
¿CUÁL CHOPIN? *

Thomas Higgins

QUODLIBET

Hoy día, los pianistas tienen a su disposición un gran número de ediciones musicales de Chopin. En este artículo –descriptivo y analítico– serán examinadas sólo las ediciones de mayor circulación o las que tengan un específico interés académico. Bajo este criterio podemos agrupar más de media docena de ediciones:

1. Las **Obras Completas de Fryderyk Chopin** (Varsovia-Cracovia: Publicaciones de Música Polaca, 1949), a la que nos referiremos de ahora en adelante como la **Edición Polaca Completa**. Veintiséis volúmenes editados por Paderewsky, Bronarski y Turcinski.
2. La **Edición Nacional Polaca** (Varsovia: Przedstawicielstwo Wydawnictwo Polskich, 1967). Baladas editadas por Jan Ekier.
3. La **Edición Wiener Urtext** (Viena: Edición Universal, 1973). Preludios editados por Bernard Hansen, con guías interpretativas de Jörg Demus; Estudios op.10 y 25. *Trois Nouvelles Etudes* editados por Paul Badura Skoda; Impromptus y Scherzos editados por Jan Ekier.
4. La **Edición Henle Urtext** (Duisburg-Munich:Henle Verlag, 1956). Doce volúmenes; el primero, agotado, y el último, editado por Ewald Zimmerman.
5. Dos colecciones de Schirmer, una editada por Karol Mikuli, –posiblemente reimpresión de su edición para Kistner (Leipzig, 1879: 14 vol. y Leipzig, 1888, 17 vol.–), por ejemplo: Preludios, copyright de Schirmer 1915; la otra, editada por Rafael Joseffy, por ejemplo: los Estudios, copyright de Schirmer 1916. A

* *Whose Chopin?* 19th Century Music 1981. Vol. 5, pág. 67-75.

éstas hay que añadir una última, muy inferior, casi un libelo, que es la edición de los Estudios, por Arthur Friedheim. A pesar de su ínfima calidad, Schirmer afirma en su *Music Teacher's Pocket Memo Book* de 1977 que fue la quinta edición más vendida de las músicas para piano.

6. La **Primera Edición crítica Completa Revisada**, editada por Bargiel, Brahms, Franchomme, Listz y Rudorff (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1878-80), reimpressa en Estados Unidos por Edwin F. Kalmus (hoy Belwin-Mills).

7. La **Edición Original Oxford** de Frédéric Chopin, editada por Edouard Ganche (Londres, 1932).

Mientras que **Henle Urtext** va completando la edición, la **Wiener Urtext** y la **Edición Nacional Polaca** sólo han editado unos cuantos volúmenes.

1. La **Edición Polaca Completa** es una de las más utilizadas en Estados Unidos. Cada volumen incluye, al final, un apéndice con detallados comentarios, lista de fuentes, varios y otras informaciones pertinentes. Estos comentarios encierran verdaderas indicaciones metronómicas, pedalizaciones, digitaciones y otros detalles, pero también abundan en la desorientación. Peor aún, las excesivas ediciones van acumulando errores en el texto musical: cambios ortográficos, indicaciones metronómicas cambiadas, regularización de pedalización en lugares donde parece haber "inconsistencias", y "modificación de ligaduras para simplificar las orientaciones de un determinado pasaje". (O, no puedo resistir la tentación de añadir que para que el editor pueda reducir a prosa cualquier destello de poesía).

De hecho, tales "inconsistencias" son totalmente coherentes con las anotaciones que hicieron los contemporáneos de Chopin acerca de su estilo interpretativo, repleto de sorpresas que, por otra parte, siempre están justificadas desde un punto de vista musical.

Existen otros errores de juicio que son más difíciles de aceptar. Aquellos que editan las obras completas de Chopin "según los autógrafos y las ediciones originales" deberían ser rigurosos con su propósito. De esta manera, el lector confiaría en la capacidad de los editores (sin incluir al admirado Paderewsky, que murió antes de que comenzase la edición) para distinguir un autógrafo del manuscrito de un copista, y sin embargo, la evidencia es desalentadora. Por ejemplo, en la reimpresión de los Preludios del año 1972, el comentario incluye una descripción detallada de las diferencias entre la escritura de Chopin y la de su principal copista, Julián Fontana. Este comentario es comprensible ya que los editores confundían constante-

mente las copias y los autógrafos auténticos. Como ejemplos tenemos las copias hechas por la hermana de Chopin, Ludwika Jedrzejewicz, del *Lento con gran espressione* (generalmente denominado Nocturno y de la canción "Precz z moich oczu!", así como una página del final de la *Sonata en Si b menor*, op. 35, copiada, probablemente, por el alumno de Chopin, Gutmann.

El clásico volumen de los Nocturnos comienza con tres hojas facsímiles denominadas autógrafas, aunque una de ellas es la copia de Ludwika que cité anteriormente. Otra, es una placa de un manuscrito de trabajo del *Nocturno en Si Mayor*, op. 62, n. 1, fuente de la primera Edición Francesa de Brandus (este autógrafo ha estado mucho tiempo en la Biblioteca Newberry de Chicago). La tercera reproducción corresponde al llamado *Nocturno en Do menor*, sin número de opus. Todo indica que el título "Nocturno" es de Chopin, pero la letra es diminuta y poco legible, y cabe pensar que el compositor hubiera considerado que el estilo de esta pieza era semejante al de John Field, y que no estaba dispuesto a publicarlo bajo su firma. Un detalle contradice esta impresión: el Fa # de la segunda y cuarta semicorcheas del acompañamiento en el compás 12; desdichadamente, no disponemos de una buena reproducción para poder apreciar el signo # de Chopin. Pero reconozcamos que Chopin compuso esta pieza; existe un manuscrito original. Lo que no podemos afirmar es si el título "Nocturno" es suyo o es una modificación del manuscrito.

