

MANUSCRITOS Y PRIMERAS EDICIONES DE LA *POLONESA-FANTASÍA OP.61* DE F. CHOPIN

Javier Serrano Laborda
Conservatorio Superior de Música de Jaén
jserranolaborda@gmail.com

RESUMEN

La *Polonesa-Fantasia Op.61* de Frédéric Chopin, fue compuesta en la última etapa de la vida del compositor y publicada en 1846 en Francia, Inglaterra y Alemania por tres editoriales diferentes: *Brandus & Co.*, *Wessel & Co.* y *Breitkopf & Härtel*. Para ello, el músico polaco elaboró tres manuscritos que fueron la base para editar las tres primeras ediciones. Todas las obras de Chopin hasta el *Op.58* parten de un único manuscrito que, bien a través de copias manuscritas o de pruebas grabadas por la editorial, formaron las tres ediciones. Sin embargo, a partir del *Op.59* se encuentran en ocasiones dos o tres manuscritos que sirven para elaborar cada una de ellas. Teniendo en cuenta estos datos, ¿existen diferencias entre los manuscritos o primeras ediciones?, ¿cuáles de ellas han llegado hasta la actualidad por medio de las nuevas versiones?

Se ha elaborado un análisis de los distintos manuscritos autografiados estableciendo una comparativa entre ellos y poniendo en relieve las diferencias entre los mismos. Además, las primeras ediciones alemana, francesa e inglesa han sido piezas clave en dicho proceso, como también las del editor Jan Ekier de la editorial *PWM*, y las del editor Ewald Zimmermann de la editorial *G. Henle Verlag*, siendo las más utilizadas y de referencia en la actualidad. Estas dos últimas no coinciden a la hora de atribuir a Chopin determinadas diferencias existentes en las primeras ediciones, por lo que como conclusión del artículo, se exponen diferentes argumentos que prueban que las premisas tomadas por una de ellas son más correctas que la otra.

Palabras clave: *F. Chopin, Polonesa-Fantasia Op.61, Chopin Manuscritos, piano.*

ABSTRACT

Frédéric Chopin's *Polonaise-Fantaisie Op.61* was composed in the last stage of his life. It was published in 1846 in France, England and Germany by three different publishers: *Brandus & Co.*, *Wessel & Co.* and *Breitkopf & Härtel*. He produced three manuscripts, which were the basis for editing the first three editions. All the Chopin's works until *Op.58* start from a single manuscript, and the three editions were engraved either through handwritten copies or proofs engraved by publisher. However since *Op.59* two or three manuscripts were used for the editions. Could any difference be found between the original and the first editions? Which of them have arrived nowadays within the new versions?

An analysis of the signed manuscripts has been developed, relating them and establishing the discrepancies between them. In this, the German, French and English first editions have been key elements, as well as the Jan Ekier edition published by *PWM* along with the Ewald Zimmerman one published by *G. Henle Verlag*, being the most employed editions these days and central framework in the subject. These two last ones are not coincident when attributing some

differences between the two firsts editions to Chopin, so for the conclusion of the article, different arguments are going to be presented proving that the assumptions took at first are more accurate than the others.

Keywords: *Chopin, Polonaise-Fantaisie Op.61, Chopin Manuscripts, piano*

EDICIONES, EDITORES Y EDITORIALES

El estado de la cuestión se divide en dos grupos fundamentales: El primero, en el que se encuentran dos autores que han estudiado a fondo la vida y la obra de Chopin, Jeffrey Kallberg y Maurice J. E. Brown. En estos artículos se centran en estudiar el proceso editorial del catálogo del compositor. El segundo, formado por escritos que pertenecen directamente a ediciones publicadas de las polonesas y elaborados por los editores editores de las mismas: Jan Ekier y Ewald Zimmermann.

Kallberg (1983a, 1983b) aborda en sus dos artículos los complejos aspectos de la publicación de la obra de Chopin. Para el compositor fue primordial tener el mayor control posible sobre la difusión internacional de su obra, por lo que los derechos editoriales de sus composiciones fueron vendidos a diferentes editores de Francia, Inglaterra y Alemania o Austria, reportándole, además de mayores beneficios económicos, la garantía de que copias no autorizadas llegaran a distribuirse. En esto último, era primordial el constante empeño del polaco en hacer coincidir las fechas de publicación de las diferentes editoriales. A este respecto, Kallberg hace un magnífico seguimiento del catálogo chopiniano dividiendo su trabajo en dos partes: la primera, en la que se refiere a los editores ingleses y franceses, y, la segunda, en la que lo hace sobre los alemanes.

El seguimiento planteado en su segundo artículo se centra en establecer las distintas líneas cronológicas de los documentos elaborados, partiendo del manuscrito primero hasta llegar a las diferentes publicaciones editoriales. Para ello, Kallberg toma como referencia las obras compuestas en torno a la década de 1830, durante la etapa en que Chopin residió en París, sin abordar las obras del último periodo de la vida del compositor.

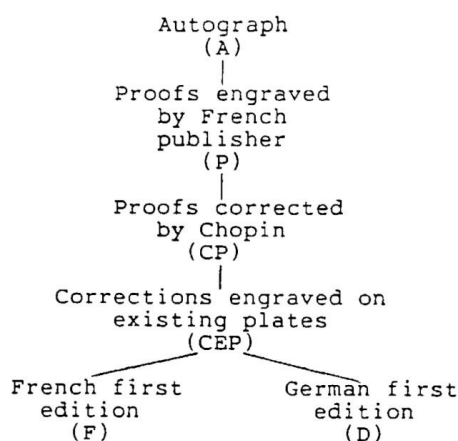


Ilustración 1. Línea editorial M. Schlesinger (Kallberg, 1983b p.797).

