



CONSMUPA

CONSERVATORIO
SUPERIOR
DE MÚSICA
EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

Departamento de Tecla

La Polonesa Fantasía Op. 61 de Chopin

Ana Sánchez Fernández

Oviedo 2011



CONSMUPA

CONSERVATORIO
SUPERIOR
DE MÚSICA
EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

Departamento de Tecla

La Polonesa Fantasía Op. 61 de Chopin

**Trabajo de Investigación Fin de Carrera realizado
por**

Ana Sánchez Fernández

Bajo la dirección de

Roberto Méndez González

Oviedo 2011

GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CIENCIA

Contenido

AGRADECIMIENTOS.....	5
INTRODUCCIÓN.....	6
METODOLOGÍA.....	8
CAPÍTULO I: CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA	
Situación política de Polonia	9
La sociedad parisina en el siglo XIX	12
CAPÍTULO II: CHOPIN	
Chopin	14
Nacionalismo de Chopin	20
CAPÍTULO III: GÉNERO POLONESA	
Polonesa: origen y evolución.....	24
Evolución del ritmo	28
CAPÍTULO IV: POLONESAS DE CHOPIN	
Polonesas de Chopin	51
Primer grupo	53
Segundo grupo	54
CAPÍTULO V: POLONESA FANTASÍA	
Polonesa Fantasía	57
Análisis	58
Controversias alrededor del doble título: ¿polonesa o fantasía?	72
Grabaciones	77
Alfred Cortot.....	79
Heinrich Neuhaus	80
Arthur Rubinstein.....	81

Samson François	82
György Cziffra	84
Claudio Arrau.....	86
Grigory Sokolov.....	86
Comparación de ediciones.....	89
Fuentes utilizadas por Ignaz Paderewski.....	89
Fuentes utilizadas por Jan Ekier.....	89
Compases que presentan diferencias	90
CONCLUSIONES	97
Anexo I: Tabla de Intérpretes.....	99
Anexo II: Estilo musical e interpretativo de Chopin	100
Anexo III: Edición de Jan Ekier.....	101
Anexo IV: Edición de Ignaz Paderewski.....	102
BIBLIOGRAFÍA	i

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer muy especialmente a Roberto Méndez González, el director de este trabajo, su colaboración, su interés y su consejo. A Teresa Pérez Hernández agradecerle todo lo que me ha aportado durante estos años además del interés prestado durante la realización del presente trabajo. También a Ester Alabor Lloret su tiempo y sus ideas. Por último, a mi familia, por su incondicional apoyo.

INTRODUCCIÓN

La Polonesa Fantasía Op. 61 de Chopin es una de las obras más interesantes y peculiares del compositor, y al mismo tiempo es una de las menos conocidas y poco valoradas entre el público.

El hecho de haberla trabajado durante el pasado curso, llegando a comprender y a asimilar todas las relaciones existentes entre tal cantidad de material temático, suscitó en mí un interés que iba más allá del mero estudio de la partitura. De este modo, decidí adentrarme más a fondo en los aspectos que consideré relevantes a la hora de esclarecer en qué momento (tanto el momento histórico como el personal dentro de la vida del autor) surgió esta obra.

Las conclusiones de este trabajo tienen su aplicación fundamentalmente en el campo de la interpretación pianística. El intérprete debe conocer al detalle la estructura de una obra tan original para poder lograr un resultado convincente. Además, el contexto histórico y las reflexiones extraídas de los factores tangenciales a su composición son igualmente importantes a la hora de conseguir una interpretación fiel de la pieza.

No hay demasiados estudios que centren su interés en esta obra en particular. Uno de los más interesantes es el trabajo de John Rink y Jim Samson¹, quién ha realizado una exhaustiva labor investigando múltiples facetas de la obra de Chopin, dedicándole especial atención a la Polonesa Fantasía. Por lo demás, hay varias monografías sobre Chopin en las que se estudian, no con demasiada profundidad, todos y cada uno de los géneros utilizados por Chopin y en las que también se presenta un breve análisis de absolutamente todas sus composiciones.

El presente trabajo está organizado en cinco grandes apartados. El primero de ellos tiene como función crear un marco histórico y cultural para aclarar bajo qué circunstancias (políticas como sociales) desarrolló su obra Chopin. El segundo se centra ya en el autor, haciendo referencia a hechos biográficos así como a las características más relevantes que definen su estilo compositivo. Por otro lado, este capítulo ahonda en el nacionalismo presente

¹ John Rink y Jim Samson son profesores en el Royal Holloway y han desarrollado, tanto por separado como en conjunto, numerosos estudios sobre la interpretación musical, estudios sobre temas relacionados con el siglo XIX y particularmente estudios que abordan diferentes aspectos de la obra y la persona de Chopin. Una de sus compilaciones sobre el polaco es: *Chopin Studies 2*, Nueva York, Cambridge University Press, 1994.

en el legado de Chopin. El tercero trata el origen y el desarrollo del género polonesa a lo largo de la historia, para así en el cuarto poder profundizar con un mayor conocimiento de causa en el mundo de las polonesas de Chopin. Para finalizar, el quinto y último capítulo se centra ya en la Polonesa Fantasía, donde se realiza un exhaustivo análisis de la partitura, tras el cual se plantea una dicotomía entre los dos géneros presentes en el título: polonesa y fantasía; y por último se aborda el mundo de las diferentes ediciones y grabaciones disponibles.

METODOLOGÍA

La metodología que he seguido a lo largo del desarrollo de este texto ha sido partir de un esquema básico de la estructura que quería conseguir para delimitar los campos sobre los que tenía que investigar, necesitando distintos tipos de fuentes de información según el caso.

He utilizado atlas históricos para realizar un marco socio-cultural inicial. Para la información requerida sobre Chopin como autor me he servido de distintas monografías sobre su persona y su obra.

En cuanto al grosso de este estudio, el cual conforman los apartados referentes al nacionalismo presente en su obra, el estudio sobre el género polonesa en la Historia, la comparación entre las distintas polonesas escritas por Chopin, el análisis de la Polonesa Fantasía y por último la comparación de ediciones y grabaciones; he basado mi investigación sobre este gran apartado en el estudio pormenorizado de un gran número de partituras, textos sobre el género polonesa así como referentes a las características de la obra de Chopin, artículos extraídos de revistas musicales en los que se tratan al detalle aspectos muy concretos de la obra de Chopin además de utilizar diversas grabaciones de la Polonesa Fantasía.

Por último citar los recursos que ofrece Internet donde existen numerosos sitios web, tanto oficiales como no oficiales, referentes a la obra de Chopin, a los registros sonoros que existen de sus composiciones, a los diferentes catálogos de sus obras, etc.

Situación política de Polonia

Entre los siglos XIV y XVI Polonia gozó de una época de esplendor político y territorial. La dinastía de los Jagellón dominaba un inmenso imperio católico, incluyendo en sus tierras a los reinos de Hungría y Bohemia. Pero a principios del siglo XVI comienza el declive con importantes pérdidas de tierras en distintas batallas, en su mayor parte contra tropas rusas. Finalmente, en 1569 con la Unión de Lublin, Rusia y Polonia se funden en una “república común”, cuya capital es Varsovia. Comienza pues una “edad de hierro” para los polacos, debido principalmente a la ausencia de fronteras naturales del país así como a la débil constitución del estado, una mezcla entre república, monarquía electiva y oligarquía. Consecuentemente, Polonia sufrió constantes conflictos, divisiones e insurrecciones desde finales del siglo XVII hasta entrado el siglo XX.

Ya en 1654, las tropas rusas entraron en territorio polaco. Además, suecos y otomanos asolaron el país. El rey Juan II Casimiro huyó hacia Silesia tras la invasión, fue Juan III quien consiguió derrotar a los turcos en Austria. Por otro lado, los campesinos organizaron una resistencia armada para combatir a los rusos y a los suecos. Tras largas luchas, Polonia sufrió graves pérdidas territoriales. Suecos y rusos se hacen con distintas partes del país: Livonia, Smolensk y Kiev. Únicamente los turcos pierden la región de Podolia.



Las guerras arrasaron el país, reduciendo la población y haciendo trizas la república. Tiempo después, y debido a la debilidad del gobierno polaco, Rusia, Prusia y Austria se

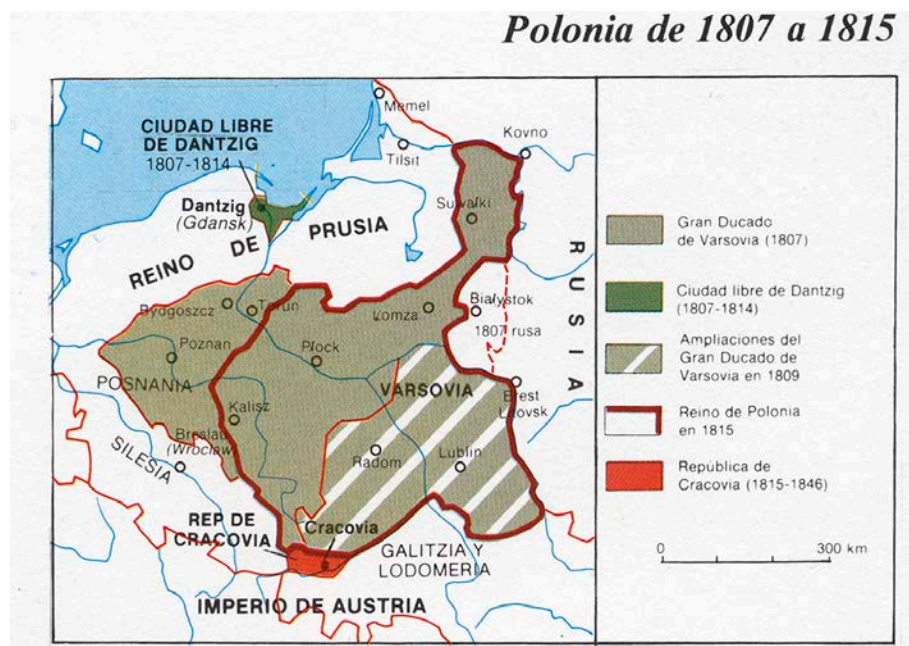
repartieron el territorio en 1772, mientras Suecia y Francia, aquélla en declive y ésta demasiado ocupada primero con la Guerra de los Siete Años y luego con la Revolución, se mantienen al margen del conflicto. Así pues, Catalina II obtiene la “Rusia Blanca”, Federico II la Prusia Polaca y María Teresa se hace con Galizta. Años más tarde, en 1793, tras la adopción de la Constitución Revolucionaria de 1791, se establece una reorganización del estado, produciéndose así una nueva repartición del territorio. Por último, tras la derrota de la insurrección nacional de 1794, se produjo el tercer reparto de Polonia, quedando dividida por completo entre las tres potencias. Así, el estado polaco desapareció del mapa al tiempo que el pueblo consolidaba su identidad nacional.



En el siglo XIX el pueblo polaco recobró la esperanza de recuperar su independencia gracias a los éxitos militares de Napoleón, ganando parte de los territorios de Prusia y una parte de la Galizta austriaca. A parte de las hazañas napoleónicas, en numerosas ocasiones encabezadas por las Legiones polacas creadas en Italia, estaban los esfuerzos de Aleksander Czartoryski, Ministro de Asuntos Exteriores de Rusia, para reconstruir el estado polaco bajo el cetro de Alejandro I, el zar de Rusia.

Finalmente, Napoleón venció frente a Prusia y Austria, creando así el Gran Ducado de Varsovia en 1807 abarcando éste buena parte de los territorios de la antigua República de Polonia. Por otro lado, siguió favoreciendo la independencia polaca creando un ejército propio, nacional, quienes participaron en numerosas batallas.

En 1810, año del nacimiento de Chopin, Varsovia seguía formando parte del Gran Ducado de Varsovia. Pero poco después, en 1815 y tras una derrota de Bonaparte ante los rusos, los pactos llevados a cabo en el Congreso de Viena resolvieron que las tierras que conformaban el Gran Ducado de Varsovia pasarían a ser el Reino de Polonia, el cual estaría vinculado personalmente con Rusia ya que el mismo Zar de Rusia sería Rey de Polonia².



² Los mapas que aparecen en este apartado han sido extraídos de: Georges DUBY, *Atlas Histórico Mundial*, “La historia del mundo en 317 mapas”, Barcelona, Editorial Debate, 1989, pp. 164 y 165.

La sociedad parisina en el siglo XIX

La revolución francesa acaecida a finales del siglo XVIII y el desarrollo de la revolución industrial a lo largo del XIX traen consigo numerosas consecuencias políticas y sociales. Se proclaman la libertad del hombre, se defienden ideales democráticos y surgen nuevas clases sociales, derivándose esto de los nuevos sistemas económicos surgidos con la revolución industrial.

En medio de esta transición a la modernidad, surge en toda Europa el Romanticismo, movimiento artístico que proclama la libertad y el individualismo en la expresión. Además, la mayor parte de los autores tenían ciertos rasgos nacionalistas en sus obras, enfatizando así las características que diferenciaban a unos de otros. El nuevo artista romántico evita las obsoletas reglas clásicas proclamando la supremacía de la imaginación y la pasión sobre todas las cosas.

La ruptura con el mundo clásico supone cambios también en el proceso creativo. Es decir, hasta ahora la mayor parte de los artistas componían por encargo o estaban vinculados a la corte de algún noble, a la Iglesia o disfrutaban de algún tipo de mecenazgo. En el Romanticismo el artista es independiente de todo y todos, sus creaciones son recibidas por un público que lo contempla como un “genio creador”, anhelando conocer qué será lo próximo que emane de su talento, surgiendo así la época de “el arte por el arte”.

Este período supone uno de los más brillantes dentro de la Historia de la Música, ya que ésta se eleva por encima de las demás artes debido a que su lenguaje es capaz de transmitir de forma inmediata una gran cantidad de sentimientos. Y dentro de la música el instrumento “rey” durante todo este tiempo fue sin lugar a dudas el piano, hecho propiciado por la evolución mecánica que experimentó durante el siglo XIX, aumentando considerablemente sus posibilidades técnicas, sonoras y expresivas, haciéndolo versátil y dúctil, pudiendo evocar a través de él múltiples atmósferas sonoras.

Tomando como referencia a Beethoven como nexo de unión entre clásicos y románticos, fueron muchos los compositores que contribuyeron al esplendor de esta época. Schubert, Schumann, Moscheles, Field, Mendelssohn, Liszt, Berlioz y por supuesto Chopin, son los ejemplos más destacados.

La gran mayoría de estos compositores pasaron por París, haciendo de la capital Francesa un punto de encuentro para un elevado número de artistas, no sólo músicos, sino pintores, escritores, etc. Además, todo tipo de exiliados políticos procedentes de distintos países europeos encontraron en París un ambiente adecuado para exponer y compartir sus ideas. Por consiguiente, París se convirtió en una ciudad efervescente, en la que convivían todo tipo de artistas e intelectuales confluyendo todos ellos en las numerosas reuniones que se organizaban en aristocráticos salones al amparo de una nueva burguesía entendida como una clase social acomodada que sentía predilección por los nuevos postulados estéticos, regidos por el buen gusto y la elegancia.

Así pues, Chopin, con cierta asiduidad, participaba veladas con personalidades del Arte y la Cultura tales como Liszt, Balzac, Berlioz, Heine y Delacroix, entre otros. Va a ser en este entorno refinado y sofisticado en el que el polaco desarrollará su personalidad, su talento y su obra, marcando profundamente los cánones estéticos de su época.

Chopin

Frederick Chopin constituye quizá el talento pianístico más excepcional de la Historia de la Música, y es a su vez uno de los compositores más originales e inclasificables de su época, debido a las características tan peculiares de su obra, de sus propias interpretaciones y hasta de su carácter.

Su personalidad encuadra perfectamente dentro del ideal romántico. Era introvertido, con un gran sentido de la ética y una extraordinaria capacidad para lidiar con el mundo de los sentimientos. Por otro lado, hacía uso de unos exquisitos modales aristocráticos, un temperamento sociable y un fino sentido del humor. En el hogar paterno vivió siempre en un entorno apacible y lleno de amor, en el que también tenía la oportunidad de entablar relación con todo tipo de artistas y otras personalidades procedentes de diversos campos culturales. Una vez que abandonó su país para no volver nunca más, recordaba a Polonia bajo dos miradas muy distintas: por un lado, la tristeza de ver a su país oprimido, y por otro, el recuerdo nostálgico de su inmaculada niñez y sus distinguidas amistades, lo que le hizo sentirse siempre como el “eterno exiliado”. De esta dualidad natural en Chopin surge el término “Zal”, empleado para denominar el sentimiento que desprenden sus obras. No hay una definición exacta para dicho término, más bien engloba una serie de adjetivos tales como: tristeza, aflicción, pena, resentimiento, melancolía, desconsuelo, rencor, remordimiento, protesta,...

Su campo de acción se reduce prácticamente en exclusivo al piano, con pocas excepciones como son la Introducción y Polonesa brillante para violonchelo y piano Op. 3, el trío Op. 8, la sonata para violonchelo y piano Op. 65 y un grupo de canciones Op. 74. Este hecho, no frecuente entre sus contemporáneos, se debe a que su música está pensada desde y para el piano, ya que en él, elementos como la concepción sonora, el aspecto musical, la escritura pianística y el gesto anatómico aparecen como un todo indivisible.

Desde sus comienzos, el concepto de libertad tuvo una presencia fundamental en diversos aspectos, como el técnico, el compositivo y el formal. En cuanto a la técnica, él fue un pianista natural desde niño. Los testimonios que nos han llegado de sus interpretaciones destacan la total ausencia de esfuerzo, desprendiéndose de ellas una pureza y una aparente facilidad fuera de lo común. Por consiguiente, Chopin apenas requirió un aprendizaje en el campo de la técnica pianística. En un principio, su hermana Ludwika (y en ocasiones también

su madre) fue quien comenzó a impartir lecciones musicales al joven talento. Más tarde, pasó a dar lecciones de piano con el maestro Zywny, quien nunca puso trabas alguna a que su alumno desarrollara su propia e inusual digitación, permitiendo al joven Chopin sentar las bases de su genuino estilo. Quizá el campo compositivo fue el más influenciado por sus lecciones y posteriormente por las enseñanzas de teoría y composición del maestro Józef Elsner, basadas en preceptos clásicos como la correcta conducción de las voces o el tipo de ornamentación arcaica y en ocasiones improvisada. También a partir de 1822 comienza a recibir lecciones de órgano de la mano de Wilhelm Waclaw Würfel.

Además de estas enseñanzas, la música de Chopin tuvo otras influencias, como la tradición musical polaca, para lo que sus estancias en Szafarnia, en Mazovia, donde el joven Chopin pasó sus vacaciones en 1824 y 1825 en casas de distintos amigos para mejorar su estado de salud, fueron decisivas, ya que allí tuvo un contacto directo con el folclore de su país, transcribiendo, bailando y tocando con las bandas, de manera que asimiló y comprendió la música campesina que tanta influencia tuvo sobre su lenguaje. Además del folclore polaco, fue importante el reciente estilo compositivo *brillant*³. Esta nueva tendencia era compartida por compositores como Hummel, Ries, Moscheles y Kalkbrenner, cuyas obras impresionaron sobremedida a Chopin, pues adoptó dicho estilo en algunas de sus primeras obras, como por ejemplo las Variaciones en Si bemol mayor sobre el tema *Là, ci darem la mano*⁴ Op. 2, el *Rondó a la Cracoviana* Op. 14, sus primeras polonesas, en particular las Op. 71 y sus dos conciertos para piano y orquesta, entre otras.

Más adelante, en 1829, quedó nuevamente impresionado con el arte de Niccolò Paganini, quien dio una serie de conciertos en Varsovia con motivo de la coronación del nuevo Rey de Polonia, el zar Nicolás I. Chopin fue impresionado sobre todo por su brillante técnica y las nuevas posibilidades sonoras que ofrecía el estilo del virtuoso. La influencia de este encuentro es notoria en sus Doce estudios para piano Op. 10, que comenzó a esbozar

³ Las características o peculiaridades del estilo *brillant* son su exacerbado virtuosismo y un afectado sentimentalismo, no sin cierta influencia de la música salonística, con un resultado exuberante, elegante y desbordante de brillo.

⁴ “Descúbranse, señores, ante el genio espontáneo de Chopin, su noble propósito y su maestría, ¡un genio!”. Crítica de Schumann a las Variaciones *La ci darem la mano* recogida en el Allgemeine Musikalische Zeitung de Leipzig (n. XXXIII/49) 7 diciembre 1831. (Citado por Justo ROMERO: *Chopin, Racíces de Futuro*. Antonio Machado Libros. Madrid, 2008, p. 118.)

poco después de la visita del violinista a Varsovia, rompiendo así con la tradición *brillant* y comenzando una nueva etapa ya fuera de Varsovia con un estilo mucho más personal.

En 1829 llegó a Viena, donde dio dos conciertos, ambos con una crítica excelente, siendo estas las palabras recogidas en el *Allgemeine Theaterzeitung* de Viena: “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 a su pronunciada originalidad”⁵ El único aspecto que no fue elogiado de su interpretación fue su escasa sonoridad, más apropiada para el salón que para una sala de conciertos. Tras estas críticas, 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”⁶.

A pesar de todas estas influencias, Chopin tuvo desde el principio unos rasgos que le identificaban, como sus genuinos giros melódicos y armónicos, la concepción tan peculiar del *rubato*⁷, concebido para destacar más, si cabe, la línea melódica sobre el acompañamiento. También su interés por nuevos conceptos como ese tipo de *legato* que buscaba imitar fielmente la voz de los cantantes de ópera del momento, la ornamentación ya citada, así como un uso de figuraciones características. Como último y más excepcional rasgo, citar la curiosa síntesis de todo tipo de géneros dentro de algunas obras, siendo habitual encontrar secciones que recuerdan bien a un nocturno, o bien una mazurka dentro de otras obras como sonatas o polonesas, siendo la *Polonesa-Fantasia* un claro ejemplo de esto.

Así pues, el legado de Chopin constituye una insólita condensación de creación, donde se evidencia un desarrollo de su estilo compositivo, evolucionando desde unos comienzos clásicos y adaptados a la moda del momento, aunque siempre original, hasta llegar a un

⁵ Jim SAMSOM. *Chopin Master Musicians*. Oxford, Oxford University Press, 1996, p.26. (Citado por Justo ROMERO, op. cit., p. 42.)

⁶ Bronislav Edouard SYDOW. *Correspondance de Frédéric Chopin*. París, Richard-Massé, 1953/54, vol. I, p. 107. (Citado por Justo ROMERO, op. cit., p. 42.)

⁷ Liszt lo definía del siguiente modo: “¿Ven esos árboles? El viento juega entre las hojas, la vida se despliega y se desarrolla abajo, pero el árbol permanece igual: ¡eso es el rubato de Chopin!” (Citado por Harold C. SCHONBERG, *Los grandes pianistas*. Buenos Aires, Javier Vergara Editores, 1990, p.131.)

estado de plena madurez personal y musical en los que llega a explorar todo tipo de géneros, avanzando armónica y formalmente hasta puntos insospechados.

