

---

# LOS VEINTISIETE ESTUDIOS DE CHOPIN Y SUS ANTECEDENTES \*

Simon Finlow

## INTRODUCCIÓN

La publicación en 1833 de los *Douze grandes études op. 10* supuso para el mundo musical la primera prueba indiscutible de la profundidad del talento creativo de Chopin. Desde muchos puntos de vista, ésta fue una forma muy adecuada y simbólica para proclamarlo. El temprano desarrollo del estudio para piano como género en sí, en el que Chopin desempeñó un papel esencial, está estrechamente ligado a la evolución de la técnica pianística, de la composición para piano y del propio instrumento. <sup>1</sup> Fue al piano el instrumento al que Chopin dedicó casi todas sus obras importantes. Fueron el sonido y el lenguaje interpretativo del piano los que le inspiraron, y no hay obra en que esto se manifieste de un modo tan claro como en los estudios. Dado que los *Estudios op. 10* revelan por primera vez la auténtica naturaleza de tal inspiración, supusieron un hecho clave en la evolución del propio Chopin, como compositor y como pianista. Marcan el final de su adolescencia artística, los evidentes comienzos de una madurez que se confirmaría claramente con su segunda colección, los *op. 25*, publicados en 1837.

“Los estudios de Chopin son únicos” –afirma Tovey en 1900– “[...] son las únicas grandes obras de arte que por entero deben su carácter al propio hecho de ser estudios.” <sup>2</sup> Ciertamente es que los estudios ocupan una posición privi-

---

\* *The twenty-seven etudes and their antecedents*, en *The Cambridge Companion to Chopin* (ed. por Jim Samson). Cambridge University Press; Cambridge, 1992.

1. El estudio para piano es un fenómeno particular del siglo XIX, si bien tiene claros antecedentes en otros géneros didácticos para piano anteriores: véase el trabajo de J. Brian Brocklehurst *The studies of J. B. Cramer and his predecessors*, publicado en *Music & Letters* 39/3 (1958); págs. 254-64). Véase también la tesis de Peter Ganz *The development of the étude for pianoforte* (tesis doctoral, Northwestern University [1960]); cap. 1 y 2, págs. 8-67.

2. Donald Francis Tovey, *Observations on Chopin's études*, en *Essays in Musical Analysis: Chamber Music*. Londres, 1944; págs. 155-56.

legiada dentro del amplio repertorio de música didáctica para piano; y por una razón muy clara: están en la cumbre de la transición entre los prototipos de comienzos del diecinueve (por lo general de perspectivas expresivas modestas y una función puramente técnica) y los espectaculares estudios de concierto de Liszt, Alkan y otros. Los estudios de Chopin no tienen parangón en cuanto a su capacidad de ejercitar los dedos, y al propio tiempo su calidad musical claramente permite –o incluso exige– que se interpreten en público. Sin embargo, lo que más contribuye a la exclusividad de estas obras es el ingenio que reflejan constantemente y que caracteriza las ideas pianísticas de Chopin y el arte con que las elabora. Desde los magníficos arpeggios con que comienza el *op. 10* hasta la solemne armonía expansiva con que se expanden las armonías en el *op. 25 núm. 12*, no hay apenas un solo gesto que no ponga de manifiesto la gran sensibilidad de Chopin hacia las posibilidades del teclado o su extraordinaria musicalidad.<sup>3</sup>

A la hora de evaluar las influencias que podrían haber ayudado a Chopin a llegar al grado de musicalidad que refleja el *op. 10*, resulta difícil evitar la sensación de que pareció haberlo alcanzado por sus propios medios. En breve veremos que la composición de estudios implica ciertos problemas específicos que, con gran dureza, pusieron a prueba el talento de algunos de sus precursores. No obstante, la comprensión de estos problemas por parte de Chopin parece tan intuitiva, sus soluciones parecen tan naturales, y sus concepciones musicales tan vivas y espontáneas, que no es posible explicar adecuadamente sus logros por medio de una comparación con sus antecedentes. Hay mucho de cierto en la frase de Gerald Abraham: “es indiferente cuánto pueda Chopin deber [a Hummel, Spohr y Moscheles] en sus estadios de oruga y crisálida, dado que cuando, a los veintiún años, emerge en forma de esa espléndida mariposa tornasolada que identificamos con el auténtico Chopin, ya estaba más libre de deudas con sus predecesores que ningún otro compositor en la historia de la música.”<sup>4</sup> En referencia al tema concreto de los estudios, Jim Samson afirma que Chopin se distinguía por “conquistar el virtuosismo en su propio terreno, y porque lo consiguió elevándose sobre la mediocridad de su entorno.”<sup>5</sup> Con los estudios *op. 10* Chopin no sólo desarrolla su

3. Evidentemente, esto no le convierte en un genio único, ni siquiera como compositor de estudios. Los *Douze études* de Debussy de 1915 (dedicados a Chopin) son igualmente dignos de mención por el ingenio que muestran y por su uso de los diversos recursos. Tovey cita los *Études Symphoniques* de Schumann (1837) y los *Paganini Studien* de Brahms (1866) como los únicos estudios del siglo diecinueve comparables a Chopin en calidad, aunque después los descarta por ser “en primer lugar variaciones y en segundo lugar estudios (una idea bien debatible); véanse las *Observations on Chopin's études*, pág. 156. Por otra parte, aunque Tovey muestra una actitud sorprendentemente negativa respecto a Liszt, apenas cabe duda de la calidad expresiva y el acabado técnico que un estudio como el titulado *Feux follets* (núm. 5 de los *Douze études d'exécution transcendante* de 1852) llega a alcanzar por medio de una fusión nada chopiniana de cromatismo y virtuosismo “trascendente”.

4. Gerald Abraham, *Chopin's Musical Style*. Londres, 1939; “Introducción”, pág. x.

5. Jim Samson, *The Music of Chopin*. Londres, 1985; pág. 59.

propio potencial musical, sino también el del género mismo, y el modo en que alcanza ambas cosas parece deber bastante poco a cualquier antecesor.

A pesar de todo, podemos reconocer la independencia de Chopin respecto a sus precursores sin necesidad de negar la existencia de verdaderos precedentes de sus logros. Esto tampoco significa que el altísimo nivel de la obra de Chopin anule el valor de los esfuerzos –por lo general más desiguales– de quienes le precedieron, aunque en el fondo sea ésta la única razón que le diferencie de ellos. Se puede encontrar una muestra interesante de la importancia de los estudios de Chopin en su propia época en un artículo de Schumann titulado “*Algunos estudios para piano ordenados en función de sus objetivos técnicos*”, que se publicó el 6 de febrero de 1836 en la revista *Neue Zeitschrift für Musik*.<sup>6</sup> El artículo está dividido en dos partes. La primera consta de un breve ensayo introductorio en el que se nombra a Chopin entre cinco compositores “que son claramente los más importantes compositores de estudios” –los otros cuatro son J. S. Bach,<sup>7</sup> Clementi, Cramer y Moscheles–. “En la obra de Moscheles,” –se nos dice– “y en menor grado en la de Chopin, la imaginación y la técnica comparten protagonismo a partes iguales.” Entre los compositores menores a quienes Schumann hace alusión, unos son considerados originales (Ludwig Berger, por ejemplo), y otros meramente competentes (J. C. Kessler). Algunos se distinguen por su tratamiento del instrumento (Kalkbrenner, Czerny, Henri Herz), por su “inspiración romántica” (Cipriani Potter), o por su “delicadeza” (Maria Szymanowska); de la obra de uno de ellos, Henri Bertini, se opina que es decepcionante, “aunque con cierta gracia”. Tras hacer una discreta mención de sus propios *Études d’après des caprices de Paganini op. 3 y 10* (1832 y 1835 respectivamente), Schumann se centra en su objetivo principal, como prometía en el título, que es clasificar diversos estudios de acuerdo con sus objetivos técnicos. Las piezas que considera de especial carácter poético son marcadas con un asterisco. Así pues, en la sección de “extensiones de la mano derecha” encontramos el estudio *op. 1 núm. 1* de Chopin (con asterisco, por supuesto), junto con el primero de los *Zwölf Etüden op. 12* de Berger (también con asterisco), dos de Clementi, uno de Cramer y muchos otros. Las diferentes categorías abarcan velocidad y ligereza, velocidad y fuerza, *legato*, *staccato*, melodía y acompañamiento con una misma mano, cambios de dedo sobre una nota tenida, extensiones, saltos, cruces de dedos y de manos, notas repetidas, octavas, trinos, problemas de acentuación, etc. En conjunto clasifica 350 piezas con un alto grado de precisión, pues, evidentemente, no fue ésta una tarea tomada a la ligera.

6. *Neue Zeitschrift für Musik* 4 (1836); págs. 45-46.

7. Schumann cita los “Ejercicios *op. 1*, en 6 volúmenes, y *op. 2*” de J. S. Bach. Aquí se refiere a la edición contemporánea de Peters del *Clavierübung*: los “6 volúmenes”, en realidad, son las seis partitas que constituyen el primer volumen original. Véase la obra de Leon Plantinga, *Schumann as Critic* (Londres y New Haven, 1967; págs. 146-47. La importancia de Bach en relación con la música del siglo XIX será valorada más adelante.

Si un músico de la inteligencia de Schumann se tomaba tanto trabajo con lo que Tovey denominaba “una música muy inferior”,<sup>8</sup> es de suponer que habría detectado algún valor incluso en el peor de sus ejemplos. Y mientras que, como era de esperar, suele ser de lo más generoso a la hora de conceder asteriscos a Chopin (once de los doce estudios del *op. 10* lo llevan), tampoco lo es menos con respecto a Berger (siete piezas entre las nueve mencionadas llevan asterisco) y Moscheles (de las diecinueve piezas citadas de su colección, están marcadas diez). Es evidente que existen obras que merecen nuestra atención, no sólo por lo que puedan decirnos acerca de Chopin, sino por mérito propio. De este modo, durante las páginas siguientes valoraremos en detalle las diversas cualidades estilísticas y funcionales que contienen estos estudios anteriores a él.

Una de las cosas que se pone de manifiesto en el artículo de Schumann es que el repertorio de estudios para piano hacia 1836 era bastante amplio. Czerny, por ejemplo, había compuesto para entonces varios cientos de estudios y de ejercicios –tantos, de hecho, que Schumann, excusándose con mucha educación, renuncia a clasificarlos uno por uno-. Otros compositores, como Steibelt y Field, ni siquiera son mencionados por Schumann, mientras que algunos de los que cita nos resultan poco conocidos. Por ello, y en favor de una mayor claridad, adjuntamos una lista de las obras didácticas importantes compuestas entre 1800 y 1840 por compositores a los que ya nos hemos referido en este capítulo o de los que haremos mención en los siguientes (se sigue el orden de publicación).

