

FRÉDÉRIC CHOPIN: SCHERZO N° 1, OP. 20.
ESTUDIO COMPARATIVO DE EDICIONES:
WESSEL & CO. Y PADEREWSKI

Isaac Tello Sánchez

En este artículo se analizan las diferencias existentes entre las dos ediciones objeto de estudio, manifestando la importancia de investigar a partir de las fuentes, con el objetivo de acercarse a la intención primigenia del compositor.

A través de los parámetros contemplados, trata de mostrar razonadamente que las resoluciones planteadas por cada editor no son axiomáticas, pudiendo en cada caso alcanzarse un nivel de acierto distinto. Asimismo, se plantea que todo intérprete debe tomar parte activa en la toma de decisiones partiendo de la comprensión, y no solo entendimiento, del texto impreso, si pretende verdaderamente mostrar la obra a través de su prisma y de su propia visión artística.

Palabras clave: Chopin, “Scherzo n°1 Op.20”, Wessel & Co., Paderewski.

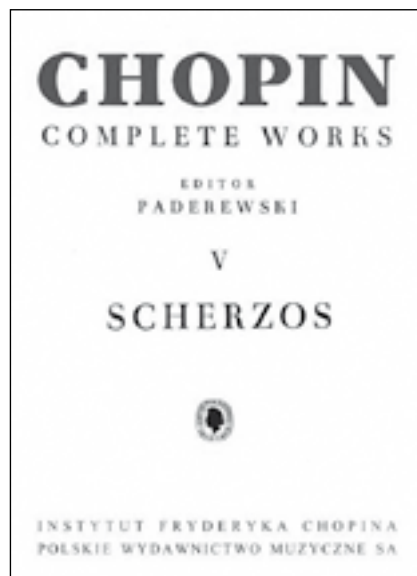


Imagen 1: Portada de las ediciones Wessel & Co. y Paderewski.

1. Introducción. 2. Descripción de las ediciones.

1. Introducción

De los dramáticos *scherzi* de Chopin, Schumann dijo *¿cómo se debe vestir la seriedad si la broma se pasea con oscuros velos?*¹, constatando así el hecho de que difícilmente estas composiciones pudieran considerarse “bromas” -a pesar de la significación del término *scherzo* en italiano-.

Tras un profuso estudio analítico de los mismos se han escogido, para realizar el presente estudio comparativo, la edición Wessel & Co. del *scherzo* n°1, op. 20 -primera que fue publicada- y la moderna edición de Paderewski -muy utilizada para su estudio en los conservatorios-. La primera publicación apareció en Londres con el nombre de *El banquete infernal*, subtítulo puesto por Wessel que molestó especialmente a Chopin.

2. Descripción de las ediciones

2.1 Wessel & Co.²

- Descripción física: Cubierta, 3 páginas en blanco -la primera con indicaciones manuscritas- y 17 páginas de música impresa; 34 cm.

- Título: *Le banquet infernal: scherzo pour le piano forte, op. 20*

- Notas: “Dedié à Monsieur T. Albrecht, Secretario de Legation de S. M. le Roi de Saxe”

- Información sobre la publicación: Londres (n° 6 Frith Street, Soho Square): Wessel & Co., importers and publishers of foreign music, [between 1836 and 1839]. Call n°: M25. C54S412 c.1

2.2. Paderewski³

- Descripción física: Cubierta, el primer *scherzo* está contenido en 18 páginas de música impresa (82 páginas contando los cuatro), 16 páginas de texto literario (aclaraciones, características de la edición y comentarios), reproducción de un retrato al óleo de Chopin (de A. Kolberg), reproducciones de varios manuscritos; 30 cm.

1 Ver URL: <http://dosostenidomenor.wordpress.com/2009/01/25/scherzo-numero-2-en-si-bemol-menor-opus-31-chopin/>

2 Ver URL: <http://chopin.lib.uchicago.edu/gsd1/cgi-bin/library?a=d&c=chopin&d=CHOP138.1>

3 Ver: Paderewski, Ignacy J.: *Chopin, Complete Works V, Scherzos*. Madrid: Real Musical, 1988.

- Título: Chopin, Obras Completas, Edición Paderewski, V, Scherzos

- Notas: A Monsieur T. Albrecht.