En la ilustración 1 podemos observar una de las diferentes alternativas que propone Kallberg. En este caso, el manuscrito autografiado es enviado al editor francés, quien graba una prueba que es corregida por Chopin. Posteriormente, cuando las correcciones retornan al editor, se modifican sobre la primera prueba, es decir, la primera de las planchas grabadas es modificada con las nuevas indicaciones. Esta última versión es la que se utiliza para las ediciones francesa y alemana.

En otro de sus artículos para la revista de la *Sociedad Americana Musicológica*, Kallberg explora el estilo de las composiciones del último periodo de Chopin a través de dos obras: *La Polonesa-Fantasia Op.61* y *la Mazurca en Fa menor*, publicada póstumamente como op.68 n°4. En él elabora

un excelente análisis del proceso compositivo de Chopin y la búsqueda que se produce de nuevas ideas a través de uno de los bocetos que han sobrevivido de la Polonesa-Fantasia Op.61. Así, podemos encontrar diferentes elementos musicales inéditos que se desarrollan y evolucionan hasta lo que hoy día vemos reflejado en la obra. Lo más relevante de todo ello es que Chopin investiga "novedosos elementos formales a través de largos pasajes de material inestable cuya consecuencia nos revela nuevos significados de continuidad musical" (Kallberg, 1985 p.276).

Uno de los trabajos que utiliza Kallberg como base para sus artículos de 1983 es el que realiza Brown (1958) sobre la publicación de la obra de Chopin en Inglaterra. "Saber cómo Chopin publicó su obra en Inglaterra ha sido uno de los enigmas más grandes a los que se han enfrentado quienes estudian la música del compositor" (Kallberg, 1983^a p.552). Son pocos los documentos que nos han llegado hasta hoy de los archivos de la editorial *Wessel & Co.*¹. Todos los manuscritos autografiados, manuscritos copiados o pruebas editoriales que deberían existir se encuentran perdidos. Brown hace una recopilación de muchos de los datos editoriales, fechas de publicación y diferentes errores que cometió Wessel a través de las notas en periódicos y revistas de la época, además de las portadas de las primeras ediciones que se encuentran en la *Biblioteca Británica*.

Ekier (1974) establece los puntos en los que se basa toda su investigación sobre Chopin que desembocó en la reconocida edición integral de la obra². Entre otras cuestiones, divide en tres periodos el proceso editorial de Chopin:

El primer periodo 1830-35 (opp.1-24, 26 y 27), puede ser llamado el de un único manuscrito autografiado.[...].

El segundo periodo 1836-41 (opp.25, 28-41), es el periodo de los grandes copistas: Julian Fontana, [...] o Adolf Gutmann.[...].

El tercer periodo 1842-47 (opp.50-65), es el periodo de diferentes manuscritos autografiados, especialmente dos y en algunas composiciones hasta tres, sirviendo cada uno para una edición en concreto.[...] (Ekier, 1974 p.103).

La colección está dividida en dos volúmenes principales: la *serie A*, en la que se encuentran todas las obras que Chopin publicó en vida, desde el *Rondo en Do op.1* hasta la *Sonata en Sol op.65* para violonchelo, y la *serie B*, donde se encuentran diferentes obras que Chopin nunca publicó, o que publicó en su juventud pero no tienen número de opus.

Tras la aparición del manuscrito autografiado francés de la *Polonesa-Fantasia Op.61*,³ publicado por Eigeldinger (1984) como facsímil, las editoriales de la época empezaron a incorporarlo como fuente documental en sus ediciones, entre ellas la Edición Nacional Polaca⁴, cuyo editor fue Ekier, o la editorial *G. Henle Verlag*, cuyo editor fue Zimmermann (1988). A lo largo del artículo veremos cómo ambos difieren en las conclusiones extraídas.

LAS POLONASAS DE FRÉDÉRIC CHOPIN

A la hora de establecer una periodización de las múltiples etapas de la vida de F. Chopin, diferentes autores coinciden en la dificultad que ello conlleva. Tal y como señala Golab (n.d.), en toda la producción compositiva de Chopin se puede percibir una cierta homogeneidad en su estilo. Esto ocurre sobre todo al compararla con otros grandes autores como, por ejemplo, Beethoven donde sí se pueden delimitar las etapas con una mayor exactitud. Sin embargo, dicha percepción homogénea no contradice el hecho de que existe una clara evolución en su estilo. Las polonesas dan buena muestra de ello pues, entre otras, se encuentran entre aquellas obras que estuvieron presentes a lo largo de toda la trayectoria compositiva de Chopin. Las primeras obras compuestas con tan sólo siete años, de oído y anotadas en papel por su padre Mikołaj fueron la *Polonesa en Solm B.1*, y la *Polonesa en SibM B.3*, ambas de 1817. En ellas podemos observar, "una

¹Editorial fundada en 1823 por Christian Rudolph Wessel en asociación con William Stodart. En 1833 publican la primera obra de Chopin, las *Variaciones para piano y orquesta Op.2*.

²Edición actualmente recomendada en el *Concurso Internacional de Piano F. Chopin*. <http://chopincompetition2015.com/competition-rules>

³Usado por la editorial *Brandus & Co.* para la elaboración de la edición francesa.

⁴*Polskie Wydawnictwo Muzyczne* (PWM).

auténtica originalidad, modestia y simplicidad infantil"(Tomaszewski, 2003b). La estructura corresponde a la clásica forma de danza donde el tradicional trío está compuesto en el tono del relativo.