#### SELECCIÓN DE OBRAS DIDÁCTICAS, 1800 A 1840

- J. B. Cramer: *Studio per il pianoforte op. 39*; 1804.  
 D. G. Steibelt: *Étude pour le pianoforte contenant 50 exercices de différents genres op. 78*; 1805.  
 Cramer: *Étude pour le piano forte op. 40*; 1810.  
 J. Field: *Exercice modulé dans tous les tons majeurs et mineurs*; 1816.  
 M. Clementi: *Gradus ad Parnassum*; 1817-26.  
 J. H. Müller: *Préludes et exercices*; ca. 1817.  
 L. Berger: *12 Etüden op. 12*; 1819.  
 F. Kalkbrenner: *24 études op. 20*; ca. 1820.  
 M. Szymanowska: *20 exercices et préludes*; 1820.  
 C. Potter: *24 études*; 1826.  
 I. Moscheles: [24] *Studien zur höheren Vollendung bereits ausgebildeter Clavierspieler op. 70*; 1826.

8. Tovey, *Observations*; pág. 157.

- C. Czerny: *Schule der Geläufigkeit op. 299*; 1830.  
 H. Bertini: *25 études caractéristiques op. 66*; 1832.  
 R. Schumann: *6 études d'après des caprices de Paganini op. 3*; 1832.  
 F. Chopin: *12 grandes études op. 10*; 1833.  
 J. N. Hummel: *24 Etüden op. 125*; 1833.  
 H. Herz: *24 grandes études*; ca. 1835.  
 R. Schumann: *6 études d'après des caprices de Paganini op. 10*; 1835.  
 J. C. Kessler: *24 études op. 20*; 1835.  
 Schumann: *12 Etüden im Orchestercharakter op 13*; 1837.  
 Chopin: *12 neue Etüden op. 25*; 1837.  
 Berger: *15 neue Etüden op. 22*; 1837.  
 Chopin: *3 nouvelles études. Composées pour la méthode des méthodes de Moscheles et Fétis*; 1839.

Comparando ejemplos de estas obras con algunas otras que no tienen fines didácticos, es posible seguir el rastro de una serie de antecedentes de los rasgos musicales y técnicos de los estudios de Chopin.<sup>9</sup> Muchas de estas comparaciones ya han sido hechas por los críticos, generalmente con la intención de señalar semejanzas temáticas o motivicas, aunque en ocasiones también para poner de manifiesto ciertos rasgos comunes de estilo o aparentes influencias. Lo que sigue a continuación constituye el análisis y la evaluación de las semejanzas que resultan significativas en cuanto a los antecedentes estilísticos o metodológicos. La argumentación estará dividida en dos campos fundamentales. En primer lugar, nos fijaremos en la elaboración de pasajes concretos y en la figuración –es decir, en la materia prima de la técnica que generalmente sirve de sustancia temática de los estudios-. La segunda parte de la argumentación tratará aspectos como la armonía, la textura, la estructura formal y otros procesos de alcance más amplio, mediante los cuales se confiere una forma musical a dicho material.

## DESARROLLOS MUSICALES, FIGURACIÓN, TÉCNICA PIANÍSTICA

Las distintas líneas de desarrollo de la música didáctica para teclado dieron lugar a tres tipos de composiciones que pueden clasificarse de la siguiente manera: 1. Ejercicios, en los cuales el objetivo didáctico –el aislamiento y la repetición de una fórmula técnica concreta– desempeña el papel principal, mientras que cualquier interés musical o expresivo viene a ser

9. A partir de ahora, las referencias a obras de esta lista se harán nombrando al compositor y el número de opus, o, si no hubiera número de opus, citando la traducción del título. Las dos primeras colecciones de Cramer, *op. 39* y *op. 40*, fueron publicados más tarde como *Les célèbres études pour le piano* (ochenta y cuatro piezas en total). A éstos nos referiremos como los *Veinticuatro estudios, núms. 1, 2, etc.*

ocasional; 2. estudios, donde la relación entre las funciones musical y didáctica es complementaria e indisociable; y 3. estudios de concierto, en los que el elemento didáctico es más bien secundario en comparación con la esencia y el carácter principal de la pieza (a pesar de que será inevitable que la música implique la explotación de alguna destreza en particular y de la técnica virtuosística en general). Muchos compositores se inclinaron hacia una u otra de estas categorías. Czerny y Bertini, por ejemplo, aportaron sobre todo ejercicios; Liszt y Schumann compusieron casi exclusivamente estudios de concierto, y numerosos de ellos, incluyendo a Cramer, Berger, Moscheles y Chopin, se centraron en lo que, con mucho, era el género más problemático de los tres, en sus esfuerzos por componer estudios que comprendiesen la quintaesencia del lenguaje musical y de la técnica del piano. Vamos a tratar principalmente este último grupo.

La historia de los ejercicios es larga y no demasiado interesante. En su concepción para el teclado suelen adoptar la forma de pequeñas células que reproducen determinados problemas recurrentes a la hora de tocar ciertos pasajes. En el fondo, no se trata más que de practicar y repetir; raras veces se apela a la expresión y la interpretación, a menudo incluso se excluye deliberadamente. Los compositores de estudios, por el contrario, se esmeran en sistematizar y consolidar determinados recursos técnicos ya existentes dentro de unas estructuras musicales lo suficientemente coherentes y autosuficientes, con el fin de profundizar tanto en la interpretación al teclado como en la composición. Me propongo intentar demostrar que este criterio es tan cierto como fundamental para valorar los rasgos estilísticos que caracterizan los estudios de Chopin. También veremos que la originalidad de Chopin no se deriva tanto de la invención o de la demostración de técnicas nuevas (una preocupación frecuente entre los compositores de estudios de concierto), como de su capacidad para captar el problema básico desde una perspectiva innovadora: de su visión de los rasgos que definen un estudio perfecto. No obstante, en primer lugar es necesario que señalemos algunas de las características más obvias de los primeros estudios para piano con el fin de establecer algunos de los rasgos y estilos principales con los que se puede asociar este género.

Para ilustrar la manera en que un buen estudio puede codificar y desplegar una figuración determinada, he aquí dos pasajes breves y casi idénticos, el uno tomado de un movimiento de concierto escrito hacia 1820 y otro de un estudio compuesto aproximadamente una década más tarde (ejemplo 1).<sup>10</sup>

10. La estrecha similitud entre estos dos pasajes pone de relieve que, sin duda, Hummel fue la influencia más fuerte en Chopin de entre todos los compositores vivos. Ésta y otras comparaciones se ilustran en el artículo de Richard Davis *The Music of J. N. Hummel. Its derivations and development*, publicado en *The Music Review* 26 (1965); págs. 169-91. Véase también la obra de David Branson *John Field and Chopin*. Londres, 1972; pág. 156.

Ejemplo 1

a) Hummel, *Concierto para piano op. 85*, tercer movimiento; cc. 434-6 (mano derecha)

Doppio movimento  $\text{♩} = 88$



b) Chopin, *op. 10, núm. 4*; cc. 71-3 (mano derecha)

Presto  $\text{♩} = 88$



*ff* con più fuoco possibile

La figuración de Hummel es una de entre las muchas que se encuentran a lo largo de todo el movimiento; su única función es ornamentar una progresión cromática que lleva a una sucesión I-V. La figuración de Chopin, por otra parte, encarna una estructura motívica que se halla en toda la pieza. Después de someterla de forma exhaustiva a toda suerte de modificaciones y cambios de posición, aquí alcanza una apoteosis dramática durante la cual aparece combinada con su propia inversión libre en un avance imparable hacia la cadencia final. El estudio *op. 10 núm. 4* de Chopin toma conciencia de las implicaciones técnicas de un pasaje de transición tan inocuo como el de Hummel, y hace un extracto de su esencia motívica para desarrollar toda la gama de ramificaciones de esa idea pianística dentro de unos acontecimientos musicales como los que acabamos de describir.<sup>11</sup>

El carácter motívico del ejemplo 1b se define por una sencilla estructura de cuatro notas. La fuerza de esta idea pianística se deriva de su elasticidad y adaptabilidad, dos rasgos generales de los motivos de los estudios que no sólo permiten la repetición sobre diferentes grados de la escala -como en un ejercicio-, sino también la transformación de los intervalos en función del contexto armónico, la alteración cromática, la inversión, etc. La combinación de esta fórmula con la otra idea de cuatro notas que se desarrolla en la obra genera un movimiento continuo que también es una de las características de los estudios y, en general, de los

11. Resulta interesante que el germen de otra idea técnica -en este caso desarrollada en un estudio de Moscheles- se encuentre en el mismo movimiento del *Concierto en la menor* de Hummel. Una versión del motivo que aparece en el c. 431 -una escala cromática salpicada con notas dobles en la mano derecha frente a acordes quebrados en staccato con la izquierda- demuestra ser la idea principal en el *núm. 3* del *op. 70* de Moscheles. La pieza posterior se cita con frecuencia, y de manera errónea, como precursora del *núm. 2* del *op. 10* de Chopin, a pesar de que pocas obras ilustran mejor las diferencias entre ambos compositores. El *núm. 14* de los *Veinte preludios y estudios* de Maria Szymanowska se aproxima mucho más a los requisitos técnicos del estudio de Chopin, aunque un antecedente más interesante de ambas obras estaría relacionado con la digitación, que se parece a la que se utilizaba en los pasajes con escalas en la época anterior a Bach; véase la obra de Hugo Leichtentritt *Analyse der Chopinschen Klavierwerke* [2 vols]. Berlín, 1921-22; vol. 2, pág. 90.

pasajes de virtuosismo del siglo diecinueve. El ejemplo 2 ilustra la estructura motívica de seis figuras *moto perpetuo* similares, seleccionadas más o menos aleatoriamente entre obras de todo el periodo en cuestión.

- a) Beethoven, *Sonata op. 26* (1802); cuarto movimiento; c. 1 / b) Cramer, *84 Estudios, núm. 27* (1804); c. 45  
 c) Field, *Concierto para piano núm. 2 en la bemol* (1816); tercer movimiento, c. 561  
 d) Kalkbrenner, *op. 20 núm. 7* (1820); c. 1 / e) Beethoven, *Variaciones Diabelli* (1823); var. 17, c. 1  
 f) Chopin, *op. 25 núm. 11* (1837); c. 5

Ejemplo 2

El parecido en la esencia pianística de estas células motívicas y, de hecho, también en el efecto retórico que tienen los pasajes de los que procede cada una de ellas, indica hasta qué grado se va estandarizando el material de la música virtuosística para el piano a comienzos del siglo diecinueve. Esta tendencia hacia lo que ha sido descrito como “un estilo instrumental cosmopolita” se refleja con toda claridad en el material musical en que se basan los compositores de estudios de la misma época.<sup>12</sup>

Posteriormente, Adolph Kullak se dio cuenta de esta progresiva preponderancia del movimiento continuo y de otras figuraciones virtuosísticas basadas en una pequeña célula motívica. Consideró que era la consecuencia directa del uso de la elaboración de pasajes de virtuosismo a partir de la *fioritura* ornamental, una forma de expresión que describe como “representación expresiva” (*“sinnliche Darstellung”*), como la base temática de secciones musicales más amplias o incluso de composiciones enteras. Su análisis de este proceso es muy interesante:

Anteriormente, un pasaje había aparecido como contraste de la cantilena, lo instrumental como contraste de lo vocal, el movimiento como contraste del reposo. Ahora, en cambio, todo se vuelve movimiento; los contrastes sólo aparecen dentro de la variada figuración del movimiento. La técnica se desarrolla en todos los ámbitos (...). Lo que en otros contextos se había dado como un ornamento, que apenas destacaba entre los pilares de la idea artística (véase el ejemplo 1), ahora se retoma y se elabora en una imitación

12. Véase la obra de William Weber *Music and Middle Class*. Londres, 1975; pág. 41.

multiplicada hasta el infinito y en la fluida figuración propia del género del estudio, como si lo que fuera un problema de dominio de la dificultad ahora se hubiese convertido en un juego de niños (véase el ejemplo 1b). El principio formal del estudio tiene gran preeminencia. De este modo, sus principios se extienden a todas las formas posibles, de tal modo que sus leyes acaban dominando la libertad de creación y no queda apenas nada del método ideal de composición anterior.<sup>13</sup>

Un incremento de la preocupación por los aspectos expresivos y técnicos de la articulación en el teclado podría explicar por qué los compositores del siglo diecinueve consideraron el estudio como el medio apropiado para expresar este nuevo énfasis. Pero, a pesar de que el ejemplo 2 muestra que la “representación expresiva” y el movimiento continuo no se circunscribían en modo alguno a los estudios, no evidencia los problemas creativos específicos que surgen a la hora de crear frases musicales convincentes exclusivamente a partir de ese tipo de material. Esta cuestión será el tema de nuestro análisis más adelante.