- Información sobre la publicación: Madrid (C/ de las Adelfas, 4, Madrid, 1988): Real Musical. ISBN: 84-387-0279-1. Depósito legal: M. 21601 – 1988.

3. Estudio comparativo

3.1. Líneas divisorias de compases

En la edición de Wessel & Co., a diferencia de la de Paderewski, las líneas divisorias aparecen sin unir los pentagramas correspondientes a la mano izquierda y a la mano derecha, tal y como se observa en muchos de los manuscritos de Chopin.

3.2. Numeración de los compases

En la edición de Paderewski, a diferencia de la de Wessel & Co., los compases están numerados, lo que muestra una consideración mayor por el aspecto pedagógico por cuanto facilita, entre otras cuestiones, procesos de análisis como el llevado a cabo para el presente trabajo de investigación, así como para posibilitar la inteligibilidad del mismo, de igual modo que para referenciar ágilmente los pasajes objeto de estudio.

3.3. Digitaciones

La existencia de multitud de indicaciones de digitación, en la edición Paderewski, muestra también un marcado carácter didáctico. Sin embargo, en la de Wessel & Co. sólo figuran estas indicaciones en contadas ocasiones, como es el caso de los compases 26, 38-39, 42, 71-72 y 594, en los que también figuran signos (+) sobre algunas notas, referidos al dedo pulgar, costumbre inglesa de la época contra la que, no obstante, se rebelaron vehementemente Hummel y Chopin, alegando que el pulgar era un dedo como los demás.

Imagen 2. Compases 25 y 26. Wessel & Co.



Imagen 3. Compases 25 y 26. Paderewski.



3. Estudio comparativo.

Debe hacerse una observación al respecto de la digitación del compás 26, cuyo detalle también recoge la imagen anterior. Lo que figura en la edición de Wessel & Co. no se justifica dado que si se digita con el dedo 3 la nota *mi*, tal y como aparece, no puede digitarse con dedo 4 la nota *si* -antinatural porque viene de un *#do*- sustituyendo la indicación de dedo pulgar para utilizar el dedo 3 en la nota *la*. Tampoco ha lugar reiterar el dedo 1 para las notas *#do* y *si*, como cabría deducirse a tenor de lo editado.

La Paderewski propone digitar con dedo 4 tanto el *mi* como el *la*, lo que resuelve el problema. También podría resultar interesante utilizar el dedo 5 para la nota *mi*, por cuanto así se puede naturalizar mejor el gesto descendente de la mano derecha, utilizando el dedo 3 en el *sol* y enlazando con el dedo 2 para el *fa* con que comienza el compás 27 tal y como, ahora sí, se propone desde la edición de Paderewski. De este manera se consigue imprimir la idea fraseológica que propone Wessel & Co., distinta de la de Paderewski, pero esto se desarrollará en el apartado correspondiente al fraseo. Lo expuesto es aplicable también a los compases 142-143, 258-259, 406-407 y 522-523.

3.4. Ligaduras de fraseo y de articulación

Llama poderosamente la atención una ligadura que, según la edición de Wessel & Co., separa el compás 25 de la gran ligadura que comprende desde el compás 26 al primer pulso de compás 33. No sucede lo mismo en la edición de Paderewski donde, en lugar de separar ambas ligaduras, se mantiene una única ligadura desde el compás 25 hasta el compás 33. Lo cierto es que, y remitiéndose a lo referido sobre este pasaje en el subapartado de las digitaciones, resulta más lógica la propuesta de Wessel & Co. El tipo de fraseo está implícito si se emplea la disposición digital que desde este estudio se propone. Lo anterior es aplicable igualmente a los compases 141-142, 257-258, 405-406 y 521-522.

Se observan otras diferencias entre ambas ediciones como es el caso de la ligadura que une el bajo de los compases 548 y 549, o el de los compases 552 y 553, en la edición de Paderewski, no así en Wessel & Co.

Imagen 4. Compases 550 a 553. Paderewski.



Imagen 5. Compases 550 a 553. Wessel & Co.



