



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Las *Polonesas Op. 26* de Chopin. Propuesta interpretativa basada en la herencia pianística polaca.

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Tristán Mira Blasco

Director/a del TFG: Cristina Molina Sarrió

Especialidad: Interpretación Piano

Grado Superior de Música

Curso académico

2025 – 2026



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

El presente TFG se centra en un análisis interpretativo de las *Polonesas Op. 26* de Frédéric Chopin, teniendo en cuenta los principios estilísticos e interpretativos de la tradición pianística polaca. Se exponen brevemente las características de esta escuela y su relación con la obra de Chopin, para luego desarrollar una propuesta interpretativa propia basada en dichas consideraciones. En este sentido, la escuela pianística polaca se verá representada a través de tres figuras clave como son Zbigniew Drzewiecki, Jan Ekier y Arthur Rubinstein, cuyas aportaciones han sido determinantes en la configuración del estilo chopiniano durante el siglo XX. A través de ellas, se podrá observar la transmisión de criterios interpretativos y su evolución dentro de una misma tradición.

Palabras clave

Escuela pianística polaca, *Polonesas Op. 26*, Frédéric Chopin, tradición interpretativa, propuesta interpretativa.

ABSTRACT

This TFG focuses on an interpretative analysis of Frédéric Chopin's *Polonaises Op. 26*, considering the stylistic and interpretative principles of the Polish piano tradition. The main characteristics of this school and its relationship with Chopin's work will be briefly presented, followed by the development of an original interpretative proposal based on these considerations. In this regard, the Polish piano school will be represented through three key figures: Zbigniew Drzewiecki, Jan Ekier, and Arthur Rubinstein, whose contributions were decisive in shaping Chopin's style during the 20th century. Through them, it is possible to observe the transmission of interpretative criteria and their evolution within a shared tradition.

Keywords

Polish piano school, *Polonaises Op. 26*, Frédéric Chopin, interpretative tradition, interpretative proposal.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer especialmente a Maria Szraiber por su admirable dedicación por la enseñanza y su empeño en mi constante mejora como pianista. También a la *UMFC* y a todo su profesorado por haberme acogido y por este increíble año de Erasmus, lleno de aprendizaje, nuevas experiencias y momentos que recordaré siempre.

A mi amigo y compañero de cuarto Luis, con quien he compartido esta experiencia y ha hecho que todo haya sido mucho más ameno y especial.

Agradezco también a todos los profesores que han formado parte de mi formación y de mi desarrollo como pianista a lo largo de estos años.

A mis padres, que siempre me apoyan incondicionalmente.

A Carlos y A. Maestre quienes son una fuente de inspiración para mí y mis mejores amigos.

Por último, agradecer a mi pareja Carmen por darme su apoyo, paciencia y confianza que han sido fundamentales durante esta última etapa. Este trabajo también lleva una parte de ti.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

c. =compás

cc. = compases

cresc. = *crescendo*

f = *forte*

ff = *fortissimo*

fff = *fortississimo*

M = mayor

m = menor

m. d. = mano derecha

mf = *mezzo forte*

m. i. = mano izquierda

mot. = motivo

mots. = motivos

mp = *mezzo piano*

NIFC = *Narodowy Instytut Fryderyka Chopina* (Instituto Nacional Fryderyk Chopin)

Op. = Opus

p = *piano*

p. = página

pp. = páginas

*Las Polonesas Op. 26 de Chopin. Propuesta interpretativa basada en la herencia pianística
polaca.*

p. p. m. = pulsaciones por minuto

pp = *pianissimo*

ppp = *pianississimo*

sf / *sfz* = *sforzando*

TFG = Trabajo Fin de Grado

WN = Werkverzeichnis nach Krystyna Kobylańska (catálogo temático de las obras de Chopin)

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN.....	1
1.1	Objeto de estudio y justificación	1
1.2	Estado de la cuestión	1
1.3	Hipótesis y objetivos	3
1.4	Metodología y estructura	4
1.5	Dificultades y facilidades	5
2.	CONTEXTO DE LA OBRA.....	6
2.1	El género de la polonesa en Chopin	6
2.2	Chopin en París. La escena cultural parisina de los años 1830	10
2.3	Tradición interpretativa polaca en el s. XX.....	12
2.3.1.	Zbigniew Drzewiecki (1890-1971)	14
2.3.2.	Jan Ekier (1913-2014)	15
2.3.3.	Arthur Rubinstein (1887-1982)	16
3.	ANÁLISIS.....	18
3.3.	Forma.....	18
3.4.	Armonía.....	21
3.4.1.	Cadencias.....	21
3.4.2.	Modulaciones	24
3.5.	Ritmo	29
3.6.	Melodía.....	31
4.	ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS GRABACIONES	34
4.1.	Criterios del análisis de grabaciones	34
4.2.	Análisis individual de las interpretaciones	35
4.2.1.	Zbigniew Drzewiecki (1961).....	36
4.2.2.	Jan Ekier (1978)	38

*Las Polonesas Op. 26 de Chopin. Propuesta interpretativa basada en la herencia pianística
polaca.*