Los editores trabajaron en Suiza (Bronarski, en Friburgo y Turczynski, en Morges, una región vinícola cercana a Lausanne). No podemos culpar al equipo editor por haber utilizado como fuentes solamente primeras ediciones, dada la inaccesibilidad a los autógrafos de los Nocturnos. Por ejemplo, cinco Nocturnos op. 27,n.2; op.55, n. 1 y 2; y op. 62, n. 1 y 2, hoy en la Biblioteca Nacional de Varsovia, fueron trasladados a Canadá durante la II Guerra Mundial, a efectos de seguridad, y no fueron devueltos a Polonia hasta 1959.

¿Qué criterio aplicaron estos editores cuando tuvieron los manuscritos autógrafos a su disposición? Para los *Trois Nouvelles Etudes*, compuestos para el *Méthode des Méthodes* de Moscheles y Fétis), Bronarski y Turczynski tuvieron acceso a los autógrafos que guardaba Arthur Hedley y a la primera Edición Francesa de Maurice Schlesinger. En su comentario acerca del *Estudio en Fa menor* (Vol. II: Estudios, p. 167), advierten que la litografía del autógrafo que aparece en el Vol. II de la biografía de Niecks, en 1888, "contiene numerosos errores e inexactitudes". Habría sido de gran ayuda que los editores hubiesen añadido que esta litografía, sea cual fuere la razón, tiene falsificaciones como, por ejemplo, la supresión de determinados símbolos que aparecen en el manuscrito original. Más adelante, en la misma página, los editores añaden: "en la versión original las ligaduras de la línea superior son de articulación, y no de fraseo, (indican únicamente *legato*), de manera que son continuas e interrumpidas sola-

mente por los silencios. En la mayor parte de los casos, hemos adoptado las indicaciones de ligadura de ediciones recientes". De una edición que se dice "basada en los autógrafos y ediciones originales" cabría esperar que nos hubiera evitado la selección de ligaduras de "ediciones recientes" sin identificar, ofreciéndonos, en su lugar, el texto original de Chopin. No hay discusión posible respecto al significado de las ligaduras largas de Chopin; sin lugar a dudas, indican *legato*. Si Chopin hubiese querido compartir un fraseo específico con un intérprete, habría escrito *legato* al comienzo de la sección y habría añadido ligaduras de fraseo para indicar unidades poéticas de una idea musical. Sirva como ejemplo, de esta poco común utilización de la ligadura dentro de un contexto *legato*, el *Preludio en Si Mayor*, que he analizado en mi **Norton Critical Score Edition** (P.65) ¹.

Por esta vez, la **Edición Polaca Completa** se atiene a las ligaduras de Chopin (lo que es incorrecto es la pedalización del editor), pero son demasiadas las ocasiones en que las ligaduras apócrifas del editor apartan al estudiante de las características líneas poéticas de Chopin².

Aún pueden añadirse más consideraciones a estos comentarios. La excesiva especulación acerca de la fecha de composición de los *Trois Nouvelles Etudes*, podría haberse evitado si se hubiese consultado la *Korespondencia Fryderyka Chopina* y la *Correspondance de Frédéric Chopin*. En ellas hay dos cartas con acuse de recibo a su editor de París, Maurice Schlesinger (no ha de confundirse con su editor de estas piezas en Berlín, también llamado Schlesinger). Los recibos son de "un Étude de ma composition destinée à la Méthode des Méthodes...et...avoir reçu...Deux cent francs" (19 Noviembre 1839) y "cinq cent francs pour...deuxieme Étude" (1 Diciembre 1839). Existe una tercera carta, también con recibo de Chopin, fechada el 6 de Diciembre, que no está publicada en ninguna de las correspondencias anteriores, posiblemente porque es idéntica a la carta del 19 de Noviembre.

Incluso la numeración de estos estudios ha sido objeto de muchos errores. Los editores "FE" (primera Edición Francesa), asignan el número 2 al *Estudio en Re b Mayor*. En otras ediciones originales y posiblemente también en la edición posterior de "FE", se le asigna el número 3 como probable, tal y como sucede en MS.Hence en el *Urtextausgabe* de Breitkopf & Härtel y en muchas ediciones recientes, en las que este Estudio ocupa el último lugar. Sin embargo, los hechos no admiten un "posiblemente" o un "probablemente". El autógrafo sigue el orden: *Fa menor*, *La b Mayor* y *Re b Mayor*. Tanto en la primera y segunda Edición Francesa como en la primera Edición Alemana, se invierte el orden del segundo y tercer estudios.

1. Thomas Higgins; *Frederic Chopin: Preludes, op. 28: an Authoritative Score, Historical Background, Analysis, Views and Comments*. (Nueva York, 1973).

2. Para más información ver mi artículo "The phenomenon of Chopin Slurs", en *Annales Chopin* 12.

¿Cómo se explica esta discrepancia? Lo lógico sería pensar que, durante el proceso de composición, Chopin enlazara un Estudio en *Fa menor* con otro en su tonalidad relativa mayor, *La b Mayor*. Hay enlaces semejantes en los Estudios op.10 y, uno, en los Estudios op. 25. En el op. 10, el autógrafo del cuarto Estudio en *Do # menor* está fechado el 6 de Agosto de 1832, mientras que el autógrafo de su "preludio", el gran *Estudio en Mi Mayor*, está fechado el 25 de Agosto de 1832 y el manuscrito borrador de Chopin indica al final "attacca il presto con fuoco".

En el caso de los *Trois Nouvelles Etudes* es posible que, durante la composición de la cautivadora melodía en tresillos del *Estudio en Fa menor*, Chopin presintiera las eufónicas armonías en tresillos del Estudio en *La b Mayor*. Los distintos problemas interpretativos del Estudio en *Re b Mayor* (articulaciones *legato* y *staccato* en una mano, frente a los ritmos diferentes entre ambas manos de los otros dos estudios), y su carácter animado podrían no haber estado claros en la mente de Chopin; de hecho, es posible que ni siquiera estuvieran presentes. Con respecto al orden de publicación, es difícil creer que las tres ediciones publicadas durante la vida de Chopin cometieran el mismo error. Es más probable que fuese el propio Chopin el autor de esta modificación, por dos razones: señalar los contrastes entre las tres y resolver la serie con la misma quietud del comienzo. Según Arthur Friedheim, el Estudio en *La b Mayor* fue la última obra que interpretó Liszt para sus amigos más cercanos, "sólo esta selección, muy *piano*"³. A la mañana siguiente, Liszt partió hacia Bayreuth, ciudad donde murió antes de finalizar el mes de Julio de 1886.