En el aspecto formal, debido a su formación clásica, sentía verdadera admiración por compositores como Bach y Mozart, hecho que se extrae de las cualidades intrínsecas a su obra, como son el equilibrio, la precisión y la elegancia. Particularmente Bach caló muy hondo en el universo compositivo chopiniano. La influencia de las texturas polifónicas utilizadas por Bach (1685-1750) es muy notoria en muchas de sus obras. Encontramos ejemplos en la Sonata Op. 65 para violonchelo y piano, algunas de sus Mazurkas, y en general el grupo de obras que compuso al final de su vida, como la cuarta Balada Op. 52, la Barcarola Op. 60, la tercera sonata para piano Op. 58, la Polonesa-Fantasia Op. 61, etc. alcanzando todas ellas una gran complejidad estructural al estar basada ésta en una arquitectura armónica de varias voces que se desarrollan a lo largo de la obra produciendo un efecto expresivo muy sutil.

Mozart (1756-1791), por otro lado, está presente en la música del polaco en cuanto a esas melodías bel cantistas que tanto buscaba reflejar. La forma ideal en la que Mozart plasmaba en sus obras lo vocal marca un referente importantísimo para Chopin. Además, las fórmulas utilizadas como acompañamiento están también relacionadas con el legado de Mozart, fórmulas que fluyen con absoluta naturalidad y no interfieren en el discurso melódico. Realmente este recurso utilizado en la mano izquierda debe entenderse como un diseño que representa a una voz secundaria que complementa siempre a la voz cantante. Incluso en casos en los que parece obvio que la mano izquierda simplemente acompaña a la melodía, como en la sección central de la Fantasia Impromptu Op. 66:



Comienzo de la melodía de la sección central de la Fantasia-Impromptu Op.66⁸.

Esas ondulaciones de la mano izquierda complementan la melodía de la mano derecha de tal manera que entre ambas se crea una relación tan estrecha que va más allá del mero

⁸ Ejemplo extraído de la edición completa de las obras de Chopin realizada por: Theodor Kullak, *Friedrich Chopin Klavierwerke. Instructive Ausgabe, Vol.IX: Impromptus and Scherzos*, Berlin, Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, 1881, p. 21.

ritmo y del soporte armónico. Si tenemos presente la idea de Mozart a la hora de analizar a Chopin, la elocuencia vocal de sus melodías, la claridad de sus texturas y la precisión sin rigidez de sus fórmulas rítmicas demuestran de forma evidente cómo la música del segundo debe muchísimo a la tradición clásica.

Pero a pesar de su constante mirar al pasado, su tratamiento de formas clásicas como por ejemplo la Sonata o el Preludio, es absolutamente libre y original. De hecho, en las ocasiones en que utiliza alguno de estos géneros en boga durante el clasicismo, lo único que comparten realmente es su denominación. En cualquier caso, el grosso de sus composiciones se enmarca dentro de la pequeña forma surgida en el Romanticismo, como el Nocturno, el Impromptu, el Scherzo, los Estudios, las Baladas, los Valses y también formas típicas de su país natal, Mazurkas y Polonesas, en las que aparecen ritmos y melodías marciales o elegíacos, a modo de remembranzas de la patria lejana. Su dedicación a este tipo de piezas se debe a que su libre naturaleza es incapaz de sujetarse a esquemas rígidos, evitando así tener que restringir su innata intuición creativa a recios límites.

En cuanto a la técnica chopiniana, supone un punto de inflexión en la Historia de la técnica pianística, ya que con él aparecen nuevos conceptos fundamentales en los que se basa aun hoy la interpretación moderna. Esta revolución deriva de alguna manera del nuevo tipo de escritura que plantea el compositor, fundamentalmente horizontal, con excepción de las Polonesas, concebidas de una manera vertical, por la cantidad inusual de acordes que utiliza en ellas. Esa horizontalidad de las obras de Chopin tiene su origen en el tratamiento vocal de la melodía, siempre buscando el legato y el cantábile, y siendo reforzadas por unas fórmulas de acompañamiento en la mano izquierda muy amplias, alrededor de una 10^o de amplitud, que derivan de los acompañamientos de las arias de las óperas de Bellini (1801-1835), óperas con las que Chopin disfrutaba y de las que admiraba sus bellas melodías. Este arpeggio constituye el “sustituto” del clásico Bajo de Alberti⁹, pero que ahora tiene un sentido más amplio que el simple “relleno armónico”, ya que completa e intensifica la intención expresiva de la melodía. En consecuencia, la citada revolución técnica encuentra aquí uno de sus pilares fundamentales: la ampliación de la extensión del teclado y la tendencia a usar cada vez un

⁹ El Bajo de Alberti es un diseño usado como acompañamiento de la melodía sobre todo durante el período clásico. Su nombre deriva del compositor Domenico Alberti y consiste en grupos de cuatro figuras del mismo valor (corcheas o semicorcheas) que realizan un movimiento quebrado alternando el intervalo más amplio (Ej. Una quinta) con el más pequeño (Ej. Una tercera) surgidos entre la nota más grave y la más aguda y entre la nota más grave y la intermedia de las tres que se combinan generalmente.

mayor número de alteraciones, es decir, un mayor uso de teclas negras, lo que derivará en un cambio de posición en la mano¹⁰, permitiéndole acoplarse al teclado perfectamente además de requerir la necesidad de elevar la muñeca favoreciendo así un movimiento de rotación de la misma. Combinado con este movimiento de rotación está el concepto del “apoyo”, concibiendo al teclado como una superficie por la que los dedos irán trasladando el peso de una tecla a otra, fundamentando en esto toda la nueva técnica chopiniana.

El conjunto total de los diversos géneros tratados por Chopin a lo largo de su obra lleva a pensar que el artista no obedecía a una lógica creativa alguna, pero es evidente el hecho de que la totalidad de su obra supone un perfecto ejemplo en cuanto a unidad de estilo, un estilo original, peculiar e inconfundible.

“Chopin es el más puro de todos los músicos. En oposición a Wagner no está Bizet (como creyó Nietzsche) sino Chopin. Frente a la masa enorme de aquél, la menuda del polaco. Frente al dramatismo ciclópeo, la emoción de cada nota. Chopin, en el piano, parecía que siempre improvisaba. Chopin propone, supone, insinúa, persuade; no afirma casi nunca”¹¹.

¹⁰ “[...] Encontramos la posición de la mano colocando los dedos sobre las teclas Mi, Fa#, Sol#, La#, Si; los dedos largos ocuparán las teclas altas y los dedos cortos las teclas bajas. [...]” CHOPIN: *Esquisses pour une méthode de piano*, 1993, p. 64. (Citado por Luca CHIANTORE. *Historia de la Técnica Pianística*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 311.)

¹¹ André GIDE: *Note sur Chopin*, París, en *La Revue Musicale*, 1931, pp. 8-9.

Nacionalismo de Chopin

El pueblo polaco ha sido un colectivo extraordinario que con su trágica historia ejerció una peculiar e innegable fascinación sobre Chopin. Así, su música lleva el sello del folclore polaco en rasgos étnicos como la cuarta lidia, la segunda aumentada o la peculiar característica rítmica presente en sus mazurkas:



Ejemplo de la utilización de la segunda aumentada en la Mazurka Op. 7 n° 1.¹²



Ejemplo de la utilización de la cuarta lidia o cuarta aumentada en el Rondó a la Mazur Op. 5.¹³

Ya desde su juventud, Chopin demostró una gran devoción a las manifestaciones musicales propias de su país natal. Así, en 1824, durante sus vacaciones familiares en Szafarnia, comenzó junto a su hermana Emilia a escribir un periódico a modo de juego infantil, al cual titularon *Szafarnia Kurier*, y en el que Chopin a parte de dejar patente su amor por la naturaleza y la visión que por aquel entonces tenía de la vida, alude por vez primera a su interés por la música nacional polaca.

Una vez hubo marchado de su país, Polonia comenzó a ser para Chopin una concepción espiritual, la cual existía en su imaginación y que continuamente alentaba sus propias emociones. Quizá, si Chopin hubiese vuelto simplemente una vez más a Polonia, con

¹² Ejemplo extraído de la edición completa de las obras de Chopin realizada por Carl Mikuli: *Complete Works for Piano, Vol.2: Mazurkas*, New York, G. Schirmer, 1894.

¹³ Ejemplo extraído de la edición completa de las obras de Chopin realizada por Carl Mikuli: *Complete Works for Piano, Vol.10*, New York, G. Schirmer, 1894-98.

mucha probabilidad habría roto el fino hilo de esa espiritual concepción que persiguió con tanto fervor en sus Polonesas y con una intimidad insólita en sus Mazurkas.

En su obra, pues, podemos encontrar numerosas apariciones de signos de identidad nacional. Una de sus primeras obras en la que claramente podemos encontrar referencias a la música de su país es la Fantasía sobre temas polacos Op. 13, compuesta en Varsovia en 1828, estrenada en 1830 también en la capital polaca. Chopin se refería a ella de la siguiente manera en una carta destinada a su amigo Tytus Wojciechowski:

“Cuando aparezco en escena ante las señoras del público y toco mi Fantasía 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.” (Justo ROMERO, 2008, p. 130)

Esta obra es un claro homenaje sincero y patriota de Chopin a Polonia. Tiene una estructura dividida en cuatro secciones distintas. Tiene una introducción, un tema con variaciones, basadas en la canción *Juz miesiac zeszedt*¹⁴, cuya letra es obra del poeta Franciszek Karpiński, hombre de cierta importancia en Polonia ya que fue uno de los precursores del romanticismo literario en su país. La tercera sección está construida a partir de un tema popular recogido por Kurpiński y un último tema elaborado a partir de ritmos y aires típicos del folclore polaco, concretamente extraídos de la *Kujawiak*, una danza procedente de la región de Kujawy, tierra natal de su madre. Con todo, esta Fantasía supone una concentración de todo tipo de elementos nacionales: música popular, poesía nacional, músicos polacos, danzas regionales, etc.

En cuanto al *Rondó a la Krakowiak* Op. 14, supone otra obra de juventud, basada nuevamente en aires polacos. Ya desde sus primeros compases se evidencia ese carácter folclórico intrínseco a la obra. El rondó consta de dos temas que se van alternando siguiendo la fórmula típica del rondó clásico. Estos temas están basados en danzas originales de la región polaca de Cracovia.

Es curioso que en sus primeros viajes a Alemania, donde tocaba por primera vez y teniendo así la oportunidad de presentarse ante el público alemán, eligiera, entre otras, estas

¹⁴ Trad.: “Ya ha pasado un mes”.

dos piezas, tocando la Fantasía el 28 de agosto de 1831 en Munich y el Rondó el 18 de agosto de 1829 en Viena. Esta actitud podría entenderse bajo la sombra de un sentimiento nacionalista y patriótico muy arraigado en la personalidad de Chopin.

El estudio número 12 del Op. 10, el “Estudio Revolucionario”¹⁵ es, en principio, otro ejemplo de cómo Chopin relacionaba su música con los sentimientos inspirados por su país. Así, según lo cuentan Maurycy Karasowski y Liszt, Chopin escribió dicho estudio en septiembre de 1831, a modo de respuesta al golpe militar que se estaba produciendo en Varsovia en aquella época.

Otros casos en los que Chopin se inspira en su tierra a la hora de componer son el primer Scherzo Op. 20 en Si menor, cuya sección central es un villancico polaco, el séptimo de sus preludios Op. 28, el cual se corresponde con una mazurka, las Variaciones op. 2 sobre el tema *La ci darem la mano*, cuya quinta variación está escrita en forma de polonesa y también su *Rondó a la Mazur* Op. 5, donde la sonoridad de la cuarta lidia está claramente presente.

El caso más claro donde Chopin muestra su sentir nacional es el de sus Mazurkas y Polonesas. Fue en sus primeros años cuando comprendió y asimiló el particular ritmo de la mazurka así como también el carácter de la polonesa de principios de siglo, carácter que luego el compositor desarrollaría y elevaría de una manera formidable. Por otro lado, estas danzas le acompañaron durante toda su vida, jamás cesó su interés hacia la composición de este tipo de piezas.

Por su parte, la mazurka supone para Chopin la convivencia con las características musicales propias de Polonia y concretamente de Mazovia, región natal del compositor, de la cual la Mazurka toma su nombre. Tras su marcha a París, cada composición de este tipo constituía un recuerdo de aquel pasado en su tierra, dando lugar a piezas íntimas y melancólicas. Técnicamente los recursos que utiliza son numerosas segundas aumentadas y distintos modos griegos. Melódicamente se basa en giros característicos de los cantos populares polacos utilizados de una manera estilizada y refinada, dando pie a un conjunto de piezas con características comunes pero con un resultado único y original en cada caso, siendo

¹⁵ Este estudio también tiene la denominación de “La Caída de Varsovia”.

(como el mismo Chopin se refería a ellas) “pequeñas historias musicales”¹⁶. En cuanto a las polonesas, Chopin comienza a componer este tipo de pieza siendo todavía un niño, con lo que “calca” el modelo salonístico de polonesa imperante en la época. Según su técnica compositiva va madurando, cambia considerablemente el estilo de sus composiciones en general pero de sus polonesas en particular. Si las primeras polonesas corresponden a esa estética de salón, las polonesas de su etapa de madurez suponen un grupo de obras cuyo factor común es precisamente la individualidad con la que trata el compositor a cada pieza, plasmando en cada una de ellas emociones muy distintas, no sólo referencias al heroísmo propio del pueblo polaco.

Por último, citar el conjunto de canciones que Chopin compuso también a lo largo de toda su vida, de las que sólo se conservan 19, ya que muchas se reservaban para ser interpretadas en veladas privadas y otras fueron destruidas por el propio compositor. Estas canciones tenían un carácter ligero e intrascendente, muy lejanas a la concepción del *Lied*¹⁷ alemán. Así, en vez de recurrir a densos y complejos relatos literarios, se nutrió de poesía nacional¹⁸, mostrando de nuevo su profundo respeto y admiración por todo lo relacionado con la cultura popular de su país natal.

En resumen, durante toda su vida como compositor, Chopin dejó patente en sus obras un estilo original y personal, cargado de alusiones a ritmos y melodías polacas perfectamente integradas con el resto de elementos que conforman sus obras. Por otro lado, se sirvió de “los aires polacos” tanto para evocar recuerdos nostálgicos de su pasado como para reivindicar el alma heroica de su pueblo. Así pues, la obra de Chopin supone un ejemplo único en cuanto a la perfecta combinación de tradición nacional e innovación técnica.

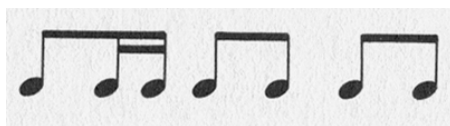
¹⁶ Justo Romero, op. cit., p. 221.

¹⁷ Lied: género surgido en el clasicismo y desarrollado ampliamente en el romanticismo. Es una composición escrita normalmente para voz con acompañamiento de piano. Su traducción literal es “canción”. Schumann y Schubert tienen destacadas colecciones de Lied.

¹⁸ La letra de las 17 canciones polacas para voz y piano Op. 74 y la letra de las piezas sueltas “*Czary*” y “*Dumka*” pertenecen a versos de los poetas Stefan Witwicki, Adam Mickiewicz, Józef Bohdan Zaleski, Zygmunt Krasinski, y Wicenty Pol.

Polonesa: origen y evolución

La Polonesa o “*Polacca*” es una danza procesional o bien una pieza instrumental polaca que ha sufrido una larga evolución durante su historia y está caracterizada por el ritmo que se muestra en el ejemplo¹⁹:



Fue en sus principios una danza campesina típica del folclore polaco pero su desarrollo la transformó en una danza cortesana de carácter aristocrático y ceremonial propia de los desfiles de la nobleza polaca y otro tipo de actos festivos, sustituyendo el papel de danzas como la Entrada o la Pavana. La mayoría de las primeras melodías calificadas como “polonesas” eran vocales y tienen como rasgos comunes el compás ternario en el que están escritas, material temático construido en frases breves, normalmente tenían un comienzo tético, una sección de dos compases que habían de ser repetidos en la parte central de la pieza y temas contruidos en frases de terminación femenina, es decir, concluidos en la tercera parte del compás.

A pesar del encanto intrínseco de la folclórica polonesa primitiva, ésta no habría alcanzado la popularidad internacional de la que gozó durante los venideros siglos de no haber sido por la preferencia que la nobleza demostró tener hacia el género. Durante la primera fase de su evolución, seguía siendo cantada. Los textos escritos para ellas fueron cada vez más sofisticados y el ritmo se aproximaba cada vez más al de la polonesa “distinguida”. Esta polonesa más refinada era más bien instrumental en lugar de una composición vocal y era interpretada en grandes acontecimientos en importantes salones donde los presentes la bailaban ceremoniosamente.

Una de las primeras referencias a este género se remonta a la época de Enrique III de Valois, rey de Polonia y Lituania, coronado como tal en 1573. Un año más tarde, durante una recepción ofrecida por el rey en Cracovia, la nobleza polaca desfiló ante él bajo los acordes de una música que terminó por derivar en una danza grave y solemne a la que se denominó “polonesa o polaca”. Una vez que la danza se estableció como tradicional entre la nobleza

¹⁹ Ejemplo extraído de: Eleanor BAILIE: *Chopin, a graded practical guide*, Londres, Kahn & Averill, 1998, p. 257.

polaca, seguían el siguiente protocolo: el anfitrión de la fiesta debía invitar a la dama de mayor rango social en primer lugar mientras que los restantes invitados los seguían conformando de esta manera una procesión alrededor del salón de baile, haciéndose reverencias los unos a los otros, formando grupos de cuatro u ocho personas, exponiendo sus elegantes vestimentas.

Estas primeras polonesas poco tenían que ver con el género que acabó por establecerse tiempo después. La forma instrumental de la pieza comenzó a gestarse ya entrado el siglo XVII, pero no fue hasta el XVIII cuando aparecieron los primeros ejemplos que contenían todos los rasgos anteriormente citados de la primitiva polonesa: compás ternario, material temático construido en frases breves, comienzo tético y cadencias de tipo femenino, siendo algunos de ellos la Polonesa de la sexta Suite Francesa de J.S Bach o la segunda Suite Orquestal del mismo autor. Los alemanes, para quienes la polonesa representaba el gusto y el estilo polacos, fueron pioneros en cultivar la dicha forma instrumental, siendo Mattheson y Telemann dos de los más entusiastas. J.G. Goldberg, para quien Bach compuso sus míticas variaciones, compuso a su vez 24 polonesas en estilo Rococó. Ya en la segunda mitad del siglo, W.F. Bach, Mozart y Beethoven, entre otros, contribuyeron notablemente al enriquecimiento de este género.

El cambio que supuso el tránsito desde la composición vocal a la composición puramente instrumental trajo consigo diversas modificaciones, particularmente en el estilo melódico. Esto se debe a la capacidad de los instrumentos de abarcar un mucho mayor registro del que podían abarcar las voces, hecho que tuvo como resultado una nueva y audaz curva melódica y una elaborada figuración rítmica. Por otro lado, hacia finales del siglo XVIII la repetición de esos compases centrales típicos de las polonesas vocales fue gradualmente sustituida por una sección contrastante en la forma instrumental. También la forma Rondó se introdujo en las polonesas, como por ejemplo en la *Polonesa en rondó* de la sonata en re mayor K284 de Mozart o bien el *Rondó a la Polaca* del Triple Concierto para violín, violonchelo y piano Op. 56 de Beethoven.

Fuera de Alemania, Händel o Couperin contribuyeron asimismo a la variedad del género y ya sobre el 1800 comenzaron a escribirse artísticas polonesas en Polonia. Las polonesas de Oginski (1765-1833), escritas para piano y algunas de ellas para piano a cuatro manos, tienen casi en su totalidad un melancólico carácter y un título programático, como

“Los adioses”. Estas composiciones se hicieron famosas por Europa, siendo esta otra de las razones de la expansión del género en cuestión, considerado durante esta época principalmente una pieza de salón. La polonesa para piano fue desarrollada fundamentalmente por los dos maestros de Chopin, Zywny y Elsner. Otro de los más prolíficos compositores de polonesas fue Józef Kozłowski, quien escribió polonesas para piano, orquesta y coro con orquesta, siendo una de ellas utilizada como himno nacional ruso. Otra de ellas, escrita en honor de Catalina II, fue utilizada por Tchaikovsky en su ópera “La Dama de Picas”.

Tras la pérdida de la independencia de Polonia en el año 1820, Karol Kurpinski (1785-1857) consideró que la polonesa había perdido su carácter noble y elegante, y se esforzó en recuperar su ensombrecido esplendor. En los años anteriores a esta determinación tomada por Kurpinski, prácticamente cualquier cosa era susceptible de convertirse en una polonesa, claro ejemplo es el del propio Kurpinski quien dedicó en 1819 una polonesa a un duque de Inglaterra, introduciendo en ella frases como: *God Save The King*²⁰. Incluso Chopin “cayó” de alguna manera en la moda imperante en la época, ya que introdujo un aria de la ópera de Rossini *La gazza Ladra* en su polonesa en si bemol menor Op. Póstumo y no sólo eso, ya que en sus variaciones op. 2 sobre el tema *La ci darem la mano* de Mozart finalizan con una variación sobre este tema en forma de polonesa²¹:



Tema de las variaciones op. 2 *La ci darem la mano*.



Variación 5ª. Tema presentado en forma de polonesa.

Por estos años, los primeros del siglo XVIII, Beethoven compuso su *Polonesa en do mayor* Op. 89, dedicada al emperador de Rusia y Weber escribía su *Gran Polonesa* Op. 21 (1808) y su *Polaca Brillante* Op. 72 (1819). Schubert escribió diez polonesas, todas ellas para la formación de piano a cuatro manos, repartidas entre dos números de opus: las primeras cuatro como D599 y las seis restantes como D824, publicadas respectivamente en 1818 y 1826, constituyendo de lejos la más excelsa colección de polonesas desde las de W. F. Bach

²⁰ Traducción: “Dios salve al Rey”.

²¹ Ejemplos de las variaciones *La ci darem la mano* extraídos de la edición de la obra completa de Chopin realizada por Carl Mikuli: *Complete Works for Piano*, Vol.12, New York, G. Schirmer, 1894.

hasta, claro está, las escritas por Chopin. Las polonesas de Schubert cuentan con una variedad rítmica y armónica asombrosa, así como una lírica belleza única intrínseca a su sección central.

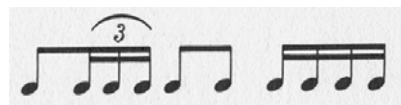
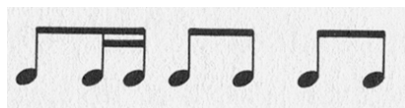
Tras la aportación única del músico polaco, muchos otros compositores románticos añadieron polonesas a sus catálogos, entre ellos Schumann, quien escribió ocho polonesas para piano a cuatro manos en 1828 o las piezas números 3 y 11 de su *Papillons* Op. 2. También Liszt y Wagner escribieron alguna polonesa. Por otro lado, los compositores rusos vieron en la polonesa un efectivo medio para embellecer evocativa y simbólicamente sus obras dramáticas. Así, Glinka dedicó parte de su tiempo a escribir alguna polonesa, pero fueron trabajos de juventud y escritas bien para orquesta o para coro con orquesta. Mussorgsky incluyó ritmos de polonesa en el prólogo de *Boris Godunov* y por último, Tchaikovsky escribió una polonesa original para *La Bella Durmiente* y *Eugene Onegin*.