4.2.3.	Arthur Rubinstein (1964)	40
4.3.	Comparación interpretativa	43
5.	PROPUESTA INTERPRETATIVA PROPIA	47
6.	CONCLUSIONES.....	61
7.	BIBLIOGRAFÍA	64
8.	FONOGRAFÍA	65
9.	WEBGRAFÍA	66
10.	ÍNDICE DE TABLAS	67
11.	ÍNDICE DE FIGURAS.....	68
12.	APÉNDICE DOCUMENTAL	70

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

El objetivo principal de este trabajo es analizar e interpretar las *Polonesas Op. 26* de Chopin tomando como base las tradiciones interpretativas transmitidas por la escuela polaca. Para ello, se analizará a fondo la obra incluyendo las características formales, armónicas, melódicas y rítmicas, además se llevará a cabo la escucha de grabaciones de figuras polacas importantes como Zbigniew Drzewiecki, Jan Ekier y Arthur Rubinstein. Para concluir, se realizará una propuesta interpretativa en base a todas las ideas esbozadas anteriormente.

Este trabajo surge de la curiosidad de comprender la trágica historia de Polonia y conocer diferentes pianistas natales. Todo ello combinado con el estudio interpretativo de estas *Polonesas Op. 26* dieron lugar al interés en la comparación de distintas interpretaciones. Gracias a mi estancia durante este año escolar 2025-2026 en la universidad de música Frédéric Chopin de Varsovia, se ha podido recabar información de vital importancia para la realización de este trabajo. Cabe recalcar la gran aportación de los diferentes docentes de la universidad al igual que de la biblioteca de esta institución, donde se ha podido obtener información exclusiva para la realización de este proyecto. De hecho, han sido de especial ayuda para concretar los intérpretes seleccionados, pues no son pocos los pianistas que han interpretado las *Polonesas Op. 26* de Chopin.

1.2 Estado de la cuestión

Acerca de F. Chopin se han escrito numerosos artículos, libros, estudios y trabajos sobre su persona y obra. El conocido musicólogo polaco Mieczysław Tomaszewski que dedicó toda su vida a la investigación acerca del romanticismo y su transición al siglo XX, tuvo un gran interés en la obra de Frédéric Chopin. Entre sus libros destacan: *Compositores polacos sobre Fryderyk Chopin. Una antología* (Cracovia 1959, 2.^a ed. Varsovia 2017), *Las canciones de Fryderyk Chopin. Un esquema monográfico* (1960), *Chopin. Diario por imagen* (coautor de la página iconográfica: B. Weber, también en inglés y

alemán, Cracovia-Varsovia 1990), *Chopin's Music Reread* (Cracovia 1996), *Chopin. Man, Work, Resonance* (Poznań 1998, 2.^a ed. (complementada) Cracovia 2005), *Frederic Chopin und seine Zeit* (Laaber 1999), *Chopin and George Sand* (Cracovia, 2003, ed. complementada, Varsovia 2018).

Asimismo, el Instituto Nacional *Fryderika Chopina (NIFC)* es la institución que recolectó toda la información y se encargó de digitalizar toda la investigación acerca del compositor.

Por otro lado, sobre las polonesas, se han podido encontrar trabajos anteriores, por ejemplo, Valverde Nieto, M. (2019). *La Polonesa-Fantasia Op. 61 de Fryderyk Chopin: Consideraciones sobre el género, el estilo y la forma*. Conservatorio Superior de Música de Castilla y León. Donde además de analizar la *Polonesa Op.61* se puede ver en uno de sus apartados la explicación de algunos de los pasajes característicos del *Op.44* y *Op.53*.

La selección de las grabaciones analizadas en este trabajo responde a diferentes criterios musicológicos e interpretativos. En primer lugar, se escogió la grabación de Zbigniew Drzewiecki por recomendación de la profesora Maria Szraiber (1943-), destacada pedagoga de la tradición pianística polaca y conocedora directa del legado interpretativo de este pianista.

Por otro lado, acerca la grabación de Jan Ekier, responsable de la edición polaca utilizada como referencia principal para la realización de este trabajo. Además, durante el proceso de investigación se localizó una grabación reconstruida de su interpretación, lo que permitió incorporar una perspectiva interpretativa directamente vinculada a su labor editorial y musicológica.

Finalmente, se seleccionó una grabación de Arthur Rubinstein debido a su condición de referente internacional del siglo XX. Su nacionalidad polaca y su reconocimiento mundial resultan especialmente útil para comparar dichas grabaciones.

Dicho todo esto, no se ha encontrado ningún trabajo enfocado en la comparación de grabaciones y análisis de la obra en cuestión, es por ello que encontramos un vacío investigativo sobre este enfoque.

1.3 Hipótesis y objetivos

El objetivo principal del trabajo es el análisis y la interpretación de las *Polonesas Op. 26* de Frédéric Chopin, tomando como referencia las tradiciones interpretativas vinculadas a la escuela pianística polaca. Para ello, se llevará a cabo un estudio detallado de la obra desde una perspectiva formal, armónica, melódica y rítmica, con el fin de comprender en profundidad sus estructuras y su lenguaje musical. A partir de este análisis, se desarrollará una propuesta interpretativa propia que integre los criterios estilísticos identificados, respetando tanto el contexto histórico como las prácticas interpretativas asociadas a dicha tradición.