El peor defecto de la **Edición Completa Polaca** es que impide a los principiantes formarse un juicio preciso acerca de ella. Se llevan a cabo alteraciones de las fuentes originales y otras "mejoras" en la grafía en sí, algunas veces sin mediar comentarios o explicaciones, y utilizando, además, el mismo tamaño de caracteres que los usados por Chopin en el texto original. Ejemplo de esto es la primera página de la Balada op. 23 en *Sol menor*. La única pedalización correcta es la del compás 8. Las pedalizaciones idénticas de los compases 9 y 10, (de las cuales se infiere una invitación táctica a seguir pedalizando), no aparecen en el autógrafo ni en las primeras ediciones Francesa o Alemana. No hay referencia a estas pedalizaciones gratuitas que enturbian las variadas articulaciones de Chopin; las notas graves *portato* de la **Edición Polaca** son, también, incorrectas; en realidad son, en su mayoría, *staccato*.

2. Actualmente, las insuficiencias de la **Edición Completa Polaca** han sido reconocidas por los académicos de Polonia. Hace alrededor de veinte años, se puso en marcha la nueva **Edición Nacional Polaca** coordinada por Jan Ekier. Este ambicioso proyecto patrocina

3. Arthur Friedheim: *Life of Liszt*, ed. Theodore L. Bullock (Nueva York, 1961). p. 169.

nado por la "Sociedad Chopin de Varsovia" y las "Publicaciones de Música Polaca de Cracovia", incluía la edición completa de unos treinta y seis volúmenes, de los cuales diez volúmenes correspondían a música inédita o editada póstumamente.

Visité al profesor Ekier tras la publicación del volumen I (Baladas y comentarios) y me dijo que el proceso había durado once años. Necesitando tanto tiempo para un solo volumen, el proyecto se completará alrededor de la segunda mitad del siglo XXIV -y ¿cómo será el piano para entonces?- No como el nuestro. ¡A no ser que los inventores acepten estancarse durante 400 años!

Ya la primera página de los volúmenes de las Baladas da lugar a dudas. La famosa disonancia del compás 7 de la Balada op.23 en *Sol menor* se complementa, en su parte inferior, con una variante que indica *re*. Independientemente de la explicación que se da en el documento crítico polaco, el hecho es que esta variante no merece lugar en una edición seria. El autógrafo y la primera Edición Francesa indican *mi bemol*; el prosaico *re* apareció por primera vez en la Edición Alemana.

El *Largo* del correcto encabezamiento de Ekier lleva un pie de texto aclaratorio que dice: "(*Largo*) sustituido por *Lento*, probablemente por Chopin mismo, en una de las ediciones originales". Es posible que Ekier ignorase la diferencia entre los *Largos* y los *Lentos* de Chopin.⁴

3. La **Edición Wiener Urtext**, bajo la coordinación de Kark Heinz Füssl y Hans-Christian Müller, ha publicado cinco volúmenes: los Estudios op.10; Estudios, op.25 y *Trois Nouvelles Etudes*; Preludios op.28; Impromptus; y Scherzos. El editor de los Impromptus y Scherzos es, también, Jan Ekier (sus Nocturnos se editarán pronto). Su interés en esta edición es distinto al que puso en la **Edición Nacional Polaca**.

En el volumen de Impromptus, publicado en 1977, hay errores de transcripción y de juicio; como los que encontramos por ejemplo en la página IX. "En sus composiciones para piano, Chopin nunca sobrepasó el ámbito de Do a Fa 4". En el compás 115 de la Barcarola (penúltimo compás), la tercera nota en la clave de sol es fa #4. En el Impromptu op.36, compases 85 y 91, el editor no llama la atención sobre la obvia supresión de indicaciones de pedalización por parte de Chopin; una, en la segunda parte del compás, y otra (aún más obvia), en la tercera.

No puedo estar de acuerdo con las indicaciones de compás y tempo de Ekier, *Alla breve* y *Allegretto*. Prefiero las indicaciones de la primera edición Francesa en la que se indica compás cuatro por cuatro y *Andantino*, tempo que para Chopin fluye más rápidamente de

4. Ver mi artículo "Tempo and Character in Chopin", *Musical Quarterly* 59 (1973), 106-20.

lo que muchos pianistas creen. Desde el compás 82, el aplicar Allegretto a la melodía de la mano izquierda (que fluye con naturalidad en un compás de cuatro por cuatro) imposibilitaría mantener la comprensibilidad de las fusas de la mano derecha (sería demasiada velocidad para poder tocar el pasaje). El *obbligato* de la mano derecha sería demasiado lento si se tocase *Allegretto*.

Ha habido descuidos con respecto a la edición de los Preludios; Hansen afirma que su edición se basa en "el verdadero manuscrito", pero esto no se sostiene porque, contrariamente a la información del prefacio, el único manuscrito autógrafo completo del op.28 es el que lleva en su primera página la dedicación a Kessler (y no "Kehsler"); la letra "ß" de Chopin es clara) y, en la página final, el número de placa: Ad. C (atelin) (560) & Cía. junto con el nombre del editor francés. Antes de su publicación, Chopin dedicó la edición francesa a Pleyel y mantuvo la dedicatoria a Kessler para la edición alemana, basada en la copia de Fontana. Aunque esto pueda dar lugar a confusiones, es importante que el lector de la falsa afirmación de Hansen "...la primera edición alemana basada en el manuscrito..." no se llame a engaños al considerar esta lamentable edición alemana como un texto serio⁵. Hansen omite otros signos en esta primera página del manuscrito (Preludio op.28, n.1). El *stretto* de Chopin se extiende desde el compás 17 al 21; el correspondiente *stretto* de Hansen sólo aparece sobre el compás 17. En el manuscrito original aparece un *crescendo* que comienza en el compás 13 y dura hasta el compás 21 pero Hansen sólo lo lleva hasta el compás 20, por lo que, cuando todavía estamos en la cima de la frase (c.22), inserta un *diminuendo* 'editorial' de efecto paralizante. Asimismo, con la indicación 'editorial' *ff* del compás 21, Hansel añade una indicación dinámica a este pasaje que Chopin (tal y como señalé hace más de diez años) compuso 'felizmente sin resolución'; el intérprete sólo ha de tener en cuenta que el compás 25 ha de ser *piano*. Aún hay más; la caligrafía de los tres últimos compases del Preludio n.2 en *La menor* es visualmente superior cuando el arreglo de Chopin es más claro y fácil de leer.⁶