Pudieran considerarse implícitas las mencionadas articulaciones -aunque la aportación de Paderewski pretende despejar cualquier duda- porque lo cierto es que en la edición de Wessel & Co. sí se rompe la ligadura entre los compases 288 y 289, a diferencia de lo que se observa en la Paderewski. No obstante, la idea de articulación de estos compases tiene el mismo planteamiento que después recoge la edición moderna.

Desconcierta ver, tras analizar el cuarto y quinto sistemas de la página 6 de la edición de Wessel & Co., cómo la ligadura de los compases 173 y anteriores está representada justo de manera opuesta a lo que sucede en el compás 289 y anteriores, en la misma edición. Por ello, parece nuevamente acertada la visión planteada por Paderewski, en los mismos términos, para uniformizar el criterio a emplear.

También parece acertada la corrección impresa en la edición de Paderewski de la ligadura que une las últimas tres corcheas del compás 186 con la primera del compás 187, ya que da continuidad al diseño propuesto por Chopin, de igual modo que al añadir una ligadura para los compases 190-191, a diferencia de lo que sucede en la edición de Wessel & Co., como puede observarse en la siguiente imagen.

Imagen 6. Compases 185 a 191. Paderewski.



Imagen 7. Compases 186-187 y 189-190. Wessel & Co.



3.5. Ligaduras de prolongación

Resultan llamativas algunas contradicciones encontradas entre las soluciones de Paderewski y las de Wessel & Co., e incluso dentro del seno de cada una de las ediciones.

3. Estudio comparativo.

En el compás 283, según la edición de Wessel & Co., aparece en la mano izquierda un *si* blanca con puntillo que viene ligado del *si* anterior y continua ligado en el *si* posterior. Lo sorprendente es que el *si* de ese compás 283, en la edición de Paderewski no aparece ligado al *si* posterior del compás 284, que además está *picado* -esto se tratará en el subapartado correspondiente-. La misma situación se observa en el compás 167 aunque en el compás 51 y en el 431 figuren ambas ediciones con el mismo diseño, reiterado por la edición de Paderewski. A continuación se reproduce lo referido a los compases 282-283-284.

Imagen 8. Compases 282 a 284. Paderewski.



Imagen 9. Compases 282 a 284. Wessel & Co.



Algo similar sucede para el compás 551 donde en la edición de Wessel & Co. se liga el *si* con el *si* del compás siguiente, a diferencia de lo que figura en la edición de Paderewski.

Son dos casos distintos, este último referido al compás 551 y los anteriores, pero parece acertada la consideración de uniformizar criterio por parte de edición de Paderewski, rompiendo la ligadura en todos los casos analizados, como también podría haber sido apropiado mantenerla siempre que el diseño fuese homogéneo en todos los casos.

Ambas opciones consideradas en la edición de Paderewski resultan oportunas, tanto la de uniformizar el criterio, correcto desde un punto estructural y pedagógico, como la de romper la ligadura en todos los casos, articulación que aporta mayor interés al discurso.

3.6. Indicaciones de picado

Obsérvense las consideraciones realizadas en el subapartado de las ligaduras de prolongación, concretamente las que unen los compases 51-52, 167-168, 283-284 y 431-432. La edición de Paderewski insiste en la articulación presentada para los compases 54, 170, 286 y 434 (aunque, en el último caso, en la edición de Wessel & Co. parece obviarse la anotación del picado), *picándose* las octavas primeras de cada uno de los compases siguientes: 52, 168, 284 y 432.

Una curiosidad que aparece en el compás 424 es el *picado-ligado* de las dos últimas negras del compás, que no parece justificada puesto que únicamente aparece así en este compás, mientras que en los compases 44 y 276 sólo aparece la indicación de *ligado*. La edición de Paderewski busca nuevamente la homogeneidad. Otra curiosidad es el hecho de que, la última vez en que aparece este diseño, en el compás 540, la ligadura en la edición de Wessel & Co. comprende desde la primera negra del compás, lo que nuevamente se pasa por alto en la edición de Paderewski en un afán por seguir uniformizando el criterio.