Asimismo, el trabajo pretende visibilizar la aportación de diversos pianistas polacos a lo largo del siglo XX, mediante el análisis comparativo de grabaciones representativas. Este enfoque permitirá identificar diferencias significativas en las decisiones interpretativas y valorar su impacto en la construcción del discurso musical.

Por último, aunque este estudio no se plantea desde una metodología pedagógica específica, sí aspira a ofrecer herramientas útiles para pianistas interesados en la interpretación de esta obra, aportando criterios analíticos e interpretativos que puedan enriquecer su aproximación al repertorio chopiniano.

Se plantean las siguientes hipótesis con el fin de estructurar el análisis e interpretación de las *Polonesas Op. 26* de Frédéric Chopin. A través de ellos, se definen las líneas de investigación que guían el estudio, estableciendo una relación entre el análisis musical de la obra y su aplicación en la práctica interpretativa.

1. La tradición interpretativa de la escuela pianística polaca constituye un marco de referencia determinante en la interpretación de las *Polonesas Op. 26* de Frédéric Chopin.
2. El análisis formal, armónico, rítmico y melódico de la obra influye directamente en la toma de decisiones interpretativas del intérprete.

3. Las interpretaciones de pianistas que siguen la tradición interpretativa polaca del siglo XX presentan diferencias significativas que reflejan la evolución estética dentro de una misma tradición.
4. La concepción del *rubato* y la flexibilidad agógica son elementos esenciales para la construcción del carácter estilístico de las polonesas.
5. La relación entre gesto rítmico (propio de la danza de la polonesa) y articulación pianística condiciona la percepción del carácter heroico de la obra.
6. La integración de análisis musicológico y práctica interpretativa permite desarrollar una interpretación más coherente, fundamentada y estilísticamente informada.

Se plantean los siguientes objetivos con el fin de abordar las hipótesis expuestas anteriormente:

1. Identificar y analizar las características interpretativas propias de la escuela pianística polaca aplicadas a las *Polonesas Op. 26*.
2. Examinar la estructura formal, armónica, rítmica y melódica de la obra para comprender su influencia en la interpretación.
3. Comparar diversas grabaciones de pianistas que siguen la tradición interpretativa polaca del siglo XX con el fin de detectar similitudes, diferencias y criterios interpretativos.
4. Analizar el uso del *rubato*, la agógica y otros recursos expresivos en las interpretaciones seleccionadas.
5. Estudiar la relación entre el ritmo característico de la polonesa y las decisiones de articulación y acentuación pianística.
6. Desarrollar una propuesta interpretativa propia basada en el análisis musical y en las referencias interpretativas estudiadas.

1.4 Metodología y estructura

En este trabajo se utilizará una metodología mixta que combinará investigación histórica y análisis interpretativo haciendo hincapié en los detalles interpretativos de las grabaciones elegidas. En primer lugar, se contextualizará la obra de Chopin en su

momento de composición y también a las figuras pianísticas seleccionadas de la tradición polaca. A continuación, se realizará un estudio detallado de las *Polonesas Op. 26*. La obra completa (n. 1 y n. 2) se analizará de manera exhaustiva siguiendo estos cuatro parámetros: forma, armonía, ritmo y melodía.

En segundo lugar, se analizarán tres interpretaciones de la obra grabadas por pianistas polacos para a continuación, compararlas. Finalmente, una vez acabados ambos análisis se llevará a cabo la propuesta interpretativa que culminará en la ejecución completa de la obra, integrando las ideas interpretativas desarrolladas anteriormente.

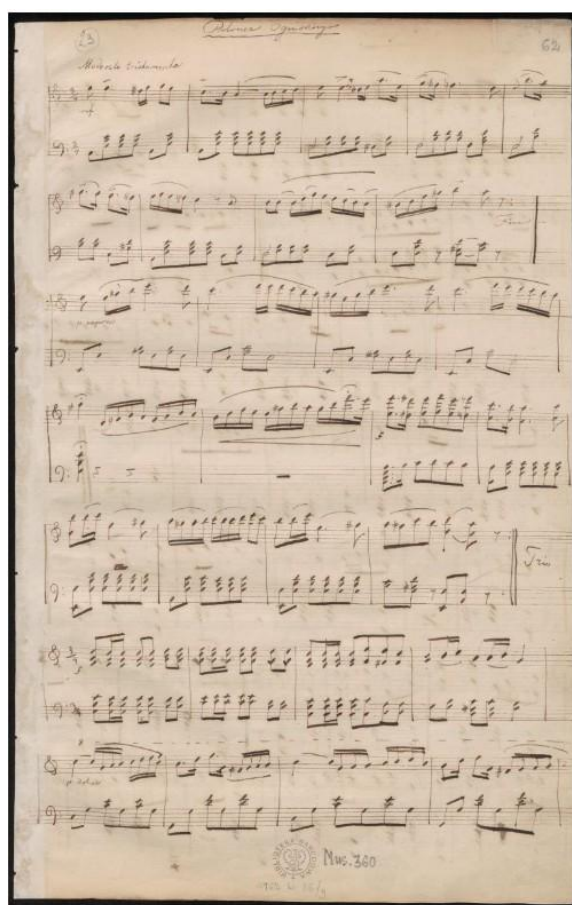
1.5 Dificultades y facilidades

Respecto a la obtención de información sobre el autor, ha sido una de las partes menos complicadas de este trabajo, sin embargo, la principal dificultad ha sido sintetizar y seleccionar la información con las citas más interesantes para este TFG, evitando desviarnos de nuestro tema principal, las *Polonesas Op. 26* de Chopin.

