio en un álbum titulado *Keepsake des Pianistes*. <<



[452] En un cuaderno de cinco hojas tamaño 318 × 258 mm cuya primera página anuncia: «Prélude | pour | LE PIANO | dédiée à *Mademoiselle | La Princesse Elisabeth Tchernischeff* [sic] | *ET COMPOSÉ PAR* | F. CHOPIN | *Op. 45.* < > *Prix: 6<sup>f</sup>.* | *Paris,* MAURICE SCHLESINGER, *Editeur* | *Rue de Richelieu, 97.* | *Vienne, chez Mechetti.* < M. S. 3518 > *Londres, chez Wessel et Cie.* | *Propriété des Editeurs*». <<

[453] La escritura sobre el manuscrito no permite distinguir con claridad si se trata del día «10» o del «18». El número parece más bien un cero, pero podría ser también un ocho. [Nota del autor]. <<

[454] Jeremy Siepmann: Notas incluidas en la edición integral *Chopin* (Vol. VI) publicada en 1999 por Deutsche Grammophon (463 063-2). Hamburgo, 1999. <<

[455] También *Krakowiak, gran rondó de concierto en Fa mayor, para piano y orquesta, opus 14 [KK 188-197]*, compuesto en 1828, es anterior a su partida de Polonia. Por otra parte, años después, en 1844, Chopin retomará efímeramente la forma rondó en el espléndido movimiento final ('Presto, ma non tanto') de la *Sonata para piano número 3, en si menor, opus 58*. <<

[456] Sin considerar *Krakowiak, gran rondó de concierto en Fa mayor, para piano y orquesta, opus 14* [KK 188-197]. <<

[457] Nacida Luiza Nuzbaum, era esposa de Bogumił Linde, rector del Lyceum de Varsovia, centro del que era profesor de francés Mikołaj Chopin, padre del compositor. <<

[458] La primera página de la edición incluye la siguiente leyenda: «RONDO | Pour  
*LE* Piano | *dédié à* | Madame de Linde | *PAR* | F. CHOPIN | *Op. 1 < > Prix: 6<sup>f</sup>.* | *Paris,*  
*chez Maurice Schlesinger, Rue Richelieu, 97*». <<

[459] Schumann se refiere al estilo de Ignaz Moscheles. <<



[460] Autor, entre otros, de un *Rondó a la mazurca* que, sin duda, sirvió de modelo a su joven alumno. <<

[461] James Huneker. *Chopin. The Man and...*, ob. cit., p. 174. <<

[462] Sobrina del conde Alexandre, tutor francés del hijo del gran duque Konstantín Pávlovich, gobernador entonces de Varsovia. <<

[463] En un cuaderno de siete hojas (323 × 257 mm) cuya primera página informa:  
«RONDEAU | à la Mazur | pour le | Pianoforte | Dedié à Mademoiselle la Comtesse |  
Alexandrine de Moriolles | et composé par | FREDERIC CHOPIN. | OPUS 5. <  
Propriété de l'Editeur. > Pr. 14 Gr | à Varsovie, chez G. Sennewald | à Leipzig, chez  
Fréd. Hofmeister.| 2121». <<

[464] La primera *sorpresa* aparece ya en el primer compás, en el que Chopin introduce un Si natural que chirría formal y acústicamente con la tonalidad básica de Fa mayor. Este hecho seguramente fue recibido como una bofetada por los críticos más conservadores de la época, y delata, al mismo tiempo, sus intenciones de crear algo totalmente diferente de los rondós característicos de la época. <<

[465] Caroline Hartmann (1807-1834) era hija de un acaudalado empresario radicado en Münster (Alemania). Fue una aplaudida niña prodigio, que estudió primero con Liszt y luego, a partir de 1833, con Chopin, en París. Murió tempranamente, con apenas 27 años, el mismo año precisamente que se publica el rondó. <<

[466] «RONDEAU | pour le Piano-Forte | composé et dédié | à son Elève |  
*Mademoiselle Caroline Hartmann* | par | FRÉD. CHOPIN. | Propriété des Editeurs. |  
Oeuv. 16. < > Pr. 1 Rthlr. | à Leipsic [sic], | *Chez Breitkopf & Härtel.* | à Londres, *chez*  
*Wessel & Co.* \_ à Paris, *chez Pleyel & Co.* | *Enregistré dans les Archives de l'Union*».

<<

[467] Luego modula a fa menor, si bemol menor, mi bemol menor y Do bemol mayor.

<<



[468] La introducción muestra un estilo expresivo claramente más avanzado y elaborado que el rondó que preludia. <<

[469] Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., pp. 231 y 232. <<

[470] El propio Chopin utiliza el minueto —en la *Primera sonata para piano, opus 4* — y el *scherzo* en todas sus obras en forma sonata, incluida la *Sonata para violonchelo y piano, opus 65*, y el *Trío para violín, violonchelo y piano opus 8*, cuyo segundo movimiento es un «Scherzo con moto ma non troppo». <<

[471] «Scherzo | Pour Le Piano | *Dédié* | à Monsieur T. Albrecht | Secrétaire de Légation de S. M. le Roi de Saxe | PAR | F. CHOPIN. | *Opera*: 20. | *Prix*: 7<sup>f</sup> 50<sup>c</sup>. | PARIS, chez MAURICE SCHLESINGER, Rue Richelieu, 97». En agosto de 1835 se publicó en Londres, por Wessel & Co. Cuatro años después, en 1839, volvió a imprimirse en la capital británica, pero bajo el ridículo título de *Le Banquet infernal*.  
<<

[472] La canción se titula *Duerme, pequeño Jesús*. Aún hoy puede escucharse en algunos lugares de Polonia. El compositor inglés Alan Rawsthorne cuenta que en cierta ocasión «escuché a un campesino polaco cantar esta melodía en las montañas del Tatra. El efecto era extrañamente conmovedor, en medio de la quietud de las rocas escarpadas con parte de la superficie nevada. Su voz no procedía de ningún sitio concreto, como si fuera la voz de un ventrílocuo flotando entre el aire de las montañas. Cantaba de manera absolutamente desinhibida, con ese tono áspero, casi despiadado, que permite a los eslavos llegar hasta el corazón de las melodías más conmovedoras» (cit. en: Alan Walker. *Chopin: Profiles of the Man and the Musician*. Londres, Barrie and Rockliff, 1966). <<

[473] Karol Mikuli. *Fr. Chopin's Pianoforte-Werke*. Leipzig, Kistner, 1880. <<

[474] Aunque la tradición y todas las ediciones asignan la tonalidad de si bemol menor a este segundo *scherzo*, el análisis riguroso de la estructura tonal de la partitura revela que la tonalidad real es la de Re bemol mayor: «El *Scherzo opus 31* es sumamente curioso desde el punto de vista tonal. Todo el mundo lo llama *Scherzo en si bemol menor*, pero la verdad es que no está en esa tonalidad, sino en la de Re bemol mayor. Los primeros 48 compases contienen algún La natural que, con los cinco bemoles de la armadura, parece indicar la tonalidad de si bemol menor. Pero resulta que de todos los movimientos cadenciales que se suceden en ese trozo, los más enérgicos y mejor definidos pertenecen a las tonalidades de Re bemol mayor y fa menor, y en cambio los que se hacen sobre la presunta tónica de si bemol menor encierran una cierta vaguedad debida a que en ellos se emplea como primer acorde del enlace el de 7.<sup>a</sup> del segundo grado, con lo cual tenemos en juego dos acordes que lo mismo pueden pertenecer a esa tonalidad que a la de Re bemol mayor» (Jesús Bal y Gay. *Chopin...*, ob. cit., p. 233). <<

[475] «Scherzo | POUR PIANO | *Dédié à Mademoiselle* | Adèle de Furstenstein | *PAR* | F. CHOPIN | *A. L.* | *Opera: 31.* | *Prix: 7<sup>f</sup> 50<sup>c</sup>.* | *Propriété des Editeurs* [sic] | *PARIS*, chez Maurice SCHLESINGER, *Éditeur de Musique Rue Richelieu, 97.* | *Leipsic* [sic], chez Breitkopf & Härtel. | *Londres, chez Wessel*». <<