Dado que era en los estudios donde se daba el proceso de codificación y sistematización de determinados problemas técnicos, algunas de las texturas y fórmulas que surgían resultaban lo bastante recurrentes como para transformarse en clichés del género fácilmente identificables. Los pasajes de escalas, notas dobles y arpeggios son ejemplos obvios, pero también otras técnicas mucho más sofisticadas se fueron estableciendo a medida que evolucionaba el género. Dentro de la clasificación que hizo Schumann en su artículo sobre los estudios para piano, por ejemplo, hay una categoría denominada “melodía y acompañamiento con la misma mano”. Tal vez la realización más sublime de esta textura, realmente efectiva en el teclado, sean las últimas secciones del *estudio op. 10 núm. 3* de Chopin. Schumann cita veintiún ejemplos más de lo mismo, incluyendo dos estudios del *op. 12* de Berger y uno del *op. 70* de Moscheles. No obstante, los requisitos técnicos de este recurso –un cuidado control del ataque y el fraseo de la melodía, y una buena distribución del peso en las voces internas– habían sido demostrados de forma efectiva por Steibelt ya en 1805,<sup>14</sup> y, además, se puede seguir el rastro de sus orígenes en la música no-didáctica, que se remontan a mucho antes (por ejemplo, al tiempo lento de la *Sonata “Patética”* de Beethoven). Las diversas manifestaciones de esta y de otras técnicas en estudios anteriores a 1840 nos proporcionan una crónica muy interesante de los medios a través de los cuales los compositores de estudios buscaron la

13. Adolph Kullak, *The Aesthetics of Pianoforte-Playing* (traducción de T. Baker). Nueva York, 1893; págs. 22-23. La palabra “Form” en el original alemán en “*Die Etüde ist herrschende Form*” (“El principio formal del estudio tiene gran preeminencia”) también podría traducirse como “estilo”. Véase también el artículo de Lajos Hernádi “*Einige charakteristische Züge in dem Chopinschen Klaviersatz*”, en *The Book of the First International Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin*, editado por Zofia Lissa. Varsovia, 1963; págs. 168-75. En la pág. 172 encontramos una sorprendente ilustración de la idea de Kullak según la cual un ornamento se puede transformar en figuración (ejemplos c y d en el artículo de Hernádi).

14. Véanse sus *op. 78 núms. 3 y 11* (Schumann no cita ninguno de los dos).

explotación de ciertos desarrollos e innovaciones que aparecían en la música “libre” para piano. Tampoco habría que dejar de observar hasta qué grado estas innovaciones también respondían a las mejoras mecánicas y estructurales del propio instrumento.<sup>15</sup>

En ciertos casos, las fórmulas del tipo que acabamos de mencionar evolucionaron más allá de los clichés técnicos hasta convertirse en expresiones de un lenguaje que fácilmente podía identificarse con determinadas formas de interpretación. Del manierismo del “estilo brillante”, por ejemplo, surgieron toda una serie de recursos virtuosísticos distintivos. Uno de los más típicos era el que se caracterizaba por los tresillos rápidos de semicorcheas y el toque *leggiero*. Cramer fue uno de los pioneros en utilizar esta fórmula (véase el *núm. 31* de sus *Ochenta y cuatro estudios*). Kalkbrenner fue tal vez quien más la practicó (véase el *núm. 4* de su *op. 20*), y la espléndida técnica que llegó a desarrollar para transmitir estos conceptos pianísticos causó una gran impresión en el joven Chopin. Con todo, en las primeras composiciones del propio Chopin abunda una brillantez pianística de un calibre que rara vez alcanzara su antecesor. Es más, en su conocido estudio en torno a este elemento, el *núm. 5* del *op. 10*, Chopin presenta una figura muy brillante en la mano derecha del piano, cuyos contornos y estructura quedan circunscritos a uno de los rasgos puramente topográficos del teclado: al formar su motivo sobre teclas negras exclusivamente, el compositor toma una idea específica del piano dentro de un formato técnico estrictamente delimitado. El ingenio con que responde al inigualable desafío técnico que implica esta restricción técnica es tal, que cada giro del motivo brilla por su excelencia. Por una parte, esta restricción no le impide el uso de armonías cromáticas, y, por otra, se otorga una importancia motivica impresionante a los diversos fragmentos melódicos y lineares que emergen de los giros sobre las notas negras en la mano derecha hasta el punto de que son imitados y absorbidos por las apoyaturas, notas de paso y retardos de la mano izquierda: el resultado es una textura armónica rica en novenas y sextas añadidas. El efecto centelleante de esta armonía, combinado con la espectacular bravura de los pasajes virtuosísticos que la distribuye a lo largo de todo el teclado no tiene precedentes en la música para piano de Kalkbrenner ni de ningún otro representante del “estilo brillante”.

En buena parte, sin embargo, los modelos en los que Chopin basa sus estudios pueden describirse perfectamente en los mismos términos pianísticos tradicionales que definen los estudios anteriores: arpeggios, acordes quebrados, saltos, extensiones, terceras, sextas, octavas y demás. Parece que incluso evita algunas de las técnicas virtuosísticas preestablecidas (cruce

15. Los *núms. 19 y 20* del *op. 70* de Moscheles, por ejemplo, parecen haber sido concebidos para aprovechar el mecanismo de doble escape patentado por Pierre Erard en 1821. En una nota de prensa del 1 de junio de 1825, Moscheles describe el mecanismo como “algo de valor incalculable para la ejecución de notas repetidas”. Véase la obra *Life of Moscheles*, editada por Charlotte Moscheles y traducida por A. D. Coleridge, 2 vols.. Londres, 1873; vol. 1, pág. 108.

de manos, trémolos, octavas quebradas, etc.) que ya se perfilaban en la música para piano de Beethoven, Cramer, Steibelt y Clementi.<sup>16</sup> Así pues, la fuente de la originalidad de Chopin no habría de buscarse tanto en la selección de unos modelos determinados como en la amplitud de miras a la hora de desarrollar la trama en que están insertos. Según Zofia Chechlinska, “sólo adopta aquellos recursos que armonizan con su concepción general del mundo sonoro del piano”.<sup>17</sup> Este mundo sonoro del piano de los estudios se expresa, sobre todo, en las amplias estructuras armónicas de fondo y en las relaciones que éstas establecen con los efectos técnicos y la tímbrica de las texturas de primer plano. Éste es el tema en el que debemos centrarnos con el fin de determinar la naturaleza de los procesos que se ponen en marcha en los estudios de Chopin y hasta qué punto ya tenían antecedentes en estudios anteriores.

#### ARMONÍA, TEXTURA, COHERENCIA INTERNA

La emancipación de la figuración en los estudios de comienzos del diecinueve engendró un estilo instrumental que tendía a excluir la melodía y a producir un ritmo fluido uniforme dentro de unas texturas homogéneas y casi exentas de contrastes. Esto, a su vez, condujo a una vital importancia de la armonía en tanto que era el medio principal para imprimir el carácter expresivo, el ritmo y la estructura al trasfondo musical. A lo que aspiraban los compositores para satisfacer sus criterios didácticos o técnicos, además de crear interés desde un punto de vista musical, era a encajar una figuración determinada dentro de un marco armónico que permitiese a ésta adoptar diferentes posiciones. La influencia de los objetivos técnicos, pues, se extiende más allá de las figuraciones de la superficie de la música, hacia los diversos procesos armónicos y evolutivos subyacentes. Al mismo tiempo, no deja de ser el perfil armónico el que dicta el ámbito y la frecuencia de los cambios de posición en una marea de interacciones mutuas que fluctúan constantemente. Este rasgo distintivo de los estudios para piano supone una dura prueba para los métodos creativos en que se basa un compositor, especialmente cuando están implicadas estas perspectivas armónicas a gran escala.

Tal vez se deba a la desafortunada asociación de los estudios con ejercicios el que siga existiendo entre los músicos la tendencia a considerarlos como poco más que el intento de aislar la técnica de la sustancia musical con un fin puramente pragmático, a saber, el desarrollo de una destreza pianística concreta. Pero también es otra teoría frecuente que los mejores

16. Robert Colett subraya esta idea en el capítulo titulado *Studies, preludes and impromptus* de su obra *Frédéric Chopin. Profiles of the Man and the Musician*, editado por Alan Walker. Londres, 1966; págs. 120-121.

17. Zofia Chechlinska *The nocturnes and the studies: selected problems of piano texture*, publicado en *Chopin Studies* [ed. Jim Samson]. Cambridge, 1988; pág. 145.

estudios contribuyen a cultivar la musicalidad y no únicamente la técnica. Esta última idea subraya una afirmación que hizo John Gillespie respecto a los estudios de Chopin: “La técnica sola no es más que una faceta de la música para piano y la interpretación pianística, en cierto modo un simple medio para alcanzar un fin.”<sup>18</sup> Ya la propia idea de que la música pueda disociarse de algún modo de las técnicas interpretativas que la hacen posible, o de que la técnica no es más que un valor secundario de la música no podría resultar menos adecuada a la hora de analizar la música del Chopin maduro. De una escala, por ejemplo, se podría decir que su único propósito es técnico. Pero incluso las escalas pueden tener una función musical (como en el *núm. 2* del *op. 10*, por ejemplo, o en los finales del *núm. 11* del *op. 25* y la *Balada en sol menor*), si bien en un nivel claramente superficial. Por otra parte, cuando un pianista se aproxima a la dificultad técnica de una pieza (que bien podría ser un estudio) aislando un determinado pasaje para estudiarlo y repetirlo, podríamos decir que ha creado un ejercicio. No obstante, ya se sabe que los ejercicios en sí mismos no tienen significado alguno si se separan de la música de la que, de hecho, todos ellos no son más que extractos.<sup>19</sup>

Malinterpretaríamos seriamente las formas y los efectos que resultan de los estudios de Chopin si dedujésemos de su utilidad técnica que no son más que meros ejercicios de gran extensión. Por otra parte, considerar que su calidad estética es lo único que justifica su contenido técnico no tendría lo bastante en cuenta la dualidad funcional que define su carácter. Estos estudios son discretas obras de arte en las que las ideas musicales constituyen una encarnación del material técnico, en las que la música es técnica. En términos de Gillespie, podríamos decir que son medios técnicos para sus propios fines. Lo que los hace tan especiales es precisamente que el hecho de ser estudios no pone en peligro su integridad musical.

