MONOGRÁFICO

EL *IMPROMPTU EN FA SOSTENIDO MAYOR* OP. 36 DE CHOPIN

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

Carl Schachter *

FORMA E IMPLICACIONES GENÉRICAS

El *Impromptu op. 36* de Chopin fue el segundo en publicarse de los cuatro impromptus, aunque fue el tercero en orden cronológico de composición. El primero que se escribió -el *op. 66 en do sostenido menor*- es universal y erróneamente conocido como "*Fantasía-Impromptu*", título que no es de Chopin. Si hay uno de los cuatro impromptus que merece ser denominado "fantasía", sería más bien el que está en *fa sostenido mayor*; esta pieza es el objeto de nuestro artículo. A pesar de que su forma está basada en el conocido esquema A B A, está desarrollada con tanta libertad en sus modulaciones y con tal variedad de asociaciones genéricas, que éstas crean una especie de hilo narrativo que sitúan la obra, al menos en parte, dentro de la tradición de las fantasías libres del barroco y el clasicismo.

La obra comienza con una especie de "nocturno" divido en dos partes. La primera evocaría un aria al estilo del *bel canto* sobre un acompañamiento *ostinato* no demasiado insistente, y la segunda (c. 30) más bien parecería un coro, tal vez de voces femeninas. A continuación, el *Impromptu* emprende una "marcha" en *re mayor* de carácter resuelto y orquestal, con timbales incluidos (c. 39). En la reexposición se vuelve al nocturno, pero en un tono que no sólo no es el que corresponde, sino que además queda tan lejano como *fa mayor* (c. 61). Aún pervive un recuerdo de la excitación rítmica de la marcha en el acompañamiento del nocturno, ahora con figuraciones, que vuelve a *fa sostenido* dando un gran rodeo (pasa por *la menor*). Cuando, por fin, llega la tónica, tanto la línea melódica como el acompañamiento se disuelven en la figuración preparando el camino a la penúltima sección, un auténtico "estudio" de fusas (c. 82). Al final del todo, la parte que cierra el nocturno retorna a

* Carl Schachter ha sido profesor de los Cursos de Especialización Musical del Aula de Música de la Universidad de Alcalá.

modo de coda o de estribillo (c. 101). El ejemplo 1 es un esquema de la forma; préstese atención a las flechas que indican las constantes conexiones -típicas de Chopin- entre unos elementos y otros, y las superposiciones entre frases y secciones.

Ejemplo 1

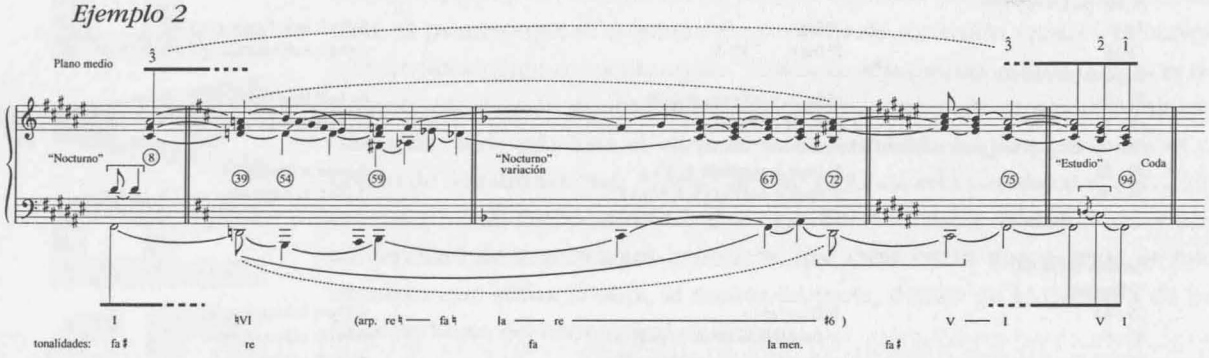
Chopin, *Impromptu op. 36*. Esquema Formal