[476] Es difícil asumir que la partitura permaneció inédita desde el verano de 1839 hasta abril de 1841; es decir, durante casi dos años. Sin embargo, tanto el programa de mano de aquel concierto parisiense como los recortes de prensa relativos a la actuación se refieren «a la primera audición de este nuevo scherzo». Entre el excepcional público de este recital figuraban personajes como Hector Berlioz, Maurice Bourges, Eugène Delacroix, Heinrich Heine, Friedrich Wilhelm Kalkbrenner, Ferenc Liszt, Adam Mickiewicz y George Sand. <<

[477] Alan Walker. *Chopin: Profiles of the Man...*, ob. cit., p. 149. <<

[478] Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., p. 235. <<

[479] En un cuaderno de ocho hojas (330 × 257mm) cuya portada dice: «3<sup>ème</sup> | SCHERZO | pour le Piano | dédié | A Monsiuer Adolphe Gutmann | par | FRÉD. CHOPIN. | Oeuvr. 39. | Propriété des Editeurs | Pr. 20. Gr. | Leipzig, chez Breitkopf & Hartel [sic]. | Paris, chez Troupenas & Co. | Londres, chez Wessel & Co. | 6332. | Enregistré aux Archives de l'Union». <<

[480] El scherzo se presentó encuadernado en un álbum de diez cuartillas (332 × 264 mm), la primera de las cuales contiene la siguiente información: «4<sup>E</sup> | SCHERZO | POUR | Piano, | dédié à M<sup>lle</sup>. CLOTHILDE de Caraman | PAR | F. CHOPIN. | A. V. | Op: 54. < > Pr: 9<sup>f</sup>. | A PARIS, chez M<sup>CE</sup>. SCHLESINGER, Rue Richelieu, 97. | Londres, Wessel et Stopleton [sic]. < Prop<sup>é</sup>. des Editeurs.> Leipzig, Breitkopf et Härtel | M. S. 359». <<

[481] Ludwik Bronarski, que ha realizado un exhaustivo análisis de este breve episodio, sostiene que entre los compases 596 y 601, hay una cita literal del conocido pasaje de la tempestad de la obertura de *Guillaume Tell*, de Rossini (Vid. Ludwik Bronarski. *Études sur Chopin*. Lausana, La Concorde, 1946, vol. II, pp. 63 y 64). Sin embargo, la generalidad del motivo al que alude Bronarski (la secuencia cromática descendente que producen las primeras corcheas de la mano izquierda de cada compás: Si, La#, La, Sol#, Fa#, y el Mi blanca final) es algo que se repite mil veces en la escritura musical, por lo que es más razonable atribuir esta similitud a una mera casualidad. <<

[482] Referido por Bernard Gavoty, quien asegura haber escuchado a D'Indy «con mis propios oídos» este más que discutible comentario durante sus cursos en la Schola Cantorum (Bernard Gavoty. *Frédéric Chopin.*, ob. cit., p. 395). <<

[483] François-René Tranchefort y otros. *Guide de la musique de piano et de clavecin*. París, Fayard, 1987, p. 227. <<



[484] Comentado al autor el 7 de diciembre de 2007, en Campillos (Málaga). <<

[485] Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., p. 217. <<

[486] Ésta es la única ocasión en que Chopin utiliza el minueto, con la salvedad del ‘Estudio en Re bemol mayor’, tercero de los *Tres nuevos estudios Pour la Méthode des Méthodes de Moscheles*, donde también emplea el ritmo de la vieja danza tan común hasta entonces. <<

[487] En un cuaderno de 16 hojas (342 × 266 mm), cuya portada señala: «GRANDE SONATE | pour le | Pianoforte | composée | par | FRÉDÉRIC CHOPIN. | Oeuvre 4. | *Propriété des Editeurs.* | N.º 8147. | < Enregistré dans l'Archive de l'Union. > Prix f2 \_ C. M. | Vienne, | chez Charles Haslinger quondam Tobie, | Marchand de Musique etc. de la Cour Imp. et Royal. | Leipsic, chez B. Hermann. | Londres, chez R. Cocks & Co. < Milan, chez Jean Ricordi. > Paris, chez Simon Richault». <<

[488] Ferenc Liszt. *Chopin*. París, Corréa, p. 94. <<

[489] Ritmo muy raramente utilizado durante el siglo XIX. También lo emplearon Músorgski en *Cuadros de una exposición* y Chaikovski en el segundo movimiento de la *Sexta sinfonía*, «*Patética*». <<

[490] Primera interpretación de la que hay noticia. <<

[491] Robert Schumann. «Neue Sonaten für Pianoforte» (en *Neue Zeitschrift für Musik*, n.º 14, 1841); en Robert Schumann. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 4 vols. Leipzig, Wigand, 1854, pp. 14 y 15. <<



[492] En un cuaderno de doce folios (325 × 263 mm), cuya portada señala: «SONATE  
| pour le Piano | par | FRÉD. CHOPIN. | *Oeuv.* 35. <Propriété des Editeurs.>  
*Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.* | *Leipsic* [sic], *chez Breitkopf & Härtel.* | *Paris, chez*  
*Troupenas & Co.* < > *Londres, chez Wessel & Co.* | 6329. | *Enrégistré aux Archives de*  
*l'Union*». <<

[493] Maurizio Pollini deslumbró a todos cuando el 4 de marzo de 1960 interpretó esta *Segunda sonata* durante su participación en el Concurso Chopin de Varsovia, donde se alzó con el primer premio y la medalla de oro. «Toca mejor que todos nosotros juntos», dijo entonces con categórico entusiasmo Arturo Rubinstein. <<

[494] Acaso sólo equiparable a la de Arturo Benedetti-Michelangeli. <<

[495] Similar opinión mantiene Jesús Bal y Gay, quien, por otra parte, subraya: «... si la segunda *Sonata* es la que más puede satisfacer a los espíritus especialmente sensibles a la arquitectura musical, esta tercera no dejará de ser preferida por los que gustan de la pura belleza melódica, armónica e instrumental y se dejan llevar por la música, dispuestos a gozar de ella sin el menor asomo de actitud especulativa» (Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., p. 221). <<

[496] En un álbum de 17 hojas (346 × 270 mm), la primera de las cuales contiene la siguiente información: «SONATE | POUR LE | PIANO | *Dédiée à Madame la Comtesse* | E. de Perthuis, | PAR | *F. CHOPIN.* | A. Vialon. | Op: 58. < > *Prix 15<sup>f</sup>.* | A *PARIS, chez J. MEISSONNIER, Rue Dauphine, 22.* | Londres, *Wessel et C<sup>IE</sup>.* < *J. M. 2187.*> *Leipzig, Breitkopf et Härtel*». <<

[497] Aunque el musicólogo Alan Walker sostiene que todo el material temático de la sonata se deriva de las células de los dos primeros temas del movimiento inicial [Alan Walker. «Chopin and Musical Structure», en *Frédéric Chopin. Profiles of the Man...*, ob. cit., pp. 252 y 256]. <<

[498] Gastone Belotti. *Chopin*, ob. cit., p. 159. <<

[499] Murray Perahia. Notas del disco elepé que contiene su grabación de las *Sonatas para piano números 2 y 3* de Chopin. (CBS S 73242). <<



[500] Piero Rattalino. *Storia del pianoforte. Lo strumento...*, ob. cit., p. 274. <<

[501] El controvertido y excéntrico pianista canadiense llegó a decir en una entrevista realizada pocos meses antes de su temprana muerte que «Chopin, Schubert y Liszt no tenían ni idea de cómo escribir para piano» (*The New York Times*. «Glenn Gould vs. Chopin, Schubert, Liszt and Beethoven». Entrevista de Albin Krebs y Robert Mcg. Thomas Jr., publicada el 27 de febrero de 1981). <<

[502] El 29 de enero de 1831 remitió desde Viena a su maestro Józef Elsner una carta con las siguientes palabras: «Aquí se considera a los valeses como verdaderas obras musicales y se califica como ‘directores de orquesta’ a Strauss y Lenner, que los tocan para hacer bailar». <<

[503] Incluido el descatalogado e inédito *Vals en Si mayor*. No se consideran los ilocalizados *Valses en Do mayor* (uno de 1824 y otro de 1826); el *Vals en La bemol mayor*, de 1827, ni el *Vals en re menor*, supuestamente escrito en 1828. De ellos únicamente existen vagas referencias que hoy sólo permiten apuntar la posibilidad de su existencia. <<

[504] Maurice John Edwin Brown. *Chopin: An index of his Works in Chronological Order*. Londres, McMillan & Co., 1960. <<