2. CONTEXTO DE LA OBRA

2.1 El género de la polonesa en Chopin

Este género fue cultivado desde el siglo XVIII por compositores polacos como Ogiński, Frédéric Chopin, nacido en Polonia en el año 1810, conoció y escuchó polonesas desde una temprana edad, circunstancia que favoreció su posterior identificación con este género nacional. Estas danzas nacionales polacas, eran consideradas en Europa como piezas brillantes para música de salón. Se caracterizaban por: compás ternario, *tempo moderato* y con ritmo característico. (Valverde, 2019, p. 4)



Michał Kleofas Ogiński, Polonaz. *Polonaise Op. 360*, rękopis, 1850.
Biblioteka Narodowa w Warszawie, Cyfrowa Biblioteka Narodowa polona.pl, sygn.: Mus. 360.

Figura 1. Polonesa de Michał Kleofas Ogiński (1850)

Chopin empezó sus estudios de piano bajo la tutela del profesor y compositor Wojciech Żywny. Este reconoció rápidamente el gran talento del joven Chopin y no dudó en enseñarle todos sus conocimientos haciendo hincapié en estudiar las obras de

Las Polonesas Op. 26 de Chopin. Propuesta interpretativa basada en la herencia pianística polaca.

compositores como Bach y Mozart. No pasó mucho tiempo hasta que creó sus primeras obras: marchas, variaciones y polonesas. A lo largo de su vida, compuso más de 20 polonesas de las cuales 17 fueron halladas y sólo 7 recibieron un número de Opus. Entre ellas encontramos las Opus 26 compuestas entre los años 1835-1836. Ambas polonesas fueron publicadas en 1836, además, fueron dedicadas a Josef Dessauer, compositor checo con el cual mantenía un vínculo de amistad. (NIFC)

Polonesa	Año de composición	Año de publicación	Otros
<i>Polonesa en Sol menor</i> (WN 2)	1817	1917	Compuesta a los ocho años y publicada probablemente por su padre, Nicolas Chopin.
<i>Polonesa en Sib mayor (WN 1)</i>	1817	1847	Considerada la primera polonesa, no quedan restos del manuscrito.
<i>Polonesa en La bemol mayor</i> (WN 3)	1821	1901	Dedicada a Wojciech Żywny, primer profesor de Chopin. Estilo cercano a las polonesas de Weber.
<i>Polonesa en Sol # menor</i> (WN 4)	1824	1864	Dedicada a Madame Du-Pont, amiga de la familia. En esta polonesa predomina lo gracioso sobre lo brillante.
<i>Polonesa en Re menor, Op.</i> <i>post. 71 n. 1</i>	1825-1827	1855	La primera de sus obras póstumas, no quedan restos del manuscrito.
<i>Polonesa en Sib menor</i> (WN 10)	1826-1827	1879	Conocida como "Les Adieux " dedicada a Guillaume Kolberg. Chopin inspirado por Rossini implementa la melodía de la cavatina.
<i>Polonesa en Sib mayor, Op.</i> <i>post. 71 n. 2</i>	1828	1855	Estilo virtuoso y "brillante en su versión de cámara". Fue su hermana Ludwika quién copió la obra <i>Op. 71</i> del manuscrito.
<i>Polonesa en Fa menor,</i> <i>Op. post. 71 n. 3</i>	1826-1828	1855	No se conocen más detalles de los ya mencionados
<i>Polonesa en Solb mayor (WN</i> <i>35)</i>	1830	1870	Composición escrita justo después del estallido del Levantamiento de Noviembre, como una primera y directa reacción a dicho acontecimiento.
<i>Polonesa en Mib mayor, Op.</i> <i>22</i>	1830-1834	1836	En inicio para piano y orquesta, pero existe una versión para piano solo.