Unidades formales	Frases	Duración de las frases
Primera sección A (1-38)		
"Nocturno", primera parte o subsección (1-30)		
Introducción		
1 - 6	mano izquierda sola, figuración de acompañamiento	6 compases (4+2; bajo ligado con) ↘
Primer periodo (7-18)		
7-12	1ª frase	6 (4+2; bajo ligado con) ↘
13-18	2ª frase, III-V	6 (4+2; enlaza con) ↘
Segundo periodo (19-30)		
19 - 24	1ª frase: variación de 7-10	6 (4+2; bajo ligado con) ↘
25 - 30	frase de clausura	6 (4+2; se superpone con) ↘
"Nocturno", segunda parte o subsección ("estribillo"; 30-38)		
30 - 33	1ª frase (expansión de V)	4 (enlaza con) ↘
34 - 38	2ª frase + codetta (V-I; V-bVI)	5 (4+1; se superpone con) ↘
Sección B (39-60)		
"Marcha"		
39 - 46	1ª frase, re	8 (4+4; enlaza con) ↘
47 - 54	2ª frase, hacia IV de re (sol)	8 (4+4; enlaza con) ↘
55 - 60	cadencia rota + transición a fa	6 (4+2; enlaza con) ↘
Segunda Sección A, Sección final y Coda (61 - 110)		
"Nocturno", primera parte o subsección (61-81)		
Primer periodo ("tonalidad equivocada", 61-72)		
61-66	1ª frase, fa	6 (4+2; bajo ligado con) ↘
67-72	2ª frase, la men. lleva a fa sostenido	6 (4+2; enlaza con) ↘
Segundo periodo (vuelta a fa sostenido, 73-81)		
73-76	variación de la 1ª frase	4 (se superpone con) ↘
77-81	variación de la 1ª frase	5 (se superpone con) ↘
"Estudio" (82-100)		
82-87	1ª frase	6 (se superpone con) ↘
88 - 93	2ª frase + cadencia estructural	6 (se superpone con) ↘
94 - 97	Segunda cadencia en I	4 (8 medios compases; se superpone con) ↘
98 - 100	expansión de I	3 (6 medios compases; enlaza con) ↘
Coda (101-110)		
"Nocturno", segunda parte ("estribillo")		
101-104	1ª frase (despliegue de V)	4 (enlaza con) ↘
105-110	2ª frase y conclusión	6 (4+2)

ESTRUCTURA TONAL

El ejemplo 2 representa un esquema armónico general de la pieza. Su propósito es demostrar que el carácter centrífugo de la estructura y del plan tonal está compensado por una fuerza centrípeta, al menos igual de fuerte, generada por la conducción de voces y la armonía. La sucesión de tonalidades incluye centros tonales muy alejados de *fa sostenido*, pero estos centros pueden integrarse dentro de una estructura cuya coherencia es sostenida por algunos pilares armónicos básicos, concretamente, una sucesión que parte una tónica inicial hacia una submediante rebajada, prolongada de forma fantástica, que después resuelve -como nota vecina superior- en una dominante, dominante que nos devuelve a la tónica y, finalmente, a la cadencia que cierra la estructura de obra.

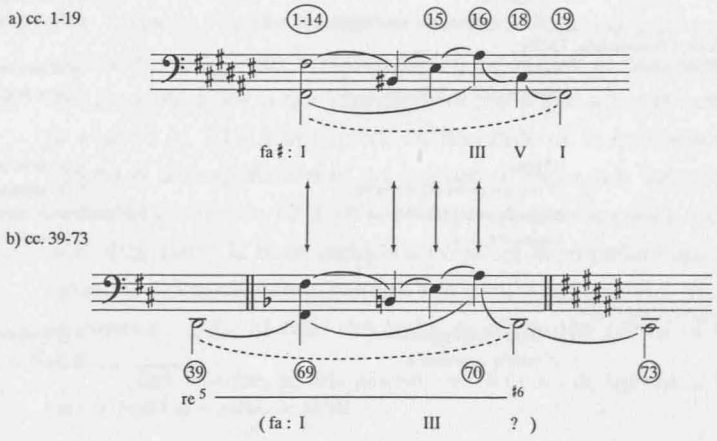
Ejemplo 2



El germen de la reexposición en *fa mayor* de Chopin ya está presente en la parte inicial en fa, cuya tercera frase cadencia de un modo bastante rotundo en un *la sostenido menor*, un tercer grado con función de tónica (cc. 16-18 y ejemplo 3).