[505] El Premio Dinu Lipatti era adjudicado anualmente en Londres por la Fundación Harriet Cohen «al más prometedor joven pianista del año». <<

[506] Algunos autores han señalado el paralelismo de este tema inicial con la cuarta de las 36 *Originaltänze*, opus 9, de Franz Schubert. Por otra parte, el cuarto tema parece ser deudor del *Rondó para piano, en Si bemol mayor, opus 60, número 8*, de Carl Maria von Weber. <<

[507] Jesús Bal y Gay hace hincapié en la similitud de estos acordes finales con los que cierran los *Valses nobles y sentimentales* de Ravel. (Jesús Bal y Gay. *Chopin...* ob. cit., p. 248). <<



[508] «Grande Valse | Brillante | pour *LE* Piano | dédié à | *Mademoiselle Laura Horsford* | PAR | Frédéric Chopin | *Opera: 18* | *Prix 6<sup>f</sup>*. | Paris | MAURICE SCHLESINGER | *Rue Richelieu, 97*. | LONDRES, Chez WESSEL, et C<sup>ie</sup>. | LEIPZICK [sic], Chez BREITKOPF ET HAERTEL | Prop<sup>é</sup>. des Ed<sup>rs</sup>. | M. S. 1599». <<

[509] El vals, que guarda cierta similitud estructural con el *Gran vals brillante opus 18*, figura dedicado «à Mademoiselle Josephine de Thun-Hohenstein» y es uno de los más populares de la colección. <<

[510] Stephen Heller (1813-1888) era pianista y compositor. Húngaro de nacimiento pero radicado en París desde 1838, mantuvo siempre cordiales relaciones con Chopin.

<<

[511] A. d'Eichthal era hija del financiero del mismo nombre, quien era amigo de Chopin en París. <<

[512] En un cuaderno de seis hojas (335 × 253 mm) cuya portada dice: «GRANDE | VALSE NOUVELLE | pour *LE* Piano | Composée par | *F. CHOPIN* | Oeuv. 42. Pr. 6<sup>f</sup>. | Prop. de l'Éditeur. | *PARIS*, au Magasin de Musique de *PACINI*, Boulevard [sic] Italien, 11. | Londres, chez *Wessel et C<sup>ie</sup>*. | Leipsic, chez *Breitkopf et Haertel*». <<

[513] Primera interpretación de la que hay constancia. <<

[514] En un cuaderno de diez hojas (338 × 265 mm) cuya portada dice: «Trois | VALSES | pour le Piano | composées | par | FRÉD. CHOPIN. | Op. 64. | *Propriété des Editeurs.* | Leipzig chez Breitkopf & Härtel. | Paris, chez Brandus et C<sup>o</sup>. | Pr. 1 Thlr. | 7721. | *Enrégistré aux Archives de l'Union*». Un año después, en 1848, aparecieron publicados en París (febrero) y Londres (septiembre). <<

[515] La relación entre Chopin y la Potocka permanece aún hoy bastante oscura. En 1945 aparecieron unas cartas de amor sacadas a la luz por una descendiente de la condesa polaca, que algunos estudiosos chopinianos —entre ellos Gastone Belotti y Adam Zamoyski— admitieron como verdaderas, aunque luego se demostró que eran falsas. Chopin conocía a la familia Potocka desde su época en Varsovia. En 1831, la condesa Potocka se separó de su marido y, debido a la insurrección de Polonia, se estableció en París. Era una mujer rica, joven y muy atractiva. Tocaba bastante bien el piano y poseía una excelente voz. Su forma de vida estaba muy vinculada al mundo del arte y la cultura. Fue en 1832, en París, cuando empezó a recibir clases de piano de Chopin y, al mismo tiempo, comenzaron a propagarse los rumores de que la bella condesa entraba como simple alumna y pasaba toda la noche en casa de Chopin. <<



[516] A la que Chopin también dedica la *Cuarta balada, opus 52*. <<

[517] Gastone Belotti asegura que Chopin tomó estos compases de la *Mazurca en Si mayor, opus 56 número 1*, escrita tres años antes. (Gastone Belotti. *Chopin*, ob. cit., p. 231). <<

[518] En Berlín, por Maurice Adolf Schlesinger. En un cuaderno de seis hojas (336 × 258 mm) cuya portada dice: «2 | VALSES | N.º 1 à 2 | 4<sup>e</sup>. Livraison | *des oeuvres posthumes* | DE | F. CHOPIN. | A. V. | J. M. 3256». Sólo dos meses después, en julio de 1855, fueron impresos en París. <<

[519] En la edición de Fontana aparecen todas las secciones repetidas escritas, por lo que, sobre la partitura, el vals abarca 128 compases, que es su extensión real. <<

[520] Acompañado del *Vals en fa menor, opus póstumo 70 número 2*: El cuaderno, de tres hojas tamaño 336 × 246 mm, dice en su portada: «DEUX VALSES | Mélancoliques, | COMPOSÉES POUR LE | PIANO FORTE, | *et écrites sur l'album* | de M<sup>me</sup> la Comtesse P<sup>xxx</sup> | EN 1844. | Par | FRÉDÉRIC CHOPIN. | OEUVRE POSTHUME. | ENT. STA. HALL | PRICE 1<sup>5</sup>/<sub>6</sub> | London, | J. J. EWER & Co. | 390, *Oxford Street*». [Nota del autor: «M<sup>me</sup> la Comtesse P<sup>xxx</sup>» era su alumna Pauline Plater]. <<

[521] En Berlín, por Maurice Adolf Schlesinger, en un álbum que incluía todas las obras de Chopin publicadas póstumamente por Julian Fontana, y cuyo encabezamiento dice: «OEUVRES POSTHUMES | POUR LE PIANO | DE | FRÉD. CHOPIN. | PUBLIÉS [sic] SUR MANUSCRITS ORIGINAUX AVEC AUTORISATION | DE SA FAMILLE, | PAR JULES FONTANA». <<

[522] No es exacta la información que aporta Julian Fontana, quien sostiene que fue compuesto en 1835. <<

[523] «... Sueño con ella, los pensamientos que me inspira están en el ‘Adagio’ de mi *Segundo concierto para piano*. Esta mañana me inspiró el pequeño vals que te envió» (cit. en: Ates Orga. *Chopin*, ob. cit., p. 49). <<



[524] Aunque algunos autores no dudan al fechar el vals muy posteriormente. Incluso el catálogo Brown sugiere 1843 como año de su composición (Maurice John Edwin Brown. *Chopin: An Index of his Works...*, ob. cit., p. 154). <<

[525] Jacob Rothschild era el hijo menor de la más importante familia de banqueros de la Europa del siglo XIX. Los Rothschild fueron los primeros benefactores de Chopin en París, y desempeñaron un papel fundamental en la cálida acogida que la cerrada aristocracia parisiense dispensó al joven polaco. En 1901, un descendiente de la familia Rothschild donó el manuscrito a la Biblioteca Nacional de París, donde se conserva desde entonces. <<

[526] «VALSE | (Mi-min.) | POUR LE | PIANO | PAR | F. CHOPIN | Oeuvre posthume. | N.º 19551. | Pr. 45 Kr | Propriété pour tous pays. | MAYENCE CHEZ LES FILS DE B. SCHOTT. | Bruxelles Schott frères. 82 Montague de la Cour. | Londres, Schott & C<sup>ie</sup>., 159 Regent Street | Paris, Maison Schott, 1 Rue Auber. (M<sup>on</sup>. Du G<sup>d</sup>. Hôtel.) | Dépôt général de notre fonds de Musique: | LEIPZIG, C. F. LEEDE. | Enregistré aux Archives de l'Union, | au Ministère de l'Intérieur de France et à Stationers Hall. | Varsovie, J. Kauffmann». <<

[527] La palabra «Sostenuto» figura autógrafa en el primer compás de la partitura. La adjetivación del vals con esta palabra es, por ello, pertinente. Más aún dado que, además de acorde con el carácter de sus compases, permite diferenciarlo claramente de los otros dos vals compuestos igualmente en la tonalidad de Mi bemol mayor (*Gran vals brillante opus 18* y el *Vals opus póstumo*, [KK 1212]). <<

[528] Cinco años después, en 1960, apareció otro manuscrito en los fondos bibliotecarios de la Universidad de Yale. <<