<i>Polonesa en Do# menor, Op. 26 n. 1</i>	1834-1835	1836	Dedicada a Josef Dessauer, un compositor y un amigo de Chopin.
<i>Polonesa en Mib menor, Op. 26 n. 2</i>	1834-1835	1836	Su segunda pieza de este Opus 26, con un carácter muy contrastante en comparación a la primera.
<i>Polonesa en La mayor, Op. 40 n. 1</i>	1838	1841	“Polonesa Militar”. «como una polonesa de coronación. La idea de resucitar al Estado nunca lo abandonó.»
<i>Polonesa en Do menor, Op. 40 n. 2</i>	1838-1839	1841	Mientras la n. 1 se popularizó, ésta permaneció en las sombras. Ambas fueron dedicadas a Julian Fontana, un pianista, compositor, editor y buen amigo de Chopin
<i>Polonesa en Fa# menor, Op. 44</i>	1840-1841	1841	Polonesa Trágica. Dedicada a la princesa de Charles de Beauvau, hermana de Delfina Potocka, una amiga de Chopin.
<i>Polonesa en Lab mayor, Op. 53</i>	1842	1843	“Polonesa Heroica”. Dedicada a Auguste Léo, un banquero y mecenas de Chopin.
<i>Polonesa-Fantasía en Lab mayor, Op. 61</i>	1845-1846	1846	Polonesa-Fantasía. Dedicada a Madame Veyret, una alumna de Chopin.
<i>Introducción y Polonesa en Do mayor para piano y violonchelo, Op. 3</i>	1830	1831	«Le escribí una <i>alla polacca</i> con violonchelo», palabras de Chopin dirigidas a Antoni Radziwiłł. Titulada como “ <i>Polonesa Brillante</i> ”.
<i>Andante spianato y Gran Polonesa en mib mayor, Op. 22</i>	1830-1836	1836	Dedicada a Frances Sarah d’Est. Con carácter de nocturno y nana. “ <i>Grande Polonaise Brillante, précédée d’un Andante spianato</i> ” así se tituló.

Tabla 1. Tabla de obras relacionadas con las polonesas de Chopin. Fuente: *Narodowy Instytut Fryderyka Chopina*

La música inspirada en la danza ocupa un lugar importante y significativo en la obra de Chopin por varias razones. Chopin se expresó a través de géneros de danza a lo largo de su vida. Sus primeras obras fueron a través de las polonesas, las últimas, las mazurcas.

La música de baile se transforma verdaderamente en música para escuchar, sin renunciar a sus orígenes dancísticos, la música funcional y convencional se convierte en un medio de expresión lírica en mazurcas y valsos, y en expresión épico-lírica en las polonesas. (Tomaszski, 1998, p. 338)

Chopin no compuso las polonesas con la intención de que funcionaran como música de baile, sino como un símbolo de identidad nacional polaca, destinado a ser escuchado con atención. Como señala M. Tomaszewski (1998), es en este género donde Chopin comienza a desarrollar su primera etapa musical, aunque posteriormente será en las mazurcas donde evolucionará su lenguaje musical.

«Sucedee que el *sotto voce* de la mazurca se convierte en parte integral de la polonesa, y el maestoso de la polonesa se incorpora a la mazurca.» (Tomaszewski, 1998, p. 339). Un ejemplo claro de esta interrelación se observa en la *Polonesa Op. 44*, donde aparece un episodio con carácter de mazurca en la sección central de la obra.



Figura 2. Cc. 127-130 de la *Polonesa Op.44*

Para entender el vínculo de Chopin con Polonia y su reflejo en su obra, resulta fundamental atender a su contexto familiar. Según recoge el *Narodowy Instytut Fryderyka Chopina*, su padre, Mikołaj Chopin, de origen francés, se integró plenamente en la sociedad polaca participando incluso en el Levantamiento de Kościuszko (1794) y manteniendo a lo largo de su vida un fuerte compromiso con el país.

Este mismo compromiso se manifiesta en el propio Chopin, quien, tras conocer el estallido del levantamiento del 29 de noviembre de 1830, expresó su deseo de regresar a Polonia para unirse a la causa, aunque finalmente permaneció en Viena por consejo de su amigo Tytus Woyciechowski. A pesar de su prolongada estancia en el extranjero, su pensamiento y su identidad permanecieron profundamente ligados a su país natal, como

evidencian sus propias palabras, ya débil y enfermo, en una carta a Fontana de 1848: “Pero al final de todo esto, está Polonia, grande, grande; en una palabra: Polonia”. (*NIFC*)

2.2 Chopin en París. La escena cultural parisina de los años 1830

La llegada de Frédéric Chopin a París estuvo condicionada por los acontecimientos políticos y personales vividos en los años previos. El 2 de noviembre de 1830 abandonó Varsovia para emprender un viaje hacia Viena, en una despedida emotiva organizada por su familia, amigos y maestros. Según recoge el *NIFC*, en la caseta de peaje de Wola, Józef Elsner compuso una cantata de despedida con el texto «Nacido en tierra polaca», reflejando el fuerte sentimiento patriótico que rodeaba su partida.

Poco después de su llegada a Viena, Chopin recibió la noticia del estallido del Levantamiento de Noviembre en Polonia. Aunque deseaba regresar para participar en la lucha, su amigo Tytus Woyciechowski le persuadió para permanecer en el extranjero. Este hecho marcó su estado emocional, iniciando un periodo de nostalgia y angustia provocado tanto por la situación de su país como por la distancia respecto a sus seres queridos. De acuerdo con la información publicada por el *NIFC* en el apartado dedicado a los viajes del compositor, durante su segunda estancia en Viena ofreció pocos conciertos y centró gran parte de su actividad en la composición.