Incluso, ambas ediciones alemanas (la primera y la **Edición Crítica Completa**) son fieles al original en este punto. En el compás 31 del Preludio n.3 en *Sol Mayor*, Hansen coloca, inexplicablemente, el importantísimo *diminuendo* de Chopin entre paréntesis. Es cierto que esto rectifica el *crescendo* de las ediciones alemanas y, al menos, es un consuelo ver el "desaparecido" *diminuendo* de Chopin en su sitio.⁷

5. Ver mi Norton Critical Score de los Preludios, pp. 6-7

6. N.T.: En este punto Higgins nos remite a la revista donde apareció este artículo: "Ver el facsímil en esta revista 4 (1981), 244.-Editores.

7. En la copia de Fontana (encabezada *Moderato*) aparece un *crescendo*. Estas dos copias son versiones sustancialmente diferentes. En este punto, Fontana, (que a menudo sirve de excusa a editores aficionados), fue, casi con total seguridad, fiel a su fuente.

El volumen de Estudios editado por Paul Badura-Skoda es mucho mejor que el volumen de Preludios de Hansen y Demus, teniendo en cuenta, además, que la tarea es más completa y difícil. El editor incluye variantes de hasta diez fuentes distintas y, verdaderamente, sería milagroso que un lector iniciado estuviese de acuerdo con la exactitud de todas y cada una de las cientos de referencias (aparte de que Badura-Skoda parece disponer de un "sic" editorial cada vez que remite a detalles en manuscritos determinados). Por otra parte, es comprensible, más aún, cuando está atareado en los conciertos y dedicado a la enseñanza.

En la edición de Badura-Skoda se aplican variantes de numerosas fuentes en el texto musical, enriqueciendo así, de forma inmediata, al intérprete que se resiste a consultar las anotaciones críticas.

Esta nueva tendencia en la edición moderna de Chopin fue iniciada por Ekier con las Baladas (1967) para la **Edición Nacional Polaca**, aunque no sistemáticamente y sin suficientes aclaraciones en la página.⁸

Badura-Skoda desarrolla esta técnica y la sistematiza, haciendo referencias a: copias y manuscritos de Chopin; la primera edición francesa y alemana; una edición poco conocida del amigo y copista de Chopin, Julián Fontana; y la copia que Chopin utilizaba para enseñar a su alumna Camille O'Meara (más tarde Dubois), que contiene anotaciones del compositor. Badura-Skoda consultó también la **Edición Original Oxford** de Frédéric Chopin, la de Karol Mikuli (publicada primero por Kistner en 1879, aún disponible en Schirmer), la **Primera Edición Completa Revisada** y la **Edición Polaca Completa**.

4. En conjunto, y bajo muchos puntos de vista, la mejor edición de música de Chopin publicada hasta hoy es la **Henle Urtext**, con Ewald Zimmerman como director musicológico. Tras un volumen de Preludios editados por Herman Keller en 1956, Zimmerman publicó once volúmenes a lo largo de quince años: Estudios (1961 y 1975), Valses (1963), Nocturnos (1966 y 1973), una versión actualizada de los Preludios en 1968, Polonesas (1969), Impromptus (1971), Scherzos (1973), Mazurkas (1975), Baladas (1976) y las Sonatas, op.35 y op. 58 (1976). Zimmerman se jubiló tras este último volumen.

Son muchas las cualidades dignas de admiración de la **Edición Henle**, de Zimmerman. Se da preferencia a las fuentes principales (aunque uno pueda estar en desacuerdo con la elección de una fuente como principal); se identifican las fuentes (esto, generalmente, implica la compra adicional de un costoso informe crítico, en alemán), la addenda editorial está entre paréntesis y se identifica fácilmente; ⁹ los signos que, a juicio del editor, han sido omiti-

8. Desde entonces la Henle Urtext ha aplicado estos principios en raras ocasiones, como en el compás 73 del Nocturno en *Sib menor*, op.9, n.1.

9. Ocasionalmente, sin embargo, uno se encuentra con dichas notas editoriales sin paréntesis, como en el caso del acento sobre las notas finales de la mano derecha en el compás 4 del Estudio en *Sib menor*, op.10, n.10.

dos inadvertidamente, aparecen entre paréntesis; se mantiene la ortografía y la colocación de claves originales de Chopin y, a medida que aparecieron nuevos datos, fueron actualizándose las ediciones. Estas nuevas impresiones contribuyeron, sin lugar a dudas, al incremento en el precio de estos ya caros primeros volúmenes.

Por muy convincentes que sean estas cualidades, la edición de Badura-Skoda de los Estudios para la **Wiener Urtext** induce a un análisis de la **Henle Urtext** bajo una nueva óptica.

Al igual que sucede con la **Edición Polaca Completa, Henle** proporciona un texto claro y atractivo, aunque con la excepción ya mencionada, sin aportar lecturas variantes de un solo compás o nota. En algunas ocasiones, Zimmerman facilitó versiones alternativas de composiciones enteras (como sucede con dos de las Mazurcas op.6 y con cuatro Valses póstumos), razón por la que, en los Valses póstumos op.69 y 70 (excepto en el op.70, n.3), se veía un autógrafo incompleto al lado de la versión de 1855, de Fontana.