Imagen 10. Compases 423-424. Paderewski.



Imagen 11. Compases 423-424. Wessel & Co.



En varias ocasiones la edición de Wessel & Co. parece olvidar anotar los *picados* en la primera negra de los compases anteriormente aludidos, o incluso en el compás inmediatamente anterior a los mismos, donde también la articulación presenta esa intención de *picado*. Nuevamente en la edición de Paderewski se subsana esta carencia homogeneizando el discurso.

3.7. Reguladores

En el recitativo que comienza en el compás 305, cuyas primeras notas de la melodía tomó Chopin de un villancico polaco *Lulajze Jezuniu, lulaj*-Duerme, Niño Jesús, duerme-, hay otra contradicción entre las dos ediciones. Mientras que la Wessel & Co. anota un regulador que se abre durante los dos primeros compases, la edición de Paderewski opta por abrir en el primero y cerrar en el segundo. Esta decisión vuelve a presentarnos el criterio que ha regido todas las decisiones, la elección de la opción más repetida. Sucede que, tanto en los compases 337-338 como 369-370, la notación en la edición de Wessel & Co. aparece abriendo el regulador en el compás primero y cerrándolo en el segundo, motivo por el que se elige la opción más reiterada y se decide plantear igualmente la notación de los compases 305-306.

Bien es cierto que dicho criterio ayuda para clarificar un gran número de contradicciones que aparecen durante la edición del scherzo de Wessel & Co., aunque quizá en este caso no sea tan acertada la decisión puesto que la intención de Chopin podría también haber sido la

3. Estudio comparativo.

de tratar de hacer emerger el tema del recitativo e ir abriéndolo y presentándolo distinto de como luego aparecerá, dado que ésta es la primera vez que se escucha y viene además precedido de un *ritenuto* y de un *calando*, a diferencia de las otras dos ocasiones en que, aunque también vienen precedidas de sendos *ritenutos*, lo refiere en ambos *con anima*, lo que de algún modo les confiere otro carácter, aparte de insistirse en el hecho de que se trata de la segunda y tercera vez en que aparece el diseño. En este caso concreto, hubiera sido más acertado conservar la notación que aparecía en la edición de Wessel & Co. para los compases 305 y 306.

Imagen 12. Compases 305-306. Paderewski.



Imagen 13. Compases 305-306. Wessel & Co.



Sí parece acertada la corrección que hace la Paderewski en los compases 375 y 376 donde, en la edición de Wessel & Co., a tenor de lo que viene observándose en la partitura, parece haberse olvidado anotar un regulador que cierra para de nuevo abrir con el siguiente a partir del compás 377.

Imagen 14. Compases 375-377. Paderewski.



Imagen 15. Compases 375-377. Wessel & Co.



3.8. Otras indicaciones dinámicas

En ocasiones la edición de Paderewski presenta un ligero desplazamiento en el comienzo de algunas indicaciones de *crescendo* o *diminuendo*, como por ejemplo la de *poco a poco crescendo* que aparece a partir del compás 85, cuando en la edición de Wessel & Co. comienza en el final del compás 86. No obstante, suelen estas indicaciones entrañar una intencionalidad de conducción dinámica en la que poco inciden dichas modificaciones.

Otro aspecto es el de los *sforzandos* con los que culmina cada uno de los elementos temáticos ascendentes de la primera sección que tanto se reiteran durante la obra.

Si se toma como ejemplo la frase que comienza en la cuarta corchea del compás 9 y termina en la primera corchea del compás 11, así como en los sucesivos despliegues ascendentes del acorde de *si menor* (compases 9 a 16) y su posterior presentación en el de *mi menor* (compases 17 a 24), en la primera aparición de todas estas articulaciones sí que se observa, en la edición Wessel & Co., una preocupación por reflejar esos *sf*-que aparecen con la notación *fz*, pero a medida que se reitera este primer tema durante el scherzo dejan de aparecer las mencionadas indicaciones dinámicas, o se sustituyen y/o se confunden con acentos, lo que ya sucede incluso desde el compás 11, donde no queda claro que el *fz* se refiera a la mano derecha o a la mano izquierda. En este sentido, nuevamente la edición de Paderewski es más clarificadora, dado que presenta la notación de los *sf* en todas las ocasiones en que se repiten estos pasajes, además de diferenciar entre lo que son acentos dirigidos a las articulaciones de la mano izquierda y lo que son *sf* dirigidos a la culminación de los elementos temáticos ascendentes de la mano derecha.