Las tres *Polonesas Op.71* corresponden a obras de la adolescencia que fueron compuestas en 1825 y 1828 y publicadas póstumamente. Durante éste período Chopin se encontraba estudiando en el recientemente inaugurado Conservatorio de Varsovia bajo la tutela de Józef Elsner, director de la institución. La primera de ellas probablemente fue compuesta antes del acceso al mismo. Durante estos años compuso obras como el *Rondó op.1*, las *Variaciones en Sib Mayor Op.2* sobre "*La ci darem la mano*" de la ópera de W.A. Mozart, o el *Rondó a la Krakowiak Op.14*. La única obra publicada antes de abandonar su tierra natal en 1830 (con destino a París, a través de Austria primero y posteriormente Alemania) es el *Rondó Op.1* con la editorial *Brzezina*⁵ en Varsovia. Sin embargo, el resto de obras pertenecientes a esta etapa de su vida fueron publicadas años más tarde en Viena, París, Alemania o Londres.

A continuación se muestra una tabla con todas las polonesas conocidas de Chopin, ordenadas cronológicamente según el año de composición.

Opus	Tonalidad	Año de composición	Instrumento
---- (B.1) ⁶	Sol menor	1817	Piano
---- (B.3)	Sib Mayor	1817	Piano
---- (B.5)	Lab mayor	1821	Piano
---- (B.6)	Sol# menor	1822	Piano
Op.71 n°1 (B.11) ⁷	Re menor	1825	Piano
---- (B.13)	Sib menor	1826	Piano
Op.71 n°2 (B.24)	Sib Mayor	1828	Piano
Op.71 n°3 (B.30)	Fa menor	1828	Piano
---- (B.36)	Solb mayor	1829	Piano
Op.3	Do mayor	1829-1830	Piano/Violoncello
Op.22	Mib mayor	1830-1836	Piano/Orquesta
Op.26 n°1	Do# menor	1831-1836	Piano
Op.26 n°2	Mib menor	1831-1836	Piano
Op.40 n°1	La mayor	1838	Piano
Op.40 n°2	Do menor	1838-1839	Piano
Op.44	Fa# menor	1840-1841	Piano
Op.53	Lab mayor	1842	Piano
Op.61	Lab mayor	1845-1846	Piano

Tabla 1. Polonesas de Chopin

La primera de las polonesas compuesta con número de opus es la *Polonesa Brillante en Do Mayor Op.3*, dedicada al Príncipe Antoni Radziwill⁸. Chopin lo conoció en octubre de 1828 cuando a la vuelta de un viaje que efectuó a Berlín fue invitado, dada su fama, por el propio príncipe a su casa en Posen (*Poznań* en polaco) donde interpretó obras de Haydn, Beethoven y Hummel e improvisó sobre otros temas. Un año más tarde, en octubre de 1829, y pocos meses antes de abandonar Polonia, es invitado a la residencia de verano de Radziwill en Antonin, componiendo, en esta ocasión, la *Polonesa Op.3* para violonchelo y piano. La intención principal de la composición era que el Príncipe, que tocaba el violonchelo, y su hija Wanda, que era pianista y había recibido alguna clase de Chopin, interpretaran la pieza. En una carta a Tytus Woyciechowski⁹ del 14 de noviembre del mismo año escribirá: "He compuesto en su casa (Radziwill) un Alla Polacca con violoncelo. Sólo son brillantes efectos de salón para las señoras; quería, ya ves, que la princesa Wanda pudiese aprenderlo" (Cortot, 1986: 49). Dicha polonesa se publicó por primera vez en diciembre de 1831 por Pietro Mechetti en Viena. Años más tarde, en

⁵La única referencia encontrada sobre éste editor se puede ver en: <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/institutions/detail/id/1735>

⁶Las primeras polonesas nunca fueron publicadas con número de opus mientras Chopin vivía, por ello se ha utilizado el catálogo de Brown (1972) que las ordena cronológicamente en función de la fecha de composición.

⁷Las tres *Polonesas Op.71* fueron compuestas en 1828 y publicadas póstumamente por A.M. Schlesinger en Berlín y J. Meissonnier en París en 1855.

⁸El príncipe Antoni Henryk Radziwill fue un aristócrata Polaco y Prusiano. Duque Gobernador del Gran Ducado de Posen, provincia autónoma que perteneció al Reino de Prusia.

⁹Tytus Woyciechowski fue un gran amigo de Chopin, el cual le dedicó las *Variaciones en Sib Mayor Op.2*. Gracias a la correspondencia que mantuvieron durante años, conocemos muchos de los detalles de la vida del compositor.

1835, la editorial *Richault* la publicará en Francia y en 1839 será publicada en Londres por la editorial Wessel & Co.

El 18 de septiembre de 1830, escribirá nuevamente a Tytus diciéndole que ha comenzado a componer una polonesa con orquesta. Durante su estancia en Viena, meses antes de marchar a París, Chopin termina dicha obra, la *Gran Polonesa Brillante Op.22*. No es hasta el invierno de 1834-1835 cuando será añadido el *Andante Spianato*. El 26 de abril de 1835 será estrenada la obra completa en el Auditorio del Conservatorio Nacional con la Orquesta de la *Sociedad de Conciertos de París*¹⁰. Las primeras ediciones francesa y alemana son publicadas en 1836 por *M. Schlesinger* y *Breitkopf & Härtel*, respectivamente. Junto a ésta, se publican las ediciones de las dos polonesas, englobadas en el *Op.26*. La edición inglesa será publicada en 1840 por la editorial Wessel & Co.