Ejemplo 3

Comparación del comienzo y su reexposción



En el c. 18, *do ♯*, la dominante de *fa sostenido*, nos conduce de nuevo a la tónica. La reexposición en *fa mayor*, a pesar de la figuración en tresillos de la mano izquierda, sigue pareciéndose mucho a su modelo en *fa sostenido*. En este caso, la música cadencia en *la menor* (c. 70), de forma paralela al *la sostenido menor* de la primera página. Si Chopin hubiera seguido hasta un *do*, la correspondencia habría sido completa, pero la pieza se habría anclado en *fa*. Así pues, en lugar de una dominante de *fa*, Chopin introduce un acorde de séptima de dominante en el c. 72, cuya función y cuya subsiguiente notación revelan que se trata de una sexta aumentada que resuelve en la dominante de *fa sostenido* y nos devuelve a la tonalidad de partida. Conviene prestar atención al acento que lleva el primer *re* de la mano izquierda; Chopin no quiere que este vínculo armónico pase desapercibido ni al intérprete ni al oyente (por desgracia, este signo tan importante no aparece en algunas ediciones, aunque sí lo hace en las buenas ediciones modernas).

Como muestra el ejemplo 2, el *re* de la sexta aumentada me parece el punto final de esa gran prolongación del sexto grado rebajado de *fa sostenido -re mayor-* que se inicia con la marcha. A gran escala, el movimiento del bajo recorre un arpegio de *re menor*: *re* en la marcha, *fa* y *la* en la reexposición temática y, de nuevo, *re* en la sexta aumentada que traslada toda la masa tonal al *do ♯* que nos conduce de vuelta a casa. De este modo podemos entender el esquema armónico general como un arpegio que se despliega y que aparece coloreado mediante la alternancia entre *re mayor* y *re menor*. Aparentemente, el *fa mayor* y el *la menor* corresponden a los *fa ♯* y *la ♯* de la primera página, pero su función es diferente por completo. En relación con un contexto más general, representan la prolongación de la tercera y la quinta de la submediante rebajada subyacente; sólo de forma puntual funcionan como fundamental y tercera de un acorde de tónica.

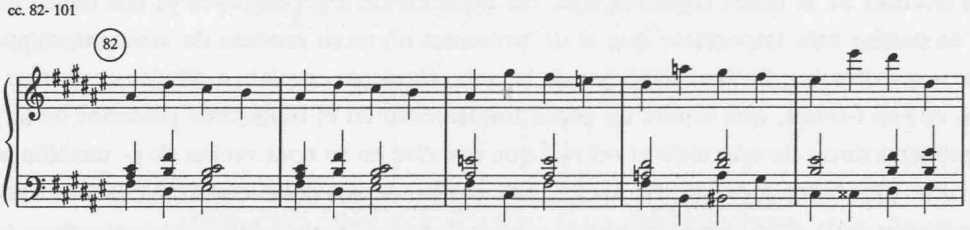
EL DISEÑO TEMÁTICO Y MOTÍVICO

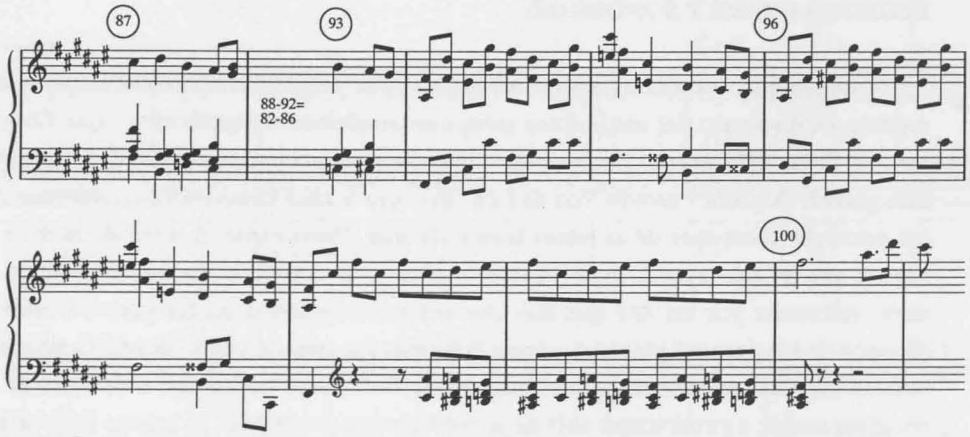
Una buena parte de las líneas melódicas del *Impromptu* se desarrolla a partir de los seis compases iniciales de la mano izquierda sola; esa duración de seis compases ya nos indica que su función es mucho más importante que la de presentar un mero modelo de acompañamiento que se repite una y otra vez. La línea melódica de la mano izquierda empieza a dibujar un motivo de cuatro notas, *re ♯-do ♯-si-la ♯*, que tendrá un papel fundamental en el transcurso posterior de la pieza. Las dos primeras notas de este motivo -el *re ♯* que resuelve en su nota vecina *do ♯*- también se encuentran como giro independiente. De hecho, este motivo de dos notas constituye la idea básica para la composición de la obra, pues se da tanto en las diversas filigranas de la microestructura como en la estructura a gran escala. El ejemplo más llamativo de esto es la prolongación del *re ♮* en la sección de la marcha, cuya resolución en el *do ♯*, esperada durante tanto tiempo, no representa sino la enorme