Un análisis excelente de las posibilidades creativas que ofrece el género del estudio es el que hace Oscar Bie en su *History of Pianoforte*. En el siguiente fragmento, por ejemplo, explica de qué manera la figuración (que describe como “los motivos de base eternos de toda la música”) puede sugerir un tratamiento particular:

Una de las posibilidades es ver en un acorde quebrado la oportunidad de utilizarlo en una tonalidad mayor o menor, o con séptima, o en una serie de progresiones poco frecuente, primero con la mano derecha, luego con la izquierda, luego con las dos, y, para terminar, con notas tenidas. La teoría se cumple satisfactoriamente, pues se ha creado un objeto práctico, y la conciencia académica puede descansar tranquila. Pero otra posibilidad es contemplar los acordes quebrados en su esencia [...]. En este caso, al igual que en el anterior, se presentarán todas las versiones en modo mayor, menor, con séptima, derecha, izquierda, subiendo y

18. John Gillespie, *Five Centuries of Keyboard Music*. California, ed. Belmont, 1965; pág. 224.

19. Compárense los comentarios sobre la textura que hace Zofia Chechlińska: “Ciertos recursos específicos de la técnica del piano, tales como las sucesiones de octavas y los trinos, no son textura en sí. Sólo cuando éstos recursos forman parte de un tejido musical, o bien cuando un tejido musical está formado a partir de ellos, entonces sí constituyen una textura.” Véase *The Nocturnes and studies*; pág. 143.

bajando, aunque dotando a todas estas variantes técnicas de una sensación de coherencia interna tan perfecta que adquieren significado y ya no pueden separarse: en la mente de un genio como este, el contenido técnico y el sustancial forman una unidad.<sup>20</sup>

En un buen estudio, pues, la naturaleza de la figuración influirá de modo significativo en la manera de desarrollar las ideas musicales; la sustancia técnica representará la base elemental de toda la estructura. En lo que respecta al carácter que suelen tener las ideas temáticas, se puede decir que el estudio favorece “modelos técnicos fijos y delimitados, que encajan unos con otros como piezas de un mosaico. Se opone a la expresión de largos procesos emocionales al estilo de Beethoven.” En vista de todo esto, Bie llega a la conclusión de que “no puede haber música para piano más genuina que el estudio. En él la esencia del piano se transforma en música.”

Por desgracia, los primeros representantes del género tuvieron que trabajar sin el gran beneficio de estas conclusiones, y es perfectamente demostrable que en muchos de sus estudios la esencia del piano no llegó a transformarse en música. Incluso en el caso de compositores posteriores a veces tampoco se puede apreciar mucho más que una torpe inclinación a contribuir al “*fracas pianistique*”<sup>21</sup> general de su época. Los estudios de Alexander Dreyschock, por ejemplo, dieron lugar a las críticas más cáusticas por parte de Schumann. Sobre todo se debieron a que los estudios no conseguían dar nada de vida a unos gestos pianísticos extravagantes, con poco más que trazas de una auténtica sustancia expresiva.<sup>22</sup> De manera similar, en una reseña de los *Estudios op. 20* de Edouard Wolff, Schumann subraya que “la dificultad es lo único que los caracteriza; hay más música en cualquier mazurca de Chopin que en estos 24 estudios juntos. No hay forma de que los jóvenes compositores tomen conciencia de que no se ha hecho la música para los dedos, sino justo al contrario, y ninguno debería aventurarse a ser un pobre músico con la pretensión de llegar a ser un excelente virtuoso.”<sup>23</sup>

Las obras didácticas de Czerny están hechas casi exclusivamente para los dedos, y miles de pianistas de hoy en día pueden dar testimonio de ello. Y mientras que es indudable los enormes beneficios técnicos que se obtienen al practicar los ejercicios de Czerny, este “ejercicio” (en el sentido de nuestra descripción anterior) es ciertamente el único término que los define con exactitud. Esto se puede ver con toda claridad en los contenidos del *op.*

20. Esta cita y las que siguen están tomadas de la obra de Oscar Bie *History of the Pianoforte and Pianoforte Players*, traducida al inglés por E. E. Kellett y E. W. Naylor (Londres, 1899; págs. 204-207).

21. La expresión es un préstamo de la obra de Alfredo Casella *Il Pianoforte*. Roma/Milán, 1939; pág. 79.

22. Véanse, por ejemplo, los ejemplares de la *Neue Zeitschrift* núm. 7 (1837; pág. 39), n° 27 (1847, pág. 91). En el posterior de los casos, una reseña de varias obras de Dreyschock, entre ellas también el *Romance en forme d'étude op. 49*, Schumann expresa sus opiniones con la ácida sentencia de que “no tiene talento para la composición”.

23. Véase por ejemplo la *Neue Zeitschrift* núm. 14 (1841; pág. 175).

299, la *Escuela de la Velocidad*. El *núm.* 36 en *do*, por ejemplo, no tiene nada más que una serie de figuraciones convencionales envueltas en un dilatado marco tonal de I-V-I, en el que la dominante no ofrece más que una oportuna alternativa temporal a la tónica. No hay ninguna razón estructural obvia que indique por qué este tipo de giros no podría haber continuado así hasta el infinito, por ejemplo, modulando a través de todo el círculo de quintas y con una fórmula cadencial añadida al llegar de vuelta a la tonalidad de partida (el *Exercise modulé* de Field de 1816 sigue un procedimiento de este tipo).

El fracaso del *op.* 299 a la hora de mostrar una sustancia orgánica de base y una coherencia interna lo convierte en algo bastante típico dentro de la amplísima obra didáctica de Czerny. El *núm.* 13 de los *Ochenta y cuatro estudios* de Cramer, por otra parte, es una rara excepción de la regla que establecen sus otros estudios, en el sentido de que tampoco logra satisfacer el requisito de ser musicalmente autosuficiente. En este caso encontramos un motivo brioso y sugerente, pero su elaboración parece más bien a una improvisación puesta por escrito, una cadencia de algún concierto perdido: la pieza resultaría natural en su contexto si uno se imaginara un robusto acorde en  $\frac{4}{4}$  antes de empezar, un giro cadencial en el penúltimo compás y una viva entrada del tema a modo de *tutti* en el acorde final. Al carecer tanto del rigor metodológico de un ejercicio como de la calidad de un estudio musicalmente bien terminado, no acaba siendo ninguna de las dos cosas.

A menudo es posible rastrear las raíces de este problema, que podría llamarse de coherencia interna, en los “motivos de base”, en las figuras mismas, o en los contextos armónicos en que éstas se desarrollan. Esto es así porque, en los estudios, la buena música siempre es el producto de unas figuras versátiles y con significado; cuando los mejores de ellos reúnen calidad estética y pianística, no es pura casualidad. Lo que con frecuencia se da en el caso de Bertini, Herz y alguno más, es que la presentación de las figuraciones no consigue generar interés armónico o melódico alguno, o bien que este interés armónico se intenta suplir mediante un exceso de cromatismos evidentemente gratuitos.

Estos dos tipos de deficiencia se encuentran con frecuencia en estudios anteriores y también posteriores a Chopin. El primer supuesto, por ejemplo, abunda de forma llamativa a lo largo del *op.* 20 de Bertini (véase, en concreto, el *núm.* 15 en *fa sostenido menor*). Las figuraciones del estilo que suele emplear Bertini a menudo se parecen a las de los acompañamientos de Lieder y música de cámara. La diferencia obvia es que carecen del componente melódico o lírico que justifica la existencia de pasajes con una textura tan uniforme y una armonía tan plana.<sup>24</sup>

24. Véase el comentario de Leichentrit, según el cual los acompañamientos de algunos de los lieder de Schubert ya aparecen en los estudios: *Analyse*, vol. 2, pág. 79. Peter Ganz indica que los mismos problemas pueden surgir incluso cuando hay melodía, como en el *núm.* 10 del *op.* 299 de Czerny, donde “la melodía es puramente secundaria; parece que se hubiera escrito para encajar con el acompañamiento” (*The development of the etude*; pág. 184).

Como ejemplo del segundo problema, podríamos citar el *núm. 11* de los *Veintidós grandes estudios* de Herz, que encarna ese tipo de cromatismo hueco tan frecuentemente materializado en la música para piano de esta época.

Todos estos problemas específicos derivan de la principal condición funcional de un estudio para piano: tiene que presentar una codificación sistemática de un recurso técnico concreto del teclado, a la vez que genera un proceso musical sustancial o constructivo. Cuando la música no consigue revelar la existencia de una sustancia orgánica y de una coherencia interna (por ejemplo cuando se convierte en algo totalmente mecánico, como un ejercicio), el fracaso suele ir asociado a uno de los dos tipos de deficiencias que hemos comentado: una textura débil, con carácter de mero “acompañamiento”, o la inserción de líneas y armonías cromáticas funcionalmente redundantes. Aún nos queda por examinar cómo los compositores de mayor nivel consiguieron lidiar con estos problemas tan inextricables en sus esfuerzos por escribir estudios que “tuvieran una doble deuda” con el arte de la interpretación y el de la composición.<sup>25</sup>

El primer compositor en alcanzar un cierto éxito a este respecto es Cramer. Sus primeros estudios, a diferencia de los de Clementi, correspondían a los prototipos establecidos por el estudio como género musical en sí.<sup>26</sup> Los *Ochenta y cuatro estudios* sentaron las bases, y, por medio de sus modelos temáticos, sus procedimientos armónicos y sus estructuras formales, demostraron diferentes maneras de conseguir un equilibrio musical y técnico satisfactorio. El *núm. 21* (clasificado por Schumann como ejercicio de extensión) es un ejemplo típico, en tanto que su motivo está construido con vistas a adoptar una amplia variedad de posiciones en el breve espacio de veintidós compases. Durante este mínimo tiempo, otras notas auxiliares no armónicas confieren un carácter sutil a la figuración y, por tanto, también enriquecen el esquema armónico tan simple que las engloba. El resultado es una miniatura muy atractiva y notablemente expresiva, parecida a un preludio. La mayoría de las piezas que componen los *Ochenta y cuatro estudios* son de este tipo -incorporan estructuras claras, armonías limpias, texturas homogéneas y frases de duración regular-. Por lo general, la estructura implica una forma binaria libre que se parece al procedimiento del minuetto de las sonatas que describe Charles Rosen en su libro *Sonata Forms*: con un breve desarrollo del motivo y una reexposición abreviada en lo que sería la sección B.<sup>27</sup>

25. La cita procede del análisis de los estudios de Chopin que hace J. Cuthbert *Hadden en Chopin*. Londres, 1903; pág. 230.

26. Este comentario no tiene intención de despertar controversias, si bien soy consciente de que contradice la opinión tradicional de los estudiosos. Hay varios estudios efectivos y útiles en el *Gradus ad Parnassum* pero son una proporción muy pequeña respecto al total. Los diversos cánones, fugas, rondós, movimientos de sonata, etc. que constituyen la mayor parte del *Gradus* son auténticos estudios, pero con otras formas y con estilos de música para piano bien distintos de las técnicas específicas.