El 15 de diciembre de 1838 Chopin, junto a su pareja George Sand¹¹, se establecen en la famosa residencia de *Valldemossa*, en Mallorca. Durante su estancia, compondrá obras tan famosas como la *Balada Op.38 en Fa Mayor* o el *Scherzo Op.39 en Do# menor*. Sin embargo, nos centraremos en las obras que compuso en su celda de la Villa, las dos polonesas englobadas en el *Op.40 en La Mayor y Do menor*. La primera de ellas probablemente estuviera compuesta, o al menos hecho el boceto, en el traslado entre París y Barcelona, antes de coger el barco hacia Mallorca. Es la que alcanzó mayor fama, quizás debido a su fuerte carácter, ya que, sin duda alguna, refleja el sentimiento nacionalista polaco que acompañó a Chopin toda su vida, y que, en determinados momentos de la misma, le llevó a decir: "Pero al final de todo hay Polonia espléndida, grande... en una palabra: Polonia. El momento está cerca, pero aún no. Quizás en un mes, quizás en un año..." (Tomaszewski, 2003a). Este opus fue publicado por las editoriales Breitkopf & Härtel en Alemania y *E. Troupenas & Co.* en París junto con los opus 35 al 41 en diciembre de 1840. Además, se publicó un mes antes, el 31 de octubre, en Londres bajo el sello de Wessel & Co. Es importante resaltar que las dos polonesas están dedicadas a Julian Fontana, pianista y compositor, que al igual que Chopin estudió con Elsner en el Conservatorio de Varsovia.

La *Polonesa Op.44 en Fa# menor*, la primera de las tres últimas grandes polonesas, abandona la forma tradicional de danza para dar comienzo a la elaboración de composiciones mucho más complejas e innovadoras, tanto formal como tonalmente hablando. Escribe a su editor vienés, Pietro Mechetti: "Tengo un manuscrito a tu disposición. Es una especie de fantasía en forma de polonesa. Pero la llamé polonesa." (Carta del 23 de agosto de 1841)¹². La edición francesa se publicó en diciembre de 1841 por el editor M. Schlesinger. Mechetti la publica en enero de 1842, mientras que en Londres Wessel & Co. la publica en 1844.

En el verano de 1842, en Nohant, Chopin compuso la *Polonesa Op.53 en Lab Mayor*. Además, durante esta temporada también compuso obras como el *Impromptu Op.51*, la *Balada Op.52* o el *Scherzo Op.54*. La polonesa es publicada en Leipzig en noviembre de 1843 por la editorial Breitkopf & Härtel, en París el 14 de diciembre de 1843 por M. Schlesinger y en Londres en abril de 1845 por Wessel & Co.

Opus	Francia	Alemania	Austria	Inglaterra
Op.3	Richault - 1835	-	Mechetti - 1831	Wessel - 1839
Op.22	M. Schlesinger - 1836	Breitkopf - 1836	-	Wessel - 1840
Op.26	M. Schlesinger - 1836	Breitkopf - 1836	-	Wessel - 1837
Op.40	E Troupenas - 1840	Breitkopf - 1840	-	Wessel - 1840
Op.44	M. Schlesinger - 1841	-	Mechetti - 1842	Wessel - 1844
Op.53	M. Schlesinger - 1843	Breitkopf - 1843	-	Wessel - 1845
Op.61	Brandus - 1846	Breitkopf - 1846	-	Wessel - 1846

Tabla 2. Editores y fechas de publicación de las primeras ediciones por países.

¹⁰Orquesta creada en 1828 cuyo primer director fue François-Antoine Habeneck (1828-1848). Estuvo formada hasta 1967, año de su disolución, por alumnos y profesores del Conservatorio Nacional de París. En ese mismo año se formó, a partir de músicos de la *Sociedad de Conciertos*, la Orquesta de París, cuyo director es Paavo Järvi desde 2010. Por ella han pasado directores como C. Eschenbach, D. Barenboim o H. von Karajan.

¹¹Pseudónimo de Amandine Aurore Lucile Dupin, escritora. Compañera sentimental de Chopin entre 1837 y 1847.

¹²Toda la correspondencia de Chopin se puede consultar aquí: <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/letters/search>

El primer documento del que disponemos actualmente en el que se hace referencia a la Polonesa-Fantasia Op.61, aparece en una carta del 12 diciembre de 1845 a su familia, en la que Chopin comenta: "Ahora me gustaría completar la sonata para cello (que no terminará hasta 1847), la Barcarola y algo más que no sé cómo llamar (se refiere a la Polonesa-Fantasia), pero dudo si tendré tiempo, el revuelo ya está comenzando. Se me ha preguntado muchas veces si no me gustaría dar un concierto". El 30 de agosto de 1846, Chopin envió a Franchomme¹³, a través de Delacroix¹⁴, quien visitaba a menudo la residencia de George Sand en Nohant, el manuscrito de la *Polonesa-Fantasia* terminado, junto con el de la *Barcarola Op.60* y los *Nocturnos Op.62*, para las ediciones de París (*Brandus & Co.*) y Leipzig (*Breitkopf & Härtel*). Para la edición de Londres (*Wessel & Co*), Chopin envía otra carta, el mismo día, a Auguste Léo¹⁵ con el manuscrito. La edición francesa se publica el 13 de noviembre al igual que la alemana, aunque de ésta no se especifica día. La edición inglesa es la más temprana de todas, publicándose el 7 de octubre.