La vida de la polonesa es larga y ha sufrido muchas transformaciones con el paso del tiempo. Han sido muchos compositores los que, como ya se ha visto, nos han dejado ejemplos de estas piezas, siendo uno digno de mención el de Weber. Pero a pesar de ello, Chopin fue el verdadero punto culminante del género, llevando a la polonesa a su máximo desarrollo, haciendo de ella un símbolo musical del nacionalismo de su país.

Las características que definen a la Polonesa “moderna” por así decirlo, son su aire procesional, normalmente dentro de un estilo brillante y efectista, aunque también hay multitud de ejemplos escritos dentro de un ambiente menos extrovertido, como es el caso de las polonesas de madurez de Chopin. Más que una danza, consisten en un paseo o procesión, lleno de gravedad y de un elegante protocolo, debido a que, como ya se ha explicado, se desarrollaron en el esplendor de la corte y la nobleza.

El ritmo es ternario y la fórmula típica del acompañamiento es de seis corcheas, siendo convertida la segunda en dos semicorcheas, aunque este esquema ha sido sometido a numerosas variaciones, he aquí algunos ejemplos²²:

²² Ejemplos extraídos de: Eleanor BAILIE: op. cit., p. 257.



Evolución del ritmo

La colección anónima (en su mayor parte) de polonesas compuestas en el siglo XVII, tienen como principales características rítmicas el acompañamiento de seis corcheas así como el grupo corchea-dos semicorcheas²³:



Polonesa anónima, S. XVII.

Todas ellas tienen una estructura simple, frases breves escritas generalmente en cuatro compases y una complejidad técnica mínima. Esta colección de polonesas se va haciendo más compleja según las composiciones van siendo posteriores. El tratamiento del ritmo comienza muy poco a poco a ser más libre, introduciendo más grupos de cuatro semicorcheas, fórmulas de corchea con puntillo-semicorchea y corchea-tresillo de semicorcheas:



Ejemplos de la variedad rítmica introducida en las tempranas polonesas.

Otra de las colecciones de polonesas digna de mención es la de W. F. Bach, quien escribió doce polonesas para piano con una escritura y unas fórmulas rítmicas para nada habituales en el género. La escritura normalmente es polifónica, presentando tres voces, por lo que la textura es inusualmente densa. En la mayoría de piezas hay abundantes diseños de valores breves que se mueven por grados conjuntos o intervalos muy pequeños, recordando a ornamentos improvisados:

²³Los ejemplos del apartado “Evolución del ritmo” proceden del archivo personal de Roberto Méndez.



Ejemplo de valores breves tratados a modo de ornamentos improvisados.

Por otro lado, la insistencia sobre la misma fórmula rítmica y la abundancia de trinos, apoyaturas y ornamentos evidencia la tradición barroca de la que procede el compositor.

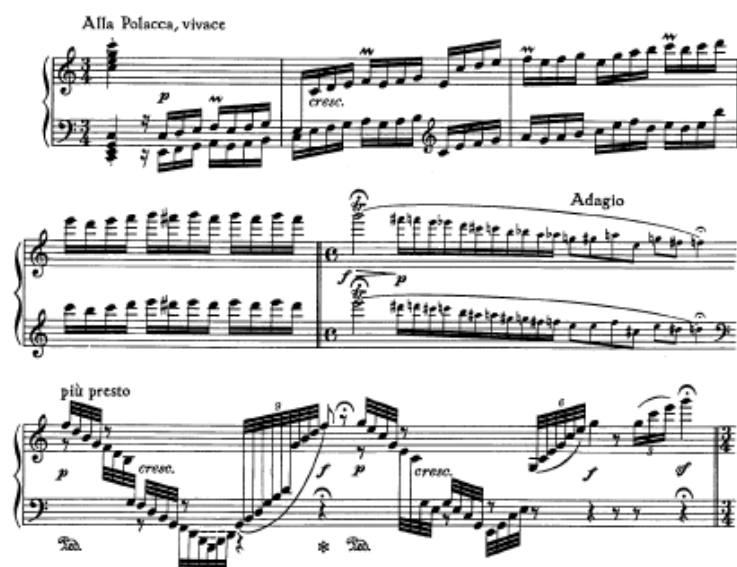


Ejemplo de la abundancia de trinos en una de las polonesas.



Ejemplo de la insistencia sobre el mismo ornamento escrito.

Beethoven es absolutamente original en sus polonesas. A partir de las características básicas de la polonesa (compás ternario y el ritmo de acompañamiento básico) elabora piezas de gran riqueza sonora y rítmica. Se sirve también de pequeños pasajes cadenciales, cercanos a la improvisación, de manera que el género gana con sus composiciones libertad tanto en el sentido rítmico como en el formal. Por ejemplo, su polonesa en Do Mayor Op. 89, no tiene forma ternaria. Tiene una introducción no demasiado larga pero con cierta entidad, en las que no aparece ningún esquema rítmico que se pueda relacionar con la polonesa. Más bien es un pasaje que anticipa la originalidad con la que Beethoven tratará al género:



Ejemplo de la introducción de la polonesa Op. 89 de Beethoven.

Tras ella aparece el tema principal sobre el cual se organiza el resto de elementos. Este tema sí que tiene como acompañamiento el ritmo base de la polonesa:



Ritmo usual del tema principal de la polonesa Op. 89.

Entre las distintas apariciones de este tema, va introduciendo diferentes elaboraciones motívicas en las que varía los ritmos y la ornamentación con una libertad insólita hasta el momento:



Ejemplos de la ornamentación y las fórmulas rítmicas usadas en la polonesa Op. 89

Así pues, Beethoven, aunque su aportación al género es escasa, abrió un camino hacia la libertad formal y la originalidad rítmica, sirviéndose de ellas para buscar el carácter deseado para la pieza, evitando ceñirse a un esquema rígido.

Con Weber la polonesa alcanzó un primer punto culminante en su historia. En ellas, el compositor mezcla con maestría la sobriedad clásica con el carácter salomónico de la polonesa

de la época, sirviéndose para ello de una escritura sencilla, sin abusar de diseños virtuosísticos.

En su Op. 21 se basa en unos pocos procedimientos rítmicos, que son el acompañamiento base de seis corcheas por compás, la utilización de ritmos punteados y el uso frecuente de trinos y apoyaturas intercalados entre estructuras de corcheas y semicorcheas:



Polonesa Op. 21: acompañamiento de corcheas, apoyaturas y ritmos punteados de semicorcheas.

Su Op. 72 es una obra más ambiciosa en varios aspectos. Formalmente está más desarrollada, ya que cuenta con una sección central contrastante. Su escritura también es más avanzada, debido a que lleva más lejos los temas que plantea basándose para sus desarrollos en elaboraciones pianísticas más complejas. Rítmicamente plantea también nuevas ideas, utilizando con frecuencia tresillos o seisillos además de los ritmos punteados de cuatro semicorcheas que ya había utilizado en la Op. 21:



Comienzo de la polonesa Op. 72: acompañamiento de corcheas, trinos, ritmos punteados.



Tresillos presentes a lo largo de toda la polonesa Op. 72.



Ritmo contrastante de la sección central de la polonesa Op. 72.

Un hombre cuyas polonesas marcaron de alguna manera los inicios compositivos de Chopin dentro de este género fue Oginski. Sus obras no llegan a ser especialmente interesantes en cuanto al contenido emocional pero sí son interesantes como antecedente a las primeras polonesas de Chopin. Con Oginski comenzó a introducirse en la polonesa ese virtuosismo gratuito propio del estilo *brillant*.



Inicio de una polonesa de Oginski. Ejemplo del incipiente virtuosismo.

El esquema rítmico más utilizado para el acompañamiento son las seis corcheas básicas sobre las cuales intercala grupos de cuatro semicorcheas, corchea con puntillo-semicorchea o corchea-dos semicorcheas:



Claro ejemplo de las fórmulas rítmicas usadas por Oginski.

La novedad en Oginski radica en el cambio generado en la escritura y el estilo más que en novedades rítmicas, siendo sumamente interesantes de cara a analizar las primeras polonesas de Chopin por sus numerosos puntos comunes.

En cuanto a Chopin, la aportación que hace al género es amplísima en todos los sentidos. Sus primeras polonesas son muy sencillas, breves y se ajustan minuciosamente a los cánones de la época. Por ejemplo, la polonesa opus póstumo KK IIa n° 1²⁴ en sol menor tiene en su mayor parte un acompañamiento de seis corcheas. Apenas aparece el esquema típico de ritmo de polonesa:

²⁴ Nomenclatura del catálogo de las obras de Chopin realizado por la musicóloga polaca Krystyna Kobylańska.



Frase de la polonesa opus póstumo KK IIa n° 1.

Con las dos siguientes sigue en la misma línea, pero ya en la opus póstumo KK IVa n° 3 en sol sostenido menor, utiliza un mayor número de diseños virtuosísticos, aunque el ritmo base de acompañamiento siguen siendo las seis corcheas básicas:



Fragmento de la polonesa opus póstumo KK IVa n° 3

Este virtuosismo sigue presente en la siguiente polonesa, la opus póstumo KK IVa n° 5 en si bemol menor, donde aparecen numerosos trinos, ornamentos escritos y otras pomposas elaboraciones, sin embargo el ritmo de acompañamiento no ha evolucionado demasiado. En el grupo de tres polonesas del Op. 71 siguen estando presentes los mencionados diseños virtuosísticos, pero el acompañamiento parece empezar a cobrar más protagonismo. Aunque en su mayor parte sigue siendo el ritmo base de seis corcheas por compás, aparece ya algún esquema típico del ritmo de polonesa completo, algunas síncopas, arpeggios, grupos de semicorcheas, etc.:



Ejemplo del virtuosismo de la melodía y los cambios introducidos en el acompañamiento. Polonesa Op.71 n° 2.



Ejemplo del esquema rítmico típico de la polonesa en la Op. 71 n° 1.



Ejemplo de grupos de semicorcheas a modo de acompañamiento. Polonesa Op. 71 n° 3.

Tras estas obras de juventud, y una vez que ha abandonado Polonia para siempre, Chopin crea un mundo absolutamente novedoso en sus polonesas, tanto en los aspectos formales y armónicos como en lo relativo a la expresividad. Y por supuesto el ritmo, que cobra en estas obras una importancia fundamental, por la carga expresiva que contiene, entre otras cosas.

En la polonesa Op. 26 n° 1 utiliza en la mayor parte de la obra un acompañamiento sencillo de seis corcheas, introduciendo elaboraciones rítmicas más complejas en la mano derecha. En el tema principal utiliza el esquema de corchea-dos semicorcheas para producir una cierta sensación de angustia. Sin embargo, en la segunda parte de cada semifrase del tema, emplea tresillos para conseguir un contraste a esa angustia generada previamente:



Tema principal de la polonesa Op. 26 n° 1 (segundo compás del ejemplo). Contraposición rítmica y expresiva.

Este ejemplo evidencia la relación que a partir de esta polonesa Chopin establecerá entre el ritmo y la intención expresiva de cada pieza, dando lugar a obras más complejas y elaboradas.

La Op. 26 n° 2 es una obra de mayor envergadura, por sus dimensiones y su estructura, más rica y compleja que la anterior. En cuanto al ritmo, utiliza esquemas muy típicos de la polonesa, sobre todo en la segunda idea de la sección principal así como en la sección central, la cual tiene un cierto parecido con aquélla:



Fragmento de la segunda idea de la sección principal de la Op. 26 n° 2.



Fragmento de la sección central de la Op. 26 n° 2.

Por otro lado, en el comienzo de la obra utiliza también de forma insistente la fórmula rítmica corchea-dos semicorcheas, consiguiendo un efecto misterioso, muy alejado ya de la pomposidad típica de las polonesas del primer grupo:



Inicio de la polonesa Op. 26 n° 2.

Así, en esta polonesa el factor más importante es precisamente el ritmo y la armonía más que la melodía, ya que a través de él se va trazando el hilo conductor del contenido expresivo de la pieza. No recurre a fórmulas rítmicas nuevas si no que combina grupos comunes a este género de forma original.

Con la polonesa Op. 40 n° 1 explora por primera vez el mundo marcial y militar que también puede asociarse con este género, mostrando un nuevo tipo de nacionalismo menos personal y más reivindicativo. Así pues, se basa nuevamente en el ritmo para crear esa atmósfera patriótica y optimista, combinándolo con luminosas melodías que hacen de esta pieza una de las más brillantes de toda la colección.

En el tema principal ambas manos realizan el mismo diseño rítmico, con dos pequeñas excepciones poco significativas. De esta forma consigue un mayor carácter marcial, haciendo al esquema rítmico utilizado absoluto protagonista de esta sección:



Tema principal de la polonesa Op. 40 n° 1.

Durante toda la primera sección hay una fórmula que aparece reiteradamente, recordando vagamente a una especie de “redoble” de tambor militar, que consiste en un tresillo de corcheas seguido de dos corcheas:



Tresillo y corcheas en la primera frase del tema principal.



Tresillo y corcheas en la segunda frase del tema principal.



Segundo motivo de la sección principal. Aparición aun más frecuente del tresillo.

En la sección central de esta polonesa el ritmo es más estable, con cierto aire procesional, ya que utiliza el esquema completo típico de corchea-dos semicorcheas y cuatro corcheas:



Comienzo de la sección central. Esquema típico completo de ritmo de polonesa.

En la siguiente frase a la mostrada en el anterior ejemplo vuelve a utilizar momentáneamente ese tresillo presente en toda la obra:



Tresillo también presente en la sección central.

Así pues, con la polonesa Op. 40 n° 1 Chopin abre definitivamente el camino que le llevará a componer las restantes polonesas. La originalidad y novedad aquí radica en cómo imprime un nuevo carácter a una polonesa, el heroico, hasta ahora prácticamente inédito, basándose fundamentalmente en el ritmo.

En la siguiente polonesa, la Op. 40 n° 2, Chopin cambia completamente de tercio. Vuelve a un mundo más melancólico e intimista, creando una pieza eminentemente melódica, alejada de la rotundidad rítmica de su compañera de opus.

Todo el primer tema está presentado por la mano izquierda con un acompañamiento sencillo de seis corcheas por compás en la mano derecha, con el que consigue un efecto sombrío y pesante que sirve como base al melancólico canto grave. Este canto tiene una estructura rítmica basada en fórmulas utilizadas normalmente en el género polonesa. Por consiguiente, la novedad en este primer tema radica en la manera de combinar los recursos rítmicos existentes en la polonesa: se sirve de un acompañamiento simple y común, pero evita la ligereza expresiva haciendo que resulte insistente y denso. Por otro lado, utiliza esas fórmulas comunes para el ritmo de una melodía abatida y desolada, consiguiendo así una forma de expresión mucho más amplia, profunda y personal:



Fragmento del comienzo de la polonesa Op. 40 n° 2.

La segunda idea de la sección principal comienza con una llamada en fortísimo del ritmo corchea-dos semicorcheas tras la cual aparece en pianísimo una breve célula de semicorcheas con carácter angustioso que posteriormente desarrollará con mayor amplitud:



Comienzo de la segunda idea de la sección principal.

Tras estos tres compases comienza una sección de cierta longitud basada sobre ese ritmo de semicorcheas que comienza con el citado carácter angustioso pero que se va relajando hasta convertirse en una lírica melodía siempre basada en esas cuatro semicorcheas sincopadas por las ligaduras existentes entre cada grupo:



Fragmento de la segunda idea de la sección principal.

En la sección central utiliza en su mayor parte un acompañamiento de seis corcheas por compás, salvo en algunos compases que utiliza el diseño corchea-dos semicorcheas al unísono en ambas manos:



Fragmento de la sección central.

En esta polonesa utiliza en su mayor parte esquemas rítmicos tradicionales, incluso su tratamiento es en algún aspecto tradicional, pero Chopin vuelve a conseguir un resultado magistral debido al carácter que consigue darle a la pieza basándose en la perfecta combinación entre ritmo, melodía y armonía.

La siguiente pieza de la colección, la polonesa Op. 44, probablemente sea, después de la Polonesa Fantasía, la más libre y compleja de todas. Tiene numerosos aspectos novedosos en lo referente a forma y armonía, pero el ritmo no se queda atrás.

Empieza con una breve introducción que para nada muestra referencias rítmicas al género polonesa:



Primeros dos pentagramas de la polonesa Op. 44.

Las dos ideas que aparecen a continuación tienen como acompañamiento el esquema rítmico completo, con algunas variaciones y bastante ornamentación (trinos):



Extracto de la primera idea temática de la primera sección.



Comienzo de la segunda idea de la primera sección.

Tras el desarrollo de estas dos ideas, basadas en el ritmo típico de la polonesa como acompañamiento y en la riqueza rítmica de la melodía, el compositor presenta un nuevo material temático que nada tiene que ver (rítmicamente) con lo que hasta ahora se había visto en una polonesa:



Fragmento de la tercera idea de la primera sección.

Después de esta novedosa idea, aparece la sección central, escrita a modo de mazurka, por lo que no es interesante su análisis desde el punto de vista rítmico, ya que nada tiene que ver con el objeto de este apartado.

La siguiente polonesa, su Op. 53, es quizá una de sus obras más conocidas por el público y una de las más interpretadas por los pianistas. El título por el cual se la conoce, “Polonesa Heroica”, deja claro el carácter y el espíritu de la pieza.

En el aspecto rítmico, esta polonesa recuerda en algunos momentos a la Op. 40 n° 1, pudiendo enmarcar ambas obras dentro un ámbito patriótico, en el más estricto sentido de la palabra. Las dos tienen ritmos de corchea – semicorchea al comienzo de los temas, siendo en el primer ejemplo un silencio de semicorchea el que completa la parte y un puntillo el que ocupa su lugar en la Op. 53. La diferencia entre el silencio y el puntillo quizá radique en que el silencio denota una mayor exactitud rítmica, mientras que el puntillo se presta a una interpretación más libre, dando un mayor margen a un posible rubato. Además, en ambas utiliza el recurso del tresillo de semicorcheas seguido por dos corcheas a modo de enlace entre los distintos materiales, enfatizando también de ese modo su carácter marcial:



Comienzo de la polonesa Op. 40 n° 1. Corchea-silencio de semicorchea- semicorchea. Tresillo de semicorcheas.



Tema principal de la polonesa Op. 53. Corchea con puntillo-semicorchea. Aparición del tresillo de semicorcheas.

El acompañamiento se basa fundamentalmente en estructuras de seis corcheas por compás, nada novedoso. Es frecuente el uso de silencios breves en lugar de puntillos, como hizo anteriormente en la Op. 40 nº 1:



Fragmento de la polonesa Op. 53. Empleo de silencios breves en lugar de puntillos.

Toda la primera sección tiene una escritura bastante libre, en la que no utiliza el esquema típico del ritmo de polonesa ni una sola vez hasta la aparición de la segunda idea de esta sección, cuyo acompañamiento es precisamente ese esquema:



Segunda idea de la sección principal de la polonesa Op. 53.

Por otro lado, hay muchos elementos ornamentales como trinos, arpeggios y pequeñas *fermatas*, recordando vagamente a la pomposidad de las polonesas del primer grupo:



Arpeggios y pequeña fermata presentes en la polonesa Op. 53.

Toda la sección central está escrita sobre un ostinato de semicorcheas que realiza la mano izquierda mientras la derecha presenta un canto con ritmos típicos de la polonesa, obteniendo así un resultado sonoro rotundo y preciso, recordando lejanamente a una marcha militar. La novedad aquí radica en ese insistente ritmo de semicorcheas que realizan un diseño de cuatro notas descendentes por grados conjuntos durante todo el pasaje:



Comienzo de la sección central de la polonesa Op. 53.

En resumen, la polonesa Op. 53 se sitúa en la misma línea que la Op. 40 n° 1, ya que ambas hacen referencia al aspecto heroico del patriotismo chopiniano. Así, estas polonesas comparten fórmulas y recursos rítmicos que les proporcionan fuerza y les dan continuidad. La Op. 53 es una obra que llega más lejos que la anterior en brillantez y virtuosismo, además de estar llena de vigor patriótico.

La última polonesa del catálogo de Chopin es sin duda la más original, novedosa y compleja de todas. Al ser tratada con tanta libertad en cuanto a la forma y estar escrita de una manera tan densa, con una gran cantidad de pasajes polifónicos, el análisis rítmico tiene unos resultados de compleja lectura.

Ya desde el primer compás, esta obra llama la atención. La primera fórmula rítmica que aparece es: semicorchea – corchea con puntillo, es decir, una de las piezas clave del ritmo de polonesa pero presentada al revés:



Comienzo de la Polonesa-Fantasia Op. 61.

En los pasajes polifónicos plantea el ritmo de múltiples formas. En algunos, cada voz va realizando el tema de forma consecutiva, con lo que las voces que acompañan al tema en cada momento lo complementan con elaboraciones contrapuntísticas, lo cual supone una auténtica novedad en el género. Otros pasajes escritos a varias voces no están basados en un mismo tema que va pasando por cada una de ellas, si no que las voces son independientes y cada una está basada en un motivo diferente, por lo que en estos pasajes la novedad radica en la superposición de estructuras rítmicas diferentes:



Final del tema en el tenor, tema completo en la soprano y comienzo del tema en el bajo. Relleno contrapuntístico.



Escritura a tres voces en la que cada una de ellas realiza motivos rítmicos diferentes.

Los dos temas principales de esta pieza tienen ritmos claros de polonesa, aunque no son esquemas rígidos, si no que a partir de los elementos del ritmo de polonesa realiza diferentes elaboraciones, más o menos originales o novedosas, pero siempre con el sello inconfundible del género:



Comienzo del primer tema. Acompañamiento de seis corcheas con puntuales redobles de semicorcheas.



Fragmento del segundo tema. Elementos rítmicos comunes dentro del género polonesa.

Uno de los aspectos más relevantes en cuanto al ritmo presente en esta obra es el distinto tratamiento con el que elabora Chopin las diferentes apariciones del primer tema. La presentación de dicho tema tiene un acompañamiento bastante típico, sin demasiadas novedades, pero la segunda vez que lo presenta lo hace con un acompañamiento de tresillos, cambiando así completamente el carácter del mismo, ya que los tresillos desvirtúan sobremanera el carácter rítmico preciso propio de las polonesas. Tras este pasaje, vuelve de nuevo el tema con el mismo acompañamiento de tresillos pero esta vez con una voz sincopada añadida y con la indicación de *agitato*, siendo más desfigurada si cabe la intención expresiva inicial. Aun aparece una tercera vez, de nuevo con acompañamiento en tresillos, pero de una manera más densa y brillante, con un carácter triunfal que nada tiene que ver con las apariciones anteriores. Todos estos pasajes se explicarán más a fondo en el apartado del análisis de la obra.