[529] La relación de Chopin con las acaudaladas hermanas Stirling era tan estrecha que incluso se llegó a correr el rumor de que se iba a casar con una de ellas. Chopin salió al paso de esas habladurías en una carta que, durante ese viaje, remitió desde Edimburgo a su amigo Wojciech Grzymała. «Mis queridas escocesas», escribe Chopin, «a las que no veo desde hace varias semanas, vendrán a visitarme hoy. Si por ellas fuera, estaría corriendo todavía por esos castillos escoceses, de aquí para allá, y en todas partes donde me invitaran. Son buenas, pero ¡tan aburridas! ¡Dios las guarde! Me escriben todos los días, yo no les contesto, pero, dondequiera que vaya, ahí llegan al poco rato, siempre que pueden. Quizá eso haya hecho creer que me casaba. Pero se requeriría para ello sentir cierta atracción física, y la que no está casada [Jane Wilhelmina] ¡se parece demasiado a mí! ¿Cómo haría para abrazarme a mí mismo?». <<

[530] Jeremy Siepmann: Notas a la edición integral *Chopin* (Vol. VII) publicada en 1999 por Deutsche Grammophon (463 072-2). Hamburgo, 1999. <<

[531] Se trata realmente de una canción tirolesa. <<



[532] Katarzyna Sowińska, nacida Schröder, era esposa de un amigo de la familia Chopin, el general Józef Longin Sowiński (1777-1831), un héroe de las guerras napoleónicas. Fue precisamente Katarzyna Sowińska quien hizo escuchar al pequeño Chopin la canción tirolesa *Steh' auf, steh' auf, o du Schweizer Bub* (Levántate, levántate, oh, tú, muchacho suizo) que inspiró las variaciones. <<

[533] No deja de resultar curioso que Paganini componga sus variaciones sobre el tema de «El Carnaval de Venecia» también en 1829. <<

[534] Kleczyński tuvo acceso al manuscrito a través de Adam Münchheimer, músico y coleccionista polaco de origen alemán, quien a su vez lo había recibido de Józef Nowakowski, amigo y condiscípulo de Chopin. <<

[535] Y cuya primera página contenía la siguiente información: «Variations Brillantes | *POUR LE* | Piano-Forte | *sur la Ronde favorite* | < Je vends des Scapulaires > | de | LUDOVIC | *dédiés à M<sup>lle</sup>. Emma Horsford* | par | CHOPIN | M. V. | *Op: 12.* < > *Prix: 6<sup>f</sup>.* | *Propriété des Editeurs.* | A PARIS, Chez MAURICE SCHLESINGER Rue Richelieu, 97 | Londres, chez Cramer Adisson [sic] et Beale | Leipzick [sic] chez Breitkopf et Haertel». <<

[536] Gastone Belotti. *Chopin.*, ob. cit., p. 506. <<

[537] «A diferencia de las escritas por otros compositores contemporáneos, estas variaciones opus 12 de Chopin son las únicas que no resultan ajenas a la esfera de la poesía» [Robert Schumann. Cit. por Ludmil Angelov en las notas incluidas en su propia grabación de la obra (ref.: GEGA GD 135)]. <<

[538] Aunque el año anterior, en diciembre de 1838, hubo una edición restringida, impresa en Milán por Ricordi. <<

[539] Sus restos mortales descansan a muy pocos metros de los de Bellini, en el cementerio parisiense de Père-Lachaise. <<



[540] La princesa era amiga y mecenas de Bellini, y quedó profundamente afectada por su temprana muerte (Bellini acababa de cumplir 34 años cuando falleció, en París). Fue ella, precisamente, la que promovió el concierto benéfico como homenaje a la memoria del creador de la ópera *I Puritani*. <<

[541] Citado por Wojciech Grzymała en una carta que, en octubre de 1849, pocos días después de la muerte de Chopin, remite desde París al banquero Auguste Léo. <<

[542] También fruto del dolor producido por la muerte de su hermana Emilia es el hoy ilocalizado *Andante dolente en si bemol menor*. «Sacudido por la desaparición de su hermana, Federico descubrió, una vez más, que sólo su más íntimo amigo, el piano, sería capaz de comprenderlo; nunca se lo dijo a [Józef] Elsner, tampoco se lo insinuó. Al piano se dirigió para desahogarse, compuso su primera *Marcha fúnebre* y un *Andante dolente*; sólo se conoce la primera obra, que demuestra la transición en las experiencias del joven compositor que busca ingresar en la poética musical al pie de sus dolientes experiencias». (Jorge Catalano. *Chopin, el esplendor del romanticismo*. La Paz (Bolivia), A. M. D. G., 1985, vol. I, p. 102). <<

[543] Édouard Ganche. *Dans le souvenir...*, ob. cit., p. 227n. <<

[544] El álbum, impreso en «Paris, Imp. Bauve, 14 rue S<sup>t</sup>. Marc», incluye en su portada la siguiente leyenda: «NOCTURNE, MARCHE FUNÈBRE | et Trois Écossaises. | par | FRÉDÉRIC CHOPIN. | Oeuvres posthumes. 7<sup>e</sup> Livraison. | ‘NOCTURNE’; p. 5, ‘MARCHE FUNÈBRE’; p. 8, ‘TROIS ÉCOSSAISES’». <<

[545] Émilie de Flahault era hija del influyente diplomático Auguste-Charles Flahault de la Billarderie, miembro de la Cámara de París y amante de la condesa polaca Delfina Potocka, quien a su vez era alumna y amiga íntima de Chopin. Fue precisamente Delfina Potocka quien recomendó al diplomático Flahault el nombre de Chopin como maestro de piano de Émilie y de otra hija, «con una remuneración de 20 francos por clase, algo verdaderamente exorbitado para aquella época», apunta el biógrafo Tadeusz Zieliński (*Vid. Chopin-Życie i Droga Twórcza*. Varsovia, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1993). <<

[546] Así lo llamó Friedrich Niecks, quien considera su carácter como el más sensual de todas las composiciones «polacas» de Chopin, «pero su impronta», escribe Niecks, «no es específicamente española». <<

[547] Aunque Marco Beghelli los vincula a la tradición melodramática italiana, concretamente al aria «Al dolce guidame castel natio», del segundo acto de la ópera *Anna Bolena*, de Gaetano Donizetti, que se estrenó el 26 de diciembre de 1830 en el Teatro Carcano de Milán. (Vid. Marco Beghelli. *Invito all'ascolto...*, ob. cit., p. 192).

<<



[548] Por Julian Fontana, a quien Chopin había remitido el manuscrito en el mes de septiembre de ese mismo año. <<

[549] *Vid.* James Huneker. *Chopin. The Man and...*, ob. cit., p. 176. <<

[550] «ALLEGRO | DE | Concert, POUR le Piano, | dédié à | *Madem<sup>lle</sup>*. F. MUL-LER,  
*de Vienne* | PAR | F. CHOPIN | A. V. | *Op: 46* | *Prix 7<sup>f</sup>. 50* | A PARIS, chez MAURICE  
SCHLESINGER, *Rue Richelieu, 97.* | *Leipzig, chez Breitkopf et Haertel.* | 3481. M. S.  
| *Propriété des Editeurs.* | *Londres, Wessel et Stapleton*». <<

[551] Janusz Miketta. «*Fuga a-moll* Fryderyka Chopina», en *Księga pamiątkowa ku czci prof. dra. Adolfa Chybyńskiego*. Cracovia, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1950, pp. 242-257. <<

[552] George Gelles. En las notas que ilustran el folleto que acompaña el disco compacto con la grabación de la pianista estadounidense Olga Kern (Harmonia Mundi HMU 907402, p. 5). <<

[553] «Quería irse de casa [...] Nunca he podido estar tranquila con él y nunca lo estaré. Anteayer se pasó todo el día sin decir ni una palabra a nadie. ¿Se encontraba mal? ¿Es que alguien lo molestó? ¿Dije algo que lo irritara? ¡Nunca lo sabré! No quiero que él se crea que es aquí el amo, en el futuro estará aún más susceptible» (*Diario de George Sand*, 20 junio 1841). <<

[554] Aquel verano de 1841 Chopin y Sand recibieron en Nohant durante dos semanas la visita de la entonces jovencísima *mezzosoprano* y compositora Paulina Viardot (1821-1910), hija del famoso tenor y compositor sevillano Manuel García. <<