Para mayor claridad, se va a establecer una tabla que relaciona los manuscritos, las ediciones y la nomenclatura utilizada para referirnos a ello:

Boceto1	B1	Contiene únicamente una página. En él se pueden observar algunos temas anotados. En la actualidad pertenece al Instituto Fryderyk Chopin de Varsovia.
Boceto 2	B2	Ocho páginas. Es un boceto preliminar al manuscrito. Aparecen diferencias estructurales y tonales respecto a la versión final.
Manuscrito francés	M1	Diez páginas. Contiene muchas correcciones y tachaduras. Perteneció a una colección privada. Durante muchos años se desconoció su paradero hasta que Eigeldinger (1984) lo redescubrió.
Manuscrito alemán	M2	Ocho páginas. Se puede apreciar el sello de la editorial Breitkopf & Härtel. En la actualidad se encuentra en la Biblioteca Nacional de Varsovia.
Manuscrito Inglés	M3	Paradero desconocido.
Primera edición francesa	EF1	Catorce páginas. Publicada el 13 de noviembre de 1846 por la editorial Brandus & Co. en París.
Primera edición alemana	EA1	Dieciocho páginas. Publicada en noviembre de 1846 por la editorial Breitkopf & Härtel en Leipzig.
Primera edición inglesa	EI1	Diecisiete páginas. Publicada el 7 de octubre de 1846 por la editorial Wessel & Co. en Londres.

Tabla 3. Bocetos, manuscritos y primeras ediciones de la *Polonesa-Fantasia Op.61*.

ANÁLISIS DE LOS MANUSCRITOS Y EDICIONES

Se ha elaborado una lista donde se comparan los manuscritos M1 y M2, y las tres primeras ediciones (Serrano, 2016). El proceso a seguir fue el siguiente:

- Búsqueda de diferencias entre los dos manuscritos M1 y M2.
- Búsqueda de diferencias entre los manuscritos y sus respectivas primeras ediciones. (M1 con EF1 y M2 con EF2)
- Búsqueda de diferencias entre las tres primeras ediciones. (EF1, EA1, y EI1).

¹³ Auguste Franchomme fue un violonchelista y compositor francés, íntimo amigo de Chopin, al que este último dedicaría su *Sonata Op. 65* para violonchelo y piano.

¹⁴ Eugène Delacroix fue un pintor francés romántico asociado al movimiento neoclasicista. Está sumamente relacionado con Chopin y George Sand. Él se encargó de pintar gran parte de los retratos existentes de la pareja, Chopin, y la élite cultural parisina de la época.

¹⁵ Auguste Léo fue un banquero de Hamburgo residente en París entre los años 1817 y 1848. Fue mediador entre compositores residentes en París y editoriales alemanas e inglesas. Chopin le dedicó la *Polonesa op.53*.

Manuscritos

Las diferencias entre M1 y M2 son notorias. Es altamente probable que una vez copiado M2 de M1 se hicieran revisiones de los mismos. Pero se llega a muchas contradicciones y es muy difícil esclarecer qué hizo Chopin. Constantemente aparecen elementos en uno y no en otro y viceversa. Dos ejemplos de ello los podemos observar en las **Ilustraciones 2 y 3**.

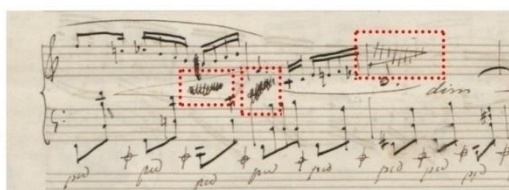
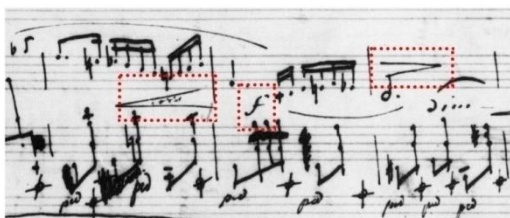


Ilustración 2. M1 Superior - M2 Inferior [cc.120-123].

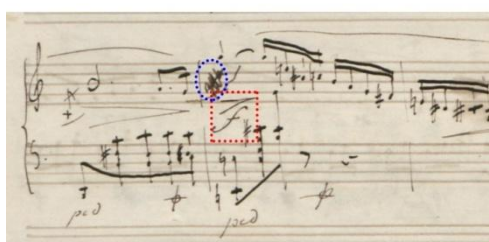


Ilustración 3. M1 Superior - M2 Inferior [cc.128-129].

Como se puede observar en la **ilustración 2**, los elementos que aparecen destacados en rojo en **M1**, aparecen tachados en **M2**, sin embargo, en la **ilustración 3** ocurre al contrario: los elementos en rojo están ahora tachados en **M1** y no en **M2**. El elemento destacado en azul en la segunda imagen, corresponde a un mismo objeto tachado en los dos manuscritos.

No son los únicos ejemplos de tachaduras, pero es que, además, la mayoría de diferencias ocurren sin que exista una corrección en alguno de los manuscritos, es decir, se producen añadidos de elementos en ambos pero en diferentes lugares.