La elección que Zimmerman hacía de las fuentes no era siempre la más sabia. Para los Estudios op.25. números 2-7 y 9-12, se basó en los manuscritos del copista. A pesar de que Chopin los editó para la publicación alemana, son parcos en determinados detalles. Así, el número 10 en *Si menor* sólo indica una pedalización (en el compás 35), aunque es obvio que se requieren más. Este hecho fue rectificado por Chopin cuando leyó las pruebas para la edición francesa, proporcionando once indicaciones más de bajada y subida de pedales. (Badura-Skoda, por puro compromiso, imprimió sólo las tres primeras indicaciones entre paréntesis, identificó la fuente y añadió un décimo segundo pedal en el compás 80, omitido, probablemente por descuido, en la edición francesa). Zimmerman tendía a confiar demasiado en las ediciones alemanas en pasajes donde la edición francesa añade información durante el proceso de publicación. Por ejemplo, ni el autógrafo ni la copia de Fontana indican *Mesto* al comienzo de la Mazurka en *Si menor*, op.33, n.4. Esta indicación sólo aparece en la primera Edición Francesa, como separata de las hojas de prueba. La eficacia de esta indicación sugiere que el autor es Chopin.

La Edición **Henle** todavía no está completa. Faltan los conciertos para piano y la sonata para violoncello y piano, op.65, obra poco interpretada. También faltan las canciones, no compuestas para el público, entre las que hay piezas de considerable belleza. Lo cierto es que las colecciones, (contando, por supuesto, con las obras arriba mencionadas), se podrían completar con muchas piezas de menor valor musical (publicadas tanto en vida de Chopin como tras su muerte). El volumen más reciente, las *Klavierstücke*, (1978), edición de Ernst Herttrich, incluye la Berceuse, op.57, y la Barcarola, op.60, junto con piezas menores y obras de juventud. Hay diferencias importantes entre las primeras ediciones francesa y alemana de

estas últimas obras (cfr. también los dos Nocturnos op. 62 y la Mazurka op.56, n.3). Por ejemplo, los compases 49 y 70 de las primeras impresiones de la Berceuse llevan indicaciones de pedalización radicalmente diferentes. Como fuente principal, Hertrich opta por la copia editada por Chopin antes de su entrega a Breitkopf & Hartel, hecho que le exime de responsabilidad. Sin embargo, en otras ocasiones, Henle utiliza digitaciones y otros signos que no pertenecen a la fuente principal. La política de Henle, consistente en no modificar sonidos o armonías, se aplica también a las pedalizaciones. Esta es la razón por la que hay sutilezas maravillosas en las pedalizaciones de la primera Edición Francesa que no se encuentran en el volumen de Hertrich. Creo que, ya que en esta ocasión Chopin nos ha legado no sólo una, sino dos Urtext, se deberían reproducir ambos esquemas de pedalización, uno sobre otro, identificándolos debidamente.

El argumento de que un manuscrito autógrafo de Chopin forzosamente ha de ser superior al primer borrador que le servía de copia tiene su explicación en razones mecánicas. Una copia impecable indica que el clima de creatividad ya ha sido rebasado y que cualquier modificación posterior se reduce a pulir detalles. El Chopin que componía y revisaba, que ampliaba y acortaba ligaduras, que alteraba la colocación de las subidas de pedal, que tachaba compases de manera impulsiva, era el mismo hombre capaz de romper lápices durante sus clases, mientras paseaba nervioso por la habitación. Aun así, Chopin se tomaba muy en serio sus copias definitivas, simplemente porque no siempre tenía la oportunidad de leer las pruebas de sus ediciones.

Para la Barcarola, Hertrich utilizó la copia que Chopin extrajo del manuscrito original entregado a Brandus, su editor francés. Aunque la copia es del todo fiable, Chopin no se molestó en anotar las digitaciones que se encontraban en el manuscrito de trabajo. La pérdida puede parecer intrascendente, pero lo cierto es que el compás 36, por ejemplo, indicaba una digitación muy interesante con la que el compositor evitaba la caída relativamente fuerte del pulgar de la mano derecha sobre dos sonidos que han de ser interpretados *pianissimo*. La digitación de Chopin indicaba segundo dedo de la mano izquierda para estas notas. Al decidirse por la digitación para la mano derecha, (digitación de la versión francesa), Hertrich omitió las plicas hacia abajo, así como la intencionada digitación de Chopin.¹⁰ Por último, ¿Qué justificación tiene la pedalización de Hertrich bajo las tres últimas partes de este compás? Esta pedalización no se encuentra en las anotaciones críticas.

5. En el extenso catálogo de música para piano de G. Schirmer S.A., aparecen dos editores principales, Karol Mikuli y Rafael Joseffy que, por separado, son responsables de casi

10. También este punto está falseado en la Edición Polaca Completa, que señala el autógrafo correspondiente como fuente principal.

toda la obra completa. En alguna ocasión, Schirmer contrató a otros editores (como es el caso de Arthur Friedheim para los Estudios), y conservó a Carl Deis como editor jefe desde 1917 a 1953.

La primera y, hasta el día de hoy, la mejor edición de Schirmer es la de Mikuli, alumno de Chopin desde 1844, uno de los pocos discípulos del compositor que pasaron a ser profesionales. Mikuli ha sido atacado siempre con exageraciones o, incluso, sin motivo aparente. Arthur Hedley se quejaba de que Mikuli, en los Preludios, confundiera una copia de Fontana con el autógrafo de Chopin; y también de que afirmara que los manuscritos de Chopin estaban "repletos de errores".¹¹ 1) De hecho, lo que está repleto de errores es el artículo de Hedley: se equivoca cuando dice que "el término 'copia autorizada'... es engañoso y no tiene sentido";¹² 2) Esto puede desenfocar la apreciación del valor relativo de los manuscritos; 3) La afirmación de que "Fontana imitó deliberadamente la grafía de Chopin de la manera más exacta posible" fracasa al no explicar por qué Fontana no colocó las plicas a la derecha, detalle que ni el más vulgar de los falsificadores habría pasado por alto; y 4) No es cierto que Chopin mintiese cuando escribió a Breitkopf; "Le mando mis cuatro manuscritos, Op. 46-49", según afirma Hedley.