ampliación y transformación que ha sufrido: es un motivo que se ha convertido en elemento estructural. O tal vez sea un rasgo característico que a la larga acaba determinando la trama musical. Especialmente significativa resulta la transformación del motivo *re ♯-do ♯*, que tanto se repetía al comienzo del *Impromptu*, en *re ♮-do ♯* en los cc. 27-29 de la mano izquierda como preparación de la tonalidad de *re mayor* de la marcha y, más adelante, su reaparición como sexta aumentada.

Una transformación realmente imaginativa de este motivo de dos notas se da en aquel pasaje tan discutido que precede a la reexposición en *fa mayor* (c. 60). Bien entretejido entre las figuraciones de la sección central, hay un motivo formado por las dos notas vecinas *mi ♭-re ♭*, el equivalente enarmónico del *re ♯-do ♯* del principio. Y lo que es más, la armonía de tercera disminuida viene a ser el equivalente enarmónico de la séptima de dominante de *fa sostenido mayor*. De este modo, los indicios de una potencial tónica de *fa sostenido mayor* para la reexposición se transforman en una transición hacia la tonalidad "aparentemente errónea" de *fa mayor*. Este pasaje emana un intenso sentimiento de nostalgia: se nos despierta un vivo recuerdo del hogar cuando aún seguimos estando muy lejos de él y cuando, por el momento, resulta imposible regresar a él. No puedo imaginarme que se pueda tocar este fantástico pasaje acelerando para llegar al tempo inicial y mantenerlo constante, a pesar de la indicación "*in tempo*" en el c. 59 que aparece en la primera edición alemana (la edición francesa no lleva esta indicación).

En su libro *Chopin: Pianist and Teacher*, Jean-Jacques Eigeldinger cita la última sección del *Impromptu* -la parte que yo he denominado "estudio"- como uno de los pocos ejemplos en que Chopin escribe pasajes escalísticos. Eigeldinger sugiere que la elección de Chopin de emplear aquí pasajes con escalas podría estar relacionada con la tonalidad de *fa sostenido mayor*, que pasa por el máximo número de teclas negras, algo tan importante para él desde un punto de vista técnico. [1] Yo creo que puede haber una razón más: la figuración uniforme de las escalas permite al pianista rebajar la tensión de los contornos generales de este pasaje, que se muestran en el ejemplo 4 (reducción de la sección entera hasta llegar a la coda).

Ejemplo 4

1. Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin: pianist and teacher, as seen by his pupils*, traducción de Naomi Shohet con Krysia Osotowicz y Roy Howat (editado por Roy Howat). Cambridge University Press; Cambridge, 1986; pág. 18.

Ej. 4 cont.