La experiencia del exilio y la evolución de los acontecimientos políticos influyeron progresivamente en el desarrollo de un lenguaje musical más intenso y dramático. En este contexto compuso, entre otras obras, la *Polonesa Op. 22*, además de diversas piezas para piano. En julio de 1831 abandonó Viena y emprendió viaje hacia París atravesando Alemania. Durante su estancia en Stuttgart recibió la noticia de la derrota definitiva del levantamiento polaco, hecho que desencadenó una profunda crisis emocional reflejada posteriormente en el denominado *Diario de Stuttgart*.

La llegada a París estuvo marcada inicialmente por las dificultades económicas y la incertidumbre profesional. Chopin trató de integrarse en la exigente vida musical parisina mientras buscaba consolidar su carrera artística. Según el *NIFC*, en sus primeros meses

recibió el apoyo del pianista Friedrich Kalkbrenner, aunque finalmente decidió preservar su independencia artística.

El punto de inflexión se produjo en febrero de 1832, cuando ofreció un concierto en la *Salle Pleyel* ante importantes figuras del panorama musical parisino. El éxito de esta actuación le permitió acceder a los círculos aristocráticos de la capital francesa, donde comenzó a desarrollar una intensa actividad como pianista y profesor. A partir de entonces, París se convirtió en el principal centro de su vida artística y en el lugar donde consolidó definitivamente su prestigio internacional. (NIFC)

«Aunque dio conciertos después de 1830, tras su llegada a París prefirió los recitales íntimos en salones privados, limitando mucho sus apariciones públicas masivas hasta sus últimos conciertos en Londres y Escocia en 1848.» (Tobias Koch, 2019)

Según Ellis (2006), la Francia de los años treinta presentaba una vida social dividida. La transformación política y social provocó el surgimiento de distintos círculos culturales y artísticos, los conocidos “salones”, espacios privados donde se reunían intelectuales, músicos y miembros de la élite parisina. Chopin encontró en estos salones el entorno ideal para desarrollar su carrera artística. A diferencia de otros pianistas virtuosos vinculados a los grandes conciertos públicos, el compositor polaco prefirió un modelo basado en la intimidad y la expresión contenida.

En el contexto parisino, Chopin fue asociado frecuentemente con el ideal “aristocrático”, entendido no como un título nobiliario, sino como una estética basada en la elegancia, la discreción y el rechazo a la tendencia cultural burguesa. «[Chopin] es el favorito de esa élite que busca en la música los más altos placeres intelectuales; sus éxitos son de naturaleza aristocrática.» (Ellis, 2006, pp. 312-313)

Esta visión estética también se reflejó en su música. Frente al virtuosismo espectacular característico de ciertos sectores del romanticismo, Chopin desarrolló un lenguaje pianístico íntimo y expresivo, influido por el bel canto italiano y por Bellini.

El exilio marcó la identidad artística de Chopin. La derrota del Levantamiento de Noviembre (1830-1831) reforzó su sentimiento nacionalista, visible en géneros como la polonesa. A través de estas obras, el compositor expresó tanto la nostalgia por su país como una afirmación simbólica de la identidad polaca.

2.3 Tradición interpretativa polaca en el s. XX

Según Samson (2016), Chopin llegó a convertirse en una de las figuras más representativas de la cultura polaca, trascendiendo su papel como compositor para convertirse en un símbolo de identidad nacional. A través de su música, no solo desarrolló un lenguaje pianístico propio, sino que también reflejó elementos característicos de la sensibilidad y la tradición cultural de Polonia.

Cabe señalar que Chopin explora tanto las posibilidades expresivas como las limitaciones técnicas del piano, configurando un modelo claramente diferenciado del heredado del clasicismo. No obstante, este proceso no puede entenderse de manera aislada, ya que figuras como Franz Liszt contribuyeron igualmente a la evolución del instrumento durante el siglo XIX. La coexistencia de ambas perspectivas influyó de manera decisiva en las generaciones posteriores de intérpretes, incluyendo a los pianistas polacos del siglo XX, cuya tradición interpretativa se configura a partir de la integración de estos enfoques. (Samson, 2016, pp. 12-13)

Frédéric Chopin no desarrolló una escuela ni un método sistemático, lo que dificultó la transmisión directa de sus enseñanzas. Su enfoque, basado en la sugerencia y la individualidad, unido al perfil no profesional de muchos de sus alumnos, dio lugar a un legado pedagógico fragmentario. En este contexto, la figura de Karol Mikuli adquiere especial relevancia, ya que, a través de su labor como pedagogo y editor, contribuyó a preservar y difundir los principios interpretativos asociados a Chopin. De este modo, se establece una vía de transmisión indirecta que resulta fundamental para la posterior configuración de la tradición pianística polaca. (Eigeldinger, 1987, pp. 4-5)

Siguiendo esta línea pedagógica encontramos a Zbigniew Drzewiecki, quien ocupa un lugar central como figura de consolidación de la escuela pianística polaca en el siglo XX. Su labor docente en Varsovia permitió formar a intérpretes que, como Jan Ekier y Piotr

Paleczny, asumieron una lectura de Chopin basada en el rigor estilístico y en la continuidad de la tradición nacional (Samson, 2016). En el caso de Paleczny (1946-), mantiene una intensa actividad docente en la *UMFC* y en cursos internacionales. De este modo, sigue contribuyendo a la transmisión de los principios interpretativos característicos de la tradición pianística polaca, prolongando la línea pedagógica. Sin embargo, no existen grabaciones suyas de las *Polonesas op. 26*, lo que imposibilita la comparación directa con otros intérpretes de esta obra. Del mismo modo, tampoco se conservan grabaciones de Karol Mikuli de estas polonesas, por lo que su aportación debe reconstruirse a partir de su labor pedagógica, editorial y testimonial.