27. Charles Rosen, *Sonata Forms*. Londres/Nueva York, 1980; págs. 110-18. [Existe traducción al castellano de este libro, publicada bajo el título “*Formas de Sonata*” por la editorial Labor (Barcelona, 1987). La referencia de la versión inglesa corresponde al cap. 6 de la versión en castellano.[N. del T.]

Este modelo, sencillo pero flexible, resultaba adecuado para los modestos objetivos a los que Cramer quería que sirviesen. Como más tarde demostró Chopin, esta forma también podía adaptarse a la realización de proyectos técnicos de una naturaleza mucho más ambiciosa.

Los puntos más fuertes de Cramer pueden apreciarse en dos aspectos concretos de su estilo de componer estudios que anticipan los de Chopin. Uno de ellos es la fuerza con que sus figuraciones dirigen las ideas musicales, generando fuertes interacciones armónicas y técnicas con los cambios de posición (compárense los ejemplos 3a y 3b; éste último está extraído de uno de los preludios de Chopin que más se asemeja a un estudio).

*Ejemplo 3* a) Cramer, 84 Estudios, núm. 76; cc. 5-7

[Moderato assai ♩ = 126]

b) Chopin, Preludio op. 28 núm. 8; cc. 24-25

[Molto agitato]

El otro está relacionado con el transfondo musical, con las estructuras armónica y motívica que quedarían si se eliminase la figuración. Czerny, en un comentario muy perspicaz de los estudios en su *School of Practical Composition*, hace referencia a esto en términos de “esa idea predeterminada” que siempre debería servir de base a un estudio bien escrito. A continuación cita dos “esqueletos armónicos” tomados de los estudios *núm. 31* de Cramer y del *núm. 1* del *op. 10* de Chopin, “con el fin de ilustrar la construcción y el desarrollo de las ideas de tales piezas” (en el ejemplo 4 se citan pasajes de estos dos “esqueletos”).

El estudio de Cramer –dice Czerny– “está construido a partir de una especie de melodía de coral apoyada por una armonía a tres o cuatro voces”, mientras que el de Chopin está “enteramente formado sobre acordes que, no obstante, forman un conjunto con una deter-

Ejemplo 4

a) Cramer, *84 estudios, núm. 31*; cc. 17-21 (“melodía de base” tomada de la *School of Practical Composition* de Czerny; pág. 91)

[Allegro]

[Reprise]

b) Chopin, *op. 10 núm. 1*; cc. 42-50 (ibid., pág. 92)

[Allegro]

[Reprise]

minada disposición rítmica, después modula varias veces y, finalmente, regresa a los acordes del tema.”<sup>28</sup>

Por medio de estos ejemplos, y de modo muy adecuado, Czerny hace hincapié en la amplia estructura armónica que subyace en cada una de las obras. Los contornos musicales de fondo que revelan sus reducciones resultan convincentes y son audibles en ambos casos, además de mantener la compatibilidad con las figuraciones de primer plano como otros, por ejemplo Kessler, no lo hacen.<sup>29</sup> La figuración que las recubre no empaña ni distorsiona esta contundencia (lo que Czerny denomina “ser consecuente en la conducción de las ideas”).<sup>30</sup> En lugar de eso, sencillamente la traduce en términos de expresión pianística permitiendo que la música contribuya a ejercitar los dedos y la imaginación del intérprete al mismo tiempo. Los estudios funcionan porque la relación de estos dos aspectos funciona, y consiguen reflejar su sustancia expresiva por medio de las técnicas y recursos propios del instrumento.

28. Czerny, *School of Practical Composition or Complete Treatise on the Composition of All Kinds of Music op. 600*, 2 vols. Londres, 1839; vol. 1, págs. 91-93. Para profundizar en las ideas de Czerny respecto al análisis véase el artículo de Ian Bent *Analytical Thinking in the first half of the nineteenth century*, publicado en *Modern Musical Scholarship* (ed. por Edward Olleson. Londres, 1980; págs. 151-66).

29. Véase, por ejemplo, el *núm. 9 en la bemol* del *op. 20* de Kessler, donde el motivo inicial aparece también en ciertos contextos armónicos extraños y contradictorios (vg., *sol mayor* o *do sostenido menor*). El contorno de fondo que sugiere esta pieza es difícil de interpretar, puesto que no consigue adaptar su propia actividad armónica a ninguna estructura lo bastante convincente, y puesto que no resuelve ni explica las sucesiones de la superficie musical. La figuración y la textura de primer plano se parecen a las del *núm. 1* del *op. 25* de Chopin, pero en este segundo caso, el colorido irisado de la armonía se trae a la luz de forma exquisita por medio de la estructura a gran escala, mientras que, por su parte, los contextos que introducen las modulaciones de Kessler siguen resultando indiferentes, faltos de color e indescifrables en todos los aspectos.

30. Czerny, *School of Practical Composition*, vol. 1; pág. 114 [la cursiva es de Czerny].

Hay aquí un elemento paradójico, puesto que los estudios que obedecen a estos principios tienen la finalidad de ejercitar los dedos por medio de la música y ésta, a su vez, es uno de los principales objetivos de dicho ejercicio. Esta identidad de medios y fines tiene el visible efecto de otorgar a los estudios de piano un carácter que depende enteramente de las técnicas interpretativas que los consagran: las técnicas sencillas darán lugar a texturas sencillas, la dificultad técnica afectará a los momentos culminantes de la música, las limitaciones de resistencia física restringirán la longitud, etc. Podríamos seguir especulando que la sustancia técnica de los estudios de Cramer, relativamente sencilla, revela la ingenuidad como una cualidad de la propia música, mientras que la amplitud, la fluidez y la sensualidad de los extensos pasajes musicales de Chopin son resultado directo de unas figuraciones versátiles, expresivas y consumadamente elaboradas. Ya lo hicieran deliberadamente o por intuición, tanto Cramer como Chopin abordaron y resolvieron sus estudios de un modo dialéctico al establecer y mantener en ellos un delicado equilibrio entre la expresividad del estilo y el contenido técnico.

Entre los restantes compositores que se enfrentaron a este problema, los más convincentes fueron Berger y Moscheles. Se puede tomar una idea del detallismo armónico que caracteriza los estudios de Berger (op. 12 y op. 22) a partir de la sucesión de cinco compases del ejemplo 5a. Algunos de estos pasajes anticipan la música de Chopin.

*Ejemplo 5*

a) Berger, *op. 12 núm. 1*; cc. 1-6 (reducción)

**Allegro moderato e maestoso**

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 1, 2, and 3. Measure 1 features a piano (p) dynamic and a sixteenth-note triplet in the right hand. Measure 2 includes a crescendo (cresc.) marking. The second system contains measures 4, 5, and 6. Measure 4 begins with a forte (f) dynamic. The score is written for piano and includes various articulations and dynamics throughout the six measures.

Desde el punto de vista técnico, ya se da la extensión de la figuración más allá de la octava, al igual que en el *núm. 1* del *op. 10* (ejemplo 5b). Armónicamente, podemos compa-

b) Chopin, *op. 10* *núm. 1*; cc. 1-9 (reducción)

Allegro ♩ = 176

rar la conducción cromática de las voces (Berger, cc. 1 y 3; Chopin, cc. 3 a 5, 6 a 7 y 8 a 9) y el contrapunto de la melodía secundaria que dibujan las notas más agudas de la mano derecha en contraste con una línea del bajo potente y casi melódica, desplegada en octavas en la mano izquierda. La temprana introducción de la armonía cromática en ambos pasajes hace pensar en un procedimiento que se convertiría en el rasgo distintivo del estilo del Chopin maduro: el uso de acordes cromáticos en el nivel estructural, con todas las consecuencias materiales relacionadas con la polaridad tónica/dominante y los horizontes tonales que dicho uso implica. La aparición repentina de la medianta mayor en el c. 5 del ejemplo 5a ilustra cómo este tipo de acordes puede funcionar una pequeña meta armónica. En el ejemplo 6a, b y c se muestran tres casos parecidos. Los restantes dos ejemplos (6d y e) ilustran los efectos

Ejemplo 6

a) Hummel, *op. 125* *núm. 1*

b) Kessler, *op. 20* *núm. 1*

c) Chopin, *op. 20* *núm. 1*

d) Berger, *op. 12* *núm. 1*

e) Chopin, *op. 10* *núm. 1*

armónicos a gran escala que derivan de ese mismo acorde. En el *núm. 1* del *op. 10*, el III # desempeña un gran abanico de funciones, demarcando las secciones más largas de la música, potenciando la vuelta hacia la reexposición, e incluso adoptando una familia armónica secundaria propia (por ejemplo la sexta aumentada  $\frac{6^{\#}}{3}$  sobre el *fa* de los cc. 22 y 64). El tratamiento del acorde que presenta Berger no suele ser, ni mucho menos, tan habilidoso (su *mi mayor* connota una armonía de *la menor*); y la estructura armónica general de su estudio carece del inimitable refinamiento del *núm. 1* del *op. 10*. No obstante, Berger solía responder bien ante los problemas específicos de la composición de estudios, especialmente ante la necesidad de conciliar una armonía superficial compleja con un diseño coherente de su trasfondo. Y al confeccionar sus motivos de tal forma que fueran versátiles, solía conseguir que dieran buen resultado sin necesidad de viciar su extensión natural –tampoco la del pianista– ni el desarrollo de sus ideas musicales.

Una aptitud similar a la hora de construir figuraciones en perfecta sintonía con el plano armónico distingue las obras de este género de Moscheles, especialmente los *Estudios para un mayor perfeccionamiento de intérpretes ya avanzados op. 70*. Como su título indica, estos estudios requieren unas habilidades técnicas más especializadas y difíciles que la mayoría de sus precursores. Los primeros estudios de Cramer, por el contrario, estaban claramente “calculados para facilitar el progreso de *todo aquél* que quisiera estudiar ese instrumento” (como se indicaba en la cubierta de la primera edición inglesa del *op. 39* [la cursiva es mía]). Una técnica más ambiciosa presupone también unas texturas más intrincadas y unas relaciones más complejas entre el plano técnico y el armónico. De acuerdo con esto, en la amplitud de líneas armónicas generales de los estudios del *op. 70* se puede ver cómo estas relaciones influyen sobre los acontecimientos a gran escala. En el muy brahmsiano *núm. 5*, por ejemplo, los acordes que comienzan las digresiones armónicas de las secciones en que el motivo principal se desarrolla (véanse los cc. 5, 16 y 54) sirven a un doble propósito: generan evidentes efectos en un nivel de primer plano por medio de la variación de los grados de disonancia (tanto cromática como diatónica) mientras que, al mismo tiempo, ponen en movimiento los desarrollos armónicos en un nivel más profundo.<sup>31</sup> Al actuar de manera simultánea en dos niveles distintos, estas armonías contribuyen a aunar las dos funciones antagónicas –la mecánica y la estética– que caracterizan al tipo de música del que son elementos. Una vez más, el estudio funciona porque esta relación también lo hace; las excepciones y contradicciones están reducidas al mínimo.

31. Nótese la semejanza en la explotación de este detallismo armónico que hace Chopin en los cc. 11, 25 y 71 del *núm. 8* del *op. 10*.