Esta manera de elaborar hasta cuatro veces la misma idea temática con cambios tan sustanciales y evidentes en el ritmo y consecuentemente en el carácter, es una significativa novedad que Chopin introduce en su última polonesa, constituyendo una pieza única en cuanto a libertad formal y expresiva pero a la vez única en cohesión interna y unidad expresiva.

Stephen Heller, compositor húngaro afincado en París desde la mitad del siglo XIX, donde entabló una cercana relación con Berlioz, Liszt y Chopin, entre otros. Escribió varias polonesas, todas ellas tratadas con bastante libertad.

Por ejemplo, su Op. 132 lo constituyen dos polonesas, las cuales respetan la estructura formal característica de la polonesa, ya que poseen una sección principal bitemática y una sección central contrastante. Temáticamente estas piezas no son de gran interés, ya que sus motivos son poco originales e insisten reiteradamente en los mismos diseños. Estos diseños, por otra parte, son bastante comunes a los utilizados en el género polonesa, si bien tiende a llevarlos al extremo utilizando dobles puntillos, figuras muy breves, amplios arpeggios a modo

de acompañamiento así como elementos sincopados y a contratiempo, generando un tipo de escritura bastante recargada. Estos son algunos ejemplos:



Figuraciones breves, insistencia en el mismo diseño, acompañamiento usual de seis corcheas.



Puntillos dobles y de nuevo insistencia en el mismo esquema rítmico.



Amplios arpeggios a modo de acompañamiento.

Schubert también compuso un buen número de polonesas, si bien todas ellas para la formación de piano a cuatro manos. Son un total de diez polonesas, divididas en dos grupos: las primeras cuatro D599 y las seis restantes D824. Todas estas polonesas son piezas breves y bastante sencillas en su escritura. Aunque el hecho de que estén escritas para dos pianistas en lugar de para uno solo, aumenta la densidad habitual de la polonesa, contando estas piezas con una textura rica y llena, arropando a la melodía con mayor calidez, rasgo indiscutiblemente schubertiano. El ritmo del acompañamiento es el típico del género: grupos de seis corcheas, corchea – dos semicorcheas y cuatro corcheas, grupos de cuatro semicorcheas, figuraciones punteadas, etc.:



Fragmento del “secondo” de la primera polonesa D599 de Schubert.



Comienzo del “secondo” en la tercera polonesa D599 de Schubert.

Todas ellas son ternarias, con una sección central denominada *trío*, aunque en lugar de escribir la tercera sección a modo de reexposición de la primera, escribe al final del trío “Polonesa Da Capo”, de manera que repite exactamente la primera parte. La parte prima de estas piezas cuenta también con ritmos propios de polonesa:



Comienzo de la parte “prima” de la quinta polonesa D824 de Schubert.

En definitiva, Schubert fue uno de los pocos compositores románticos, sin por supuesto contar a Chopin, que escribió polonesas “al uso”, sin crear obras recargadas, virtuosísticas y carentes de ese añorante encanto típico de las genuinas polonesas.

Por otro lado, Liszt compuso varias polonesas y reescribió algunas otras (Weber, Bellini, Tchaikovsky) y en todas ellas aparece ese virtuosismo ciclópeo del que hacía gala Liszt en la mayor parte de sus composiciones y por supuesto en sus transcripciones.

Aunque sus polonesas tienen rasgos muy personales, Liszt mantuvo otras características propias a la polonesa, como algunas fórmulas rítmicas, ya que la estructura de la pieza también es organizada con bastante libertad:



Fragmento de la polonesa n° 1 en do mayor S223 de Liszt. Ritmo claro de polonesa.



Ritmo de polonesa con acompañamiento de trémolos, de nuevo en la polonesa n° 1 S223 de Liszt.



Escritura recargada y virtuosística, polonesa n° 1 S223.



Escritura más natural en la transcripción de Liszt de la "Introducción y polonesa" de "Il Puritani" de Bellini.

Si Beethoven propuso la libertad formal absoluta y planteó nuevos diseños rítmicos y melódicos, Liszt afirma con rotundidad ese derecho del compositor de actuar con total libertad para con el género polonesa. Cabe resaltar que esta libertad aquí referida es bien distinta a la que proclamaba Chopin en sus obras: la del polaco está más enfocada al mundo de las emociones y sentimientos mientras que la libertad defendida por Liszt en sus polonesas se corresponde sobre todo con el virtuosismo y el exhibicionismo del intérprete.

Scriabin fue, en su primera época como compositor, un fiel seguidor de la música de Chopin. Quizás por este motivo escribió su polonesa Op. 21. Esta pieza se encuadra dentro de esa primera época, tiempo en la que todavía no había sentado las bases de lo que sería su estilo musical inconfundible: el acorde místico y la complejidad rítmica y temática, entre otros muchos aspectos. Así pues, estas características no aparecen en esa obra, escrita bajo la tonalidad de si bemol menor y articulándose toda ella sobre ritmos más o menos comunes al género polonesa.

Está muy presente el esquema rítmico completo, además del acompañamiento de seis corcheas por compás, todo ello presentado como un complejo entramado de voces que dan como resultado una densa textura:



Fragmento de la polonesa Op. 21: densa textura y esquema rítmico de polonesa.



Acompañamiento de seis corcheas y de nuevo el esquema rítmico de polonesa en el Op. 21 de Scriabin.

Por último, cabe citar a Ignaz Paderewski, compositor y pianista polaco de gran importancia, además de haber sido un ídolo de masas y primer ministro de su país de origen.

Paderewski escribió varias polonesas a lo largo de su vida, todas ellas bajo un halo de libertad y espontaneidad más en la línea de Liszt que en la de Chopin. Tanto es así, que su Polonesa para piano y orquesta comienza en compás de 2/4 en lugar de 3/4:



Alteración del compás propio del género polonesa.

En su polonesa en Si mayor, Paderewski elabora virtuosísticos diseños y un complejo entramado rítmico-melódico, aunque también mantiene ciertos aspectos típicos del género, como el ritmo del acompañamiento:



Fragmento de la polonesa en si mayor de Paderewski. Ritmos de polonesa y elementos virtuosísticos.

La mayor parte de las polonesas que fueron escritas con posterioridad a las de Chopin, están a medio camino entre el desarrollo más avanzado del género y una vuelta atrás a las primeras polonesas salonísticas, caracterizadas por un cierto “abuso” de acrobático virtuosismo. Puede que la evolución del género polonesa se trate de un esquema semicircular, en cuyo cénit se encuentra la excelsa obra chopiniana y en ambos extremos las primitivas polonesas y las avanzadas y densas polonesas posteriores respectivamente. Es evidente que no sería adecuado vetar absolutamente todas las composiciones adscritas al género tras la aportación de Chopin, ya que por supuesto hay piezas relevantes, pero sí podría afirmarse que no volvieron a aparecer piezas con tanta carga emocional y expresiva, siendo las obras venideras más superficiales y menos intensas, recordando vagamente a las primeras polonesas, pero tratadas, claro está, con un lenguaje más avanzado y elaborado, propio del final del siglo XIX.

Polonesas de Chopin

Como se ha dicho en el epígrafe anterior, la Polonesa alcanzó su apogeo con Chopin. La originalidad con la que trata al género, la experimentación que llevó a cabo ya no sólo con la forma, sino con el ritmo y la intención expresiva de cada polonesa hace de la colección una de las más brillantes, heterogéneas y magistrales que se haya escrito para el piano. El desarrollo estilístico que se observa desde las primeras piezas hasta la Polonesa-Fantasia es abismal. Esto se debe a que se dedicó a la composición de estas piezas a lo largo de toda su vida, siendo una polonesa la primera obra que escribió, cuando contaba con apenas ocho años, y la Polonesa-Fantasia una de las últimas, escribiendo un total de 17 polonesas y dejando constancia en ellas de prácticamente todas sus “etapas compositivas”.

Las características formales y temáticas de esta colección no se alejan demasiado de los cánones típicos: están compuestas todas ellas en el compás de $\frac{3}{4}$, son todas téticas salvo dos de ellas, la polonesa en si bemol menor KK IVa nº 5 y la polonesa en si bemol mayor opus póstumo 71 nº 2²⁵:



Ejemplos de comienzos anacrúsicos: polonesa en si bemol mayor KK IVa nº 5 y la polonesa Op. 71 nº 2.

Los temas principales, salvo alguna excepción, están escritos en estructuras de ocho compases, a veces están organizados como dos semifrases de dos compases y una más larga de otros cuatro compases, como por ejemplo la polonesa Op. 26 N°1, cc. 5-12 y la Op. 40 N° 1, cc. 1-8:

²⁵ Todos los ejemplos de las polonesas de Chopin que aparecen en este apartado han sido extraídos de la edición de las obras de Chopin editada por Ignaz Paderewski: *Complete Works - Vol.VIII: Polonaises for piano*, Varsovia, Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM), 1949.



Extracto de la polonesa Op. 40 n° 1. Estructura de dos semifrases de dos compases y otra de cuatro compases.

En cualquier caso, la fuerza intrínseca al carácter de estos motivos y la manera en la que aparecen una y otra vez, acaban por producir un poderoso efecto acumulativo perfectamente palpable en su intención expresiva. Dichos temas suelen terminar en una cadencia de tipo femenino, es decir, cuando la dominante resuelve en la tónica entre la segunda y tercera partes del compás, como por ejemplo en la Op. 40 N° 1, c. 8 (Fig. 1) o la Op. 26 N° 1, c. 12 (Fig. 2)²⁶.



Fig.1



Fig.2

La última característica típica de la forma polonesa es una sección central de alguna manera contrastante con la sección principal. Todas sus polonesas cuentan con sección central, a veces muy amplias, como son los casos de las polonesas Op. 22 y Op. 44.

El carácter de estas obras, entre otras, viene en parte dado por la situación de exilio voluntario que él mismo eligió, abandonando su patria muy joven para nunca regresar a ella, a pesar de haber tenido oportunidades para hacerlo. Esta situación de alguna manera generó en la persona de Chopin un creciente sentimiento amargo que acabaría por acompañarle siempre, reflejándose de una manera evidente en muchas de sus composiciones. Así pues, las

²⁶ Ejemplos extraídos de: Eleanor BAILIE: op. cit., p. 256.

polonesas de su catálogo son un claro reflejo de patriotismo y un evidente ejemplo de cómo Chopin estilizó y glorificó los símbolos nacionales polacos en su música.

Primer grupo

Las primeras polonesas que Chopin escribe, apenas divulgadas, son frutos juveniles que no alcanzan la maestría de sus obras de madurez, pero que sin embargo tienen un interés que va más allá de la mera curiosidad, ya que en ellas se atisban rasgos originales que reaparecerán en las obras de mayor solidez compositiva. Uno de estos rasgos supone la variedad rítmica incipiente presente en este primer grupo y que Chopin llevará muchísimo más lejos en sus siguientes polonesas. El ritmo base de este grupo son seis corcheas como acompañamiento por compás, aunque ya empieza a mezclar el ritmo típico de polonesa con grupos de semicorcheas, o bien utiliza ritmos sincopados:



Compases 13 y 14 de la polonesa Op. 71 n.º2. Ritmos sincopados como acompañamiento.

A pesar de estas tímidas variaciones rítmicas, en estas primeras polonesas Chopin no busca la singularidad expresiva en cada una de ellas, sino que pretende simplemente reproducir una danza nacional según lo establecido por los cánones de la época, que ubicaban a la polonesa dentro de una estética salonística, sin plasmar en ellas ningún tipo de reivindicación pasional o heroica.

Este primer grupo es mucho más homogéneo que el segundo, si bien no de manera global, ya que se distinguen “subgrupos” con características afines entre sí. Por ejemplo, las tres polonesas del opus póstumo 71 tienen una longitud aproximada y en ninguna de ellas su sección central viene denominada como “trío”. Las siguientes seis polonesas tienen todas una sección central presentada como “trío” y su longitud global es menor, salvo la número dieciséis, que resulta la más larga de las nueve polonesas de juventud. En cuanto a la relación tonal entre la sección principal y la sección central, normalmente la parte central de la obra

está escrita en el relativo menor o mayor, según el caso. Hay dos excepciones, la polonesa Op. 71 nº 1, cuya sección central está escrita en el tono homónimo mayor (Re m / Re M) y la polonesa opus póstumo KK IVa nº 2, siendo desarrollada su sección central en el tono de la dominante de la tonalidad principal (La bemol M / Mi bemol M).

Así pues, estas obras se enmarcan dentro de la estética salonística muy habitual en el conjunto de sus primeras obras. Son brillantes y virtuosísticas y están llenas de todo tipo de adornos, arpeggios, trinos, notas dobles, saltos, etc. Estas piezas fueron compuestas en Varsovia entre 1817 y 1829 y suman un total de nueve obras, que fueron publicadas póstumamente, sin asignación de opus, salvo las tres del Op. 71.

Segundo grupo

Tras su marcha de Polonia, Chopin alejado de su patria, añora su país, recuerda y medita. Evoca el tiempo en el que Polonia era una gran nación y a la vez reflexiona sobre el triste porvenir que parece esperarle. A partir de estos sentimientos, sus polonesas adoptan un nuevo carácter épico, convirtiéndose en embajadoras de la gloria y el sufrimiento de su tierra. Cada una de ellas es una entidad formal y expresiva única, contando así mismo con una carga emocional intensa. Su estética se aleja del mundo salonístico, expresando lo heroico y lo dramático, sentimientos muy presentes en ese momento en Polonia. La originalidad rítmica que comenzó a atisbarse en el primer grupo de polonesas se hace aquí mucho más evidente. A parte de mezclar todo tipo de fórmulas rítmicas, la novedad recae en que parte de esa carga expresiva corre por cuenta de estas fórmulas rítmicas, infundiéndole a la pieza su carácter único:



Misterioso comienzo de la polonesa op.26 nº 2.



Comienzo de la polonesa op. 40 n° 2. Canto abatido en la mano izquierda. Ritmo modificado de polonesa.



Primeros compases del tema principal de la polonesa op. 44. Motivo cargado de dramatismo épico.

El virtuosismo vacío deja paso a una escritura más densa, muy vertical, ya que están escritas con una cantidad inusual de acordes en comparación con el resto de sus composiciones. También se pierde la constante ornamentación y los diseños acrobáticos, ganando así los temas de estas polonesas una entidad sólida. Las relaciones tonales entre la sección principal y la sección original son aquí más atrevidas que en el primer grupo. En la polonesa Op. 26 n° 1 hay una modulación enarmónica con cambio de modo entre ambas secciones (Do sostenido m / Re bemol M). En la Op. 26 n° 2 la sección central modula una quinta aumentada ascendente y cambia el modo (Mi bemol m / Si M), de la misma manera que la Op. 53, pero aquí sin cambio de modo (La bemol M / Mi M). La polonesa Op. 40 n° 1 tiene una relación de cuarta justa entre sus respectivas secciones (La M / Re M). La siguiente polonesa, Op. 40 n° 2 tiene sus secciones separadas por un intervalo de sexta menor, además de un cambio de modo (Do m / La bemol M). El único caso en el que se presentan los dos tonos relativos a su correspondiente número de alteraciones es en la polonesa Op. 44 (Fa sostenido m / La M). Y por último, y quizá la más original, la Polonesa-Fantasia Op. 61, cuyas secciones están separadas por el intervalo de segunda aumentada (La bemol M / Si M), el cual por otra parte, es uno de los rasgos de la música tradicional polaca que Chopin incluye en sus composiciones.

A pesar de los vínculos y las posibles relaciones de distinta índole que se han descrito en este apartado entre las distintas polonesas, es necesario aclarar que en conjunto es una colección verdaderamente heterogénea, tanto en la fecha de composición de cada pieza, la

estructura formal, las características rítmicas y armónicas, el material temático, así como la extensión de cada una de ellas. Con todo, estas diecisiete polonesas constituyen, por lo menos, uno de los mejores ejemplos del asombroso talento de Chopin:

“Sus polonesas, 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.”²⁷

²⁷ Ferenc LISZT: *Chopin*, Madrid, Espasa Calpe, 1967, p. 33.

Polonesa Fantasía

Chopin escribió la Polonesa Fantasía Op. 61 en Nohant, Francia, y se la dedicó a su alumna Madame Anne Veyret, cuyo marido era un rico empresario y el cónsul honorario de Ecuador, quien era, a su vez, buen amigo tanto de Chopin como de su compañera George Sand.

La obra se estrenó en París, probablemente en el Salón de la casa de Chopin en la Place d'Orléans, el 2 de mayo de 1846, siendo interpretada por el propio Chopin. Esa noche, el compositor organizó una velada musical a la que invitó a varios de sus amigos, siendo algunos de ellos Delacroix, Louis Blanc y George Sand, a escuchar sus nuevas composiciones entre las que se encontraba la Polonesa Fantasía.

Esta obra no recibió muy buenas críticas en sus primeros años, siendo dos claros ejemplos las palabras que le dedicaron tanto André Gide como el mismísimo Franz Liszt:

“Tengo que confesar mi poco gusto por ciertas grandes composiciones de Chopin entre las más célebres –el *Allegro de concierto*, la *Polonesa-Fantasía* e incluso la gran *Fantasía en fa menor* tan preconizada. Esos son los fragmentos de pompa para el gran público, declamatorios y un poco redundantes, de patetismo fácil, de efectos, y donde apenas encuentro al incomparable artista de los Preludios y de los Estudios. Nunca me viene el deseo de interpretarlos, y aún menos el deseo de escucharlos. Los dejo a los profesionales que les proporcionan, en los salones, éxitos fáciles. Se me perdonará pues que no diga nada de ellos”²⁸.

“En la *Polonesa Fantasía*, que pertenece ya al último período de las obras de Chopin, las que están denominadas por una ansiedad febril, no se encuentra ningún rasgo atrevido y luminoso; ya no se escuchan los pasos alegres de una caballería familiarizada con la victoria. [...] Predomina una tristeza elegíaca, entrecortada, por movimientos azorados, melancólicas sonrisas, insospechados sobresaltos, reposos llenos de intranquilidad. [...] Pinturas poco favorables al arte como todas las de los momentos extremados. [...] Aspectos deplorables que el artista no puede admitir con ventaja para su dominio sino con una extrema circunspección.”²⁹

²⁸ André GIDE: *Notas sobre Chopin*, Barcelona, Editorial Tizona, 2007, p. 77.

²⁹ Franz LISZT: op. cit., pp 49-50.

Este inicial rechazo puede deberse a varias razones, fundamentalmente relacionadas con las nuevas ideas con las que componía Chopin en los años en los que surgió la Polonesa-Fantasía, ideas comunes a su último período compositivo. Este período supone una clara evolución estética hacia un nuevo estilo, liderado por una madurez musical y un valiente lenguaje innovador. Este hecho se manifiesta plenamente en sus últimas obras, como por ejemplo la Fantasía Op. 49, la Cuarta Balada en fa menor Op. 52, la Barcarola en fa sostenido mayor Op. 60, la Tercera Sonata en si menor Op. 58, algunas de las últimas Mazurkas, como las Op. 56, 59 y 63, la Sonata para violonchelo y piano en sol menor Op. 65 y por supuesto la Polonesa-Fantasía Op. 61. Todas estas obras tienen en común una riqueza temática inusual y al mismo tiempo una cuidada coherencia arquitectónica que, lejos de seguir rígidas estructuras, surge de una libertad formal absoluta. Estas características hacen de las mencionadas piezas un ejemplo de asombrosa maestría en el arte de componer. Por otro lado, todas ellas son el resultado de una compleja red de tejido contrapuntístico y una novedosa densidad de texturas. Al mismo tiempo, estos nuevos rasgos se combinan a la perfección con la riqueza armónica y sutileza melódica típicas de la escritura chopiniana, abriendo un camino que, de no haber fallecido, Chopin podría haber recorrido en mayor profundidad.

Análisis

Comienza con una amplia introducción, presentando en primer lugar una lenta y cadenciosa estructura de arpeggios que recorre desde los graves hasta sus extremos más agudos toda la extensión del teclado. Ya desde sus comienzos, la obra proclama su libre condición, exenta de ataduras formales, ya que se aleja del típico esquema ternario sobre el que se basan el resto de sus polonesas. La citada introducción está constituida según un esquema de una llamada de cuarta justa descendente más un arpeggio ascendente, fórmula que se repite cuatro veces en distintas tonalidades, primer punto en la obra en el que se manifiesta la intrepidez armónica y sonora de la misma³⁰:

³⁰ Todos los ejemplos que se muestran sobre la Polonesa Fantasía en este apartado han sido extraídos de la edición completa de las obras de Chopin realizada por Ignaz Paderewski: *Complete Works - Vol.VIII: Polonaises for piano*, Varsovia, Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM), 1949.



Diseño de cuarta justa descendente y arpeggio ascendente.

En el compás nueve comienza un proceso modulante sombrío en sus tres primeros compases, para que luego, a partir del compás 13, cada una de las cuatro voces existentes presenten el mismo tema sucesivamente, dos veces en Mi M y otras dos en Sol sostenido menor:



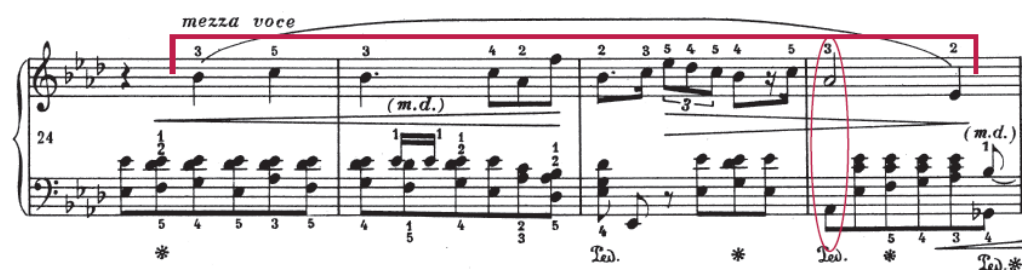
Primeras tres apariciones de la frase y comienzo de la cuarta.

En el compás 22 aparece “a tempo giusto” un compás que anuncia el ritmo de polonesa, haciendo hincapié en el redoble de semicorcheas, para ya en el compás 23 aparecer el ritmo de polonesa realmente, con la corchea, dos semicorcheas y otras cuatro corcheas a partir de donde surge ya el tema principal en La Bemol M, primer momento hasta ahora en el que asienta la tonalidad principal de la obra:



Compases 22 y 23. Introducción del ritmo de polonesa.

Este tema, al contrario que en el resto de las polonesas, es acéfalo en su primera aparición en La bemol M, siendo tético en la segunda en Si bemol m. Además, la resolución de la cadencia perfecta en ambos casos no es un acorde, sino una sola nota duplicada en octava, con lo que crea una cierta ambigüedad modal al dejar el acorde sin tercera:



Primera aparición del tema principal de la obra.

En ambos casos el acompañamiento no es el que se acostumbra utilizar en esta danza, sino que son una sucesión de corcheas sobre las que sólo hay dos semicorcheas una sola vez con cada frase, como se puede observar en el ejemplo anterior.