Se observa también cómo, amparado en el número de veces que apareció esta indicación, a pesar de que en la edición de Wessel & Co. no figuraba, en la edición de Paderewski se añade una indicación de *crescendo* a partir del compás 418. De igual modo sucede, esta vez con un *diminuendo*, en el compás 334. Avala a la edición de Paderewski el hecho de que la de Wessel & Co. presenta la misma notación a partir del compás 365, repetición de lo anterior.

3.9. Acentos

Este elemento desconcierta en muchos aspectos. Aparte del ejemplo comentado en el subapartado anterior se observa como, por ejemplo, en el compás 69 de la edición de Wessel & Co. aparece acentuada la primera nota del bajo, no así en las sucesivas ocasiones en que se repite el diseño, como es el caso de los compases 71 y 73. La edición de Paderewski, en su intención de unificar criterio una vez más, acentúa en las partes del compás aludidas pero interpretando que la acentuación se refiere a la nota superior.

Imagen 16. Compases 69-71. Wessel & Co.



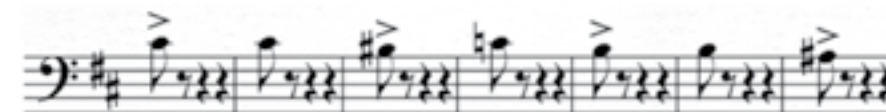
Imagen 17. Compases 69-71. Paderewski.



Tampoco es muy esclarecedora en este sentido la misma edición de Wessel & Co. cuando en el compás 77 se presenta el acento en la parte superior del acorde. Por tanto, y al no quedar definido, la edición de Paderewski opta por poner el acento arriba siempre que se repite el diseño. La resolución es correcta, aunque también la acentuación podría recaer en la nota inferior del acorde, opción asimismo discutible ante la probabilidad de que la intención prioritaria fuera la de destacar la voz interna como sucede a partir del compás 79, tal y como después se detallará. La edición de Paderewski unifica nuevamente el criterio.

A partir del mencionado compás 79 sí parece que la acentuación de cada primera corchea de compás está referida a la nota superior del acorde porque lo que está generándose es una melodía interna que debe destacarse. Aquí, la edición de Paderewski se completa con acentos que no estaban reflejados en la de Wessel & Co. No obstante, la edición de Paderewski acentúa la primera corchea del compás 80, persiguiendo esa intención melódica, lo que no aparece en la de Wessel & Co. Podría verse aquí una intención de Chopin por destacar, eso sí, la melodía interna aludida, pero no tanto las dominantes generadas en los compases 80, 82 y 84, sino su resolución en los compases 81, 83 y 85. A tenor de esta reflexión, la opción intermedia entre ambas ediciones podría ser la correcta, de una parte uniformizar criterio en la acentuación, tal y como propone la edición de Paderewski, y de otra parte plantear el acento de la voz interna como aparece en la primera presentación de este elemento temático en la de Wessel & Co., esto es, destacando -aunque sin acento- las dominantes de los compases 80, 82 y 84, para que se perciba mejor su resolución -acentuada- en cada uno de los compases subsiguientes. Lo mismo sería de aplicación para los compases 195 en adelante y 459 en adelante.

Imagen 18. Compases 79 a 85. Esquema de la melodía interna. Compases 79 a 85.



Otro acento que se analizará es el que aparece en el compás 39, para el acorde *do-mi* de la mano derecha, y que se repite en los compases 155, 271, 421 y 535. Ante la indefinición por parte de la Wessel & Co., que sólo a veces lo presenta, la edición Paderewski anota el acento siempre que se repite el diseño aludido. Parece coherente, aunque prácticamente no es necesario presentarlo puesto que, tanto el salto melódico y el desplazamiento de la mano derecha, como la tercera simultánea que se produce, lo propician.