En todo caso, Mikuli no es el único amigo o alumno de Chopin que tuvo dificultad a la hora de distinguir entre la grafía de Fontana y la del compositor. Hedley afirma que la hermana de Chopin, Izabela, las confundía. La caligrafía de Chopin era pequeña y meticulosa; las correcciones que Mikuli viera en las partituras de los alumnos debían ser de mayor tamaño y considerablemente desiguales -es posible que Chopin ni siquiera se levantara de la silla para escribirlas. Cuando Mikuli afirmaba que los manuscritos de Chopin estaban repletos de errores, seguramente pensaba en autógrafos como el de la Mazurka en *Do menor*, op. 56 n. 3.

Las ediciones de Mikuli están enriquecidas por estos recuerdos, (muy vivos, pues, al contrario que la mayoría de alumnos de Chopin, siempre permaneció activo como profesor y como concertista) y por las valiosas anotaciones al margen, algunas de ellas del mismo Chopin. La biografía de Nieck afirma que "Mikuli basó su edición... en sus propias copias, basadas sobre todo en ediciones parisinas, y corregidas por Chopin en el transcurso de las clases, y en otras copias, con muchas correcciones de Chopin que le proporcionó la condesa Delphine

11. Arthur Hedley, "Some Observations on the Autograph Sources of Chopin's Works" en *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederic Chopin*, ed. Zofia Lissa (Varsovia, 1963), p.477.

12. El término 'copia autorizada' puede dar lugar a confusiones, pero no en el sentido aplicado por Hedley. Chopin, además de entregar un primer borrador al copista, (o incluso una copia mejor presentada y meticulosa, como la Berceuse inacabada de la Colección del Conservatorio de París de la Bibliothèque Nationale), también era usual que hiciese correcciones al copista. Esta es la razón por la que estas copias están doblemente autorizadas y son de las más fiables entre los autógrafos de Chopin.

Potocka. También colaboraron otros alumnos de Chopin: la princesa Marcelline Czartoryska y Madame Frederike Streicher, (de soltera, Müller), así como de Madame Dubois y Madame Rubio y del amigo de Chopin, Ferdinand Hiller".¹³

Todos los intérpretes de Chopin deberían leer los prefacios a las ediciones de Mikuli. Son tan valiosos para los intérpretes de piano de hoy en día como lo eran para los que tocaban en instrumentos de la época de Mikuli. Es inexplicable que se mantengan confusiones conociendo la claridad con que Mikuli escribió acerca de las clases de Chopin. Por ejemplo; Mikuli aclara que "en el trino, que casi siempre comienza con la nota auxiliar, Chopin requería una igualdad perfecta más que gran velocidad, y que la resolución se ejecutase fácilmente y sin apresuramiento". De esta frase se ha deducido que a Chopin no le gustaban los trinos rápidos. Esta exigencia era pura y llanamente pedagógica. Sería inútil permitir a un alumno la ejecución de un trino a gran velocidad pero con desigualdad, ya que se vería obligado a recomenzar constantemente. Es más lógico aprender a controlar el sonido y el ritmo de un trino comenzando a un *tempo* lento. Lo mismo sucede con la frase "...Chopin estaba sentado en un Pleyel vertical mientras el alumno tocaba en un gran cola", de la que muchos escritores han deducido que Chopin prefería los pianos verticales a los de cola. Lo contrario es bastante más probable: prefería el sonido más rico de los pianos de cola en una jornada en la que daba clase tanto a alumnos mediocres, (que necesitaban de toda la ayuda posible), como a alumnos dotados (a los que sólo podría exigir sutilezas de sonido si contaban con un piano de cola). El término 'gran cola' no debe confundirnos. El piano de cola de Chopin medía aproximadamente 2,03 m., un poco más corto que nuestro Steinway "B", y la resonancia era más reducida debido a la menor tensión de las cuerdas.

En otras ocasiones Mikuli nos proporciona valiosas informaciones de primera mano. Una de ellas está en el Estudio en *Mi menor*, op. 25, n.5, donde aclara que las "appoggiaturas (compases 29-36) han de interpretarse de la misma manera que las que aparecen al comienzo del Estudio; la única diferencia es que deben mantenerse las notas superiores. Otra anotación se refiere a una variante añadida por Chopin en la copia de la Polonesa en *Mi b Menor*, op. 26, n.2, perteneciente a Mme. Rubio. Según Mikuli esta variante era sólo para ella. Chopin substituyó los bemoles por becuadros en las notas *re* del compás 10 y en sus repeticiones (cc 58, 114 y 162). Actualmente, el principal motivo de discrepancia con las ediciones de Mikuli podría fundamentarse en que no diferencia sus comentarios con una tipografía más pequeña pero, al no hacerlo, seguía, simplemente, las costumbres editoriales de su época.

La edición de Rafael Joseffy se aleja más de los textos originales. En el Preludio en *Do Mayor*, los compases con quintillos se convierten en dos semicorcheas y un tresillo de semi-

13. Frederick Niecks, *Chopin as a Man and Musician* (Londres, 1902), II,p.274.

corcheas. En el compás 12, del Preludio en Si bemol Mayor, se perpetúan dos errores al incluir el segundo *mi bemol* 1 en la *clave de fa* y omitir la pedalización que atraviesa la barra de compás, y llega hasta el compás 13. En los últimos compases, Joseffy descoloca los acentos y, en el último compás del Preludio en *Fa # menor*, inserta una pedalización "pedagógica" totalmente arbitraria.

La versión posterior de los Estudios, de Friedheim, es aún menos fiable. En el op. 10, n.10, en *La bemol Mayor*, el editor sustituye las indicaciones de articulación del autógrafo y de las primeras ediciones, por las suyas propias, que son las que aparecen en los compases 1-4 de la versión publicada, para luego, de manera incomprensible, adoptar las articulaciones del comienzo del autógrafo en los compases 5-8 (aunque el prefacio deja claro que nunca consultó un autógrafo). Para finalizar, remata con la articulación del compás 9, que no se encuentra en ninguna fuente. Friedheim sitúa dos intrusos "marcato pocchissimo" y "marcato simile" sobre los compases 1 y 10, determina una pedalización gratuita y toda a la velocidad, $\downarrow = 92$; tres puntos más de lo que indica el autógrafo de Chopin y cuatro más de lo que indica la versión publicada. La velocidad fijada es menor que la publicada para el resto de los Estudios; n. 6 $\downarrow = 69$ hasta $\downarrow = 116$, ¡casi 13 puntos de metrónomo! La sonoridad del piano de Friedheim era más pesada que la del Pleyel de Chopin, pero esto no es razón suficiente para convertir el Estudio en un *Molto lugubre*.