Tras estas dos frases aparece otra de nuevo en La bemol M muy expresiva pero en una dinámica reducida. Es curioso cómo plantea la textura Chopin en esta frase, ya que toda la melodía está presentada en acordes, incluso el mismo acorde en ambas manos, resultando así una estructura densa, pero que sin embargo en la tercera parte de cada compás aparece una nota vacía, sin acorde, resultando un claro contraste con lo anterior, y consiguiendo una densidad textural inusitada:



Pequeña frase presentada con una textura inusual.

Los compases 34-36 poseen una estructura vagamente similar a la frase anterior, cuyo fin es desembocar en un breve pasaje de carácter inestable y escritura polifónica en el que se presenta un diálogo entra ambas manos con una voz intermedia que genera un cierto clima de angustia:



Compás 37: Diálogo entre las voces extremas, voz intermedia angustiosa.

Hay un crescendo hasta el forte para acabar con un “stringendo” que conduce nuevamente al tema principal en el compás 44, presentado la primera vez también en La bemol M con pequeños cambios en el acompañamiento y en el ritmo de la melodía, pero con más cambios en su segunda aparición, no en la tonalidad, ya que sigue estando en Si bemol m, sino en el acompañamiento, el cual se asienta sobre una pedal de dominante de La bemol M:



Acompañamiento del tema sobre una pedal de dominante de La bemol M.

Todo ello desemboca en un pasaje cromático en terceras presentado por la mano derecha acompañado de pequeñas apariciones de la mano izquierda cuya función es aumentar la tensión intrínseca al pasaje:



Fragmento del pasaje cromático escrito en terceras.

El clima generado por esas terceras cromáticas no se tranquilizará hasta después de la aparición de unas octavas sincopadas en la mano derecha sobre un acompañamiento de polonesa con ligeras variaciones rítmicas con respecto al esquema habitual. Todo el pasaje continua siendo cromático hasta el compás 62 donde por fin vuelve a la calma, presentando dos compases a tres voces, cuya voz intermedia recuerda mucho a la voz intermedia del pasaje previo a la segunda aparición del tema principal (compases 37-43). Cada uno de estos dos compases lleva un calderón antes de la octava anticipada que lleva al siguiente, dando la impresión de pretender “recobrar el aliento” en cada uno de ellos.



Últimos dos compases del pasaje donde vuelve a la calma.

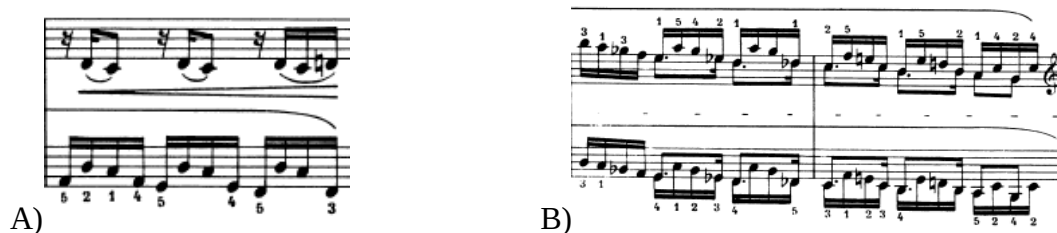
Los compases 64 y 65 están formados por unos acordes de negras que introducen el carácter del segundo tema principal de la polonesa, el cual está constituido de la siguiente manera: en las primeras dos partes del compás aparece siempre una escala ascendente o descendente y en la tercera parte un diseño quebrado de semicorcheas que funciona como nexo entre los diferentes compases. Asimismo aparece también el recuerdo del ritmo de polonesa superpuesto a la escala ascendente o descendente ya citada:



Fragmento del segundo tema de la polonesa.

En su primera aparición, este tema está en La bemol M. Aparece otras dos veces más en Do M y en Mi M respectivamente, observando pues que las modulaciones se basan en aumentar un intervalo de tercera mayor a la tonalidad anterior. Entre la primera y segunda apariciones del tema hay un compás que actúa como nexo entre ellas y cuya escritura recuerda

mucho a los dos compases previos a la re exposición del tema principal de la Polonesa Heroica en La bemol mayor, Op. 53:



Comparación del nexo del segundo tema principal (A) con el nexo a la reexposición de la polonesa Op. 53 (B).

El nexo existente entre la segunda y tercera repeticiones está basado en una escala ascendente de grupos de cuatro semicorcheas que realizan un movimiento quebrado para después volver a descender en un compás escrito a tres voces, las extremas en semicorcheas y la intermedia en corcheas que derivará en la tercera aparición del tema, esta vez en Mi M, como ya se ha dicho anteriormente:



Nexo entre la segunda y tercera apariciones del segundo tema y principio de la tercera.

Una vez expuesto el tema por última vez, comienza una pequeña sección en la que modula cromáticamente pasando sucesivamente por fa sostenido menor y sol sostenido menor, siendo estas apariciones más breves y en crescendo, por lo que generan un clima agitado que en el compás 88 desemboca en un esquema muy similar al del segundo nexo, esta vez en la tonalidad de La M, que vuelve a tener función de nexo al unir este pasaje con una tercera gran sección en la que vuelve a aparecer el tema principal, esta vez con una acompañamiento en tresillos y con un carácter más tranquilo que en su primera aparición. La introducción de este nuevo ritmo tiene como consecuencia una modificación en el diseño de corchea con puntillo – semicorchea, ya que la ejecución estaría basada en una subdivisión ternaria y no binaria, “atresillando” de esta manera el diseño en cuestión.

Presenta la frase dos veces, siendo cada una de ellas precedida por una escala ascendente en semicorcheas sobre el citado acompañamiento en tresillos, lo que produce una sonoridad etérea, alejándose así de la rotundidad rítmica de la polonesa y acercándose mucho a un ambiente de fantasía. La primera frase está en la tonalidad de Mi bemol M y la segunda en Re bemol M:

a tempo

f *p*

Trio. * *Trio.* *

Tema principal

Trio. * *Trio.* * *Trio.* *

Aparición del tema principal con acompañamiento de tresillos.

En el compás 101 rompe con ese aura cristalina que había conseguido cayendo sobre re natural en vez de re bemol en la resolución de la segunda frase, seguido de un cinquillo y un mordente, elementos que en conjunto parecen evocar un quejido melancólico en la tonalidad de mi bemol m, que vuelve momentáneamente a la calma en el compás siguiente. Durante estos dos compases, 102 y 103, aparece en la primera nota de cada tresillo del acompañamiento un motivo que recuerda mucho al tema principal:

Trio. * *Trio.* *

Trio. *

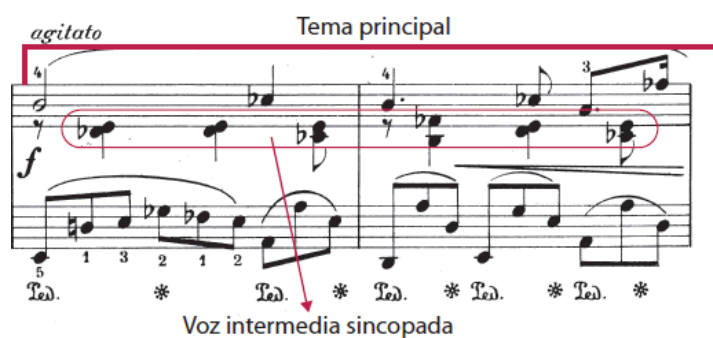
Tema principal presente entre el acompañamiento y señalado con subrayados.

En el compás 104 comienza un pequeño pasaje en La bemol m en el que se establece un diálogo entre ambas manos, presentado en un estrecho, ya que se solapan las distintas apariciones del motivo entre sí:



Diálogo en estrecho entre ambas manos.

Todo este pasaje culmina en el compás 108, donde aparece la indicación de “agitato”, presenta aquí el tema principal con un carácter vehemente a tres voces. La primera realiza el tema, la segunda es un motivo sincopado que acrecienta la tensión y la última está compuesta por tresillos:



Comienzo de la primera aparición del tema en “agitato”.

Aparece todo esto dos veces, la primera en La bemol menor y la segunda en si bemol menor, con la salvedad de que la última de ellas retarda la aparición de la tónica durante dos compases, 114 y 115, en los que da vueltas sobre dicha resolución utilizando los ritmos punteados de la polonesa para aumentar la tensión, hasta que cromáticamente modula a su homónimo mayor, Si bemol M:



Compases que llevan al nuevo motivo en si bemol mayor.

En el compás 116 comienza pues una frase con material nuevo, bajo la indicación de “dolce”. Supone un momento tranquilizador tras toda la tensión acumulada en el pasaje

anterior. Es una frase muy vocal y de carácter lírico, en la tonalidad de Si bemol M toda ella, con la incursión de algunas dominantes secundarias:



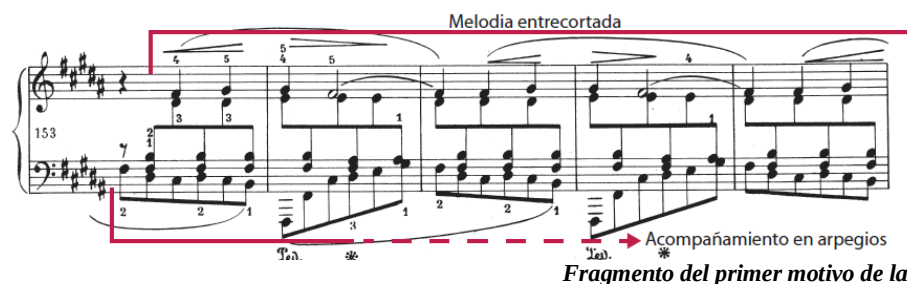
Nuevo tema en Si bemol mayor.

Termina en el compás 124 donde comienza una nueva estructura presentada a modo de recitativo y estructurada en escalas ascendentes y descendentes en distintos ritmos muy declamados y con un acompañamiento en corcheas cuyas apariciones tienen la función de enfatizar el dramatismo sugerido por la mano derecha. Pasa por diferentes tonalidades, como Sol menor, re menor, fa sostenido menor y do mayor. En el compás 138, sobre el acorde invertido de Si menor, comienza una breve frase escrita a una voz de carácter cromático que es presentada por la mano derecha y termina con unos acordes en blancas con puntillo, conduciéndonos así a la sección central de la polonesa, escrita en Si mayor:



Fragmento de la frase que conduce a la sección central.

La sección central, bajo la indicación *poco piu lento*, presenta la nueva tonalidad durante cuatro compases, en los que aparecen unos acordes sobre la tónica, realizando en el último de ellos una cadencia perfecta dando paso al primer tema de esta sección, la cual está escrita a modo de trío y que gira en torno a dos motivos principales. El primero está escrito a tres voces: la primera es una lírica melodía entrecortada que consigue evocar un sentimiento melancólico y anhelante. A esta melodía se le unen unas corcheas escritas en arpeggios que complementan ese carácter lírico de la melodía. Como voz intermedia aparecen unas corcheas cuya función es fundamentalmente rellenar la armonía, surgiendo de nuevo una textura polifónica bastante compleja:



Fragmento del primer motivo de la sección central.

Este primer motivo modula a re sostenido menor y después a La sostenido mayor. En el compás 166 empieza una modulación cromática que lleva de nuevo a Si Mayor donde vuelve a aparecer el motivo, pero esta vez en la voz superior aparecen unas corcheas con el ritmo de polonesa que agudizan el sentido poético de la frase:



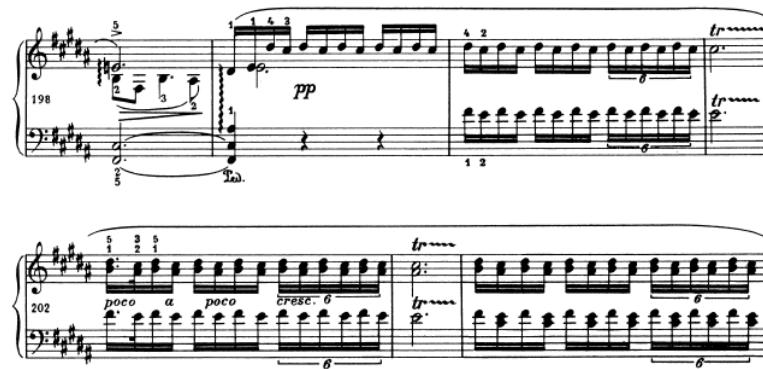
Detalle de la modificación en la melodía del tema.

Tras esta repetición, en el compás 174 surge un pasaje de transición cromático al segundo motivo principal de la sección central, recordando mucho a la frase en si bemol mayor que aparece en el compás 116, presentándose ahora totalmente abatido. Este motivo está escrito en la tonalidad de sol sostenido menor pasando posteriormente a si mayor:



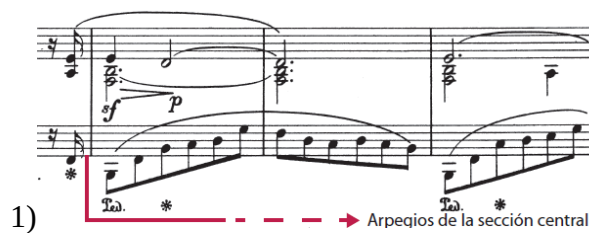
Segundo motivo de la sección central.

A partir del compás 190 aparecen dos frases que suponen un desarrollo del esquema del segundo motivo, que se suceden cromáticamente, sobre todo el acompañamiento. Esto desemboca en el compás 199 donde comienza un pasaje muy colorista en el que ambas manos realizan un trino que se va intensificando debido a que está escrito primero en semicorcheas, luego en un seisillo de semicorcheas y posteriormente en un trino escrito como tal, esquema que se repite tres veces antes de la resolución en si mayor del compás 206:



Fragmento del largo trino que conduce a la cadencia.

La primera sección de la cadencia recuerda a la sección central, ya que utiliza la misma fórmula de acompañamiento basada en una escritura de arpeggios de semicorcheas. Después el tema de la cuarta justa descendente más el arpeggio de la introducción de la polonesa, apareciendo en re mayor y en do mayor. En el compás 216 se reexpone la idea abatida secundaria de la sección central, esta vez en fa menor y la bemol mayor. A continuación aparecen cuatro compases a modo de nexo con el siguiente pasaje, que están formados por unos arpeggios escritos en corcheas que recuerdan nuevamente al acompañamiento del primero motivo de la sección central.



Después, aparece un nuevo pasaje en el que superpone un ritmo de seisillos al ritmo punteado de polonesa durante dos compases tras lo cual surge una escala ascendente y descendente con el redoble de semicorcheas típico también del acompañamiento de polonesa:

The image shows a musical score for piano, measures 224-238. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a sequence of sixteenth notes and dotted rhythms, with a tempo change to 'Tempo I' and a crescendo marking. The score is divided into three systems, each with a measure number (224, 227, 229) and a measure number in parentheses (224, 227, 229). The first system (measures 224-226) shows a sequence of sixteenth notes and dotted rhythms, with a tempo change to 'Tempo I' and a crescendo marking. The second system (measures 227-228) shows a sequence of sixteenth notes and dotted rhythms, with a tempo change to 'Tempo I' and a crescendo marking. The third system (measures 229-231) shows a sequence of sixteenth notes and dotted rhythms, with a tempo change to 'Tempo I' and a crescendo marking. The score is marked with 'poco' and 'cresc.' and includes a 'Tempo I' marking. The score is divided into three systems, each with a measure number (224, 227, 229) and a measure number in parentheses (224, 227, 229). The first system (measures 224-226) shows a sequence of sixteenth notes and dotted rhythms, with a tempo change to 'Tempo I' and a crescendo marking. The second system (measures 227-228) shows a sequence of sixteenth notes and dotted rhythms, with a tempo change to 'Tempo I' and a crescendo marking. The third system (measures 229-231) shows a sequence of sixteenth notes and dotted rhythms, with a tempo change to 'Tempo I' and a crescendo marking.

Esquema de seisillos con ritmos punteados y escalas de semicorcheas con el redoble de polonesa.

Este esquema aparece dos veces en distintas tonalidades, para que a partir del compás 234 siga utilizando el mismo procedimiento de seisillos más ritmos punteados que van ascendiendo cromáticamente, consiguiendo un aumento de tensión considerable. En el compás 238 utiliza unas escalas al unísono en ambas manos para llegar al último pasaje de la polonesa, un pasaje heroico y brillante en el que primero reexpone el tema principal de la polonesa presentado ahora con un acompañamiento de tresillos en octavas en la mano izquierda más unos acordes repetidos también en tresillos en la mano derecha, de manera que la polifonía está nuevamente presente, esta vez más densa que nunca:

Primera aparición y parte de la segunda del tema principal con el acompañamiento de octavas y acordes repetidos.

Aparece, al igual que al principio, en las tonalidades de la bemol mayor y si bemol menor. En el compás 249 pasa por modulación enarmónica a si mayor, comenzando aquí un breve pasaje de altos vuelos en cuanto a su complejidad técnica, pasaje que termina en sol mayor. Le sigue un compás de acordes en tresillos que ascienden cromáticamente y que vuelven a modular a la bemol mayor. Ahora comienza la última parte de la cadencia, basada en primer lugar en un diálogo entre ambas manos, con el relleno armónico de los acordes repetidos en tresillos como voz intermedia. La mano izquierda realiza el motivo del acompañamiento del primer tema de la sección central en ritmo de polonesa sobre una pedal de dominante, siguiendo estructuras de dos compases, durante los que alterna las armonías de tónica y dominante. La derecha, por su parte, sobresale también con un ritmo punteado de polonesa entre cada dos compases, dando la impresión de querer afirmar la frase presentada por la mano izquierda, recordando a la melodía entrecortada de dicho tema de la sección central:

Diálogo entra ambas manos basado en el ritmo punteado de polonesa.

En el compás 260 aparecen tres compases modulantes, en los que pasa por re bemol mayor y mi bemol menor, para volver en el compás 263 a la bemol mayor, donde empieza una pequeña frase a modo de conclusión de este pasaje en el que la melodía corre a cargo de la mano derecha, quien sigue utilizando el ritmo punteado de polonesa. A partir del 268 aparecen cuatro compases escritos en octavas en ambas manos al unísono salvo por el tresillo que realiza el pulgar de la mano derecha doblando la primera nota de cada grupo. Tras estos cuatro compases vienen otros seis escritos sobre una pedal de dominante y utilizando la misma melodía que usó desde que comenzó este pasaje en el compás 254. Los cuatro siguientes tienen la función de “extinguir” la heroicidad presente en todo este pasaje, llevándolo a la calma a partir del compás 282 donde aparece una última frase bajo la indicación de “ritenuto”, la cual evita el final “apoteósico” que se puede llegar a prever durante todo el final de la cadencia, volviendo a haber aquí una clara diferencia con el resto de las polonesas. Este final culmina en un clima tranquilizador, aumentando ese carácter melancólico y ambiguo presente en toda la obra:



Últimos compases de la obra.

Controversias alrededor del doble título: ¿polonesa o fantasía?

El doble título de esta pieza inevitablemente conlleva una reflexión sobre su estructura y carácter. Es muy interesante revisar la correspondencia de Chopin en relación a estas formas, ya que su polonesa anterior, la Op. 44 fue descrita por él mismo como un híbrido en una carta a su editor vienés Pietro Mechetti: “Tengo a punto un nuevo manuscrito a su disposición. Es una especie de fantasía en forma de polonesa que llamaré polacca³¹”. Justamente un día antes, Chopin escribe a su amigo Julian Fontana explicándole el caso: “Voy a enviar a Mechetti un nuevo manuscrito, una especie de polonesa que en realidad es más bien una fantasía³²”.

Y si “pretendía” titular así a su polonesa anterior, no ha de sorprender que dudara seriamente sobre la “identidad” de lo que sería su Op. 61 en una carta a sus familiares firmada el 12 de diciembre de 1845: “Estoy a punto de concluir una sonata para violonchelo, una barcarola y otra cosa que aún no sé cómo voy a llamar³³”, siendo la “otra cosa”, claro está, la *Polonesa Fantasía*.

Es evidente que la *Polonesa Fantasía* no es una polonesa más dentro del catálogo de obras de Chopin, sino que supone un punto culminante en su obra y una de sus piezas más originales e intensas. Para empezar, tiene una inusualmente larga introducción en el que ni siquiera está clara la tonalidad de la obra, ya que espera 24 compases antes de presentar el tema principal en La Bemol. Esta ambigüedad tonal y temática es verdaderamente propia del mundo de la fantasía, ya que las introducciones que encontramos en otras polonesas son mucho más cercanas al carácter del tema que introducen y sobretodo son más breves. Es más, la única “fantasía” escrita por Chopin, la *Fantasía* Op. 49, tiene una introducción aún más larga y compleja (el tema principal aparece en el compás 52) que la de la *Polonesa Fantasía*. Cabe citar también que ambas introducciones tienen ciertas semejanzas. Para la *Fantasía* Chopin elige un motivo lleno de misterio e incertidumbre, en la misma línea que la *Polonesa Fantasía*, aunque ésta última más que misterio podría decirse que evoca un ambiente ensoñador, algo intangible, más alejado de la realidad que plantea en la Op. 49 debido a las sonoridades que crea con los arpeggios iniciales de la *Polonesa Fantasía*. Otro rasgo común podría ser el de esos arpeggios, ya que ambas utilizan fórmulas vagamente parecidas, si bien

³¹ Justo ROMERO, op. cit., p.327.

³² Íbidem, p.328.

³³ Íbidem, p. 328.

con distintas intenciones, además de variar su escritura, siendo mucho más libre la polonesa que la *Fantasia*:



*Fragmento de la introducción de la Fantasia Op. 49. Arpegios terminados en un acorde suspendido*³⁴.



*Arpeggio inicial de la Polonesa-Fantasia Op. 61*³⁵.

La primera gran sección está basada en dos temas principales, cosa que también ocurre en otras polonesas. A parte de la citada introducción, durante la primera parte de la pieza hay varias secciones sin un contenido temático específico, cuya función es aumentar la tensión o el dramatismo como por ejemplo en el pasaje cromático de octavas previo a la aparición del segundo tema principal o el casi recitativo que culmina en la sección central:



Fragmento del pasaje de octavas que antecede al segundo tema principal de la obra.

A parte de estos pasajes “transitorios” aparece material nuevo, como el tema en si bemol mayor, presentado justo después del tema principal en “agitato” y que además inspira

³⁴ Los ejemplos referentes a la *Fantasia* Op. 49 están extraídos de la edición completa de las obras de Chopin realizada por Carl Mikuli: *Complete Works for Piano*, Vol.6, New York, G. Schirmer, 1895.

³⁵ Los ejemplos referentes a la *Polonesa Fantasia* están extraídos de la edición completa de Chopin realizada por Ignaz Paderewski: *Complete Works - Vol.VIII: Polonaises for piano*, Varsovia, Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM), 1949.

el tema secundario de la sección central. Toda esta apabullante fecundidad temática no es en absoluto una característica propia del género polonesa, sino que es más propio del género fantasía. Precisamente en su *Fantasia* Op. 49 encontramos el único antecedente de la citada fecundidad, ya que esta obra cuenta con una unidad estructural basada también en una larga sucesión de distinto material temático magistralmente relacionado entre sí.