Los estudios del *op. 70* indican que, por lo general, Moscheles estaba dando lo mejor de sí mismo cuando, al igual que Chopin, dejaba que su imaginación para las cuestiones armónicas y su imaginación para las pianísticas trabajasen en conjunto, estimulándose y realizándose recíprocamente en una especie de interacción improvisada. Suele ser habitual que cuando la coherencia armónica flaquea (como en la sección en *do mayor* del *núm. 23*) o cuando los propios recursos pianísticos resultan poco efectivos (como en el *núm. 2*), la música parece quedarse corta en cuanto a aquellos elementos que en tantos otros casos invitan a una valoración positiva. Pero donde deja rienda suelta a las ideas técnicas, donde descarta toda inhibición de la creatividad, los resultados demuestran con claridad que Chopin no era el único en absoluto en su habilidad para extraer la sustancia poética de los mecanismos y las materias sin vida del piano. De hecho, en ciertas ocasiones las texturas y efectos de sus respectivas ideas pianísticas apenas se diferencian (véase el ejemplo 7).

Ejemplo 7 a) Moscheles, *op. 7* *núm. 9*; cc. 26-28

[Cantabile moderato  $\text{♩} = 108$ ]

b) Chopin, *Nouvelle études*, *núm. 3*; cc. 49-54

[Allegretto]

Hay otros tres compositores que merecen una breve alusión respecto a estas cuestiones. Uno de ellos es Steibelt, cuya colección de cincuenta estudios de 1805 incluía diversos recursos técnicos (por ejemplo octavas y pasajes en unísono) que no se encuentran en el *op. 39* de Cramer. En todo momento, esta recopilación presenta una calidad excepcional comparada con el resto de la música de Steibelt, que, en su mayor parte, le ha llevado a tener fama de pretencioso. Vistas de forma individual, las piezas ilustran cómo los modelos originales de Cramer pueden servir para elaborar imitaciones inteligentes.

Los *Veinte ejercicios y preludios* de Maria Szymanowska<sup>32</sup> contienen ya varios rasgos que anticipan las figuraciones y procedimientos armónicos de Chopin. En un artículo titulado “*Some Slavic predecessors of Chopin*”, George Golos señala la semejanza entre los “rasgos técnicos” del *Estudio núm. 1* de Szymanowska y los del *núm. 8* del *op. 10* de Chopin.<sup>33</sup> Más interesantes aún resultan los contornos armónicos de estas dos obras (véase el ejemplo 8), especialmente allí donde la armonía, en ambos casos, es reconducida a *fa mayor* por medio de un paso cromático (*do #do b*).

Ejemplo 8

a) Szymanowska, *Ejercicios y preludios; núm. 1*

b) Copin, *op. 10, núm. 1*

Con todo, tampoco convendría hacer demasiado hincapié en estas similitudes. Las texturas pianísticas de Szymanowska son demasiado endeble, y sus perspectivas armónicas a gran escala demasiado estrechas, como para dar cabida a la energía y la intensidad que encontramos en el estudio de Chopin. Y la música en ningún punto muestra el certero dominio de los recursos técnicos y armónicos que posibilita los efectos más fascinantes de Chopin, por ejemplo esos expresivos brotes de armonías coloristas que anuncian la reexposición, o los impecables pasajes de fiorituras de la coda.

Otra muestra más acertada del potencial expresivo que encierra la tensión entre estilo y técnica es la que nos ofrece otra serie de preludios y ejercicios, esta vez de J. H. Müller.<sup>34</sup> El

32. Resultaría demasiado prolijo profundizar en los problemas de nomenclatura que parecen surgir de este y otros títulos similares. Los términos “estudio”, “ejercicio” y “preludio” se empleaban de manera asistemática e incluso casi como sinónimos por parte de los compositores y editores de la época. Incluso ahora se solapan hasta un cierto punto. Bastaría decir que la mayor parte de estos Ejercicios y Preludios pretenden ser estudios en el sentido en que hoy en día se concibe el género. Lo mismo es válido para los de Müller, por no extendernos más. Para una idea más clara de lo que el concepto “preludio” pudo haber significado para Chopin, véase el artículo de Jean Jacques Eigeldinger *Twenty-four Preludes op. 28: genre, structure, significance*, en *Chopin Studies*; págs. 167-93.

33. George Golos, *Some Slavic Predecessors of Chopin*; publicado en *Musical Quarterly* 46 (1960); pág. 443.

34. Fétis proporciona un bosquejo de la vida de Müller en la *Biographie Universelle des Musiciens*, 2ª edición. París (1870-75); vol. 6, pág. 257. También se publicó una necrológica bastante extensa en la revista *Allgemeine musikalische Zeitung* 29/17 (1827), p. 294-94.

hecho de que esta obra haya caído en la sombra casi absoluta no es una consecuencia justa de la originalidad y la calidad de las ideas de Müller. El *núm. 1*, por ejemplo, posee una base armónica interesante y un motivo contrapeado con las unidades métricas, dando lugar a unas disonancias ocasionales que caracterizan y dan vida a la superficie (véase el ejemplo 9a). Este último recurso anticipa a Chopin tanto en la minuciosidad del detalle (véase el ejemplo 9b)

Ejemplo 9

a) Müller, *Preludios y ejercicios, núm. 1*; cc. 44-48

[Vivace]

b) Chopin, *op. 25 núm. 11*, cc. 10-11

[Allegro con brio  $\text{♩} = 69$ ]

como en los rasgos más generales que dependen de la realización rítmica de determinadas figuras: en el *núm. 10* del *op. 10* de Chopin, la falta de correspondencia entre los tiempos fuertes y las cabezas de los motivos se subraya repetidas veces mediante cambios de fraseo y articulación, mientras que en el *núm. 12* del *op. 25* queda absorbida dentro de una fórmula de arpeggio bastante flexible, cuyas extensiones y contracciones gobiernan la longitud de las frases, el ritmo armónico, e incluso las melodías que van surgiendo.

Casi todos los Preludios y ejercicios de Müller contienen algún rasgo interesante. Más pruebas de este conocimiento del piano tan detallado y tan poco frecuente se pueden encontrar en el *núm. 6*, por ejemplo, donde la figuración genera un momento culminante linear y rítmico de gran fuerza. También puede apreciarse en el cromatismo discreto y nostálgico del *núm. 12*, que, en carácter y tonalidad, nos trae a la mente el *op. 10 núm. 6* de Chopin, sobre todo en lo que respecta a esa intrincada amalgama polifónica de melodía, figuración y línea del bajo que define su textura. En vista de la calidad de esta colección en conjunto, sería perfectamente posible concluir que Müller compuso algunos de los estudios para piano más logrados del primer cuarto de siglo.

### CONCLUSIÓN: SÍNTESIS DE TÉCNICA Y ESTILO

Nos queda una fuente de influencia muy importante en Chopin de la que aún no hemos hecho mención con el detalle que le corresponde: J. S. Bach. Evidentemente, Bach no escribió estudios para piano. Sí que escribió un *Clavierübung* (“ejercicios para teclado”), aunque sería absurdo sugerir que esta recopilación monumental de formas para teclado del barroco pudiera encajar en la categoría de “ejercicios” que definimos antes. Su importancia dentro de este contexto no debe buscarse tanto en sus obras con propósitos didácticos, sino en algunos de los rasgos más generales de su escritura para teclado, especialmente los que se dan en los preludios de *El Clave bien temperado*.

La coherencia y la calidad de los estudios de Chopin puede explicarse, en parte, por su reticencia a que sus ideas musicales se dejaran atrapar por los preceptos del clasicismo, sobre todo por el tipo de diseños armónicos a gran escala propios del estilo sonata. En lugar de eso, recurre a los procesos que encontramos en muchos de los preludios de Bach, a emplear estructuras armónicas más detalladas y a un entramado cromático mucho más elaborado de lo que era frecuente en las formas clásicas. El resultado fue la consagración de una tensión esencialmente contrapuntística entre los aspectos lineales y horizontales de la figuración pianística y el soporte armónico subyacente. Esto explica en buena parte la relación con Bach, una relación que ha sido subrayada por los críticos tanto en un plano general como en referencia a elementos concretos.<sup>35</sup> También esclarece algunas de las semejanzas obvias entre el *núm. 1* del *op. 10* y el *Preludio en do mayor* del primer libro de *El Clave bien temperado*.

Las comparaciones de estas dos obras ofrecen aspectos interesantes que ayudan a comprenderlas mejor. Allen Forte y Steven Gilbert, por ejemplo, ejemplifican cómo encontramos

35. Véase en particular el artículo de Walter Wiora titulado “*Chopins Préludes und Etudes und Bachs Wohltemperiertes Klavier*”, en *The Book of the First Congress*; págs. 73-81.

una “gran similitud” si se hace una reducción analítica comparativa del tipo que indicaba Czerny. Se demuestra que ambas piezas son “elaboraciones de corales”, una conclusión que también anticipaba Czerny en su descripción del estudio de Cramer.<sup>36</sup> Un modo menos sofisticado de ilustrar los parecidos sería intercambiar las figuras y sus respectivos esqueletos armónicos. Ya Leichentritt expuso cómo es posible transcribir la figuración de Bach utilizando la armonía inicial de Chopin (véase el ejemplo 10a);<sup>37</sup> el mismo recurso también funciona a la inversa (véase el ejemplo 10b). Esta ilustración un tanto superficial requiere ciertos

**Ejemplo 10** a) Chopin, “Preludio en do mayor para piano”; cc. 1-4 (armonía de Chopin con figuración de Bach)

Musical score for Example 10a. It consists of two systems of piano music. The top system shows the right hand with a continuous eighth-note pattern and the left hand with a simple harmonic accompaniment. The bottom system continues this pattern for two measures. The notation includes treble and bass clefs, a common time signature, and various musical symbols like slurs and accents.

Musical score for Example 10b. It consists of two systems of piano music. The top system shows the right hand with a continuous eighth-note pattern and the left hand with a simple harmonic accompaniment. The bottom system continues this pattern for two measures. The notation includes treble and bass clefs, a common time signature, and various musical symbols like slurs and accents.

b) Bach, “Estudio de do mayor para piano”; cc. 1-4 (armonía de Bach con figuración de Chopin)

Musical score for Example 10b. It consists of two systems of piano music. The top system shows the right hand with a continuous eighth-note pattern and the left hand with a simple harmonic accompaniment. The bottom system continues this pattern for two measures. The notation includes treble and bass clefs, a common time signature, and various musical symbols like slurs and accents.

36. Allen Forte y Stephen Gilbert, *Introduction to Schenkerian Analysis*. Nueva York/Londres, 1982; págs. 188-90 (en el capítulo titulado: “Elaborated chorales: instrumental preludes and studies”). Véase también la obra de Czerny *School of Practical Composition*; vol. 1, págs. 93 y 114.

37. Leichentritt, *Analyse*; vol. 2, págs. 84-85.

pequeños arreglos de las voces en los distintos casos, y, en el fondo, ninguna de las dos figuraciones acaba de encajar bien dentro de su nuevo contexto. No obstante, el hecho de que al menos sea posible hacerla basta para legitimar la comparación: desde luego es digno de mención que dos obras escritas para diferentes instrumentos y con más de un siglo de evolución musical de diferencia entre sí puedan llegar a sugerir una comparación a este nivel.