En el prefacio, Friedheim anticipa, con evidente arrogancia, su sustitución de los *sforzandi* de Chopin por acentos "apropiados" y prosigue con un ataque injustificado a Mikuli. A pesar de la sabia decisión de Schirmer de rebajar el precio de esta edición, hay que evitar este volumen escrupulosamente.

6. La Primera Edición Crítica Completa Revisada de Bargiel, Brahms, y otros, se vende en Estados Unidos por Belwin-Mills (antes Edwin F. Kalmus). La calidad es desigual, dada la diversidad de editores. Brahms asumió la co-dirección con la lógica actitud de respeto y admiración de un compositor hacia otro. Su primera condición fue la de editar únicamente aquellas composiciones respaldadas por un manuscrito. Ya en marcha el proyecto, se dio cuenta de que uno de sus coeditores no compartía esta responsabilidad. La carta de Brahms del 31 de Marzo de 1878 es reveladora: "Desearía que Bargiel abandonase su obsesión por mejorar la grafía de Chopin. De esto a desmoronar su textura hay sólo un paso"¹⁴.

Por desgracia, su consejo no fue escuchado. Esta es la razón por la que algunas ediciones, como los Preludios, no se puedan recomendar. El texto del primer Preludio distorsiona

14. Oswald Jonas "On the Study of Chopin's Manuscripts", *Chopin Jahrbuch*. Ed. Franz Zagiba (Viena, 1956), p.143.

el quintillo de modo aún más grotesco que Joseffy. Aún así, hay otros volúmenes, los Valses por ejemplo, (especialmente los publicados en vida de Chopin), de gran valor pedagógico.

7. Sólo una edición del siglo XX acometió una restauración exhaustiva -La **Edición Oxford** Original de Frédéric Chopin, bajo la dirección editorial de Edouard Ganche, *Président* de la *Société Frédéric Chopin* de Paris.

Esta edición, copyright 1932, está agotada, aunque se puede encontrar en muchas estanterías de bibliotecas universitarias. El texto musical de la Edición Oxford fue reimpresso por Curci, de Milán, con comentarios de Alfredo Casella, y está disponible en el mercado norteamericano por Vester y Hobby de Nashville, aunque, sin duda, también en otros países.

El prefacio de Ganche, de 1928, es, a pesar del tiempo transcurrido, una lectura recomendable, y, si se juzgase en función de la expectación que despierta, el éxito estaría asegurado. Pero tal y como sucede con la Fantasía-Impromptu, editada por Arthur Rubinstein en 1962 para Schirmer, los esfuerzos de Ganche por lograr unos buenos resultados se quedaron en buenas intenciones. Por ejemplo, "toda la producción de Chopin en siete volúmenes", iba a derivar de fuentes autógrafas, recogidas en las primeras ediciones francesas por Jane Stirling, alumna de Chopin, y entregadas a Ganche a través de su sobrina Anne D. Houston. En este prefacio se afirma: "En las páginas y títulos, Chopin escribió dedicatorias y comentarios, anotó y proporcionó variantes interpretativas".

Aún así, estas anotaciones a lápiz, introducen una triple dificultad. La primera es la de la autoría. La caligrafía de una persona es difícil de verificar cuando los símbolos se reducen a alteraciones accidentales, números arábigos y líneas diagonales o verticales (como las que unen una nota del bajo con una nota de adorno de la melodía). Con respecto al célebre "Largo" que encabeza el Preludio n. 14 en *Mi b menor* en la colección de Jane Stirling, sospecho que la única finalidad fue la de indicar un tiempo adecuado de práctica a una alumna con manos que se agarrotaban con esta pieza llena de octavas.

La segunda consideración es de intención; el polémico *mi b* 1, en el compás 3 del Preludio n. 20 en *Do menor*, podía haber sido explicado por Chopin como lo que pudo haber escrito en un principio pero de hecho no escribió. Un editor puede argumentar que este *bemol* es una mejora, pero, al afirmarlo, debería fundamentar su criterio en alguna fuente. Existen dos fuentes de manuscritos para este *mi b*, ambas aparecidas posteriormente a esta publicación: el álbum de Chopin para Anny Szeremetiev (ver mi edición **Norton Critical Score** de los Preludios), y una copia hecha por George Sand. A estas dificultades, la **Edición Oxford** añade una tercera de accesibilidad. Hasta hace poco tiempo estos siete volúmenes no han estado disponibles para su posible estudio o comparación. Krystyna Kobylanska, tras

poder analizar este material durante dos días, afirmó que las abundantes anotaciones no son sólo de Chopin. La publicación, en 1979, de una nueva edición del libro *Chopin vu par ses élèves*, de J.J. Eigeldingers clarificó por vez primera el alcance del problema¹⁵.

Una de las deducciones del autor es la posibilidad de que la hermana de Chopin, Ludwika, cotejase lecturas de sus ejemplares con los de Jane Stirling, hecho que puede dificultar el proceso de identificación.

El prefacio de Ganches prosigue con la afirmación: "el compositor permitió que tres amigos íntimos, consejeros imprudentes, a quienes, con frecuencia, encomendaba la tarea de copiar su música o leer las pruebas". En este caso, la atrevida y característica música de Chopin se difuminaría antes incluso de ser publicada. Saint-Saëns mantuvo esta tesis y, es posible que ésta fuera la fuente en la que se basó Ganche. Por lo demás, la certeza de Ganche acerca de la audacia armónica de Chopin, deriva de su lectura de la mal reproducida plancha del autógrafo del Estudio en *Fa menor* de los *Trois Nouvelles Etudes* que aparece en la biografía de Nieck (no sólo mal reproducida sino, tal y como ya he mencionado, aparentemente manipulada). La publicación, en 1940, de una edición privada de este Estudio por el dueño del autógrafo, Arthur Hedley, dejó en ridículo a Ganche. De hecho no hay ninguna razón para creer que determinadas erratas de algunas de las primeras ediciones sean debidas a borrones intencionales de Fontana, (copista principal de Chopin durante seis años), o a que Chopin solicitase o admitiese consejos de otra procedencia.