Las notas extremas de los pasajes de escalas exponen el motivo de cuatro notas de la mano izquierda sola del principio, ampliado de modo espectacular en su registro y bien escondido entre una figuración tan rápida. De hecho, está tan bien escondido que ha pasado desapercibido incluso a un teórico tan importante como Jim Samson, que considera que esta sección "pierde toda vinculación con el tema". [2] Evidentemente, ésta es una de las transformaciones motívicas más extraordinarias de toda la historia de la música. Espero que el pianista que sea consciente de que el origen de este pasaje está en el primer compás del *Impromptu* no eche por tierra la interpretación con estrepitosos acentos para "destacar" el motivo. La propia toma de conciencia de este hecho debería ser suficiente para producir el aumento mínimo de la intensidad del sonido y del tiempo requeridos para perfilar como corresponde la identidad de un fragmento que, de otro modo, no sería más que un vacuo pasaje de desarrollo. También podría resultarle de ayuda tocar el comienzo de esta sección *forte* además de *leggiero*, como indica Chopin en la primera edición francesa (la edición alemana no tiene indicaciones dinámicas). Un grácil *forte* en el *la ♯* ornamentado puede dar paso a un *leggiero* -de hecho casi a un *piano*- para el comienzo de la escala ascendente. El "*crescendo*" de Chopin puede conducir a un *forte* ligeramente más brillante para la culminación en el *re ♯*, que se mantendrá en el oído del oyente a lo largo de toda la escala descendente, con su diminuendo. Las últimas ocho notas giran en torno al *do ♯*, y se mueven después pasando por el *si* y el *la ♯*. Puede ser apropiado enfatizar algo más este giro melódico, más con el tempo que con el sonido.

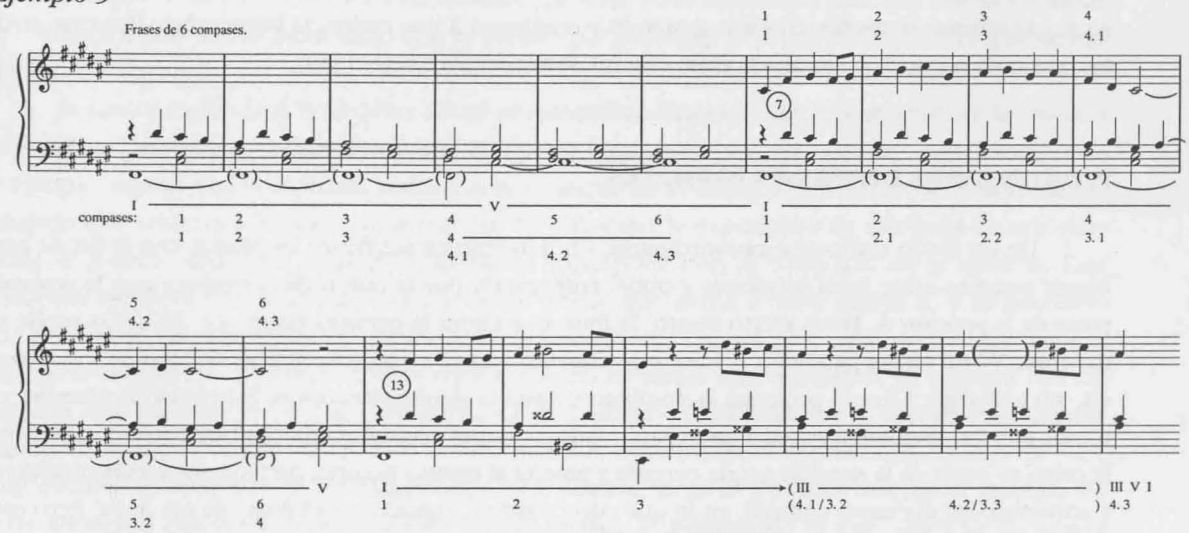
2. Jim Samson, *The Music of Chopin*. Routledge & Kegan Paul; Londres, 1985; pág. 97.

REGISTRO GRAVE Y SONORIDAD

La sección con que comienza el *Impromptu* posee una sonoridad muy especial que, en gran medida, es resultado del uso, escaso pero extremadamente significativo, que Chopin hace del registro más grave del piano. Éste es un ejemplo de su gusto por la amplitud de espacio en las regiones más graves. El primer sonido -un *fa* ♯ en una octava muy baja- vibra en nuestras memorias durante los primeros compases de la mano izquierda sola. Puesto que el resto de la frase transcurre en un registo mucho más agudo, el *fa* ♯ que recordamos se convierte en una especie de nota pedal imaginaria, reforzada por los *fa* ♯ que hay dos octavas más arriba en las partes fuertes de los cc. 2 y 3. Algunos de los grandes pianistas -Artur Schnabel fue uno de ellos- tienden a nivelar las octavas de la mano izquierda en favor de la nota más aguda, del mismo modo que la sección de violoncellos de la orquesta tiende a predominar sobre los contrabajos que doblan la misma línea una octava por debajo. Aunque estoy de acuerdo en que estas nivelaciones suelen ser deseables, pienso que resulta totalmente errónea en el caso del *Impromptu*. Chopin -como gran excepción- trata aquí la contra-octava como un punto de referencia en el registro más grave. Es necesario observar cómo apoya la melodía de la mano derecha mediante diversos *fa* ♯ en el bajo en los cc. 7 y 13, cómo marca el comienzo de la segunda parte del nocturno con una bajada hasta el *do* ♯ más grave en el c. 30, y cómo empieza la marcha en *re mayor* con un pequeño paso ascendente desde este *do* ♯ al *re* bajo. Después de la marcha, los bajos tan graves desaparecen durante un tiempo, pero el acorde final de tónica presenta el mismo bajo en la octava inferior con el que había comenzado el *Impromptu* (la edición alemana, que empieza el *fortissimo* en la octava de la mano izquierda en lugar de en el tiempo fuerte, me parece bastante más indicada en este caso).