Por otro lado, el primer tema aparece en varias ocasiones tratado de muy distintas maneras: con ritmo semejante al típico ritmo de polonesa, ritmo de tresillos, bajo el epígrafe de *agitato* con un ritmo sincopado y ya en la coda sobre acordes repetidos y con tresillos en octavas como acompañamiento:



Segunda frase del tema principal de la Polonesa-Fantasia Op. 61.



Fragmento de la segunda aparición del tema principal, esta vez con acompañamiento de tresillos.



Fragmento del tema en "agitato", con acompañamiento de tresillos y voz intermedia sincopada.



Comienzo de la cuarta aparición del tema, más densa, en la que mantiene los tresillos como acompañamiento.

Esta forma de presentar los diferentes elementos temáticos es muy poco frecuente entre sus polonesas. Parece una total falta de “estructura previa” a la composición de la obra. En el resto de las polonesas hay un claro esquema ternario con una reexposición más o menos fiel a la exposición. En cambio, aquí los temas se suceden unos a otros, sin ninguna lógica aparente, haciendo uso de una libertad formal cuyo único antecedente, como ya se ha dicho, es la *Fantasia* Op. 49, cuyos pentagramas parecen surgir del más absoluto caos pero la realidad es que ese aparente desorden es, en el fondo, una estructura perfectamente organizada, donde los distintos elementos que la forman se van sucediendo unos a otros con una lógica interna genial, más perceptible al oído que a un análisis concienzudo de la partitura.

En cuanto al ritmo de polonesa utilizado en esta pieza, decir antes de nada que es ciertamente ambiguo, ya que apenas aparece de una manera “pura”. Sólo en las primeras apariciones del tema aparece el ritmo característico del género. En el segundo tema aparece pero incompleto, ya que le faltan las últimas dos corcheas:



Ritmo incompleto de polonesa.

En la coda no utiliza un ritmo de polonesa claro, si no que las fórmulas de acompañamiento de ambos temas se basan una en tresillos y la otra en corchea con puntillo y semicorchea. A pesar de que esto pueda parecer un rasgo distintivo de la Polonesa Fantasia frente al resto de polonesas del catálogo de Chopin llevándola así más cerca si cabe del mundo de la fantasía, es conveniente aclarar (como ya se ha explicado en el epígrafe sobre las polonesas de Chopin y en el apartado de la Evolución del ritmo de este género) que el compositor frecuentemente utilizaba un ritmo de polonesa no demasiado estricto ni fiel al esquema rítmico típico.

En la sección central, escrita a modo de nocturno, encontramos quizá uno de los rasgos más típicos de las polonesas, ya que en su gran mayoría cuentan con una sección contrastante en un tono más recogido, ya sea a modo de nocturno o bien de mazurka como

ocurre en la Op. 44. A modo de “curiosidad”, citar que tanto la sección central de la *Polonesa Fantasía* como de la *Fantasía* Op. 49 están escritas en la tonalidad de si mayor, que puede ser simplemente una coincidencia o un nuevo punto de similitud entre ambas obras. Además, en ese nocturno que intercala Chopin a modo de sección central en la *Polonesa Fantasía* presenta dos temas principales, al igual que la sección principal de la obra, y un breve desarrollo de cada uno para terminar en un pasaje absolutamente “fantasioso” de un trino que aumenta paulatinamente su intensidad y escritura, para diluirse antes de su resolución.

Tras ese largo episodio intermedio y en lugar de una vuelta a la primera sección, aparece una larga estructura cadencial en la que va presentando prácticamente todos los temas y motivos de la pieza, como los elementos de la sección central o el diseño utilizado en la introducción. Este hecho es difícil de ubicar en uno o en otro género, ya que no deja de ser una inusual aunque incompleta reexposición que recuerda a las del resto de polonesas. Finalmente aparecen los temas principales de ambas secciones a modo de brillante culminación de la obra, tanto a nivel estructural, como a nivel emocional, proporcionándole así una perfecta cohesión interna. Esta gran coda es la culminación perfecta a esta obra tan personal y original, a medio camino entre una polonesa y una fantasía, con rasgos de ambos géneros pero con un resultado único e inédito.

Grabaciones

“El sonido que era capaz de extraer del instrumento, sobre todo en los cantábiles, era siempre extraordinario; en este sentido, sólo Field podía compararse con él. Aportaba una energía noble y masculina a los pasajes que lo requerían con un resultado sobrecogedor (energía sin brusquedad), de igual forma que, por otra parte, era capaz de cautivar al oyente mediante la delicadeza de su emotiva interpretación (delicadeza sin afectación). A pesar de la pasión de su temperamento, su forma de tocar era siempre comedida, casta, distinguida, y en ocasiones incluso verdaderamente reservada.”³⁶

A pesar de que hace más de ciento cincuenta años de la muerte de Chopin, la mayor parte de los grandes pianistas posteriores al compositor han introducido con mucha frecuencia en sus programas obras del polaco, por lo que es relativamente sencillo observar la evolución interpretativa de sus obras. Lamentablemente, ninguna de las grabaciones existentes corresponde a un alumno directo de Chopin. El primer pianista que grabó su música, Francis Planté, tenía solamente diez años cuando la muerte sobrevino a Chopin en 1849.

Hay varios aspectos ciertamente controvertidos en cuanto a la comparación de grabaciones. El primero y quizá el más delicado es la cuestión del *tempo*. Las indicaciones metronómicas de Chopin estaban, claro está, pensadas desde los pianos con los que él estaba en contacto, cuyas características mecánicas y sonoras distan mucho de las de los pianos de hoy en día. Hoy por hoy, en el piano actual, muchas de estas indicaciones son demasiado rápidas. Por lo general, los pianistas de principio de siglo usan unos *tempi* más ágiles que los usados por los pianistas más modernos. Si bien en ocasiones parece ocurrir lo contrario, hecho que puede encontrar explicación en la mayor claridad en cuanto a la textura y la mayor importancia dada a la articulación por los pianistas actuales que por sus antecesores, ya que estos factores conllevan consigo una sensación de mayor velocidad.

Otra diferencia que puede encontrarse entre los primeros pianistas posteriores a Chopin y las actuales generaciones es que durante el siglo XIX, en la mayor parte de las ocasiones, la partitura original era considerada un mero “punto de partida”, desde el cual el intérprete podía cambiar ornamentaciones, añadir material cadencial o modificar la escritura de algún pasaje. Esta costumbre se vio truncada con las nuevas tendencias de principios del siglo XX, para las cuáles el texto era considerado sacrosanto.

³⁶ Eigeldinger, Jean-Jacques: *Chopin: pianist and teacher*, Nueva York, Cambridge, U.P., 1986, pp. 275-276.

En cuanto a las dinámicas es bastante más sencillo obtener una idea aproximada de la tradición preponderante en la época. Esto se debe a que podemos analizar los pianos con los que tocaban esta música, comprobando con exactitud cuáles eran sus posibilidades sonoras. Los pianos predilectos de Chopin, los *Pleyel*, respondían a la perfección ante los más pequeños y refinados matices. Por el contrario, rechazaba pianos cuya tendencia natural era la de maximizar el volumen. A este respecto, una alumna de Chopin, Emilie von Gretsich, escribió lo siguiente:

“Los pasajes que suenan perfectamente en mi sólido y robusto Erard se convierten en abruptos y feos en el piano de Chopin (casi con seguridad un *Pleyel*). El maestro consideraba peligroso trabajar en un instrumento con un sonido redondo y prefabricado, como el del *Erard*. Decía que dichos instrumentos maleducaban nuestro tacto: *“Se les puede golpear y maltratar, no importa, el sonido es siempre bello y el oído no pide nada más, pues siempre escucha un tono lleno y resonante”*.³⁷

Otros aspectos intrínsecos a la música de Chopin, como el *legato* o el *rubato*, son quizá más personales y no siguen tan fielmente la tradición interpretativa “de moda” si no que cada pianista responde ante ellos de una manera más o menos propia u original.

No existe aspecto alguno de la estructura que no sea, al mismo tiempo, un aspecto de la interpretación. Por este motivo, un intérprete ha de comprender bien la unidad (entendida como la idea común que subyace tras la diversidad temática) para no caer en ejecuciones monótonas y así conseguir desplegar todo el colorido motivico y estructural con total libertad y espontaneidad.

En el primer anexo adjuntado a este trabajo se puede observar una tabla comparativa que muestra la oscilación de la duración de distintas grabaciones que se han llevado a cabo a lo largo de la mayor parte del siglo XX y la primera década del siglo XXI. A partir de ella se pueden extraer varias conclusiones. Para empezar, la mayor parte de los pianistas obtienen una duración que se mueve entre los doce y trece minutos. Se le puede tachar a esta medida como “duración estándar”, por así decirlo. Sin embargo, las primeras grabaciones expuestas son considerablemente más breves, bajando incluso de los nueve minutos, lo que demuestra esa tendencia de los pianistas de principio del siglo XX a explotar más la velocidad frente a otros aspectos como la nitidez en la dicción, faceta de alguna manera relegada a un segundo

³⁷ Jean-Jacques EIGELDINGER: op. cit., p. 26.

puesto por muchos de ellos. Sin embargo, las últimas grabaciones presentan casos que sobrepasan incluso los quince minutos, lo que hace pensar quizá en una falta de continuidad en el discurso o en una cierta “pesadez” expresiva, ya que es una diferencia demasiado abultada con respecto a aquellos doce minutos convenidos.

A continuación analizaré más a fondo algunas de estas grabaciones, comparando entre si los aspectos más singulares de cada una de ellas³⁸:

Alfred Cortot

Pianista francés, estudió con uno de los alumnos de Chopin, Emile Descombes, hecho que probablemente le acercó a la música del polaco de una manera especial.

Su interpretación de la Polonesa Fantasía es extraordinariamente breve. Escoge un tempo desmesurado en gran cantidad de pasajes, percibiéndose constantemente en ellos una sensación de agitación latente y una falta de reposos momentáneos, necesarios en una obra tan densa de contenido y expresividad. Por el contrario, en todas las ocasiones en las que el tema principal de la obra hace su aparición, trata a la melodía de una manera cálida, siempre buscando un sonido hermoso, destacándola así del resto del material sonoro. Los únicos momentos en los que se recrea y cede ligeramente el tempo son puntos muy concretos de las frases melódicas en los que se permite o bien retrasar la resolución del pasaje en sí o bien busca reafirmar con el rubato el contraste que suponen las originales modulaciones que Chopin plantea en esta obra. La precisión en cuanto a la ejecución del texto no es demasiado pulcra. Hay varios pasajes (como el casi recitativo previo a la sección central o también fragmentos de la coda final) que no muestran una ejecución limpia, algo prácticamente impensable en las grabaciones de los pianistas actuales, dado que hoy por hoy este tipo de precisión se considera tan importante como la capacidad del pianista de transmitir verdaderamente el contenido poético o dramático, pero fundamentalmente expresivo, de cualquier composición.

Volviendo a la versión de Cortot, concretamente a la sección central de la Polonesa Fantasía la cual se presenta, como el resto de la obra, bajo un tempo inusualmente rápido. Si bien es cierto que hay una sutil variación con el tempo precedente, parece pasar “por encima”

³⁸ Los ejemplos sobre la Polonesa Fantasía que aparecen en este apartado están extraídos de la edición completa de las obras de Chopin realizada por Ignaz Paderewski: *Complete Works - Vol.VIII: Polonaises for piano*, Varsovia, Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM), 1949.

y “de puntillas” por toda esta amplia y tierna sección, sin buscar una interpretación contrastante con la que venía realizando anteriormente en la pieza. El único pasaje en el que no es fiel al 100% al texto es en los trinos que finalizan toda esta sección central:



Fragmento del pasaje de trinos que finaliza la sección central.

El pasaje, como se muestra en el ejemplo anterior, está escrito con diferentes fórmulas rítmicas, siendo sólo tres en total los compases en los que hay que realizar un trino propiamente dicho. Pues bien, tanto Cortot como Walter Rehberg, pianista que grabó con anterioridad esta polonesa, realizan un trino continuado a lo largo de todos los compases del pasaje, sin hacer la diferenciación rítmica así escrita por Chopin.

En resumen, Cortot hace uso de una velocidad superior a la que la obra en principio parece sugerir por escritura y carácter. Aun así, es capaz de resaltar de una forma extraordinaria las melodías presentes en ella, constituyendo en total una versión hermosa aunque de alguna manera anacrónica desde el punto de vista del ideal interpretativo de hoy en día.

Heinrich Neuhaus

Neuhaus fue uno de los grandes pedagogos del piano durante el siglo XX. De nacionalidad rusa y descendiente de una familia de músicos. Así mismo, su hijo y su nieto llegaron a ser grandes pianistas. En definitiva, su mayor y más notoria labor fue la enseñanza, contando entre sus alumnos nada menos que a Sviatoslav Richter, Emil Gilels o Radu Lupu.

Su versión no deja de ser rápida, si bien no llama la atención como lo puede hacer la versión de Cortot. Neuhaus “tarda” algo más de once minutos en tocar la Polonesa, casi dos minutos más que Cortot, lo que es una diferencia bastante considerable en una obra que se mueve alrededor de los doce minutos. La melodía es la clara protagonista, pero no hay dos planos tan claramente diferenciados como en la versión de Cortot. Neuhaus respira y se toma cierto tiempo entre frase y frase, sin abusar tampoco del rubato, simplemente dejando que fluyan los temas de una manera más sosegada y más tranquila. En cuanto a la sección central, hay un sutil cambio metronómico, sin ser demasiado lenta en comparación con el resto de la obra, pero quizá favoreciendo la expresividad con esa disminución de la velocidad. Cabe

destacar que al igual que Cortot, Neuhaus no hace las diferencias rítmicas que Chopin plantea en el pasaje de los trinos del final de la Sección Central.

Por tanto, Neuhaus consigue una grabación equilibrada y expresiva, a la vez que precisa en su ejecución, muy diferente a la de Cortot, a pesar de que tan solo las separan cinco años en el tiempo.

Arthur Rubinstein

Nació en Polonia a finales del siglo XIX, pero no llegó a convertirse en uno de los grandes pianistas hasta finales de los años treinta del siglo XX. Esto se debe a que Rubinstein de niño era perezoso con el estudio del piano y con el paso del tiempo su carácter no cambió, convirtiéndose en lo que antiguamente se conocía como un *bon-vivant*. Su talento era extraordinario y eso le bastaba para encandilar a buena parte del público, a pesar de que faltaban a menudo una cantidad de notas demasiado elevada para determinadas salas de conciertos, donde no fue aclamado hasta cumplidos los cincuenta años aproximadamente, edad en la que el polaco venció por fin su pereza y se impuso una disciplina de estudio implacable, llegando a convertirse en una de las leyendas pianísticas de la época.

Con la Polonesa Fantasía Rubinstein elabora un trabajo intachable. Su versión tiene una duración de trece minutos, algo muy estándar. Todos los pasajes están perfectamente equilibrados y magistralmente entrelazados, dejando espacio suficiente para que la idea expresiva de cada fragmento quede clara. Dosifica las dinámicas cuidadosamente, no llegando nunca al forte demasiado pronto. La velocidad va subiendo progresivamente, comenzando de forma reposada la introducción, moviendo un poco el tempo con la aparición del primer tema y aligerando el paso sutilmente con el segundo tema principal de la obra. Al comienzo de la sección central entra en otro mundo expresivo completamente diferente, cambiando el tempo, el sonido y la intención expresiva. Otros pianistas que grabaron esta misma obra en fechas cercanas tienen con él significativas diferencias interpretativas. Por ejemplo, Wilhelm Kempff obtiene un resultado quizá precipitado en comparación con Rubinstein, más en la línea de la grabación de Cortot previamente comentada. Sviatoslav Richter, sin embargo, comienza la introducción de la obra con una velocidad increíblemente baja, resultando el pasaje un poco pesado y falto de dirección en el discurso. Rubinstein se lleva la palma en cuanto a la precisión rítmica y metronómica. Tanto es así que en alguno de los pasajes en los que aparece

el diseño de corchea con puntillo y semicorchea, como el mostrado en el ejemplo, realiza un puntillo muy largo, casi doble:



Fragmento en el que Rubinstein alarga los puntillos escritos por Chopin.

También en toda la coda Rubinstein tiende a alargar el puntillo de dichos diseños.

Hasta ahora, es el pianista que más claro deja el ritmo escrito en el pasaje de los trinos de la sección central, siendo Kempff y Richter otros dos casos en los que el ritmo está más claro que en las versiones anteriores pero no tan exactos como en la de Rubinstein.

Así pues, volvemos a encontrarnos aquí una de las grabaciones más precisas y completas de todo el catálogo disponible. Esta grabación data de los años cincuenta, pero es curioso comparar esta grabación con otra del propio Rubinstein, realizada unos veinte años atrás, en la década de los treinta, en la que el tempo, la expresión y la precisión son factores que se presentan de forma absolutamente diferente. La duración no llega a los doce minutos, además de haber bastante más rubato durante toda la obra. Por otro lado, la expresión en la primera grabación no es tan sobria como en la segunda, si no que es quizá más intuitiva, valiéndose de un tempo más agitado. También la falta de precisión en el acabado meramente técnico de la pieza ayuda a que esta versión resulte impetuosa y vehemente, pero al fin y al cabo, desprende una frescura relacionada a la espontaneidad juvenil del intérprete. Frescura que desaparece en la grabación posterior, siendo sustituida por el rigor relacionado con la madurez interpretativa.

Samson François

François es uno de los mejores pianistas franceses del siglo XX, a pesar de su relativamente corta carrera concertística, ya que la muerte le sobrevino a los 46 años. Fue una carismática figura cuyas interpretaciones son valoradas por su integridad y su equilibrio.

La característica más notable de su interpretación de la Polonesa-Fantasia es precisamente ese equilibrio, el cual se hace evidente en numerosos aspectos tales como el tempo, las dinámicas, el uso del pedal y su exquisita atención al rubato.

En general no hay rasgos que difieran sobremanera a los anteriormente señalados en las grabaciones ya analizadas. La versión de François tiene una duración de 12'27''. La introducción es bastante libre en cuanto al tempo, ya que hace una pausa bastante larga en la corchea con puntillo de cada uno de los diseños de cuarta descendente.

En el siguiente pasaje polifónico, de la misma manera en que hace Rubinstein, François alarga los puntillos, sirviéndose además del rubato (en su justa medida) para aportar al pasaje un verdadero carácter introductorio.

Una vez que comienza el primer tema principal de la obra, el tempo es adecuado y regular a lo largo de toda ella. No abusa del forte en este primer tema, siendo el primer punto verdaderamente amplio en cuanto a dinámicas el pasaje de octavas previo a la aparición de la segunda idea temática. No varía prácticamente el tempo hasta la aparición del tema principal con acompañamiento de tresillos, donde camina hacia adelante con naturalidad, sin resultados bruscos. Además, en este pasaje, las semicorcheas que Chopin escribió para la mano derecha, François las interpreta con una rapidez y ligereza tan etéreas que consigue una sonoridad mágica en toda esta sección.



Tema principal con acompañamiento de tresillos. Diseños de semicorcheas.

Después de haber acelerado levemente el tempo en todo este pasaje, vuelve a la calma en el pasaje lírico en Si mayor, presentándolo de forma elegante sin caer en excesos expresivos de mal gusto.

La sección central es más tranquila, pero no demasiado lenta. Por otro lado, François mantiene en toda ella una sonoridad llena, cantada pero siempre dentro del contexto de una sección lírica a modo de nocturno. Como ya he citado en la introducción a este análisis, el equilibrio es quizá la palabra que mejor describa esta interpretación, y es sin duda la característica más destacable de toda esta amplia sección central.

En el controvertido pasaje de trinos que dan pie a la cadencia final, François está más cerca de la exactitud de Rubinstein que de la libertad del resto. Están muy claros los comienzos de cada compás, pero no respeta exactamente los batidos del trino, resolviendo cada uno de ellos con una leve anticipación.

En el pasaje brillante del final, en el que aparece el tema principal por cuarta vez con una textura densa y acompañamiento de tresillos, el rasgo más singular de la interpretación de François sea quizá el uso tan magistral que hace del pedal. Esto repercute en la perfecta inteligibilidad de los distintos planos sonoros, en el equilibrio de las dinámicas y la increíble limpieza con la que resuelve todas las complejas elaboraciones que Chopin planteó en este intenso final.

De la misma manera que Rubinstein, François es sin duda uno de los pianistas que con mayor maestría desentraña los complejos pasajes de esta obra.

György Cziffra

Proviene de una familia de gitanos húngaros, siendo su padre músico en cabarets y en restaurantes. Estuvo ligado a este tipo de música en varios periodos de su vida, ya que tras la Segunda Guerra Mundial se dedicó a tocar jazz en todo tipo de locales nocturnos. En cualquier caso, Cziffra es uno de los más dotados y carismáticos pianistas del siglo XX. Destacan sobre todo sus interpretaciones de Liszt, ya que su apabullante virtuosismo encaja como anillo al dedo con las endiabladas composiciones del artista húngaro. En su grabación de la Polonesa-Fantasía hay quizá demasiadas influencias de todos estos hechos, ya que en líneas generales hay un exceso de nerviosismo y una escasez de elegancia.

El comienzo es muy tranquilo. Ya la primera célula de semicorchea – corchea con puntillo la presenta Cziffra sin brusquedad, haciendo lo mismo con el arpeggio que le sigue, creando un clima introspectivo en toda esta sección. Esta interpretación, como ya he citado, está llena de contrastes. Así, el primer tema lo aborda utilizando un tempo excesivamente

lento, para pocos compases después caminar abruptamente hacia delante en el pasaje de terceras con el que continúa la pieza tras la aparición del primer tema:



Fragmento del pasaje de terceras que sigue al primer tema de la Polonesa-Fantasia Op. 61.

Tras este acelerando, vuelve a la calma para comenzar con un tempo muy adecuado el segundo tema. De una sección a otra el tempo varía considerablemente, además de utilizar un constante rubato durante su ejecución, lo que da como resultado una sensación de ansiedad e intranquilidad subyacente.

En la aparición del tema principal con un acompañamiento de tresillos, Cziffra obtiene una sonoridad muy densa, manteniendo el piano, pero el carácter es muy diferente a aquella nebulosa sonoridad que conseguía Samson François con sus ligerísimas semicorcheas. El pasaje en manos de Cziffra se podría decir que resulta más real y tangible, lejos de la “fantasía” que sugería el francés.

Llama la atención que una versión con tantas oscilaciones en el tempo y con esa tendencia al rubato y al agitato sea tan reposada en el primer fragmento de la obra donde el compositor escribió un “*agitato*”. Donde sí vuelve la vehemencia es en el pasaje que conduce a la sección central, acentuando su carácter casi recitativo.