Otro ejemplo citado por Ganche sólo indica que la versión publicada del Vals en *Do # menor*, op. 64, n.2 difiere aquí y allá de una versión autógrafa anterior. En ningún caso se ha establecido la superioridad de este autógrafo, dado que le falta la anacrusa al compás 1. Ganche no analiza con detenimiento "el error al comienzo de la frase en *Re b Mayor*". Que Ganche prefiera la anacrusa a esta frase con la nota *la* del autógrafo, en lugar del *fa* de la versión publicada; o prefiera el *re b* del registro medio, en lugar del *re b* del registro grave para la primera parte del compás siguiente; o que prefiera el *la* en la segunda parte en vez de en la tercera parte del acompañamiento; o que prefiera la ausencia de ligaduras en la melodía desde la última parte del compás a la primera parte el compás siguiente, son opciones que deben ser argumentadas.

En todo caso, estos cambios ni siquiera dan como resultado una versión "muy diferente a la usual". Cinco años antes, Fontana, -tantas veces criticado-, había cesado su actividad como copista de Chopin al trasladarse a América.

El texto de la **Edición Oxford** está basado, supuestamente, en manuscritos autógrafos y en los ya mencionados volúmenes comentados de primeras ediciones. Basta una simple oje-

15. Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, nouvelle édition (Neuchatel, 1979), pp.256-58.

ada a los Preludios para apreciar desviaciones del único autógrafo completo (el de Valldemosa). La edición de Catelin omitía detalles como el acorde arpegiado del Preludio n. 2 (segunda parte del compás 22, mano derecha); las digitaciones de los compases 22-23, al estilo Hummel (pulgares en teclas negras); la secuencia de dedos 1-4 (cruzamiento del pulgar en teclas negras), del número 16 y el pedal atravesando la línea divisoria entre los compases 12 y 13 del Preludio n. 21. Sabemos que Fontana leyó las pruebas para esta edición descuidando algunos detalles¹⁶, a pesar de que la inferior edición alemana, basada en su copia, imprimió estos detalles (a excepción de uno), correctamente. Ninguno de ellos se encuentra en la **Edición Oxford**. Chopin no corrigió esas omisiones en las partituras de sus alumnos. Por eso, y ya que Ganche no estudió el autógrafo con cuidado, -seguramente porque no pudo disponer de este manuscrito ni de la copia de Fontana-, repite continuamente que los detalles de la partitura anotada de Jane Stirling son auténticos, excluyendo cualquier otra posibilidad, tal y como hace con la incoherente indicación de *Largo* que anota el *Alla breve* del ya citado Preludio en *Mi b menor*.

A los ya existentes problemas derivados de la proliferación de fuentes de la Berceuse, Ganche añadió el suyo, al suprimir la indicación de bajada y subida de pedal del compás 50. Las demás indicaciones de pedal son idénticas a las de la primera Edición Francesa, aunque las subidas de pedal en los compases 60 y 65 se extienden más de la cuenta y la grafía del compás 23 esté tan apelmazada que no se pueda determinar el momento preciso de subida del pedal.

El autógrafo que contiene otras variantes (hay un facsímil en el prefacio al vol. XI de la **Edición Polaca Completa** de Bronarski) es el bosquejo de una composición: le falta un título; los dos compases introductorios; indicaciones de tempo y dinámica; pedalización y digitaciones. En este autógrafo falta, incluso, la digitación del compás 56 de un esbozo anterior¹⁷. La última fuente, una copia de Chopin, contiene estos y otros detalles. Esta copia lleva la firma de Breitkopf. A la hora de imprimir sus variantes, Ganche debió haber indicado a sus lectores que estaba copiando de una versión anterior. Incluso la denominación 'manuscrito' es incorrecta. Además, Ganche afirma que "toda la digitación es de Chopin". Algunas sí son claramente de Chopin, como la del compás 56, poco común, que evita una posible caída pesante del pulgar sobre el *fa* 1, así como la secuencia de dedos más débiles 5-4-5 en *do* 3 - *sol* b 3 - *fa* 3 (cc, 49-50), o la asignación de dos teclas consecutivas al pulgar en dos puntos del compás 25. Lo más probable, en muchos otros casos, es que las digi-

16. Carta de Chopin a Fontana, fechada el 8 de agosto de 1839 por Hedley: "Pleyel me dijo que eres muy diligente y has corregido los Preludios".

17. Algunas veces, (como en la carta a Maurice Schlesinger [n.563 en la Correspondence, III, 1879]), Chopin se refirió a su Berceuse como "Variaciones". El primer boceto titula la pieza como una "colección de catorce variaciones".

taciones anotadas por Chopin obedezcan a fines pedagógicos. Ganche debería haber diferenciado estas digitaciones de las publicadas.

El tema recurrente de esta investigación es la necesidad de contar con guías editoriales que permitan que, el número cada vez mayor de académicos e intérpretes, puedan evaluar las fuentes que se incluyan en el texto o en las anotaciones críticas. Es tal la complejidad de las numerosas fuentes que nos han llegado, (han desaparecido muchos autógrafos), que no hay posibilidad de sustraerse a una interpretación y a un análisis incesante. Pero los editores de hoy, con su acceso cada vez mayor a las fuentes originales, no pueden escudarse en el mundo "pre-microfílmico" de un Mikuli o un Bronarsky. Aunque nunca se debería haber aceptado, hoy en día es imperdonable que un editor como Ganche hable de "censores incompetentes" sin identificar a uno sólo de ellos. Aún no disponemos de una edición plenamente satisfactoria de la música de Chopin, -y puede que sea una tarea imposible-, pero mientras que el interés se mantenga en la mente de los editores, seguirán apareciendo nuevas ediciones.

Traducción: **Victoria López Meseguer**