[555] Sin embargo, Chopin consideraba esta *Fantasia opus 49* más próxima a las polonesas. Así lo revela en una carta que el 23 de agosto de 1841 remite desde Nohant a su amigo el editor Pietro Mechetti: «... Se trata de una especie de fantasía en forma de polonesa, por lo que debería llamarla más bien *Polonesa*». <<



[556] Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., p. 243. <<

[557] En un cuaderno de diez páginas (324 × 251mm) cuya portada contiene la siguiente leyenda: «Fantaisie | POUR | *PIANO*, | *dédiée à Madame* | La Princesse Catherine de Sonzzo [sic] | *PAR* | *F. CHOPIN*. | A. V. | *Op: 49*. | < > *Prix 7<sup>f</sup>.50*. | A *PARIS*, chez MAURICE SCHLESINGER, *Rue Richelieu, 97*, | *Leipzig*, chez Breitkopf et Haertel. < 3489 M. S. > *Propriété des Editeurs*. | *Londres, Wessel et Stapleton*». <<

[558] La célebre romanza para voz y piano *La danza*, compuesta en forma de tarantela por Rossini para el famoso bajo Luigi Lablache, quien ocho años después —el 30 de octubre de 1849— formaría parte del cuarteto solista del *Réquiem* de Mozart que se interpretó durante el funeral de Chopin en la iglesia de La Madeleine, de París. <<

[559] En un cuaderno de siete hojas (329 × 258mm) con la siguiente leyenda:  
«*TARANTELLÉ* | pour le Pianoforte | *PAR* | *FR. CHOPIN.* | Op. 43. | à 2 mains: ÷ 14  
gGr.: < > à 4 mains: ÷ 1 Thlr. | Propriété des Editeurs | 449. 455. | *Schuberth & Comp.*  
— *Hamburg et Leipsic* [sic]. | *Paris, chez Troupenas et Comp. S<sup>t</sup>. Petersbourg à*  
*l'Odeon. Londres, chez Wessel & Comp.* | *Enregistré aux Archives de l'Union*». <<

[560] Gastone Belotti. *Chopin*, ob. cit., p. 420. <<

[561] Fryderyk Chopin. *Correspondencia...*, ob. cit., p. 821, n. 552. <<

[562] Chopin pensó en un principio denominar la obra *Variaciones para piano*. Incluso un anuncio aparecido el 5 de enero de 1845 —es decir, seis meses antes de ser publicada— en *La Revue et Gazette Musicale de Paris* se refería a ella como «Varianti per pianoforte». <<

[563] En esta carta, que se conserva en un archivo privado de Alemania y aparece recogida en el imprescindible catálogo de manuscritos de Chopin recopilados y editados por Krystyna Kobylańska [Krystyna Kobylańska. *Rękopisy utworów Chopina: katalog* (Los manuscritos de Chopin: Catálogo). Cracovia, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1977. 2 vols., vol. I, p. 310], aparecen cambiados los números de opus de ambas obras: la *Sonata* figura como «opus 57» y la *Berceuse* como «opus 58». <<



[564] La primera edición francesa fue impresa en un cuadernillo de cuatro hojas tamaño 330 × 257 mm cuya portada dice: «BERCEUSE | POUR LE | PIANO | dédiée à | *Mademoiselle Elise* [sic] *Gavard* | PAR | F. CHOPIN. | A. Vialon. | Op: 57. < > Prix. 5<sup>f</sup>. | A PARIS, chez J. MEISSONNIER, Rue Dauphine, 22. | Londres, Wessel et C<sup>ie</sup>. < J. M. 2186. > Leipzig, Breitkopf et Härtel». <<

[565] Ésta es la primera interpretación de la que actualmente hay constancia. Sin embargo, el largo tiempo transcurrido —casi dos años— desde su publicación —en septiembre de 1846— permite conjeturar que la *Barcarola* pudo haber sido tocada ya antes de esta fecha en alguna audición. <<

[566] Cit. en: Édouard Ganche. *Frédéric Chopin. Sa vie et ses...*, ob. cit., p. 287. <<

[567] Sus únicas obras en esta tonalidad, además de la *Barcarola*, son el *Preludio opus 28 número 13*, el *Nocturno opus 15 número 2* y el *Impromptu opus 36*. <<

[568] Arthur Hedley. *Chopin*, ob. cit., p. 155. <<

[569] Ippolito Valetta. *Chopin. La vita. Le opere*. Milán, Bocca, 1953, p. 411. <<

[570] Jesús Bal y Gay. *Chopin*, ob. cit., p. 246. <<

[571] Aunque la construcción armónica transita también por las tonalidades de Do sostenido mayor y Fa sostenido mayor. <<



[572] C. E. y M. Hallé. *Life and Letters of Sir Charles Hallé*. Londres, Smith-Elder, 1896, p. 36. <<

[573] Las seis hojas tamaño 317 × 245 mm que componen el cuaderno de esta primera edición aparecen precedidas por la siguiente leyenda: «BARCAROLLE | pour le Piano | dédiée | A Madame la Baronne de Stockhausen | par | FRÉD. CHOPIN. | Op. 60 < Propriété des Editeurs > Pr. 20 Ngr. | Leipzig, chez Breitkopf et Härtel | Paris, chez Brandus & Co. < > Londres, chez Wessel. | 7545. | Enregistré aux Archives de l'Union». <<

[574] «Josep Colom hace un auténtico alarde de colorido y fantasía interpretativa, y muestra una portentosa capacidad de reconstruir la estructura de la *Barcarola* y extraer toda la música existente en ella» (Adolfo del Brezo. *OpusMusica*. N.º 20. Noviembre 2007). El compacto, editado en 2007 y que también incluye la *Balada número 4, en fa menor, opus 52 [KK 732-738]*, reproduce un recital ofrecido por Josep Colom en el Auditorio Nacional de Música de Madrid el 24 de junio de 1993.

<<

[575] Roland de Candé. *Nuevo Diccionario de la Música (términos musicales)*. Barcelona, Ediciones Robinbook, 2002, p. 54. (Trad. esp. de Paul Silles). Sin embargo, otros autores, sostienen que las melodías utilizadas fueron escuchadas por Chopin a campesinos de la región de Berry, que las tocaban con instrumentos similares a la gaita durante las bailes populares que solía organizar Sand en su casa estival de Nohant. <<

[576] Aunque la mayoría de las biografías sobre Chopin apuntan como probable fecha de composición los años 1846 o 1847. <<

[577] Aunque Anatoli Ugorski no ha grabado toda la obra de Chopin, su registro de las *Bourrées* forma parte de la edición integral *Chopin* publicada por Deutsche Grammophon en 1999, con motivo de la conmemoración aquel año del 150 aniversario de la muerte del compositor. <<

[578] El tema aparece por primera vez citado en una contradanza compuesta por Giovanni Cifolelli, titulada *La Cifolella*, y publicada en 1745. <<

[579] Thomas Moore (Dublín, 1779-Sloperton, Inglaterra, 1852) es una de las figuras más destacadas del romanticismo irlandés. Poeta, traductor, cantante y compositor de baladas populares, fue un personaje novelesco cuya obra se hizo pronto inmensamente popular, especialmente sus *Melodías irlandesas*, que han inspirado a numerosos compositores, como Berlioz, Schumann, Mendelssohn-Bartholdy, Antón Rubinstein o Fauré. Particular fama alcanzó la muy musicada letra de la canción *The Last Rose of Summer*. <<



[580] Citados nada menos que por el gran Johann Strauss (1825-1899), en el segundo acto de su obra maestra *El murciélago*. <<

[581] Para esta edición se recurrió a una copia del original que se conservaba en un cuaderno que había sido propiedad de Ludwika Chopin Jędrzejewiczowa, hermana mayor del compositor. <<

[582] En un cuaderno de diez hojas (336 × 258 mm), cuya primera página dice: «RONDO | à | Deux Pianos | 8.<sup>e</sup> *Livraison des oeuvres posthumes* | DE | F. CHOPIN | A. V. | J. M. 3532». Las seis hojas tamaño 317 × 245 mm que componen el cuaderno de esta primera edición aparecen precedidas por la siguiente leyenda: «BARCAROLLE | pour le Piano | dédiée | *A Madame la Baronne de Stockhausen* | par | FRÉD. CHOPIN. | Op. 60 < Propriété des Editeurs > Pr. 20 Ngr. | Leipzig, chez Breitkopf et Härtel | *Paris, chez Bandrus & C<sup>o</sup>.* < > *Londres, chez Wessel.* | 7545. | *Enregistré aux Archives de l'Union*». <<