Jan Ekier, alumno de Drzewiecki, desarrolló además una dimensión filológica decisiva al frente de la Edición Nacional de las Obras de Chopin. Su trabajo crítico sobre manuscritos, primeras ediciones y otras fuentes históricas contribuyó a fijar un texto de referencia y a reforzar la base documental de la interpretación chopiniana (Samson, 2016). En este proceso, Ekier continuó y desarrolló el trabajo investigativo de Mikuli, cuyos testimonios y observaciones sobre la práctica interpretativa de Chopin constituyeron una fuente de gran valor para la reconstrucción de criterios estilísticos asociados al compositor.

Aunque Artur Rubinstein no pertenece a la línea pedagógica que, a través de Karol Mikuli y posteriormente de Zbigniew Drzewiecki, dio lugar a una parte significativa de la escuela pianística polaca del siglo XX. Nacido en Polonia y estrechamente vinculado al repertorio de Chopin durante toda su trayectoria artística, A. Rubinstein desempeñó un papel decisivo en la difusión internacional de su música. Si bien antes de él existieron destacados intérpretes de la obra chopiniana, como Ignacy Jan Paderewski, Moriz Rosenthal o Ignaz Friedman, fue Rubinstein quien consolidó, a través de sus numerosas grabaciones, un modelo interpretativo que ejerció una profunda influencia sobre las generaciones posteriores de pianistas y continúa siendo una referencia en la actualidad. Es decir, aunque no enseñara a cientos de alumnos como Drzewiecki, enseñó a generaciones enteras a través de sus grabaciones. Su inclusión en este trabajo responde, por tanto, no a una relación de transmisión pedagógica directa, sino a la influencia que ejerció como modelo interpretativo sobre varias generaciones de pianistas.

Es por ello que para la consolidación de la tradición interpretativa polaca en el siglo XX resulta fundamental la figura de tres pianistas como fueron: Zbigniew Drzewiecki, Jan Ekier y Artur Rubinstein. Representan tres vías complementarias dentro de la misma herencia chopiniana: la vertiente pedagógica y académica, la labor filológica y editorial, y la proyección interpretativa de la obra de Chopin en el panorama internacional.

2.3.1. Zbigniew Drzewiecki (1890-1971)

Según la información recogida en la página web del *NIFC*, Z. Drzewiecki fue un pianista y pedagogo polaco formado en el Instituto de Música de Varsovia (actual Universidad de Música Fryderyka Chopina) y que finalizó sus estudios en Viena.

Pese a no tener una gran trayectoria como concertista, ejerció una enorme influencia en varias generaciones de pianistas. Entre sus alumnos figuran ganadores del Concurso Chopin como R. Etkin, B. Kon, J. Ekier, H. Kalmanowicz, H. Czerny-Stefańska, W. Maciszewski, R. Bakst, A. Harasiewicz (ganador del V Concurso Internacional de Piano de F. Chopin), F. Ts'ong, L. Grychtołówna, M. Sosińska, H. Nakamura (tuvo un papel destacado en la popularización de Chopin en Japón) y otros. Su importancia como profesor radica en el legado de la herencia pianística polaca:

Les transmitió un compromiso con el rigor metronómico, una expresión sobria y un profundo sentido de la forma; se le considera el decano de una nueva generación, "sustancial", de la interpretación pianística polaca, que se desmarcó de los excesos del Romanticismo del siglo XIX. (*NIFC*)

De hecho, aportó una visión sobre la música mucho más disciplinada, muy contrastada de las tendencias interpretativas del S. XIX: *rubato* excesivamente libre, sentimentalismo exagerado, virtuosismo exhibicionista, uso excesivo del pedal, libertad frente al texto en pro de elaborar una interpretación personal.

Fue uno de los promotores del Concurso Chopin de Varsovia y, posteriormente, formó parte del jurado de todas sus ediciones desde 1927 (primera edición) hasta 1965, presidiendo el jurado desde 1949. (*NIFC*)

Es decir, su comprensión de la música no solo influyó en sus alumnos, sino que influyó directa e indirectamente al panorama pianístico global, pues el concurso, a pesar de que en sus primeros años sólo tenía un alcance europeo, acabó tomando tal relevancia que hoy en día es considerado el concurso más importante de piano a nivel mundial.