Donde difieren es en el peso relativo que otorgan a cada uno de los dos elementos principales -la figuración y la armonía- y en la incorporación de un ingrediente funcional añadido -la dificultad técnica- por parte de Chopin. La ejecución de un solo compás de cada pieza ya es suficiente para que quede claro lo radicalmente opuestas que resultan las propiedades técnicas y acústicas de cada una. Y esto no sólo se debe a que fueran concebidas para diferentes instrumentos. Se debe a que, en el caso de Bach, los elementos lineales se despliegan a través de una figuración de importancia secundaria mientras que en Chopin -precisamente porque se trata de un estudio- es la figuración (es decir, el elemento técnico) el que va tomando forma a través de la estructura armónica. Esto no implica que en cualquiera de las dos piezas la armonía no sea más que un pretexto para desarrollar la figuración y viceversa. Únicamente indica una diferencia en el énfasis de cada uno de los aspectos, y esto puede apreciarse sobre todo en los respectivos grados de dificultad técnica y de cromatismo. El estudio es más difícil y más cromático porque necesita ser así para cumplir sus requisitos. Ya hemos mencionado la explotación del tono de *mi mayor* que hace Chopin para producir unos efectos coloristas de tanta fuerza que adoptan una función esencial en la estructura a gran escala; no hay nada en el preludio de Bach que pueda compararse a un cromatismo a este nivel. Éste es el medio a través del cual Chopin extiende los horizontes tonales de *do mayor* (además de la mano del intérprete), introduciendo con ello unos contextos armónicos que, a su vez, permiten el despliegue de posiciones necesario para su figuración.

La dirección hacia la que la figuración conduce a la armonía se puede observar en especial en el pasaje que lleva a la reexposición (cc. 41-48). Aquí, basándose en el fuerte impulso lineal y armónico que se genera en los cc. 25 a 40, la figura comienza a cambiar de dirección en mitad del compás, acelerando a la vez el ritmo armónico hasta el c. 45, donde por primera vez se frena el movimiento continuo. A partir de aquí, la atención se centra en el cambio cromático repentino y en el brillo de la armonía de *mi mayor* que se intercala justo antes de la reexposición. El pasaje depende al menos de tres interacciones: el motivo se modifica por adición de un incremento del movimiento, dando lugar a una actividad armónica intensificada, destacándose así un pasaje de mayor importancia estructural. Todo ello constituye un cambio manifiesto desde las texturas del teclado y las perspectivas armónicas del pre-

ludio de Bach. En ellas no hay nada tan precipitado, nada tan exuberantemente “romántico” como la potente retórica virtuosista del *núm. 1* del *op. 10*.

Una conexión distinta con Bach es la que sugiere Jim Samson, quien relaciona el “expresivo movimiento semitonal de las voces” del *op. 10 núm. 6* con el “*Affekt*” de un tipo de música como el “*Betrachte meine Seel*” de la *Pasión según San Juan*.<sup>38</sup> Así pues, desde un punto de vista puramente interno, el movimiento de las voces en el estudio de Chopin podría definirse como un largo reflejo del movimiento semitonal del motivo de base, una parte interna ornamental que va tejiendo una línea ininterrumpida desde las notas de adorno que se alternan del c. 1 hasta la punzante tercera de picardía del final. Este motivo, o más bien su integración con los diversos elementos melódicos y armónicos que se entrelazan en la música, forma la base de los complejos requisitos técnicos del estudio. También funciona como un efectivo elemento de unión, conservando la homogeneidad de la textura, al tiempo que desempeña un papel bien definido en los procesos expresivos del nivel de primer plano. Pero su influencia parece extenderse incluso más allá: sus inflexiones cromáticas, en cierto modo tan características, dan la sensación de introducir el cromatismo en niveles más profundos, dando pie a regiones armónicas lejanas y arrancando la armonía de su base diatónica constantemente. Este no es el tipo de tesis que se puede poner a prueba y demostrar con facilidad, pero a pesar de todo sí que se dan en la música ciertas indicaciones de que ciertos fenómenos a gran escala, tales como la armonía de *mi mayor* de los cc. 21-24, realmente deben su origen al contorno de las líneas y a las implicaciones armónicas del propio motivo.

El elemento cromático del primer compás (ejemplo 11a) engloba los semitonos vecinos de la nota  $si^b$  de la armonía. Esta relación semitonal (es decir, dos notas que resuelven en una sola mediante un paso de semitono) aparece reflejada en el plano armónico/melódico en las cadencias de los cc. 7-8, 15-16 y 47-51. En este último caso, se enfatizan varias veces las alternancias entre el  $II^{6b}-V^{\sharp}$  y la resolución retardada de la línea melódica  $fa^b-re^{\sharp}$ ; la sexta napolitana incluso produce por su cuenta algunas relaciones con sus notas vecinas en el c. 49. La vasta estructura armónica de los cc. 17-40 da lugar a una “línea” similar (véase el ejemplo 11b). De este modo la figura se ensambla dentro de los modelos más amplios del tejido musical; es mucho más que un simple detalle motivico. Y esto no es todo. El resultado de las notas de adorno del c. 1 es una sutil iridiscencia que desdibuja los contornos de la tónica de *mi bemol menor*. Lo que, de hecho, escucha el oyente es la sucesión de sonoridades que se muestran en el ejemplo 11c: una tranquila oscilación entre un acorde con  $\frac{5}{3}$  y una especie de dominante secundaria  $\frac{6}{5}$ . La transcripción enarmónica que ofrece este

38. J. Samson, *The Music of Chopin*; pág. 66. Samson también señala que esta secuencia inicial de acordes tiene otro precedente interesante en el mismo siglo diecinueve: el *núm. 60* del *Gradus*, también en *mi bemol menor*.

ejemplo lleva directamente al ejemplo 11d, la línea armónica fundamental: esa bruma cromática que rodeaba a la tónica en el primer compás está tomada de la región armónica de la supertónica rebajada, es la dominante del grado napolitano. Ahora bien, apenas puede esperarse que el oyente identifique la sonoridad que hay en el centro del ejemplo 11c como un V de II<sup>6b</sup>. Además, aunque esto fuera factible, pondría en peligro el motivo, o se contradiría con su función superficial. Lo que, sin embargo, sí que reconocerá el oído en el c. 1 es la presencia de lo que podría denominarse una “sonoridad vecina” generada por las notas de adorno. Así pues, la figura actúa como una delicada anticipación del tipo de las armonías vecinas (es decir, de aquellas armonías que se asocian con el grado napolitano de la tónica) que se escucharán a continuación y que definirán la música en todos sus niveles funcionales, incluido el nivel de fondo.

Ejemplo 11

Chopin, *op. 10 núm. 6*

Andante ♩ = 69

*con molta espressione*

a) 

b) 

c) 

d) 

Las diversas manifestaciones de esta interacción entre los aspectos superficiales de una figuración y los procesos a gran escala que se ilustran en el ejemplo 11d resultan fundamenta-

les para entender cómo Chopin resuelve el problema que plantean los estudios. Muestran ciertos métodos y procedimientos que son parte integrante de su estilo y, a fin de cuentas, marcan la diferencia entre sus estudios y los de sus contemporáneos, incluso los de los más valiosos. No es que sus estudios den muestra de una coherencia mayor que la de otras obras, sino que más bien es su lenguaje expresivo lo que resulta mucho más rico, haciendo posibles un enorme grado de concisión y, a la vez, una sensación de amplitud inalcanzables dentro de los límites de otros lenguajes menos brillantes. El refinamiento que caracteriza la factura creativa del *núm. 6* de su *op. 10* llega a su punto culminante cuando se analizan las destrezas técnicas y la sensibilidad que este tipo de composiciones requieren del intérprete. Este es el caso de toda la música para piano del Chopin maduro, pero resulta mucho más evidente en los estudios, donde los requisitos técnicos no se pueden separar de las operaciones armónicas y motívicadas que subyacen en las estructuras musicales.

La elocuencia con que estos estudios formulan su mensaje expresivo en el difícil lenguaje técnico del piano denota el sexto sentido que sólo Chopin poseía a la hora de captar las limitaciones y las posibilidades del instrumento. En el núcleo de su método de creación podemos discernir un principio o proceso universal, una piedra angular de ese estilo que da vida y personalidad a las ideas pianísticas. Gerald Abraham analizó uno de estos principios, de forma aislada, llamándolo “el principio de tener en cuenta las limitaciones propias de la mano humana”. Posteriormente, Alan Walker lo definió como “el principio creativo de identidad entre idea y medio.”<sup>39</sup> Yo lo denominaría “la síntesis de estilo musical y técnica interpretativa” que podemos percibir en los estudios como una amalgama exquisita de sus impulsos creativos abstractos con un aparato técnico concreto por medio del cual se articulan dichos impulsos. Éste es el principio que controla y racionaliza el conjunto de complejas relaciones de las que nace la música de piano de Chopin. Y raras veces se hace patente esta operación con tanta claridad como en la reciprocidad entre música y técnica del estudio *núm. 3 en fa mayor* del *op. 25*.

Esta pieza presenta un paradigma tonal bastante chocante y que seguidamente interpretaremos. No obstante, convendría en primer lugar tomar conciencia de la extraordinaria minuciosidad técnica con que está construida la figuración, su flexibilidad armónica y el cuidado con que están tratadas las cuestiones relativas al ataque, el fraseo, la dinámica y el registro. El motivo de base dibuja un tema que aparece en tres frases unidas por pasajes de transición y que termina con una coda. La primera frase se repite de inmediato con una figuración variada que incorpora fusas a modo de mordentes, éstas vuelven a emplearse seis compases

39. Abraham, *Chopin's Musical Style*; pág. 76; Alan Walker, *Chopin and Musical Structure*, en *Frédéric Chopin* (ed. A. Walker); pág. 238.

antes del final con el fin de interrumpir la figuración antes de su delicada desintegración en el c. 69. Los pasajes cromáticos de transición (cc. 17-28 y 37-48) incorporan diversas variaciones del motivo, usando retardos, séptimas, etc., y exigen los cambios correspondientes en la extensión y colocación de ambas manos. La coda (cc. 56-72) empieza con un gesto cromático retrospectivo que desciende dos octavas desde un registro agudo y añade numerosas posiciones nuevas a las que ya habían aparecido.