Primera edición alemana

Tras el análisis, está claro que **EA1** proviene de **M2**. Prácticamente no existen diferencias fundamentales entre los dos documentos, las pocas que hay son correcciones que efectúa la edición alemana de alteraciones obviadas por Chopin, como ocurre, por ejemplo, en el c.16; otra diferencia, que a continuación se explica más detalladamente, es la que se puede encontrar en los cc.27 y 28. Estos compases corresponden al tema principal de la polonesa que aparece en la exposición, y posterior repetición del c.44. En el c.27 de **M2**, se produce una separación de las ligaduras de expresión, de tal forma que la segunda semifrase mantiene el carácter anacrúsico de la primera. En **EA1**, la ligadura de expresión se corta en la primera parte del c.27 y comienza en la primera parte del c.28, dejando libre la última nota del c.27 (mib). Esto no supone, necesariamente, un cambio en el sentido anacrúsico de la frase. Por el contrario, en **EF1** y **M1** sí se produce una clara diferencia en la intención musical. En esta ocasión, la ligadura del c.27 llega hasta el “mib” del final, y comienza de nuevo en la primera parte del siguiente compás, es decir, se rompe completamente el sentido anacrúsico de la frase. En **EI1** se respeta lo escrito en **M2**.

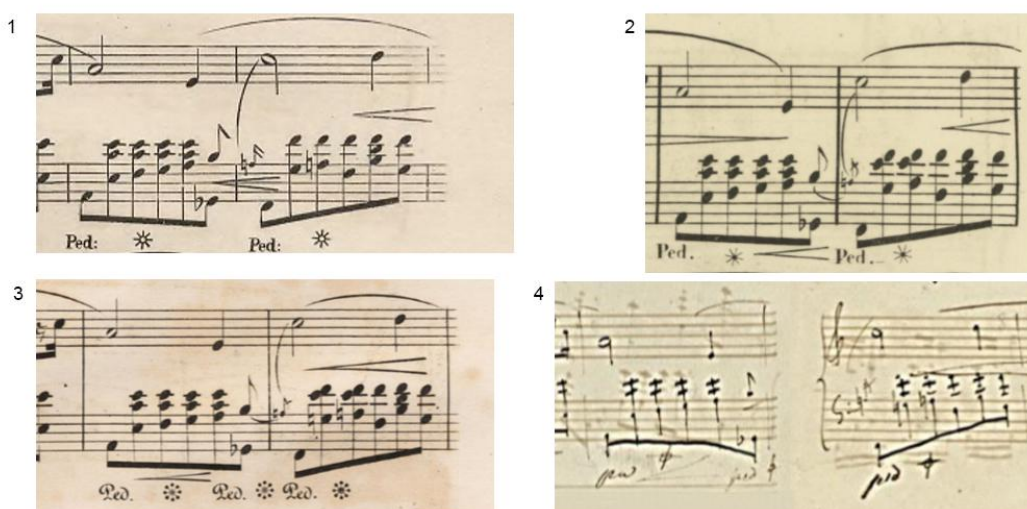


Ilustración 4. [cc.27 y 28]. 1:EI1 2:EF1 3:EA1 4:M2

En los cc.47 y 48 ocurre exactamente lo mismo, pero la escritura de Chopin nos arroja más dudas sobre cómo debemos interpretar el pasaje. Si prestamos atención a **M2**, observaremos que la ligadura de expresión no es habitual:



Ilustración 5. M2 [c.47].

Existe un pequeño corte que separa una pequeña curva en la primera sección de la ligadura y una segunda sección que continúa ascendiendo. Sabemos que Chopin utilizaba pluma para escribir (el bolígrafo es un invento del siglo XX), y que ésta, en las líneas largas, era habitual que se quedara sin tinta, lo que producía un corte entre las dos líneas que le obligaba a mojar la pluma de nuevo. A lo largo de los dos manuscritos **M1** y **M2** se puede observar el fenómeno

pero, en este caso, dicho corte, sumado al trazo de las líneas, denota que la intención musical de Chopin era mantener ese fragmento de forma anacrúsica. **EII** y **EA1** mantienen todo el fragmento ligado y, probablemente, obvian este hecho debido a que es un corte demasiado sutil. Además, en las dos ediciones ya ha quedado más o menos clara la intención anacrúsica de la frase en los cc.27 y 28, por lo que tiene sentido que aquí se siga respetando. **EF1** es la única que difiere del resto, reflejando la misma escritura que en los compases anteriores y siendo fiel a **M1** en ambos casos. Nos encontramos, por tanto, ante dos ideas contrapuestas reflejadas por Chopin en sus dos manuscritos.

Primera edición francesa

En la comparación de **EF1** con su manuscrito de referencia, **M1**, se han encontrado dieciséis lugares donde existen diferencias significativas que describimos a continuación¹⁶:

1. Compás 16: En éste compás aparece un “Sol#” en la última semicorchea de la mano derecha de **EF1**. En **M1** no aparece, siendo el Sol natural. En **M2** tampoco aparece, y en **EII** y **EA1** aparece corregido. Está claro que dicha nota es un descuido de Chopin en los dos manuscritos que los tres editores supieron arreglar.
2. Compás 17: En **EF1** el “Sib” de la melodía debería tener un “becuadro” que sí aparece en **M1**.
3. Compás 52: En **EF1** aparece un “Mi#” en el tercer grupo de semicorcheas de la mano derecha, sin embargo en **M1** es “becuadro”. Todas las demás ediciones coinciden con **M1**.
4. Compás 72: En **EF1** falta un “becuadro” en el “Mi” del acorde de la mano derecha que sí aparece en **M1** y demás versiones.
5. Compás 90: En **EF1** aparece un “Fa natural” en la última semicorchea de la mano derecha. En **M1** y todas las demás ediciones es “sostenido”.
6. Compases 92 y 93: En **EF1** se invierte el orden de algunas notas del acompañamiento de la mano izquierda.



Ilustración 6. M1 izq. [cc.92-93] y EF1 derecha.