[583] Sin embargo, ciertos autores, como Marco Beghelli, sostienen que fue ideado originariamente para dos pianos. (Vid. Marco Beghelli. *Invito all'ascolto...*, ob. cit., p. 87). <<

[584] Incluida en el volumen XII de la magna edición polaca de la *opera omnia* de Chopin publicada por el Instytut Fryderyka Chopina (Polskie Wydawnictwo Muzyczne). <<

[585] Así lo define el pianista Ludmil Angelov en la introducción que incluye su propia grabación de la obra (ref.: GEGA GD 135). <<

[586] Pierre Castellan. Notas a la edición en disco elepé de las canciones de Chopin interpretadas por la soprano Teresa Żylis-Gara y la pianista Halina Czerny-Stefańska (Erato 3984 27756 2). <<

[587] «Si quieres tocar el piano es necesario que aprendas a cantar», solía decir a sus alumnos, a algunos de los cuales les aconsejaba tomar lecciones de canto, mientras que a casi todos les recomendaba «escuchar muchas óperas italianas». <<



[588] Sin considerar la llamada «Mazurca de Praga», agradable cancioncilla de doce compases exenta de acompañamiento pianístico, en tiempo de 3/8 y tonalidad de Sol mayor, que compone durante una breve estancia de tres días en la capital checa, a finales de agosto de 1829, cuando retornaba a Varsovia después de su primera visita a Viena. Chopin construye la mazurquita con versos improvisados sobre la marcha por su amigo y compañero de viaje Ignacy Maciejowski. El texto exalta la amistad entre checos y polacos, y nace —como la música— con destino a un álbum privado del filósofo y patriota checo Václav Hanka (1791-1861), quien acogió amistosamente a poeta y músico en Praga. La *Mazurca de Praga*, cuyo primer verso dice «Jakież kwiaty, jakie wianki» (¡Qué flores! ¡Qué guirnaldas!), se publicó por primera vez el 20 de febrero de 1879, cuando fue incluida en un número de la revista praguense *Dalibor*. <<

[589] Jeremy Siepmann: Notas a la edición integral *Chopin* (Vol. IX) publicada en 1999 por Deutsche Grammophon (463 072-2), Hamburgo, 1999. <<

[590] Algo que, algunas décadas después, también distinguirá las canciones de Isaac Albéniz (1860-1909). <<

[591] Stefan Witwicki (1801-1847) es el autor de la letra de once de las 19 canciones de Chopin. Stanisław Moniuszko y Francis Poulenc también escribieron canciones basadas en sus poemas. <<

[592] Luego publicada, con carácter póstumo, por Julian Fontana como novena pieza de *17 canciones polacas para voz y piano, opus póstumo 74 [KK 1092-1181]*. <<

[593] Citado por Wojciech Grzymała en una carta que, en octubre de 1849, pocos días después de la muerte de Chopin, remite desde París al banquero Auguste Léo. Sin embargo, Alfred Cortot desmiente categóricamente tal punto: «Se trata de una afirmación completamente gratuita», asegura Cortot, quien la atribuye a la fantasía literaria de Liszt (Alfred Cortot. *Aspectos de...*, ob. cit., pp. 34 y 35). <<

[594] Liszt apreciaba particularmente las canciones de Chopin, de seis de las cuales — primera, segunda, cuarta, décima, decimocuarta y decimoquinta— incluso preparó transcripciones para piano solo, agrupadas en un cuaderno titulado *Six Chants Polonais*, S. 480, publicado en 1860, en Berlín. Existe un excepcional registro del primero de estos arreglos pianísticos de Liszt (*Mädchens Wunsch*, opus 74, número 1), grabado en 1924 por Serguéi Rajmáninov. Por fortuna, el valioso documento sonoro está disponible en compacto en el catálogo DECCA (400 066-2). <<

[595] Ferenc Liszt. *Chopin*, ob. cit., p. 122. <<



[596] En un álbum cuya portada indica: «Polnische Lieder | von WITWICKI, ZALESKI, MICKIEWICZ etc. | für eine Singstunde | mit Begleitung < > des Pianoforte | komponiert von | FR. CHOPIN. | In deutscher Bearbeitung von Ferd. Gumbert. | Op. 74. < > complet 8.º. Pr. M. 1.» Sin embargo, dos años antes, en 1857, ya había aparecido en Varsovia una edición, promovida por Gustaw Adolf Gebethner, con las primeras 16 canciones. El cuaderno, cuya edición estaba limitada al ámbito de los países eslavos e incluía los textos de las canciones en polaco y ruso, se titulaba *Zbiór Śpiewów Polskich* (Selección de cantos polacos). <<

[597] «Por considerarlas indignas del nombre de Chopin», según revela el propio Fontana en una carta que remite a Ludwika Chopin Jędrzejewiczowa el 6 de enero de 1853. (Cit. en: Karol Kobylański. *Rękopisy utworów Chopina. Katalog*. Cracovia, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975, vol. I, p. 487). <<

[598] Es decir, un año después de que Chopin compusiera la canción, lo que prueba que utilizó un manuscrito inédito prestado por Witwicki. <<

[599] Su verdadero nombre era Prakseda Marcelina Kochańska (1858-1935). <<

[600] Estos apuntes, que corresponden a la primera parte de la canción, no fueron localizados hasta 1976. Actualmente se conservan en Varsovia, en el museo de la Towarzystwo im. Fryderyka Chopina (Sociedad Fryderik Chopin). <<

[601] Muy apreciado en Polonia, Krasinski era conocido por el apodo de «Poeta anónimo de Polonia», porque no quería firmar sus obras con el apellido de su padre, general en el ejército ruso. Su obra, de carácter romántico, incluye los poemas *La comedia no divina* (1835), *Iridion* (1836) y *El alba* (1843), entre otros. <<

[602] La similitud con el acompañamiento pianístico de la canción *Die Post* (número 13 del ciclo *Winterreise*) resulta más que evidente. <<

[603] «Rzy mój gniady, ziemię grzebie» (Mi caballo raspa la tierra con pezuña de fuego). El poema ha sido musicado por diferentes compositores. <<



[604] Gastone Belotti. *Chopin*, ob. cit., p. 547. <<

[605] Este mismo poema ha sido también utilizado por Cui, Chaikovski, Glinka, Moniuszko y Rimski-Kórsakov, entre otros. <<

[606] En el autógrafo de Chopin, actualmente ilocalizado, pero del que sí existe una copia, la tonalidad era La bemol mayor. Sin embargo, en esta copia, el compositor anotó de puño y letra: «W Ges trzeba śpiewać» (Debe cantarse en Sol bemol), por lo que, de acuerdo con tal indicación, ediciones posteriores han publicado la partitura transportada a Sol bemol mayor, es decir, un tono más bajo. <<

[607] Es la única ocasión en toda su producción musical que Chopin utiliza la indicación «*Prestissimo*». <<

[608] Se equivocó Julian Fontana al asignar erróneamente el texto de esta canción a Stefan Witwicki. Fue Ludwik Osiński, profesor de Literatura de la Universidad de Varsovia, quien tradujo del lituano y revisó el texto original de la canción popular. <<

[609] La canción es también conocida con el nombre de *Leci liście z drzewa* (Las hojas caen del árbol). <<

[610] El motivo que Fontana esgrime ante Schlesinger en la carta que le remite a Berlín, el 9 de febrero de 1857, en la que comenta que «dado que el texto de la canción describe una Polonia destruida, ésta no podrá ser publicada ni vendida en Polonia», parece más una excusa para disuadir al editor de publicarla junto al resto de canciones del álbum que una razón objetiva. <<

[611] Cit. en: Karol Kobylański. *Rękopisy utworów...*, ob. cit., vol. I, p. 487. <<



[612] Gastone Belotti. *Chopin*, ob. cit., p. 552. <<

[613] Chopin utilizará otros versos de este mismo poema cinco años después, en 1845, en la canción *Nie ma czego trzeba*. <<

[614] Vid. Jean-Jacques Eigeldinger. «Un autograph musical inédit de Chopin», en *Schweizerische Musikzeitung*, CXV (1975), 1, pp. 18-23. <<