FRASES DE SEIS COMPASES

Un simple vistazo a la tercera columna del ejemplo 1 nos demostrará que las frases de seis compases predominan a lo largo del *Impromptu*. La mayoría de ellas vienen a ser grupos de cuatro compases ampliados, en lugar de grupos de seis irreducibles, y en la mayor parte de los casos la ampliación se da al final de la frase -por lo general en forma de repetición del giro cadencial-. No obstante, a pesar de estos rasgos comunes, Chopin crea una asombrosa variedad de efectos rítmicos, como podemos ver en las tres primeras frases (ejemplo 5):

Ejemplo 5

En el pasaje de la mano izquierda sola de los cc. 1 a 6, la dominante hacia la que se apunta llega ya en el c. 4, y se despliega a lo largo del resto de la frase. En la frase siguiente, la melodía de la mano derecha también alcanza su objetivo de la dominante en el cuarto compás. En la mano izquierda, sin embargo, el despliegue comienza antes: el segundo y tercer compás del solo inicial de la mano izquierda se repiten, de tal manera que los cc. 7 a 11 corresponden a los c. 1 a 3: tres compases que se amplían a cinco. De este modo se evitan unas espantosas octavas paralelas en el c. 9, y surge una hermosa y pequeña imitación -que el pianista, por supuesto, debería destacar, y que da vida a la textura-.

La tercera frase contiene la transformación del tercer grado -*la sostenido menor*- en tónica. Esta vez melodía y armonía llegan a su *la* ♯ de destino simultáneamente, en el cuarto compás. La cadencia que conduce a este tercer grado tiene en sí un carácter bastante conclusivo. Pero las dos frases anteriores nos han acostumbrado a unidades de seis compases. Así pues, en el contexto la frase nos suena incompleta, y cuando Chopin adorna el último giro V-I de *la* ♯ con una cadencia estilo *bel canto* que conduce hacia el sexto compás, entendemos esta cadencia ornamentada como cadencia principal, después de la cual la dominante nos lleva de vuelta a *fa* ♯. Escuchamos el cuarto compás de la frase como el comienzo del final, pero todavía no como final propiamente dicho. Para recrear esta sensación a la hora de interpretar la obra, se podría aumentar el tempo en las dos primeras progresiones cadenciales, de modo que la tercera cadencia -la ornamentada- suene como el único punto de llegada definitivo (cc. 16 a 18). En la *fioritura* de la mano derecha, yo mantendría el tempo hasta las cuatro últimas notas. A pesar de que hay bastantes pruebas documentales de que a

Chopin le gustaba acelerar los finales de sus pasajes de coloratura, [3] yo no emplearía este recurso aquí. Las últimas notas tienen valor temático y conducen a una cadencia importante. Por esta razón las retrasaría un poco y cerraría la frase con un *diminuendo* hacia el *la♯*.