7. Compás 113: En **EF1** falta un “bemol” en el “Sol” de la primera corchea de la voz interior de la mano derecha. En todas las demás ediciones aparece.
8. Compás 126: El “Sol” de la mano izquierda no aparece en octavas en **EF1**. De todas las ediciones y manuscritos, es la única que lo hace.
9. Compás 130: En **EF1** falta la pedalización del compás.

¹⁶ Para mayor claridad, se puede acceder a la siguiente página web donde se pueden comparar compás por compás los diferentes manuscritos y ediciones:
<http://www.chopinonline.ac.uk/ocve/browse/>

10. Compás 137: En **EF1** aparecen dos corcheas mientras que en **M1** y todas las demás versiones son negras. Además, en **EF1** las notas de la segunda corchea difieren de las de **M1**.
11. Compases 182-185: En **EF1** los acordes de la mano izquierda aparecen mucho más saturados de notas que en **M1** y el resto de ediciones.



Ilustración 7. [cc.182-185] M1 y EF1.

12. Compás 219: En **EF1**, en el acorde de negras de la mano izquierda falta la nota “Fa”. En **M1** puede parecer que está tachada, debido a que hay tres corcheas posteriores que sí lo están. En **M2**, **EA2** y **EI2** sí aparece dicha nota y las que están eliminadas en **M1**, no.



Ilustración 8. M1 [c.219], EF1, M2 y EA1

13. Compases 226-237: La primera nota de cada seisillo de semicorcheas no aparece destacada en **EF1**(con la plica en la dirección contraria a los seisillos para hacer notar la melodía). Sin embargo, en **M1** sí aparece aunque la plica es demasiado pequeña y la tinta no es tan consistente como en los seisillos.

14. Compás 242: Añade la indicación *forte assai* en **EF1**. En las demás ediciones y manuscritos aparece simplemente una "F".
15. Compás 244: En **EF1**, la tercera corchea de la mano derecha de la voz inferior aparece como "Fa". En todas las demás ediciones y manuscritos aparece como "Mib".
16. Compás 249: En **EF1** aparece la indicación *piú forte*. En las demás versiones aparece un *forzando*.

Primera edición inglesa

Por desgracia **M3** está desaparecido (al igual que todos los manuscritos de las primeras ediciones de Wessel) por lo que no se puede comparar con la primera edición inglesa a la que derivó. En la comparación que se efectuó en Serrano (2016), se observó que las diferencias con **M1** y **M2**, y sus respectivas ediciones, son notorias coincidiendo unas veces con uno u otro indistintamente.

Se ha podido averiguar que en 1870 la editorial *Ashdown & Parry*, sucesora de *Wessel & Co.*, reeditó la colección de las polonesas utilizando la primera edición de dicha editorial inglesa. Podemos suponer que utilizó **EF1** como referencia ya que, tal y como se muestra en el siguiente ejemplo, aparecen cambios que coinciden. Concretamente en los cc.90 y 137.



Ilustración 9. [cc.90 (arriba) y 137 (abajo)]. EI1 (izquierda) EI revisada en 1870 (derecha).

CONCLUSIONES

Respecto a la cronología de los manuscritos (**M1** y **M2**), está claro que **M2** es posterior a **M1**. Cuando decimos posterior nos referimos a días o semanas de diferencia pero en ningún caso a un periodo largo de tiempo. Tras el análisis de las diferencias de ambos se pueden identificar en **M2** diferentes descuidos por parte de Chopin. Ello indica que, probablemente, **M2** sea una copia de **M1**. Además, en **M1** hay numerosas correcciones y tachaduras, sin embargo **M2** tiene una escritura sumamente cuidada y limpia.

Probablemente, de todo el catálogo de las obras de Chopin, las ediciones de Jan Ekier¹⁷ son las que más investigaciones de fondo han tenido, además de ser una de las más reconocidas y utilizadas en el ámbito profesional (en el *Concurso Internacional de Piano Fryderyk Chopin* es la edición recomendada para los participantes). La edición basa el texto principal en el manuscrito alemán (**M2**) y, según apunta en los comentarios, se tienen en consideración las correcciones de Chopin introducidas en la edición Francesa (**EF1**) (Ekier, 1974). Sin embargo, tras la elaboración de este trabajo de investigación, se ha encontrado una incongruencia en una de las premisas que expone Ekier: Chopin hizo correcciones sobre la edición Francesa.

Como ya hemos mencionado, Chopin envía los manuscritos **M1** y **M2** a Franchomme el día 30 de agosto de 1946. Además, en la carta del 9 de septiembre es probable que Chopin enviara a August Léo los manuscritos para la editorial Wessel: "Muy querido amigo, me apresuro a enviarte el trato (o tratado) de Wessel antes de su partida a Normandía". Esto se corrobora con la carta que envía de nuevo a Franchomme el día 13 de septiembre, donde afirma que ya ha enviado la copia a Londres. Además, en esa misma carta muestra su indignación porque Brandus se encuentra ausente, y Maho (quien se encarga de contactar con Leipzig) no puede recibir los manuscritos. Si se tuviera acceso a la carta de la que es contestación ésta, probablemente se supiera el motivo de ello. Sea como fuere, ésta es la causa de que la edición inglesa se publicara antes que la francesa y la alemana¹⁸. En otra carta del 22 de septiembre a Franchomme, Chopin le da las gracias por sus gestiones y por enviarle el dinero del pago de la editorial alemana. Sin embargo, parece que hay un retraso con Brandus y Chopin insta a Franchomme a que insista en el pago. El día 9 de noviembre Chopin envía de nuevo una carta a Franchomme desde Nohant, donde se encontraba desde el verano. El contenido de la carta no es relevante para lo que aquí nos ocupa, en ella se mencionan nuevos tratos para la publicación de tres mazurcas, las *Op.63*. Lo que sí importa en este caso es la fecha, ya que el día 13 de noviembre se publica la edición francesa de la *Polonesa-Fantasia Op.61*. La distancia actual entre la residencia de verano de George Sand y el apartamento de Chopin en París se acerca a los 300km. Es muy poco probable que, aunque el compositor pudiera llegar a tiempo para la publicación de la obra, se consiguiera corregir el borrador de la partitura, y que el grabador de las placas de metal hiciera las correcciones oportunas en tan sólo tres días. Por lo tanto, Chopin nunca pudo hacer en persona las correcciones que asume Ekier en su edición. Siendo así, las únicas opciones son: que Chopin hiciera dichas correcciones a distancia, de lo que no hay constancia en su correspondencia salvo una petición a Brandus a través de Franchomme en la carta del 30 de agosto en la que Chopin pide que se le manden las pruebas de la edición, o que Chopin no hiciera ninguna corrección y las pocas diferencias se deban a otro motivo.