Imagen 19. Compás 39. Wessel & Co.



Imagen 20. Compás 39. Paderewski.



También resulta oportuna la aportación de la edición de Paderewski para los compases 610 y 611 donde, según la edición de Wessel & Co., no presenta acentos para las notas primeras de cada compás aunque, por la intención y aparición de los mismos en los compases siguientes, sí parecían estar siendo demandados.

Imagen 21. Compases 609-611. Wessel & Co.



Imagen 22. Compases 609-610. Paderewski.



3. Estudio comparativo.

3.11. Errores

Algunos son evidentes, sobre todo el del compás 587 de la edición de Wessel & Co. En la mano izquierda del último sistema de la página 16 puede certificarse un descuido ya que la *clave de sol* debería durar sólo hasta el penúltimo compás. No tiene sentido el *la octavado* cuando se viene de un *do octavado* que se dirige a otro *do octavado*, además de que armónicamente tampoco se justifica. Ha de agradecerse a la edición de Paderewski el haber localizado y corregido el error al que se alude.

Imagen 23. Compases 86-87. Wessel & Co.



Imagen 24. Compases 86-87. Paderewski.



Otro error similar se observa en el segundo sistema de la página 14 de la edición de Wessel & Co., en la mano izquierda del compás 474, donde aparece una enmienda manuscrita que corrige el fallo del editor, al no cambiar la *clave* en la que debe seguirse leyendo. Nuevamente, en la edición de Paderewski aparece enmendado el error.

Imagen 25. Compases 473-474. Wessel & Co.



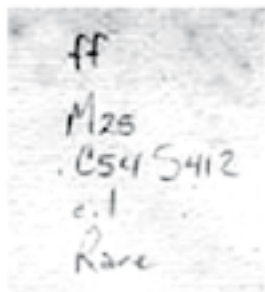
Imagen 26. Compases 473-474. Paderewski.



3.12. Anotaciones manuscritas

Destacar nuevamente la corrección a que ya se aludió en el subapartado anterior, la *clave de sol* para la mano izquierda del compás 474, además de algunas anotaciones -correspondientes a la referencia M25.C54S412 c.1- que aparecen en la página segunda de la edición de Wessel & Co.

Anotaciones manuscritas tras la portada. Wessel & Co.



4. Conclusiones

4. Conclusiones

En general, la edición de Paderewski se decide por los elementos más reiterados para determinar un acento, una articulación, una indicación dinámica, una ligadura o cualquier otro aspecto de la notación. Este criterio de homogeneización es el que rige el diseño final de la edición moderna.

Es ésta una composición en la que se repiten muchas veces varios elementos compositivos, temáticos y/o fraseológicos, dinámicos y/o de acentuación, e incluso de duración de figuras, pero la notación es en demasiadas ocasiones, ciñéndose a la edición de Wessel & Co., muy contradictoria.

La interpretación que hace del texto la edición de Paderewski parece intencionalmente pedagógica, aunque en ocasiones muy rigurosa dando siempre más crédito a los elementos que se reiteran, lo que parece muy lógico, puesto que facilita la comprensión y el hecho memorístico, pero también la flexibilización de esta regla podría haber dado mejores resultados en casos como, por ejemplo, el referido a los reguladores que aparecen en la bella “nana” central.

El presente trabajo pretende ser útil para quien afronte el estudio del scherzo n°1 de Chopin tanto desde el punto de vista interpretativo, musicológico, del análisis o de la improvisación partiendo de sus parámetros. Sin embargo, como ya se ha comentado a lo largo de la redacción, existen dudas sobre algunas notaciones y la forma de interpretarlas. Precisamente, a las mencionadas dudas debe agradecerse la sensación de que serán ellas el pulso motor para próximas investigaciones, tanto relativas al primer scherzo -dado que muchos parámetros quedan por abordarse-, como al resto de obras de Chopin o de otros compositores de estilos diferentes.

Agradecimientos

A mis maestros, Anselmo de la Campa y Mercedes Lecea, y a los Doctores del programa de *Investigación del aprendizaje instrumental en los conservatorios*, Luis Noaín y Elena Esteban.