PUENTES ENTRE DIVISIONES FORMALES

De un modo realmente extraordinario, Chopin emplea sus frases ampliadas con el fin de establecer puentes entre unas secciones y otras, empezando por la unión de la primera con la segunda parte de la sección A. Hasta cierto punto, la frase que cierra la primera parte -cc. 25 a 30- repite su cadencia V-I de forma paralela a la frase que convierte a *la♯* en tónica. Al final de toda de esa cadencia, sin embargo, Chopin prolonga la dominante hasta la siguiente sección, frustrando la clausura en tónica que tan inevitable parecía un instante antes. Chopin consigue crear lo que parecía imposible: la primera parte de la sección queda cerrada y abierta al mismo tiempo. Alcanza sus metas melódicas y armónicas en el cuarto compás, en lo que parece ser el "comienzo del final" de esa frase. Pero esta vez no existe un "final del final" en el sexto compás, de modo que la supuesta meta del cuarto compás no llega a establecerse como tal en la macroestructura tonal. La dominante mantenida abre la frase y es utilizada en la nueva subsección que empieza en el c. 30. Así pues, Chopin es capaz de otorgar a esta parte inicial la sensación de reposo que caracteriza a su estilo *bel canto*, al tiempo que evita el efecto de final y cierre típico del estilo de fantasía que tiene la pieza en conjunto. Este tipo de puentes entre fronteras se convierte en uno de los rasgos generales de la pieza entera, pero cada vez llega a él por un camino distinto. Pienso que el pianista debe transmitir la sensación de que la nueva unidad formal va tomando forma dentro de una grande y absolutamente inesperada prolongación de una dominante que no resuelve.

¿Cómo hacerlo? Creo que el propio Chopin da una pista importante a través de una indicación de pedal de lo más imaginativo, que podemos encontrar en la primera edición alemana. Marca un pedal que se mantiene pisado desde la cuarta negra del c. 29 hasta el comienzo del c. 31, de tal forma que la nueva parte se va moldeando en medio de ese oleaje de sonidos que genera la dominante cadencial sin resolver. Ésta es una imagen perfecta del origen estructural de la nueva subsección, pero sospecho que pocos pianistas seguirán la indicación a causa del choque disonante del *si*, el *la♯* y el *sol♯* dentro del mismo pedal. Jan Ekier sugiere que se podría evitar el choque cambiando el pedal en el tiempo fuerte del c. 30 mientras se mantienen con los dedos las notas del acorde. [4] Es una solución válida, pero me parece que, con todo, sería mejor seguir la pedalización de Chopin y ajustar el toque y la velocidad para conseguir que funcione. ¿Cómo? El choque surge principalmente

3. Como ilustra Jan Kleczynski, citado en la obra ya mencionada de Eigeldinger; pág. 53.

4. *Frédéric Chopin, Impromptus*, edición de Jan Ekier. Wiener Urtext Edition; Viena, 1977; pág. *ix*.

a causa del *la♯*. Si esta nota se toca con suavidad, pero un poco mantenida para que pueda escucharse claramente, no sonará demasiado con el acorde que prolonga el pedal, y tampoco creará un mal efecto.

La tónica esperada al final del c. 29 no se materializa hasta el c. 37, casi al terminar la segunda subsección. También aquí da la sensación de que se llega a un "principio del fin" cuya promesa no se cumple, puesto que la cadencia hacia el sexto compás no conduce a tónica, sino a un sexto grado rebajado que refuerza la sección de la marcha. En este caso, la expectativa de una frase de seis compases se trunca, dado que el sexto compás se superpone con el comienzo de la marcha. Este comienzo requiere un cambio de color si no se quiere que suene a mera cadencia, y es necesario que el cambio sea repentino. De un modo muy interesante, Chopin proporciona dos indicaciones dinámicas totalmente opuestas, si bien ambas pueden satisfacer esta necesidad. La primera edición alemana está marcada *forte*; por otra parte, Chopin añadió un *pianissimo* al ejemplar de Camille Dubois de la edición francesa, que no llevaba indicaciones dinámicas impresas. El tocar *forte* hace muy efectivo el contraste de la manera más fácil posible, pero el pianista debe tener cuidado de dejar suficiente espacio al *crescendo* que lleva al clímax. El *pianissimo* es más difícil de conseguir pero mucho más bonito si se hace. El truco consistiría en tocar la dominante precedente con un sonido pleno y bien cantado, con el fin de que se perciba con gran claridad un descenso de nivel dinámico al comienzo de la marcha -un *pianissimo* muy suave ayudado del pedal izquierdo-.