[615] *Vid.* Gastone Belotti. *Chopin*, ob. cit., pp. 443 y 444. <<

[616] James Huneker. *Chopin. The Man and...*, ob. cit., p. 217 n. <<

[617] Ates Orga. *Chopin*, ob. cit., p. 19. <<

[618] Gastone Belotti. *Chopin*, ob. cit., pp. 529 y 530. <<

[619] Thomas Tellefsen. *Familebreve*, Oslo, 1923, p. 117. <<



[620] «En efecto, en 1936, pude adquirir en Londres el manuscrito de Chopin» (Alfred Cortot. *Aspectos...*, ob. cit., p. 35). <<

[621] Alfred Cortot. *Aspects...*, ob. cit., pp. 37-43). <<

[622] Jean-Jacques Eigeldinger. *Frédéric Chopin, Esquisses pour une méthode de piano*. París, Ed. Flammarion, 1993. <<

[623] Ferenc Liszt. *Chopin*, ob. cit., pp. 142 y 143. <<

[624] Alfred Cortot desmiente categóricamente este punto, esta «afirmación completamente gratuita» de Liszt. «Bastaba esta apreciación del más ilustre historiógrafo de Chopin, para suscitar retrospectivamente los lamentos de toda una generación de pianistas y de musicólogos, ante la idea de que un trabajo de esa importancia y significación no hubiese podido llevarse a término y de que, por la rigurosa ejecución de la última voluntad a la que Liszt alude, nos hubiésemos visto privados de las consideraciones que nos habrían proporcionado una mayor comprensión de las ideas de Chopin sobre el ejercicio de su arte» (Alfred Cortot. *Aspectos...*, ob. cit., p. 35). <<

[625] Alfred Cortot. *Aspectos...*, ob. cit., p. 36. <<

[626] *Ibid.*, p. 36. <<

[627] «En un francés muy discutible», matiza Cortot con respetuosa elegancia (Alfred Cortot. *Aspectos...*, ob. cit., p. 36). <<



[628] «Nos colocamos de forma que podamos alcanzar los dos extremos del teclado sin inclinarnos hacia ningún lado; el pie derecho encima del pedal, sin poner en acción los apagadores. Encontramos la posición de la mano colocando los dedos sobre las teclas Mi, Fa#, Sol#, La#, Si; los dedos largos ocuparán las teclas altas [negras] y los dedos cortos las teclas bajas [blancas]. Hay que colocar los dedos que ocupan las teclas altas en una misma línea, y lo mismo vale para los que ocupan las teclas bajas, para igualar en lo posible las palancas; lo que le dará a la mano, redondeándola en la medida más cómoda para su conformación, una flexibilidad que no podría tener con los dedos estirados» (Jean-Jacques Eigeldinger. *Frédéric Chopin, Esquisses pour...*, ob. cit., p. 64). <<

[629] Luca Chiantore. *Historia de la técnica pianística: Un estudio sobre...*, ob. cit., p. 312. <<

[630] Thomas Dyke Tellefsen. «Traité du mecanisme de piano», cap. 3; en: Jean-Jacques Eigeldinger. *Frédéric Chopin, Esquisses pour...*, ob. cit., pp. 88 y 89. <<

[631] Carta de Chopin a su familia, en Varsovia. Fechada en Viena, el 28 de mayo de 1831. Unos meses antes, el 26 de diciembre de 1830, pocos días después de conocer a Slavík, ya había escrito a Jan Matuszyński anunciándole la impresión que le había producido el virtuosismo de su nuevo amigo: «... excepto Paganini, jamás he oído algo similar: ¡toca 96 notas *staccato* en un solo golpe de arco! ¡Es algo increíble!».

<<

[632] Gastone Belotti. *Chopin*, ob. cit., p. 509. <<

[633] Incluso llegó a ser el alumno seleccionado para mostrar, en mayo de 1825, en el Gran Salón del Conservatorio de Varsovia, las cualidades de un nuevo instrumento, mitad piano y mitad órgano, denominado «eolomelodión». Pocos días después de aquella exhibición, nada menos que el zar de Rusia, Alejandro I, que se encontraba de visita en Varsovia, quiso conocer las cualidades del extraño instrumento, por lo que Chopin, que contaba sólo 15 años, tuvo así ocasión de tocarlo ante el zar. Como recompensa, el poderoso Alejandro I obsequió al joven *eolomelodiconista* con un anillo de diamantes. <<

[634] Józef Bohdan Zaleski es autor de los versos de tres de las *17 canciones polacas*, *opus 74*, además de los de la canción *Dumka*. <<

[635] Karol Kobylański. *Rękopisy utworów...*, ob. cit., vol. I, pp. 115 y 116. <<



[636] Ni siquiera las nada fáciles y tensas relaciones de sus respectivas parejas —dos mujeres incompatibles y de tanto carácter como Marie d'Agoult y George Sand— pudieron minar el afecto que se profesaban ambos músicos. <<

[637] La mano izquierda toca el pentagrama asignado en el original a la derecha, mientras ésta ejecuta el acompañamiento normalmente atribuido a la mano izquierda.

<<

[638] Enrique Franco, en notas al programa de mano del estreno de la *suite* sinfónica de Antoni Ros Marbà. Granada, 1 de julio de 1976. <<

[639] María Lejárraga de Martínez Sierra. *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración.* México, Biografías Ganesa, 1953, pp. 145 y 146. <<

[640] Antoni Ros Marbà. Introducción a la edición de la *suite* orquestal *Fuego fatuo*. Londres, Editorial Chester, 1983. <<

[641] «Paulina Viardot es la mujer con más talento que he conocido en mi vida» (Clara Schumann). <<

[642] Para Berlioz, Paulina Viardot era «la más grande artista del mundo musical del pasado y del presente». <<

[643] Pauline Viardot fue el personaje en el que George Sand se inspiró y tomó como modelo para su novela sobre una cantante española *Consuelo* (1843). <<



[644] Hay un dibujo firmado por Maurice Sand (hijo de George Sand), fechado en junio de 1844 y que se conserva en la colección Simone André-Maurois, en el que aparece Paulina Viardot sentada al piano, mientras Chopin la mira y le dice: «¡Es el mismo modo de tocar de Liszt! ¡No necesita a nadie que la acompañe al piano!». <<

[645] La Viardot las denominó «Arrangées», y con esta denominación fueron publicadas. <<

[646] Entre ellas, *Nocturno opus 15 número 1, en Fa mayor; Scherzo número 2, en si bemol menor, opus 31; Sonata número 2, en si bemol menor, opus 35; Vals en Mi bemol mayor, opus 18; Vals en mi menor opus póstumo; Vals opus 34 número 3, en Fa mayor.* <<

[647] Clara Janés. «Mompou: Absorto en la bóveda de la soledad». Artículo publicado en *Adamar. Revista de creación*, año VI, número 25. <<

[648] Vladímir Jankélévitch. «El mensaje de Mompou», en *Revista de Occidente*. Madrid, agosto-septiembre, 1971. <<

[649] [KK] = Karol y Krystyna Kobylańska. Chopin, Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis. Múnich, 1979. <<

[650] Sin embargo, la partida bautismal, redactada varias semanas después del nacimiento, lo fecha el 22 de febrero. De ahí que en bastantes biografías figure esta fecha como la de su nacimiento. <<

[651] Żelazowa Wola se encuentra a 57 kilómetros al oeste de Varsovia. <<



[652] El nombre original de este compositor y director de orquesta bohemio es Vojtěch Matyáš Jírovec. <<

[653] El reloj se conserva en el museo de la Towarzystwo im. Fryderyka Chopina (Sociedad Fryderik Chopin), en Varsovia. <<

[654] El nombre alemán de esta pequeña localidad-balneario de la Alta Silesia es Reinertz. Allí se puede visitar aún el palacete veraniego del príncipe Antoni Henryk Radziwiłł, convertido en museo y donde algunas habitaciones están destinadas a rememorar la estada de los Chopin. <<

[655] Václav Hanka (1791-1861), filósofo y patriota checo, es una de las figuras más destacadas de la cultura de su país. <<

[656] Johann Peter Pixis había nacido en Mannheim (Alemania), en 1788, y era uno de los pianistas más conocidos del momento. Cuando Chopin visitó Praga ocupaba el puesto de director del Teatro Municipal de Praga. Poco después se radicó en París, donde frecuentó a Chopin. Residió en la capital francesa hasta 1845, cuando se instaló en Baden-Baden, para dedicarse a la enseñanza y a escribir música de cámara. Murió en esta ciudad alemana en 1874. Chopin le dedicó su *Fantasía sobre temas polacos, en La mayor, para piano y orquesta, opus 13*. Por otra parte, el editor Moritz Schlesinger encargó a Chopin el *Gran Dúo concertante sobre temas de la ópera Robert le diable, de Meyerbeer, en Mi mayor, para violonchelo y piano [KK 901-902]*, a instancias de Pixis, cuyo hermano Friedrich Wilhelm Pixis fue también un pianista destacado. <<