En la comparación de **EF1** con su manuscrito de referencia **M1**, se ha obtenido otro dato importante que desmonta la idea de que Chopin hizo correcciones a **EF1**: Prácticamente no hay diferencias entre ambos. Las dieciséis que se han encontrado y que se detallan en el apartado de la primera edición francesa revelan que son todas claros errores editoriales. Afirmaciones como las que establece Ekier (2001 p.13-15) para los cc.92-93, cc.182-185 y c.137 atribuyendo la autoría de los cambios a Chopin, son erróneas.

Además en los comentarios críticos de la edición de *G. Henle Verlag*, se insiste en que es cierto que Chopin pidió dichas pruebas editoriales de la versión francesa en la carta a Franchomme, pero que el compositor "falla a la hora de introducir algún cambio resultante en su corrección" (Zimmermann, 1988 p.150).

Los errores cometidos en **EF1** no sólo han tenido influencia en la edición de Ekier o en la revisión de la edición inglesa de 1870. La primera edición francesa ha sido considerada como versión de referencia para la elaboración de muchas ediciones de la *Polonesa-Fantasia*, como es el caso de la edición de Alfred Cortot de 1939 o la edición de Ignacy Jan Paderewski de 1949, encontrándose en ellas algunos de los cambios erróneos del editor francés. Puede que existan las

¹⁷Fue profesor de la *Academia de Música Fryderyk Chopin* de Varsovia. Ganador del *IIIer Concurso Internacional de Piano Fryderyk Chopin*. Falleció el 15 de agosto del 2014.

¹⁸Más de un mes de diferencia entre ellas, de principios de octubre de 1846 que se publica **EII** hasta mediados de noviembre que se publican **EF1** y **EA1**.

mismas faltas en las obras del mismo periodo, y en especial en las editadas junto con el Op.61 por Brandus & Co., por lo que un futuro estudio y revisión de ellas arroje luz a la cuestión.

REFERENCIAS

- Brown, M. (1958). Chopin and his English Publisher. *Music and Letters*, 39(4).
- Brown, M. (1972). *Chopin: An index of his Works in chronological Order*. (J. Edwin, Ed.) (2° Edition).
New York: DaCapo Press.
- Cortot, A. (1986). *Aspectos de Chopin*. Madrid: Alianza Editorial.
- Eigeldinger, J.-J. (1984). Autographes de Chopin inconnus. Deux Nocturnes op. 48, Polonaise-Fantaisie op. 61. *Revue Musicale de Suisse Romande*, 4, 154–171.
- Ekier, J. (1974). Introduction to the Polish National Edition of the Works of Fryderyk Chopin.
Retrieved April 17, 2016, from http://serwer1374796.home.pl/wp-content/uploads/2013/05/introduction_to_NE.pdf
- Ekier, J. (Ed.). (2001). Critical Commentary. In *Polonaises Opp. 26, 40, 44, 53, 61 - F. Chopin*.
Varsovia: PWM.
- Golab, M. (n.d.). Stylistic change in Chopin's music. Retrieved April 17, 2016, from
http://www.chopin.pl/ewolucja_stylu.en.html#2
- Kallberg, J. (1983a). Chopin in the Marketplace: Aspects of the International Music Publishing Industry in the First Half of the Nineteenth Century: Part I: France and England. *Notes for the Music Library Association*, 39(3), 535–569.
- Kallberg, J. (1983b). Chopin in the Marketplace: Aspects of the International Music Publishing Industry Part II - The German-Speaking States. *Notes for the Music Library Association*, 39(4), 795–824.
- Kallberg, J. (1985). Chopin's Last Style. *Journal of the American Musicological Society*, 38(2), 264–315.
- Serrano, J. (2016). *La Polonesa-Fantasia Op.61 de Chopin: Un estudio de la obra a través de la Édition de Travail de Alfred Cortot*. Conservatorio Superior de Música de Jaén “Andrés de Vandelvira.”
- Tomaszewski, M. (2003a). Polonaise in A major, Op. 40 No. 1. Retrieved April 17, 2016, from

<http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/236>

Tomaszewski, M. (2003b). Polonaise in B flat major. Retrieved April 17, 2016, from

<http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/page/9/id/1>

Zimmermann, E. (Ed.). (1988). Critical Commentary. In *Frédéric Chopin - Polonaises - Urtext*

Edition (Vol. HN 217, pp. 137–154). Rheinberg: G. Henle Verlag.