CIERRE ESTRUCTURAL Y CODA

La sección final o "estudio", como la he denominado yo, es la única parte del *Impromptu* donde la cadencia llega a *fa sostenido* y la melodía permanece en esta tonalidad, reforzada por una armonía de tónica. Después de tantas cadencias evitadas, interrumpidas y rotas, la pieza llega finalmente a su meta en el c. 94. Si bien la actividad rítmica superficial no cesa todavía, se dan algunos cambios significativos en los modelos melódicos y en el ritmo armónico. Por estas razones, yo sentiría la primera resolución de la *Urlinie* o línea fundamental en $\hat{1}$ en el c. 94, y la tocaría como punto de llegada a pesar de que persistan las fusas. Cuando la segunda parte del nocturno se reexpone al final, es con un clarísimo movimiento de la estructura a gran escala: *sol sostenido-fa sostenido*, es decir, $\hat{2}$ - $\hat{1}$ sobre los grados V y I. Sería perfectamente posible escuchar la resolución de la *Urlinie* en este pasaje en lugar del anterior, pero a mí me parece que se trata más bien de una última mirada atrás y no de un paso adelante en la acción tonal, así que lo tocaría como una reminiscencia más que como un desenlace.

CONCLUSIÓN

Como conclusión, me gustaría añadir unas palabras acerca de la medida y el tempo, y -en relación con esto- acerca de las fuentes del *Impromptu*. En cuanto al material autógrafo, sólo contamos con dos bocetos incompletos que muestran las primeras versiones. Nuestras fuentes primigenias, por tanto, son las primeras ediciones francesa y alemana, con la información adicional de las anotaciones en los ejemplares de los alumnos de Chopin. Las discrepancias entre ambas ediciones originales son significativas. Lo que yo, personalmente, prefiero -como ya he dicho- es combinar lo que en cada una de ellas me parece una lectura más acertada, en lugar de depender de una sola fuente. Tal vez sea posible hacer esto incluso en el caso de la divergencia más notable de todas: la que afecta a la medida y al tempo. En la edición francesa figura la anotación "*Andantino* 𝐂", mientras que la alemana indica "*Allegretto* 𝄵". Resulta fácil ver por qué Chopin parecía indeciso acerca de el pulso y la subdivisión. La primera parte, con esos pasajes tan amplios que insinúan notas pedales, y su alternancia de dos sucesiones V-I por compás, parece sugerir una escansión en blancas en lugar de negras. La segunda parte, en cambio, con sus rápidos cambios de acorde, está claramente marcada a cuatro, al igual que la sección *alla marcia* en *re mayor* y el pasaje en fusas.

En el caso de una pieza compuesta con tanta libertad como el *Impromptu*, pueden existir diversas formas válidas de tratar el tempo. Se me ocurren dos posibilidades básicas, ejemplificadas en dos excelentes grabaciones: si uno toma el comienzo como "*allegretto*", y con compases de dos blancas, se verá obligado a rebajar el tempo de un modo considerable cuando llegue a las secciones posteriores, de un ritmo armónico mucho más rápido y subdivisión en corcheas. Cortot, por ejemplo, empieza aproximadamente con ♩ = 126, y reduce más o menos hasta ♩ = 100 en las secciones posteriores (sin contar algunos finales de frase y ritardandos, donde va mucho más despacio aún).

Si se empieza más despacio y a cuatro, se puede mantener el mismo tempo de base a lo largo de toda la pieza. Esto viene a ser lo que hace Murray Perahia. Empieza en torno a ♩ = 88 -cerca de dos tercios de la velocidad de Cortot-. Es capaz de mantener este tempo en la marcha en *re mayor* y en el pasaje de fusas, en los cuales la negra se mantiene más o menos entre 84 y 96. Pero reduce el tempo considerablemente en la segunda parte, tal vez con el fin de aislarla del resto y subrayar su función estructural de "estribillo" que articula tanto el final de la primera parte como en todo el final de la obra. En ciertos aspectos, la interpretación de Perahia me parece más perspicaz que la de Cortot, pero no puedo evitar que me guste más el pulso de Cortot. En el fondo, es el magnífico control de los matices y de la velocidad de Perahia lo que evita que la sección inicial se vuelva estática (retoma el mismo tempo en la reexposición). Los cambios de tempo de Cortot suenan bastante naturales y se adecúan perfectamente al carácter de fantasía del *Impromptu*, en el que la homogeneidad del tempo no es -en mi opinión- un asunto primordial. ■

Traducción: **Isabel García Adánez**