[657] Completaban el programa la obertura *El rey Leszek el Blanco*, de Józef Elsner; *Divertimento para trompa y orquesta* de Görner; obertura de *Cecilia Piaseczinska* de Karol Kurpiński, y unas variaciones de Ferdinando Paër. La primera parte del programa se cerró con los dos movimientos del *Concierto en fa menor* de Chopin, y la segunda con la *Fantasía sobre temas polacos*. <<

[658] La existencia de un cartel de este «Grand Concert» que señala como fecha de su celebración el «Dimanche 13 Janvier 1832, à huit heures précises du soir, *DANS LES SALONS DE MM. PLEYEL ET C.*», ha inducido a error. Esta fecha era la inicialmente prevista, pero el concierto hubo de posponerse dos días —al 15 de enero— por la repentina indisposición de una de las dos cantantes —«mademoiselle Tomeoni»— que debía de actuar. Pero tampoco pudo celebrarse aquel día, por caer enfermo Friedrich Wilhelm Kalkbrenner, quien había promovido esta primera actuación de Chopin en París. Finalmente, el concierto se celebró el 26 de febrero de 1832. Hay, por otra parte, un testimonio muy ilustrativo de este concierto debido a Liszt: «Recordamos su primera aparición en los salones de Pleyel, donde quedamos tan entusiasmados que los aplausos más fuertes parecían insuficientes para el talento que abría una nueva etapa de sentimiento poético. En ningún momento quedó confundido por el deslumbramiento o el éxtasis del triunfo, sino que lo aceptó sin orgullo y sin falsa modestia» (Ferenc Liszt. *Chopin*, ob. cit., p. 121). Más envidia musical entraña la columna que el influyente crítico François-Joseph Fétis publicó en *La Revue et Gazette Musicale de Paris*: «Aquí tenemos a un joven que sigue espontáneamente sus impulsos, no toma el modelo de nadie y encuentra, por lo menos en parte, algo totalmente nuevo, vanamente buscado desde hace tanto tiempo: abundancia de ideas originales que no pueden encontrarse en ninguna otra parte. Con esto, no queremos decir que el señor Chopin esté dotado de la excelente coordinación de un Beethoven, o que, en su música, se encuentren proyecciones titánicas como en las obras del maestro. Beethoven escribía obras para piano, pero aquí se trata de la música de piano. Veo en la música de Chopin indicios positivos de progreso, que, con el tiempo, pueden ejercer notable importancia en esta rama del arte». Unas líneas más adelante de esta extensa reseña y tras censurar «las excesivas modulaciones y cierto desorden en la unión de los motivos de cada frase, lo que produce la sensación de escuchar una improvisación», el influyente crítico no dudaba al vaticinar que «si las posteriores obras del señor Chopin llegan a ser equiparables a las de su debú, no cabe duda de que alcanzará una gloria merecida». En cuanto al Chopin pianista, Fétis escribió «que su toque es elegante, ligero, lleno de gracia y se distingue por su pureza. Se puede reprochar que no obtiene más sonido del instrumento, en lo que se parece a la mayoría de los pianistas alemanes» (*La Revue et Gazette Musicale de Paris*, Año VI, 5, 3-III-1832). <<

[659] No es posible identificar cuál de los dos conciertos para tres claves (el en *re menor*, BWV 1063, o el en *Do mayor*, BWV 1064) es el que realmente tocaron. Según François-Joseph Fétis, «Chopin, Hiller y Liszt tocaron con una comprensión de verdadero carácter y una delicada perfección», (*La Revue et Gazette Musicale de Paris*, Año VII, 47, 21-XII-1833). <<



[660] Ciudad balneario de la República Checa, que pertenecía a Alemania y cuyo nombre en alemán es Karlsbad. <<

[661] Chopin admiraba de manera muy especial el arte interpretativo de Clara Wieck, quien había tocado en julio de 1832, en un concierto celebrado en la Academia Musical de Leipzig, sus *Variaciones en Si bemol mayor*, «*Là ci darem la mano*», sobre el *Don Giovanni de Mozart*, para piano y orquesta, opus 2. En cierta ocasión, Chopin describió a Clara Wieck como «la única mujer en Alemania que puede tocar mi música». <<

[662] Marienbad. Anualmente, durante el mes de agosto, se celebra en este paradisiaco enclave de Bohemia un Festival Chopin dedicado a recordar la presencia del compositor ([www.info@chopinfestival.cz](mailto:www.info@chopinfestival.cz)). <<

[663] Los otros tres pianistas de tan concurrida versión fueron Charles-Henri-Valentin Alkan, Pierre Joseph Guillaume Zimmerman y Adolf Gutmann. <<

[664] El 3 de diciembre de 1838 Chopin describe en una carta que remite a Julian Fontana desde Palma de Mallorca sus problemas de salud. «Llevo dos semanas enfermo; agarré un resfriado a pesar de los 18 grados de temperatura y a pesar de las rosas, las naranjas, las palmeras, los higos y los consejos de los tres mejores médicos de la isla. Uno de ellos olfateó mis escupitajos; el segundo me auscultaba para localizar el sitio desde donde escupía, y el tercero me palpaba cómo escupir. Uno dijo que estaba a punto de estirar la pata, el segundo que me estoy muriendo y el tercero que voy a morir». Fryderik Chopin. *Corresp.* «F. Chopin a J. Fontana». París, Richard-Massé, 1953/54. 3 vols., p. 508 (3-XII-1838). <<

[665] Probablemente debido al fracaso del estreno de *Cosima*, de George Sand, que se había representado en la Comédie Française durante abril de 1840. Ello provocó que las arcas de la Sand no estuvieran lo suficientemente boyantes como para financiar el costoso tren de vida de los veranos en Nohant, donde la casa campestre se llenaba de distinguidos invitados a los que había que tratar a mesa y mantel. <<

[666] Delphin Alard (Bayona, 1815-París, 1888) fue violinista y compositor. Su precocidad le hizo triunfar con sólo diez años, edad a la que deslumbró a todos en su ciudad natal al interpretar el difícil *Concierto para violín y orquesta número 12, en Si bemol mayor*, de Giovanni Battista Viotti. Estudió con François-Antoine Habeneck en el Conservatorio de París, centro del que obtuvo el primer premio en 1830 y en el que enseñó violín desde 1843 hasta 1875 (por su aula pasaron los españoles Pablo Sarasate y Gerónimo Giménez). Como compositor, fue autor de dos conciertos para violín y orquesta, dos sinfonías concertantes y un célebre método de violín, publicado en 1844 bajo el título *École du violon: méthode complète et progressive*. <<

[667] Antes, durante las primeras semanas de la gira, ya había ofrecido varias actuaciones en Londres, en diversos salones de la alta sociedad. Entre estas actuaciones cabe señalar la que ofreció en la residencia de Lord Douglas y *Lady Gainsborough*, así como la que tuvo lugar en Stafford House para la duquesa de Sutherland, a la que asistió nada menos que la reina Victoria, acompañada por el entonces príncipe consorte, Alberto de Sajonia. Más tarde, el 23 de junio, volvió a actuar en la capital británica, en el domicilio de la cantante Adelaide Sartoris. Finalmente, el 7 de julio reapareció, junto a su amiga la *mezzosoprano* Paulina Viardot, en un concierto celebrado en casa de Lord Falmouth. <<



[668] Cuando George Sand se enteró de la gravedad del estado de Chopin, y de que su final estaba próximo, intentó ir a visitarlo en diversas ocasiones, pero Ludwika le negó siempre la entrada en el domicilio, aunque sí permitió que su hija Solange pasara a verle. <<

[669] El retraso de 13 días entre la fecha de la muerte y el entierro responde a los laboriosos permisos y dispensas que hubo que obtener de las autoridades eclesiásticas para que pudieran intervenir mujeres (soprano y *mezzosoprano*) en la interpretación del *Réquiem* de Mozart, tal como había dejado estipulado Chopin. Por otra parte, la celebración del costoso funeral en La Madeleine fue financiada por su amiga Jane Stirling. <<