La sección central se desarrolla por completo dentro de una atmósfera tranquila y reposada, quizá en algunos momentos demasiado, sobre todo en la segunda idea de dicha sección, ya que el tempo es bastante lento y hace que se pierda un poco la continuidad del discurso. En el pasaje de los trinos, Cziffra está bastante cerca de Rubinstein en cuanto a la exactitud de la medida en el pasaje.

Toda la coda es interpretada con la misma sensación de inestabilidad en el tempo y a una velocidad considerable. El pasaje de los seisillos tiene un carácter agitato y la aparición del tema en tresillos es apasionada y vehemente.

En resumen, Cziffra obtiene una versión nerviosa y exaltada, pero con momentos expresivos muy logrados. Aun así, el conjunto supone más un alarde técnico y no una reflexión profunda e introspectiva que es lo que a priori demanda esta obra.

Claudio Arrau

Fue un pianista de origen chileno cuya formación estuvo en manos de Martin Krause, discípulo de Liszt. Ha sido sin duda uno de los más grandes pianistas del siglo XX, cosa que se evidencia también en su grabación de la Polonesa-Fantasia, siendo una de las más precisas y expresivas.

Esta interpretación resulta equilibrada y elegante, al mismo tiempo que emana brillantez debido a la exactitud técnica con la que Arrau resuelve todos los pasajes.

Toda la introducción camina bastante, sin ser un tempo demasiado movido. Tanto el tema principal como el secundario se desarrollan con tranquilidad, si bien el segundo un poco más ágil que el primero. Las pequeñas fluctuaciones de tempo que se suceden entre las diferentes ideas son sutiles y nunca demasiado evidentes. Las dinámicas tampoco son exageradas, nunca llega al forte demasiado pronto. El tema con acompañamiento en tresillos tiene como principal característica la continuidad con la que es ejecutado. Todas las ideas que surgen ahora hasta la sección central son fieles a la partitura (en cuanto a las indicaciones “agitato”, etc.) pero al mismo tiempo comedidas. La sección central aparece de un modo intimista y rebosando tranquilidad. Si bien la segunda idea la muestra ciertamente más movida, Arrau mantiene el tempo y las dinámicas creando una atmósfera contrastante con todo lo anterior. El pasaje de trinos que finaliza toda esta sección lo ejecuta con precisión, respetando las distintas figuraciones que escribió Chopin. Por último, la coda es presentada en la misma línea que el resto de la obra: tempo equilibrado, sonido amplio pero no exagerado y claridad en el entramado de voces.

Sin duda esta grabación es una de las más fieles al estilo del compositor, además de ser una de las más bellas interpretaciones de esta obra.

Grigory Sokolov

Sokolov es un pianista ruso que comenzó su carrera como solista a principios de los años setenta. Hoy por hoy es uno de los más afamados pianistas internacionales.

Su interpretación de la Polonesa-Fantasia se caracteriza por una precisión y claridad exhaustivas (tratándose de una grabación en directo) y por numerosos cambios en el tempo, sorprendiendo la meticulosa planificación con que presenta estas oscilaciones.

Todo el comienzo se mueve dentro de un ambiente intimista. Utiliza un sonido muy recogido y un tempo bastante lento. Si bien realiza de esta forma el pasaje de los arpeggios y las llamadas de cuarta descendente, no ocurre lo mismo con el siguiente. Ese motivo, que es presentado por las cuatro voces sucesivamente, lo aborda Sokolov con una intensidad expresiva mayor y un tempo bastante más rápido, además de pronunciar clarísimamente cada nota de la frase, confiriéndole un carácter desolador.

La gran sección que abarca desde el primer tema hasta la sección central está caracterizada por un uso del tempo muy peculiar. Cada frase, cada tema o cada nexo de unión son tratados de forma diferente. Es realmente fascinante la maestría con la que Sokolov “juega” con el tempo adaptándolo perfectamente a los requerimientos de cada idea musical pero sin resultar sinuoso en exceso. He aquí el punto clave de la interpretación de Sokolov: de no haber tratado con tanta delicadeza y cuidado cada cambio, cada transición, esa apabullante cantidad de tempos distintos resultaría exacerbada y estaría totalmente fuera de lugar. Sin embargo, el desarrollo de todas las ideas que aparecen en la obra está tan asombrosamente estructurado y unificado que el resultado es brillante.

Por ejemplo, el fragmento en el que aparece el tema con acompañamiento de tresillos es tratado con la intención de crear un ambiente ansioso que desemboque en el agitato pero a la vez con momentos apacibles para que esa ansiedad no resulte exagerada. Esto lo consigue relajando la tensión en los compases de las semicorcheas ascendentes y aumentando la agitación cuando aparecen los fragmentos del tema en sí.

La sección central crea un claro contraste con todo lo anterior. Emana tranquilidad y sosiego durante toda la primera idea. La segunda, por su parte, muestra un canto abatido, tratado con sobriedad, sin amplias dinámicas ni abruptos rubatos. Los trinos, de nuevo, los ejecuta con mucha precisión rítmica.

Quizá la sección menos convincente de esta interpretación sea la coda. El principio es muy efectista, ya que todo el pasaje de seisillos lo ejecuta *sotto voce* para eclosionar prácticamente en la aparición del tema principal con ese acompañamiento de acordes

repetidos en tresillos. Pero en la siguiente idea, cuando aparece el primer tema de la sección central, baja el tempo súbitamente y todo este pasaje acaba por resultar demasiado pesado. Además, al final realiza un acelerando tremendo, creando un contraste muy fuerte con todo lo anterior.

En cualquier caso, esta grabación condensa precisión y calidad. La planificación de la obra es, como ya se ha comentado, magistral y la gradación dinámica de la que se sirve es inmensa.

Comparación de ediciones

Hay disponibles varias ediciones sobre la Polonesa Fantasía Op. 61, aunque quizá hay una clara preferencia por parte de pianistas y estudiantes a utilizar las realizadas por Ignaz Paderewski y Jan Ekier.

Este hecho se debe a que ambas constituyen los dos mejores ejemplos de rigor y fidelidad al texto original, siendo mucho más exhaustiva y precisa si cabe la segunda edición, elaborada por Jan Ekier en el 2004, ya que utilizó prácticamente todos los manuscritos y primeras ediciones que se conservan.

Otras ediciones como la de Alfred Cortot o las que corren a cargo de alumnos de Chopin como Carl Mikuli, no son tan minuciosas en cuanto a la investigación previa a la edición y tampoco son muy comunes dentro del mundo académico, por esta razón la comparación de la partitura de la Polonesa Fantasía Op. 61 está centrada únicamente en las ediciones de Paderewski y Ekier³⁹.

Fuentes utilizadas por Ignaz Paderewski

FE: Primera edición francesa (Brandus et Cie, París, No. 4610).

GE: Primera edición alemana (Breitkopf & Härtel, Leipzig, No. 7546).

Fuentes utilizadas por Jan Ekier

As: boceto de la obra en la fase de consolidación de su forma final.

A1: autógrafo que sirvió como base para la primera edición francesa. (Facsímil publicado en Suiza por Jean-Jacques Eigeldinger, Yver-don-les-Bains 1886). Contiene muchos tachones y correcciones; Chopin alteró ciertos detalles en escritos posteriores.

A2: autógrafo a partir del cual la primera edición inglesa fue preparada.

A3: cronológicamente constituye el último autógrafo. Fue utilizado como base para la primera edición alemana. Está mejorado y enriquecido en relación a autógrafos anteriores pero aun así no está libre de errores y omisiones.

³⁹ Ambas partituras están agregadas a este trabajo en los anexos III y IV respectivamente.

FE: primera edición francesa, Brandus et Cie. 4610, París XI 1846, preparada a partir de A1 y corregida por Chopin.

FED: copia de la edición francesa realizada por Camile Dubois, alumno de Chopin, con anotaciones del propio compositor tales como digitaciones, indicaciones interpretativas, variaciones y correcciones de los errores de imprenta.

EE: primera edición inglesa, Wessel & Co. 6318 Londres X 1846, basada en A2.

GE1: primera edición alemana, Breitkopf & Härtel, 7546 Leipzig XI 1846, basada en A3. Esta edición cuenta con numerosas revisiones y cambios arbitrarios no autorizados por Chopin.

GE2: segunda edición alemana (de la misma firma y con el mismo número), con cambios mínimos.

Es evidente que el trabajo de Jan Ekier con la edición de las obras de Chopin es prácticamente definitivo, ya que contrastó todas las fuentes disponibles. A pesar de que la investigación de Ignaz Paderewski fue mucho más modesta y menos exhaustiva, en la Polonesa Fantasía no hay excesivas diferencias, pero quizá las pocas que hay son bastante significativas.

En su mayor parte se tratan de reguladores que o bien no coinciden en su disposición o directamente en una no aparecen y en otra sí. También ocurre lo mismo con algunos acentos sobre notas de pasajes en concreto, ya que por lo general suelen aparecer en la Paderewski y no en la Ekier. En cuanto a indicaciones de dinámica no hay apenas casos que presenten diferencias. Por supuesto hay cambios u omisiones de notas, pero quizá la diferencia más notoria es la enarmonización que realiza Paderewski de pasajes que, debido a complejas modulaciones, tienen una escritura con dobles alteraciones y en definitiva, presentan mayores dificultades de lectura para el pianista en su apariencia original que tras la enarmonización de ciertas notas.

Compases que presentan diferencias

Compás 6: en la edición de Ekier aparece la indicación “***p***” seguida de un regulador mientras que en la Paderewski omite dicho regulador.

Compás 8: en la edición Paderewski aparecen los acordes que realizan ambas manos con el símbolo de arpeggio. Ocurre lo mismo en la Ekier, solo que el símbolo de arpegiado en el acorde de la mano derecha aparece entre paréntesis. Esto se debe a que en el manuscrito A3 no aparecía dicho símbolo, hecho que puede tener dos explicaciones: o bien simplemente fue un descuido del editor o bien pudo ser que Chopin deseara una diferencia entre ambos acordes.

Compás 11: en este compás Ekier escribe entre paréntesis un regulador que ya había escrito, al igual que Paderewski, en el compás anterior, dado que se trata del mismo diseño en ambos compases. Sin embargo, Paderewski no marca de nuevo dicha indicación.

Compás 17: la diferencia aquí es mínima. Se trata del tamaño del regulador, mucho más pequeño en la edición Paderewski que en la Ekier.

Compases 26 y 27: en ambas ediciones aparece el mismo regulador, solo que Jan Ekier lo presenta entre paréntesis.

Compás 30: Ekier escribe un regulador que abarca poco más que el tresillo de la segunda parte del compás y lo encierra entre paréntesis, mientras que Paderewski escribe un regulador que cubre todo el compás y sin paréntesis.

Compás 31: en el último acorde de la mano izquierda Paderewski escribe un Fa-Si-Re, mientras que Ekier omite el Si, escribiendo únicamente el Fa y el Re.

Compás 33: Paderewski escribe en el primer acorde de la mano derecha La-Do-Fa, sin embargo Ekier sustituye el La por un Sol. Este cambio aparece en el autógrafo A3 y se explica asumiendo que Chopin quería un cambio respecto al comienzo del compás 34, compás que presenta una tríada en primera inversión en su primera corchea, como la indicada por Paderewski en el compás 33. Por otro lado, las primeras ediciones francesa e inglesa presentan el acorde inicial del compás 33 del mismo modo en que lo hace Paderewski, esto es, con un La en lugar de un Sol.

Compás 52: en la tercera parte del compás en la edición Paderewski, la primera y tercera semicorcheas presentan una enarmonía con respecto a las notas presentadas por la edición de Ekier. La primera semicorchea del mencionado grupo según Paderewski es una tercera formada por Re bemol y Fa bemol, mientras que Ekier escribe Do sostenido y Mi becuadro. Ocurre lo mismo en la tercera semicorchea de este grupo, la cual aparece en la

Paderewski como Mi bemol y Sol bemol mientras que en Ekier la escribe como Re sostenido y Fa sostenido.

Compás 53: del mismo modo que en el compás anterior, en el segundo grupo de semicorcheas del compás 53 la última de ellas aparece enarmonizada en la edición Paderewski con respecto a las notas que muestra la edición Ekier. El primero escribe Mi bemol y Sol bemol mientras que el segundo escribe Re sostenido y Fa sostenido.

Compás 56: en la cuarta corchea, la nota superior del acorde es un La doble bemol en la edición de Ekier mientras que en la de Paderewski aparece como un Sol natural. En la última corchea del compás, ocurre lo mismo. Ekier escribe un La doble bemol y Paderewski un Sol natural.

Compás 57: de nuevo Paderewski recurre a la enarmonización de notas que complican la lectura del pasaje. En este caso se trata de las dos semicorcheas que completan la primera parte junto con las dos corcheas que conforman la segunda parte de dicho compás. Los cuatro acordes son el mismo, con lo que en todos ellos el La doble bemol es de nuevo sustituido por un Sol natural.

Compás 58: en este caso la enarmonía ocurre en el discurso de la mano derecha. La edición Paderewski muestra un Mi doble bemol mientras que la edición Ekier presenta un Re becuadro.

Compás 59: se repite el mismo caso dado en el ejemplo anterior. La mano derecha presenta un Re doble bemol en la Paderewski mientras que Ekier escribe un Do becuadro.

Compases 62 y 63: estos dos compases (los cuales repiten exactamente el mismo diseño) presentan bastantes diferencias entre ambas ediciones. Paderewski se limita a escribir un acento encima de la blanca que comienza ambos compases. Sin embargo, Ekier omite estos acentos y en su lugar escribe dos reguladores que representan un diminuendo en la mano derecha (el regulador en crescendo de la mano izquierda lo presentan ambas ediciones) además de “fz” en la blanca del segundo compás y un “p” justo después, todo ello en la primera parte del segundo compás.

Compases 67, 68 y 69: en la tercera parte de estos compases aparece un Re en la mano derecha acompañado de un grupo de semicorcheas. En la edición Paderewski en las tres

ocasiones aparece acentuado mientras que en la edición Ekier sólo lleva acento en la última aparición.

Compás 70: en la segunda parte del compás aparece un Si en la mano derecha. Paderewski escribe un acento sobre él pero Ekier lo omite.

Compases 77 y 78: vuelve a aparecer la enarmonización entre ambas ediciones. Ekier escribe en la tercera semicorchea de la última parte del 77 y en las semicorcheas impares de todo el compás 78 el acorde Fa bemol-Sol-Si bemol. Paderewski sustituye el Fa bemol por un Mi natural en todos los casos. Es curioso que en el siguiente compás, el 79, Ekier cambie en la primera semicorchea (única vez que aparece el acorde comentado en el compás 77) también ese Fa bemol por un Mi natural.

Compases 83 y 85: durante todo el pasaje modulante que abarca desde el compás 81 hasta el 87 los grupos de semicorcheas acompañados de una negra en la mano derecha que conforman la tercera parte de cada uno de estos compases llevan en ambas ediciones un acento en la caída menos en los compases 83 y 85, donde sólo Ekier omite dichos acentos.

Compás 100: en la edición Paderewski aparece un regulador en disminuyendo que prácticamente abarca todo este compás, mientras que en la edición Ekier no hay ningún regulador aquí, sino en el compás siguiente.

Compás 102 y 103: en la segunda y tercera partes del 102 y en la primera parte del 103 en la edición Paderewski aparece sobre la primera nota de cada tresillo de la mano izquierda un subrayado entre paréntesis. En la edición Ekier, sin embargo, no aparecen estos símbolos. Además, en la última nota del tresillo de la primera parte del 103 hay de nuevo un caso de enarmonización. Paderewski escribe un Mi doble bemol y Ekier un Re becuadro.

Compás 121: en la segunda parte de este compás aparece la indicación de “*f*” en la edición Paderewski pero no ocurre lo mismo en la edición Ekier.

Compás 122: el Re blanca con puntillo de la mano derecha aparece sin acento en la edición de Ekier y con acento en la Paderewski.

Compás 123: justo debajo del ornamental diseño que aparece en la tercera parte de este compás Ekier escribe un regulador en disminuyendo pero Paderewski lo omite.

Compás 125: en el tercer acorde de la mano izquierda Paderewski escribe Si bemol-Mi bemol-Sol bemol mientras que Ekier cambia el Si bemol por un La natural.

Compás 126: el último acorde de este compás en la edición Ekier es una octava (Si bemol-Si bemol) y en la edición Paderewski por el contrario es un intervalo de sexta (Si bemol-Sol natural).

Compás 130: en la edición Paderewski la primera negra del compás de la mano derecha, un Si bemol, aparece acentuada, mientras que en la edición Ekier no.

Compás 131: en el segundo grupo de semicorcheas del compás Paderewski escribe la primera y última semicorcheas como sendos La sostenido, mientras que Ekier escribe la enarmonía en ambos casos, un Si bemol.

Compás 167: en la mano derecha, la tercera corchea del compás aparece en la edición Paderewski como Do doble sostenido-Fa sostenido, mientras que en la edición Ekier se muestra como Re natural-Fa sostenido.

Compás 175: en la tercera parte del compás, bajo un diseño de corchea con puntillo-semicorchea, aparece en la edición Ekier un regulador en crescendo mientras que en la edición Paderewski aparece justo lo contrario, un regulador en disminuyendo.

Compases 189 – 192: en todos ellos Paderewski marca algún regulador mientras que Ekier no escribe ninguno.

Compás 193: Ekier escribe un regulador en disminuyendo que abarca todo el compás mientras que Paderewski no escribe ninguno.

Compás 214: este compás supone la reexposición de la introducción de la obra. En su primera parte, la llamada de cuarta descendente, Ekier escribe sólo la octava: Si-Si, mientras que Paderewski añade la tercera: Si-Re sostenido-Si.

Compás 215: Ekier escribe al final del compás un “*dim*” y un regulador cerrando, pero Paderewski se limita a escribir la primera indicación mencionada.

Compás 229: Ekier escribe un regulador abriendo en la última parte del compás pero en la edición de Paderewski tal regulador no aparece.

Compás 231: este compás supone un ejemplo clarísimo de la enarmonización que se observa en una gran cantidad de pasajes entre ambas ediciones. Los dos grupos de seisillos que ocupan la segunda y tercera partes del compás están escritos totalmente de forma distinta en cada edición. Por tanto Ekier escribe: Fa bemol – Do bemol – Si doble bemol – Do bemol – Si doble bemol – La bemol y sin embargo Paderewski opta por: Mi natural – Si natural – La natural – Si natural – La natural – Sol sostenido. En la mano izquierda, las semicorcheas de los diseños de corchea con puntillo – semicorchea están también enarmonizadas en la segunda y tercera partes del compás. Ekier escribe un La bemol y Paderewski un Sol sostenido.

Compás 233: Ekier escribe un crescendo y un regulador abriendo y Paderewski se limita a escribir sólo el crescendo.

Compás 239: en la edición Ekier aparece un acento sobre la caída de este compás mientras que en la edición Paderewski no.

Compases 242 y 243: Paderewski escribe un regulador que abarca ambos compases. Ekier no escribe ninguno.

Compás 244: en la tercera corchea de la primera parte en la mano derecha Ekier escribe el siguiente acorde: Mi bemol – La bemol – Do. Paderewski cambia el Mi bemol por un Fa natural. En la segunda corchea de la segunda parte hay otra diferencia. Ekier escribe Re bemol – La bemol – Re bemol y Paderewski escribe lo mismo y además le añade un Fa natural entre las dos primeras notas del acorde. Por otro lado, Paderewski escribe un regulador abriendo durante todo el compás y Ekier no.

Compases 250 y 251: en la tercera parte de cada compás hay una diferencia de grafía en cuanto al trino doble. Ekier sólo escribe el símbolo del trino por encima de la nota, refiriéndose pues sólo a la nota superior, a pesar de que escribe la resolución en terceras. Paderewski, sin embargo, escribe el trino por encima y por debajo de la tercera, dejando claro que hay que trinar ambas notas, escribiendo del mismo modo que Ekier la resolución en terceras. Además, Ekier escribe unos reguladores entre paréntesis debajo de cada trino, cosa que Paderewski no hace.

Compás 254: en la segunda y tercera corcheas de la primera parte Ekier escribe la octava Mi bemol – Mi bemol y Paderewski añade un Do natural a cada una de ellas. En la

segunda parte del compás, en la edición Ekier el Mi bemol blanca de la mano derecha lleva un acento que en la edición Paderewski no aparece.

Compases 255 – 258: Paderewski escribe una serie de reguladores a lo largo de estos cuatro compases que Ekier omite.

Compás 262: la primera corchea de la primera parte en la mano derecha es un acorde que en la edición Ekier aparece arpegiado mientras que en la edición Paderewski no.

Compases 274 y 276: en la mano izquierda Paderewski omite la semicorchea que completa a la primera parte, componiéndose ésta entonces por una corchea y un silencio de corchea. Sin embargo, Ekier escribe un silencio de semicorchea y añade el acorde que mantendrá durante todo el compás, quedando la primera parte de cada compás como una corchea, silencio de semicorchea y una semicorchea.

Compás 283: Paderewski no escribe la ligadura que une el mi bemol negra del compás 283 con el mi bemol blanca con puntillo del compás 284, cosa que Ekier sí hace.

CONCLUSIONES

Chopin ha sido uno de los compositores más importantes del siglo XIX, contando con un estilo compositivo, una técnica pianística y una sensibilidad expresiva absolutamente fuera de lo común.

Estas tres peculiaridades propias a la persona de Chopin derivan de ciertos acontecimientos acaecidos a lo largo de su vida, como son la educación musical tan flexible que tuvo (dejando cancha a sus propias y novedosas ideas) y la estrecha unión que mantuvo siempre con las formas musicales propias de su país de origen, unión que confirió a buena parte de su catálogo ese aire tan característico, ese rasgo intangible asociado siempre al estilo chopiniano, siendo los más claros ejemplos de esto sus Mazurkas y Polonesas.

Así pues, tras el exhaustivo análisis llevado a cabo a lo largo de este trabajo, mis conclusiones son claras y concisas. En primer lugar, se evidencia que el género polonesa ha sido tratado durante un período amplísimo de tiempo en el cual muchos y muy diversos compositores han plasmado a la sombra de la denominación “polonesa” pequeñas piezas de salón, virtuosísticas pero livianas composiciones, complejas e intrincadas elaboraciones pianísticas, danzas de carácter nacional o patriótico y posteriores homenajes a las composiciones inigualables de Chopin. Y en segundo lugar, se extrae (en parte tras la elaboración del análisis anteriormente mencionado) que la colección de Polonesas de Chopin es sin lugar a dudas la más elevada que se haya escrito, debido a su intensa carga emocional (fundamentalmente las polonesas de madurez) y a la independencia e identidad propia de cada pieza, abarcando sentimientos de todo tipo: patrióticos, desolados, extrovertidos, etc.

Una vez dentro del mundo de las polonesas de Chopin, sobra decir que la genialidad del compositor se palpa en todas y cada una de ellas, aunque más en el segundo grupo que en el primero, pero al margen de esto, la Polonesa Fantasía supone la culminación emocional y técnica de este género. La razón por la que llego a esta conclusión está fundamentada en el análisis formal y armónico que he realizado en este trabajo, el cual manifiesta que Chopin lleva al máximo las posibilidades de este género sin tomarse tantas libertades como para desvirtuarlo sobremanera, como muchos compositores hicieron antes y después de él.