Todos estos elementos son de esperar en un estudio efectivo y estimulante desde el punto de vista técnico y musical. Lo inusual de este caso es que la frase central del tema está en *si mayor*. Técnicamente, esto podría explicarse como una transposición de las teclas blancas a las negras, con las posiciones de la mano radicalmente nuevas que implicaría; la adición o supresión de teclas negras tiene lugar de modo sistemático en los pasajes de transición adyacentes. Desde una perspectiva musical, el efecto es el de un vivo contraste con la tonalidad de fondo. Estructuralmente, la frase en *si mayor* constituye el eje de un evidente modelo de simetría, en el que el progreso armónico de una segunda parte es la imagen retrogradada de la primera. A esto es a lo que se refiere Leichentritt cuando habla de la “peculiar geometría tonal” que se da en la obra.<sup>40</sup>

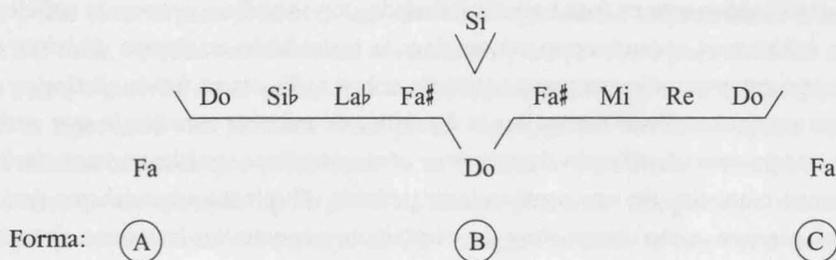
Lo que hace que este procedimiento sea peculiar no es que *si mayor* sea una tonalidad lejana. También Szymanowska había recurrido a tonalidades igualmente distantes con el fin de establecer nuevas posiciones (como, por ejemplo, en los núms. 12 y 18 de sus *Veinte ejercicios y preludios*), y lo mismo había hecho Kessler (el *Estudio en mi bemol menor* de su *op. 20* tiene un breve pasaje en *mi mayor*). El problema está en considerar la frase en *si mayor* como un hecho tonal (es decir, como el resultado de una modulación en el sentido clásico) y, por tanto, como uno de los pilares que cimentan la estructura general. Esta interpretación da lugar a una situación anómala: ¿por qué una música de apariencia tan ligera y alegre se presenta por medio de una estructura tan artificiosa y, obviamente, todo menos ingenua? En otras palabras, ¿cómo resultarían compatibles aquí la forma y la esencia de esta obra? ¿Dónde, de hecho, se encontraría la síntesis de ambas?

Lo único que se necesita para demostrar dónde está el error de base en estos interrogantes es una buena interpretación de la pieza. El pasaje en *si mayor* no es un pilar arquitectónico que soporta el peso de un arco tonal. Es un adorno estructural, un interludio espontáneo, un arabesco armónico con función ornamental, que engarza los cromatismos que lo rodean al tiempo que corrobora el carácter lúdico del conjunto. Felix Salzer, en un detallado análisis de la obra, lo explica del modo siguiente:

40. Leichentritt, *Analyse*; vol. 2, pág. 165.

No es en absoluto típico de Chopin basar una obra entera en lo que uno llamaría un ingenioso juego tonal: “cómo llegar de fa mayor a si mayor y volver mediante una progresión retrogradada”. Sin embargo, dentro de su concepción de organización tonal sí que cabría un pasaje en si mayor, a modo de falsa meta o de simulacro de final.<sup>41</sup>

Salzer se basa en una serie de gráficos schenkerianos para apoyar su teoría, aunque lo fundamental de su análisis ya se podría deducir de su esquema de la estructura:



Este esquema, afirma, ejemplifica la evidente construcción simétrica de la obra según el orden jerárquico correcto. La frase en *si mayor* debe considerarse como una interrupción de la progresión del bajo *do, si b, la b*, etc. (cc. 17-48) que extiende -o “prolonga”- la armonía de *do mayor* a lo largo de toda la sección intermedia de la estructura ternaria general.<sup>42</sup>

No es necesario entrar en los mínimos detalles de este análisis para apreciar la validez de la tesis principal de Salzer. El hecho de reconocer el *si mayor* como una tonalidad simulada es fundamental para cualquier interpretación coherente que quiera hacerse de los diversos signos musicales y técnicos que codifican la superficie musical. Por ejemplo, mantener las diferentes dominantes en los cc. 21-28, el ritenuto burlón del c. 28 y el brusco a tempo, el repentino aumento dinámico y las estrepitosas síncopas del c. 29 no tendrían mucho sentido como indicios de una auténtica recapitulación como mandan los cánones. Por el contrario, estos gestos de la superficie nos están indicando que se trata de una falsa reexposición, una interrupción humorística y engañosa de la prolongada secuencia armónica que constituye el

41. Felix Salzer, *Chopin's Etude in F major, opus 25, no. 3. The scope of tonality*, en *The Music Forum 3* (ed. editado William Mitchell y Felix Salzer). Nueva York, 1973; pág. 283.

42. *Ibidem*, pág. 287. El método analítico de Salzer se pone de relieve en numerosas ocasiones en el transcurso de esta argumentación, especialmente porque insiste en una interpretación jerárquica estricta de cada uno de los eventos musicales de la obra. Considerando su análisis desde otro punto de vista, pretende que creamos que la frase en *si mayor* es una falsa recapitulación en un primer plano y que está enteramente subordinada a la conducción de voces de dicho primer plano, conducción que prolonga un descenso de un tono entero superordinado, el cual, a su vez, es una prolongación de la dominante estructural de un nivel intermedio; el proceso entero, finalmente se podría reducir a una forma original subyacente (*Ursatz*)  $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1} / I-V-I$  dividida por una interrupción. Esto no explica el pasaje en *si mayor*.

resto de la sección intermedia. Es este toque de humor lo que otorga a la verdadera reexposición su "lógica aplastante y jubilosa".<sup>43</sup> En cambio, si el mismo pasaje se considera como una auténtica meta tonal/estructural, su espontaneidad se desvanece, la verdadera reexposición adquiere un aire académico, el carácter y los detalles de la escritura para piano se vuelven anómalos, y todas las "*modulations frappantes*"<sup>44</sup> de la obra adoptan la función de prosaicos componentes del "ingenioso juego tonal" al que alude Salzer.

El punto culminante es fugaz y está trabajado con sencillez, pero es lo suficientemente importante como para garantizar su reiteración: la formidable amalgama de estilo y técnica que caracteriza estos estudios se puede atribuir, sobre todo, a una fusión dinámica de impulsos creativos separados. Sin embargo fue la disciplina de escribir estudios lo que permitió que la prolífica imaginación de Chopin descubriese cómo canalizar sus ideales expresivos a través de una técnica pianística de una opulencia inigualable. El talento especial que tenía Chopin -tanto como pianista como compositor- le condujo en sus estudios hacia una síntesis creativa que la mayoría de sus precursores no supieron hallar. Esta síntesis se revela de muchas formas, pero el resultado siempre es el mismo: un enriquecimiento del mensaje expresivo y un aumento de la belleza de la sustancia pianística.

Desde una perspectiva más amplia, podemos percibir sus efectos más impactantes en los tres estudios finales del *op. 25*, donde las concepciones formales de expansión se combinan con unos recursos técnicos espectaculares para producir una música de una contundencia sobrecogedora (y eso que podría hacerse referencia a la sencillez esencial de los motivos en los tres casos). Sin embargo, también resulta esclarecedor ver en los detalles musicales y técnicos de los veintisiete estudios cómo las interacciones entre elementos no cesan jamás, dando forma o modificando los acontecimientos de la superficie en todo momento. Podemos sentirlos, por ejemplo, en las tensiones armónicas/lineares del *núm. 2* del *op. 10*, o en el complejo juego cruzado de motivos frente a una articulación rítmica agresiva en el *núm. 4*. Están presentes en las repeticiones al estilo *toccata* y en las repentinas explosiones coloristas del *núm. 7*, en el discreto rastro de la melodía secundaria en la figura de la mano izquierda del *núm. 9*, en la perfecta distribución del espacio, la conducción de voces y el detallismo de los cromatismos de los arpeggios del *núm. 11*. Las interacciones también están en funcionamiento en los patrones rítmicos que condicionan los procesos musicales a lo largo del *op. 10* *núm. 10* (con sus numerosas variaciones en lo que respecta al ataque y al fraseo), en el *núm. 2* del *op. 25* (un estudio que combina el ritmo cruzado y las síncopas, produciendo un movimiento

43. Salzer, *ibid.*; pág. 286.

44. Véanse los comentarios de esta pieza que hace Zdislas Jachimecki en su libro *Frédéric Chopin et son oeuvre*. París, 1930; pág. 20. ("*Modulations frappantes*" podría traducirse como "modulaciones chocantes") [N. del T.]

continuo de una “*fluidité*”<sup>45</sup> extraordinaria), en el *núm. 4* del *op. 25* (con incansables sínco-pas percutidas además de toda una mina de problemas técnicos de segundo orden) y en la polirritmia de los *Nouvelles études en fa menor* y la *bemol*.

Para concluir, se podría aludir a otros muchos e incontables rasgos que demuestran esta fértil interacción entre técnica e idea: la armonía secundaria y el embellecimiento de las texturas lineares que surgen de las notas dobles de los *núms. 6* y *8* del *op. 25*, por ejemplo; o el uso del pedal central para provocar una oleada de sonoridad impresionista a partir de la figuración del *núm. 1*; o las melancólicas resonancias y las *fioriture* improvisadas de la cantilena de la mano izquierda en el *núm. 7*; o los vertiginosos saltos y cambios de posición que complican la figuración del *Estudio “Mariposa”*. Aunque tal vez en ninguno haya mayor riqueza en detalles técnicos que en el *núm. 5*. En la sección intermedia y contrastante de esta pieza encontramos un ejemplo típico de la habilidad que tenía Chopin para transformar un efecto del piano en una sustancia musical de trascendente belleza. La riqueza expresiva con la que elabora la textura en tres niveles de esta pieza (figuración, melodía y bajo –pero además con la melodía distribuida entre las dos manos–) es un mundo aparte frente a los fuegos de artificio –por brillantes que éstos resulten– a que Thalberg la redujo después en sus fantasías operísticas.

Y si aún necesitásemos más muestras de su excepcional comprensión y dominio del piano, Chopin nos las proporciona al final del todo: el profundo *mi*, tocado con los apagadores levantados en el último compás, libera la gama entera de sus armónicos para que resuenen por todo el instrumento, antes incluso de que se los retome de uno en uno cuando para mantenerlos con el pedal hasta que su duración natural se extingue. Una explotación tan hábil, tan clarividente, de las propiedades acústicas propias del piano no tenía precedentes en absoluto. Lo que explica el éxito de Chopin como compositor de estudios es esta intuición pianística tan asombrosa y el uso tan creativo que hace de ella. En este sentido sus estudios no tienen igual.

Las últimas contribuciones de Chopin al repertorio de estudios fueron los tres *Nouvelles études* escritos para el *Méthode des méthodes*.<sup>46</sup> Con todo, el contexto inicial de estas piezas suscita un cierto matiz irónico respecto al adjetivo “nuevo”. El estilo y las funciones técnicas de los *Nouvelles études* no tienen prácticamente nada en común con el resto de obras editadas en el segundo volumen del *Méthode*. Aunque están a la misma altura que los estudios de concierto de Liszt, Thalberg y Henselt, estos estudios, elegantes y nada afectados,

45. Este término es utilizado por Józef Chominski para describir la textura rítmica de la pieza. Véase el artículo *La Maîtrise de Chopin Compositeur*, en *Annales Chopin 2* (1958); pág. 193. [*Fluidité*, fluidez. [N. del T.]]

46. *Méthode des méthodes de piano ou traité de l'art de jouer cet instrument de Fétis y Moscheles*, 2 vols. París, 1840. El 2º volumen contiene una selección de estudios aportados por otros compositores.

dan la sensación de ser anacrónicos, como cautivadoras muestras poéticas de un estilo de música que acabaría transformándose casi hasta lo irreconocible a causa de las imperiosas exigencias de un virtuosismo transcendental. Como deja claro el posterior desarrollo del estudio para piano, las últimas obras didácticas para piano de Chopin también se encuentran entre los últimos ejemplos del género en su forma prístina. ■

Traducción: **Isabel García Adánez**