De este modo, Chopin encuentra el perfecto equilibrio entre dicho género y el de la “fantasía”, creando un universo expresivo increíblemente rico basándose en la utilización de varios motivos y en la reelaboración de los temas principales de la pieza. Este universo

expresivo da lugar a una condensación única de numerosos y variados sentimientos, originando así una de las obras más personales, originales y completas del repertorio pianístico.

Observando ahora todo el estudio y el análisis de tanto material al respecto de una única pieza, extraigo una última conclusión. Como estudiante de piano considero fundamental este tipo de acercamiento a las obras que se están trabajando en profundidad. Para mí ha sido realmente interesante reflexionar sobre aspectos propios a la obra así como otros más tangenciales a ella de cara a entender y comprender mejor en qué momento histórico y también en qué momento compositivo del autor se originó para poder tener en cuenta las conclusiones obtenidas de cara a la interpretación de la obra.

Anexo I: Tabla de Intérpretes

<u>Pianista</u>	<u>Año de grabación</u>	<u>Duración</u>
Walter Rehberg	1933	9':30''
Alfred Cortot	1947	9':39''
Heinrich Neuhaus	1952	11':22''
Wilhelm Kempff	1958	11':19''
Sviatoslav Richter	1960	11':54''
Artur Schnabel	1964	13':02''
Vladimir Horowitz	1965	13':16''
Marta Argerich	1967	11':29''
Samson François	1969	12':27''
Georgy Cziffra	1970	13':11''
Stanislav Neuhaus	1971	11':24''
Alexis Weissenberg	1972	13':53''
Mauricio Pollini	1975	13':14''
Nikita Magaloff	1976	12':15''
Vlado Perlemuter	1977	11':46''
Claudio Arrau	1984	12':54''
Stanislav Bunin	1987	15':46''
Idil Biret	1991	12':31''
Elisabeth Leonskaya	1995	14':03''
Grigory Sokolov	2005	14':29''

Anexo II: estilo musical e interpretativo de Chopin

Chopin sin duda alguna fue quien dio forma a lo que acabaría siendo la ejecución pianística romántica, siendo así el primero de los pianistas que traspasó los estrechos límites del clasicismo. Todos y cada uno de los elementos de su estilo propio e innovaciones que introdujo en la técnica pianística no cambiaron sustancialmente hasta la aparición de Debussy y Prokofiev.

A través de comentarios y críticas podemos hacernos hoy en día una ligerísima idea de lo que debió ser escuchar tocar el piano a Chopin. Y entre muchas de estas citas, hay un claro factor común: una técnica asombrosa y una interpretación exquisita. Así, Alfred Cortot hablaba en un poema en prosa sobre las manos de Chopin: “[...] a través de los poros de cuya piel se ha evaporado todo lo innoble⁴⁰”. Si bien no todo fueron elogios, las críticas nunca fueron demasiado duras, y la gran mayoría iban dirigidas a su “escasa sonoridad”. Esto era algo que no preocupaba a Chopin. Por otro lado, es bastante lógico que recurriera a la sutileza antes que a la fuerza dada su condición física, ya que era un hombre delgado de unos 45 Kg,... Debido a esta preferencia por una sonoridad más recogida, Chopin siempre prefirió tocar en salas no demasiado grandes.

En conjunto, su estilo musical e interpretativo puede resumirse en una técnica sumamente flexible, sensible y sofisticada; un uso del pedal sutil e imaginativo, una increíble precisión en el toque, una amplísima gradación dinámica y una digitación absolutamente revolucionaria.

➤ **Prosodia musical y declamación, fraseo:**

Algunos rasgos fundamentales del fraseo son los siguientes: una nota larga, una aguda, una disonante y una sincopada se tocan más fuerte. Sin embargo, los finales de frase, antes de una coma o de una pausa, han de ser siempre más débiles. Si la melodía asciende, debe ir en crescendo y si desciende en decrescendo. También hay que respetar los acentos naturales de los compases. En un compás de dos partes, la primera será más fuerte y la segunda más débil, en uno de tres partes, la primera será más fuerte y las otras dos más débiles. Estas son las normas básicas, las excepciones vendrán siempre indicadas por los autores. Quizá es lo único

⁴⁰ Harold C. SCHONBERG: op. cit., p. 125.

susceptible de ser teorizado, ya que el fraseo está más ligado al carácter subjetivo intrínseco a la música y al “buen gusto” del intérprete.

Chopin daba suma importancia a la correcta ejecución de las frases. Comparaba esto con un discurso hablado en el que no sólo es importante decir todas las sílabas de cada palabra, si no que hay que hacer las pausas en el momento adecuado, no en medio de una frase o incluso entrecortar alguna palabra, de manera que el mensaje del discurso pueda llegar al oyente de manera adecuada. Una de las estrategias para un correcto fraseo es establecer estructuras, generalmente de ocho compases, que suponen en sí una idea completa. En el lenguaje escrito tras una frase vendría un punto final. Pues bien, musicalmente esto se corresponde con una pequeña pausa y un pequeño decrescendo. A su vez, esta estructura de ocho compases puede ser dividida en secciones más pequeñas, como de dos o de cuatro compases, requiriendo por tanto otras pausas más breves y sutiles, lo que corresponderían a las comas en el lenguaje escrito. Todas estas pausas son de gran importancia, ya que sin ellas la música supondría una sucesión de sonidos sin conexión entre sí, un caos incomprensible, como si en el lenguaje hablado no hubiera signos de puntuación ni inflexiones de voz. He aquí un claro ejemplo de esto en el Vals en La bemol Mayor, Op. 69 nº 1:



Comienzo del Vals Op. 69 nº 1. Motivos de dos compases.

La negra que finaliza cada diseño (segundo y cuarto compás del ejemplo anterior) debería ser más ligera, como ya indica el regulador escrito por el autor, y ligeramente más corta. Casi habría que pensar en una corchea y un silencio de semicorchea, aunque quizá eso ya sea un poco excesivo. Pero por ese camino iba la intención de la prosodia chopiniana.

Por otro lado, hay que ser prudentes con la fragmentación de las frases en pequeñas ideas, ya que nunca debemos romper la idea musical y el sentido que ella conlleva, si no que debemos presentársela al oyente como una larga respiración.

➤ **“Bel Canto” un modelo para la declamación pianística y la plenitud sonora:**

Chopin aconsejaba a sus alumnos que escucharan buenos cantantes operísticos, ya que la declamación musical está basada en una serie de normas que estos cantantes siguen fielmente. Insistía tanto en esto que a algunos les instaba a que recibieran clases de canto y con menos paciencia a otros les repetía: “¡Hay que cantar con los dedos!”⁴¹

➤ **Legato y Cantabile:**

El legato era sumamente importante para él. Los sonidos bajo sus manos iban pasando de uno a otro de una manera sólo comparable al más bello de los cantos. Así, su manera de tocar era siempre noble y hermosa, tanto en un forte pleno como en un ligerísimo piano.

➤ **Ritmo estricto y rubato:**

Este es quizá el rasgo más típico y peculiar del estilo chopiniano. Fue algo absolutamente novedoso y, con mucha probabilidad, una característica polaca (sobre todo del ritmo de la mazurka) que aplicó a todo lo que tocaba. Pero por muchos en su época fue realmente mal interpretado, ya que las personas no acostumbradas a esos desplazamientos rítmicos percibían incorrecciones métricas. En cualquier caso, Chopin requería una adherencia a un tempo concreto. No soportaba los persistentes rubatos ni aquellos que se realizaban fuera de lugar, así como los exagerados ritardandos. De hecho, su metrónomo nunca abandonaba su piano. Por lo tanto, su manera de realizar el rubato era muy sutil, sin concesiones a ningún tipo de anarquía rítmica, ya que la mano responsable del acompañamiento debía mantener el tempo estricto, mientras la melodía libremente expresaba la idea musical, de una manera más flexible, superando todas las trabas rítmicas, lo que podía suceder de dos formas; una más dudosa, bajo una persistente falta de convicción, o bien de forma entusiasta, de tal manera que acababa por anticipar el movimiento con una impaciente vehemencia, sin olvidar “devolver” el tempo robado posteriormente, obteniendo así un pasional y fluctuante discurso melódico.

No hay unas normas claras para hacer un buen rubato. Para ello es necesaria una intuición musical, de alguna manera un particular talento.

Por tanto, el rubato es un matiz del movimiento, una herramienta de la que el intérprete ha de servirse para expresar los diferentes estados emocionales intrínsecos a cada composición,

⁴¹ Jean-Jacques EIGELDINGER: op. cit., p.45

como por ejemplo ansiedad, agitación o por el contrario calma y tranquilidad. Eso sí, su uso ha de ser sutil para que no pierda su efecto, ya que demasiado rubato puede distorsionar el verdadero sentido de una obra.

“Pese a todo lo que había oído sobre el rubato de Chopin, todavía recuerdo haber notado que era muy preciso en cuanto al compás, al acento y al ritmo, aún cuando tocaba con la mayor pasión, fantasía y entusiasmo⁴²”

➤ **Rubato y ornamentación:**

En las fluctuaciones de velocidad, tanto en las que suponen llevar hacia adelante el tempo como en las que la melodía es contenida, Chopin realizaba una interpretación de un gusto excelente, incluso si introducía algún tipo de adorno, resultaba siempre como una especie de “milagro” del buen gusto.

Solía introducir adornos improvisados tanto en los nocturnos de Field como en sus propias obras, entre las cuales sentía predilección por ornamentar sus Mazurkas, pero todas estas improvisaciones tenían un punto en común: el buen gusto.

➤ **Ornamentación:**

Los adornos que él mismo dejaba escritos en su partitura debían de sonar a la hora de interpretar la pieza como si esos adornos fueran fruto de la improvisación. Normalmente, los pasajes ornamentales de un cierto número de notas solían aparecer en un tema recurrente dentro de una pieza. La primera vez que aparece el tema es escuchado al desnudo, sin ningún aditivo. La segunda vez, rodeado por ornamentos que se irán enriqueciendo en cada nueva aparición de ese tema o motivo recurrente.

Hay pasajes como el que aparece en el nocturno en Mi bemol M op. 9 nº 2, que no deberían ser interpretados lentamente, si no que habría que acelerar hacia el final del grupo. Si se interpretan rallentando se le otorgaría demasiada importancia melódica, apareciendo como una idea especial e independiente, mientras que al ser un adorno es simplemente un fragmento de una frase de mayor importancia, y como tal, debería de formar parte del conjunto de una manera sutil. Así, debería ser visto como un pequeño y rápido “paréntesis” de un efecto mucho más interesante que si pasamos lentamente por él:

⁴²Harold C. SCHONBERG: op. cit., p. 130. (Cita de Salaman.)



Ejemplos de pasajes ornamentales en los compases 16 y 24 respectivamente del nocturno Op. 9 n° 2.

➤ **Simplicidad y elegancia como ideal interpretativo:**

La simplicidad era fundamental para Chopin. A pesar de que la dificultad de la obra fuese imponente, la cantidad de notas inmensa, etc., toda la interpretación debía de emerger con una facilidad cautivadora. Además, la naturalidad a la hora de tocar era también muy importante, ya que rehusaba por completo de la afectación y exageración. No buscaba este tipo de “abusos” ni en el tempo, del cual no quería demasiadas variaciones, ni en la acentuación, cosa que le horrorizaba, ya que para él la acentuación extrema eliminaba la poesía de la obra y denotaba una cierta pedantería.

➤ **Escala dinámica: continua graduación de matices:**

En la interpretación debe existir una amplísima escala de matices entre los cuales haya una infinita variedad de gradaciones entre el pianísimo y el fortísimo. El pianísimo de Chopin era increíblemente claro, cada nota se percibía con una precisión asombrosa. De hecho, muy pocas veces llegaba al fortísimo. La peculiaridad de su interpretación radicaba en el aumento y la disminución de la dinámica, siendo los contrastes sumamente bellos, por lo que no había tanta necesidad de “impresionar” con un fortísimo apabullante. Además, ya en la última etapa de su vida cuando la tuberculosis comenzó a hacer mella en el físico de Chopin, su fuerza disminuyó de tal manera que apenas le permitía lograr tocar un forte. Pero el polaco compensó esta carencia haciendo uso de un toque todavía más delicado, de tal manera que la sola aproximación a un forte normal resultaba atronadora.

➤ **Uso del Pedal:**

En cuanto al uso del pedal, Chopin llegó a alcanzar un increíble dominio sobre él. Era sorprendentemente estricto en lo que respecta al mal uso del mismo y solía decirles a sus alumnos que conseguir un correcto empleo del pedal puede suponer emplear toda una vida de estudio.

Hacía uso de los pedales con una asombrosa discreción. Utilizaba ambos a la vez si el resultado que buscaba era una sonoridad suave y velada, pero normalmente requería el pedal derecho para pasajes brillantes, mantener profundos graves, realzar determinadas armonías, para fundir pasajes de arpeggios en la mano izquierda que parecían semejar el oleaje del océano o para densas sonoridades en acordes. Por otro lado, utilizaba el pedal izquierdo para fundir “los murmullos” que suponían las ornamentaciones, creando una especie de etéreo vapor sonoro alrededor de la melodía, embelleciéndola sobremanera. Otro de los usos que le otorgaba a este pedal era el de enfatizar cambios sorprendentes de un pasaje a otro, sobre todo las modulaciones enarmónicas, bajando el pedal justo en ese momento, sin transición alguna, creando un efecto impresionante.

➤ **Digitación:**

La regla básica a la hora de digitar de Chopin era facilitar la ejecución del pasaje y utilizar el dedo más favorable para la búsqueda de una determinada sonoridad. Por ello, no se privó de utilizar el pulgar sobre las teclas negras, cambiar de dedo sobre una misma tecla, pasar el pulgar por debajo del meñique, o bien deslizar un dedo de una tecla negra a una blanca así como entre dos blancas.

Anexo III: Edición de Jan Ekier

Polonaise-Fantaisie *A Madame A. Veyret*

op. 61

Allegro maestoso

7

f *p*

2

f *p*

4

pp *p*

8

pp *p*

10

cresc.

76

PWM-9386

13

16

a tempo giusto

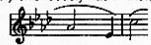
20 *rallent.* *f* *dim.*

24 *(mezza voce)*

28

* W jednym z autografów prawdopodobnie błędnie *f'* zamiast *es'*.
One of the autographs probably erroneously has *f'* instead of *es'*.

** Inne autentyczne frazowanie:
Different authentic phrasing:



32

36

39

43

47

cresc.

f

mezza voce

** stringendo*

cresc.

dim.

p

* W niektórych źródłach t. 42-44 mają inne oznaczenia:
In some sources bars 42-44 have different markings:

** W egzemplarzu rękopiśm. Chopin dodał niejasny znak,
mogący oznaczać arpeggio oktawy d'-d'².
In a pupil's copy Chopin added an unclear sign which
could indicate an arpeggio of the octave d'-d'².

66 *p*

69

72 *p*

75 *sempre piano*

77

79

p *cresc.*

81

p *cresc.*

84

p *cresc.*

87

p *cresc.*

90

p *cresc.*

PWM-9386

in tempo (p)

92

95

98

102

105

cresc.

* Notacja autografów dopuszcza również możliwość uderzenia g' razem z 3. nutą trioli l.r. (as). Wersję tę można traktować jako wariant.
 The notation of the autographs also admits the possibility of g' being struck together with the 3rd note of the L.H. triplet (ab). This version can be treated as a variant.

agitato

108 *f*

111

114 *dolce*

118

122 *dim.*

PWM-9386

126

129

132

135

138

141 *dim. - - e - - rallent. - -*

Poco più lento

144 *pp* 112 *tr*

152 *sempre piano e legato*
sostenuto

156 *pp* *tr*

160 *pp* *tr*

* W jednym ze źródeł zamiast kwarty *fis-h* tercja *fis-a*is. Patrz Komentarz wykonawczy do l. 154 i 170.
The third *f*-*a* instead of the fourth *f*-*b* in one of the sources. Vide Performance Commentary to bars 154 and 170.

164

168 *sempre p*

173

178 *dim.* *pp* *ten.* *p*

183 *cresc.*

207

dim.

212

pp

215

f

dim.

pp

217

rallent. -

221

poco a poco

a tempo primo

cresc.

226

5 3 6 5 5

2 5 4

228

2 1 4 3 4 5 6

4 (4)3 4 5 2 4 5

Red

231

2 1 (1 2 1)

Red

233

cresc. - - - sempre - - - più -

5 3 6 5 3 5 3 1

5 4 3 3 5 3

animato

235

5 3

3

Red ** Red* ** Red* ** Red* ***

PWM-9386

250 *ff*

252 *sempre ff*

255

259

262

* Patrz Komentarz źródłowy i wykonawczy.
Vide Source and Performance Commentaries.

** Patrz Komentarz wykonawczy.
Vide Performance Commentary.

*** Inne autentyczne lukowanie:
A different authentic slurring:

Patrz Komentarz źródłowy.
Vide Source Commentary.

266

acceler.

270

fz

274

fz

dim.

278

282

ritenuto

pp

ff

* Warianty w t. 274 i 276 należy traktować łącznie.

* Variants in bars 274 and 276 should be treated together.

Anexo IV: Edición de Ignaz Paderewski

70

A Madame A. Veyret

POLONAISE—FANTAISIE

Op. 61

Allegro maestoso

[illegible]

Measures 13-15. Treble staff: measures 13-15. Bass staff: measures 13-15. Fingering: 4, 1, 5, 2, 3, 3, 4, 2. Slurs and ties are present.

Measures 16-19. Treble staff: measures 16-19. Bass staff: measures 16-19. Fingering: 5, 4, 4, 5, 4, 3, 3, 4. Slurs and ties are present. *pp* marking at the end of measure 19.

Measures 20-23. Treble staff: measures 20-23. Bass staff: measures 20-23. Fingering: 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3. Slurs and ties are present. *rall.* marking above measure 20. *a tempo giusto* marking above measure 22. *f* marking above measure 23. *dim.* marking above measure 24. *Ted.* marking below measure 23.

Measures 24-27. Treble staff: measures 24-27. Bass staff: measures 24-27. Fingering: 3, 5, 3, 4, 2, 2, 3, 5, 4, 5, 4, 5, 3, 2. Slurs and ties are present. *mezza voce* marking above measure 24. *(m.d.)* marking above measure 25. *Ted.* marking below measure 25. *** marking below measure 26. *Ted.* marking below measure 27. *** marking below measure 28.

Measures 28-31. Treble staff: measures 28-31. Bass staff: measures 28-31. Fingering: 5, 4, 3, 1, 3, 5, 3, 1, 4, 3, 2, 1, 2. Slurs and ties are present. *(m.d.)* marking above measure 29. *Ted.* marking below measure 29. *** marking below measure 30. *Ted.* marking below measure 31. *** marking below measure 32.

32

5 4 5 4 5 4 5 3 5 4 5 3

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

50

53

55

58

61

PWN - 237

64 *p* *Tad.* *

67 *Tad.* * *Tad.* * *Tad.* *

70 *sotto voce* *Tad.* * *Tad.* *

73 *Tad.* * *Tad.* * *Tad.* * *Tad.* * *Tad.* * *Tad.* *

76 *sempre p* *Tad.* * *Tad.* * *Tad.* *

79

81

84

87

90

p

cresc.

sf p

poco rit.

dim.

Tad. * Tad. *

Tad. * Tad. * Tad. * Tad. *

Tad. * Tad. * Tad. *

Tad. * Tad. * Tad. *

Tad. * Tad. * Tad. *

a tempo

92 *f* *Tad.* *p* * *Tad.* * *Tad.* *

95 *Tad.* * *Tad.* * *Tad.* *

98 *Tad.* * *Tad.* * *Tad.* * *Tad.* *

101 *Tad.* * *Tad.* * *Tad.* * *Tad.* * *Tad.* *

104 *cresc.* *Tad.* * *Tad.* *

agitato

107

f

110

113

dolce

116

120

f

dim.

PWM - 237

124

127

130

132

134

tr

f

cresc.

ff

Ped.

137 *dim.* *p*

Ped. *

139

Ped. *

141 *dim.* *rall.*

Ped. *

143

Ped. *

148 *Poco più lento* *pp* *sempre piano e legato sostenuto*

Ped. *

177 *dim.* *pp* *ten.*

182 *p*

186 *cresc.*

190

194

PWM - 237

216 *pp* *Tempo.* *

220 *rall.* *Tempo.* *

224 *poco a poco* *cresc.* *Tempo I*

227 *Tempo.*

229 *cresc.* *

231

233 *cresc.* *sempre più*

235 *animato*

237 *f* *cresc.*

239

The musical score consists of five systems of piano music. The first system (measures 231-232) shows a right-hand melody with sixths and triplets, and a left-hand accompaniment. The second system (measures 233-234) includes the instruction 'cresc.' and 'sempre più'. The third system (measures 235-236) is marked 'animato'. The fourth system (measures 237-238) features a forte 'f' dynamic and 'cresc.'. The fifth system (measures 239-240) continues the melodic and harmonic development. The score is written for piano with standard musical notation, including clefs, key signature, and various performance markings.

242 *forte assai*

245

248 *più f*

250 *ff*

252

PWM - 237

254 *sempre ff*

257

260

263

266 *accelerando*

Pedal markings: Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

BIBLIOGRAFÍA

BAILIE, Eleanor: *Chopin, the pianist's repertoire*. Londres, Kahn & Averill, 1998.

CHIANTORE, Luca: *Historia de la técnica pianística*. Madrid, Alianza música, 2001.

CHOPIN, Frederic: *Polonesas Op. 26 – 61*. Cracovia, National Edition of the works of Frederic Chopin. Editor Jan Ekier, 2004.

CHOPIN, Frederic: *Polonaises for piano*, Varsovia, Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM). Editor Ignaz Paderewski, 1949.

DUBY, Georges: *Atlas Histórico Mundial, La historia del mundo en 317 mapas*. Barcelona, Editorial Debate, 1989.

EIGELDINGER, Jean-Jacques: *Chopin, pianist and teacher as seen by his pupils*. Nueva York, Cambridge University Press, 1986.

GIDE, André: *Notas Sobre Chopin*. Barcelona, Editorial Tizona, 2007.

LISZT, Franz: *Chopin*. Madrid, Espasa Calpe, 1967.

ROMERO, Justo: *Chopin, raíces de futuro*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2008.

SALAZAR, Adolfo: *La música en la sociedad europea. El siglo XIX, Tomo II, Vol. IV*. México, El colegio de México, 1946.

SCHONBERG, Harold C.: *Los grandes pianistas*. Buenos Aires, Javier Vergara Editores, 1990.

VVAA: *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, Vol. 15*. Londres, MacMillan Publishers Limited, Edited by Stanley Sadie, 1980.

VVAA: “Monográfico sobre Chopin”. En *Quodlibet*, 14, Junio 1999.

METHUEN-CAMPBELL, James: “Interpretando a Chopin”. En: *Quodlibet*, 43, Enero – Abril 2009.

www.imslp.com