Figura 3. Zbigniew Drzewiecki. Fuente: *NIFC*

2.3.2. Jan Ekier (1913-2014)

Fue alumno de Zbigniew Drzewiecki y alcanzó una destacada octava posición en el V Concurso Internacional de Piano F. Chopin. Además, formó parte del jurado en diez ediciones posteriores del Concurso Chopin (1949–1995) y ejerció como presidente honorario en las ediciones 15ª y 16ª (2005 y 2010). Sin embargo, su relevancia dentro del ámbito chopiniano no reside principalmente en su trayectoria concertística, sino en su decisiva labor editorial.

A partir de 1959, asumió el cargo de editor jefe de la Edición Nacional de las obras de F. Chopin, un proyecto orientado a establecer una versión crítica y filológicamente rigurosa de los textos musicales del compositor, basada en el estudio comparado de manuscritos y primeras ediciones. Este trabajo no solo tuvo una dimensión académica, sino también

interpretativa, ya que sus ediciones incorporan comentarios (*Performance Commentary*) que influyen directamente en la comprensión de aspectos como la articulación, el *rubato*, la ornamentación y la pedalización. De este modo, Ekier contribuyó a equilibrar la fidelidad al texto original con la continuidad de la tradición interpretativa polaca, convirtiéndose en una figura clave en la fijación de criterios interpretativos que han tenido una amplia repercusión en pianistas y concursos internacionales.

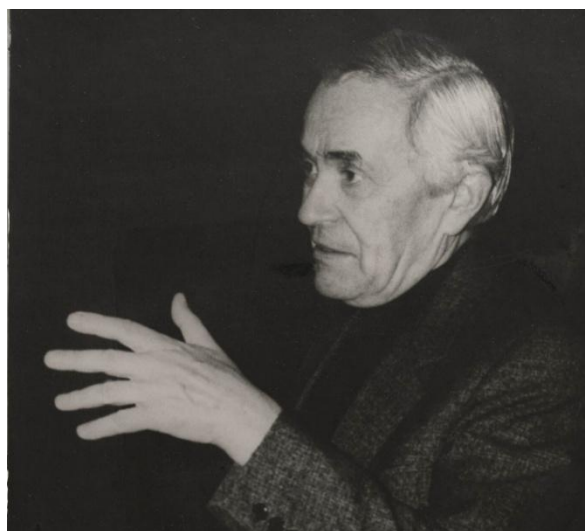


Figura 4. Jan Ekier. Fuente: NIFC

2.3.3. Arthur Rubinstein (1887-1982)

El pianista polaco Arthur Rubinstein ocupa un lugar fundamental en la consolidación y difusión internacional de la tradición pianística polaca durante el siglo XX. Reconocido por su interpretación del repertorio romántico, y en particular de la obra de Frédéric Chopin, Rubinstein contribuyó a definir un modelo interpretativo que alcanzó una gran proyección mediática y llegó a un público amplio, trascendiendo el ámbito estrictamente académico. (Paris, 1989, p. 566)

Formado en Varsovia con Rozycki y con la influencia posterior de figuras como Paderewski, completó su formación en Berlín. Según Alain Paris (1989), su arte encontraba una expresión lograda en el ámbito del concierto en vivo, donde su capacidad comunicativa alcanzaba su máximo potencial.

Las Polonesas Op. 26 de Chopin. Propuesta interpretativa basada en la herencia pianística polaca.

En este sentido, la importancia de Rubinstein radica no solo en su trayectoria como intérprete, sino en su papel como referente dentro de la tradición pianística polaca, contribuyendo a consolidar una imagen del estilo chopiniano que ha influido de manera decisiva en generaciones posteriores de pianistas.



Figura 5. Arthur Rubinstein. Fuente: Fernández Arbós (2020)

3. ANÁLISIS

3.3. Forma

A nivel formal las *Polonesas Op. 26 n. 1 y n. 2* presentan una estructura ternaria ABA con sus respectivas repeticiones. Encontramos en ambas una introducción, seguidamente, el material temático A con su *tempo* en *Allegro* y *Maestoso*. A continuación, el material temático B, *meno mosso*, muestra el contenido contrastado del material inicial.

La estructura de la Polonesa n. 1:

Sección	Subsección	Compases	Tonalidad	Función
A	Introducción	1-4	Do# m	Carácter dramático para anunciar que empieza la obra.
	Frase 1	5-12 (barra de repetición, vuelta al c.1)	Do# m	Material principal temático, presentación ritmo característico polonesa.
	Transición	13-21	Do# m	Material formado a partir de modelo-repetición que finaliza en clímax de A.
	Frase 2	22-29	Mi M	Parte contrastante y transitorio al material principal.
	Frase 1'	30-37 (barra de repetición, vuelta al c. 13 y con fine)	Do# m	Regreso al tema principal levemente variado en el acompañamiento.
B	Frase 3	38-45	Reb M	Nuevo material temático con carácter lírico.
	Frase 3'	46-53	Reb M	Inestabilidad armónica con final cadencial y con repetición.
	Frase 4	54-61	Reb M/ Mib M	Material polifónico sobre armonía inestable.

Las Polonesas Op. 26 de Chopin. Propuesta interpretativa basada en la herencia pianística polaca.

	Frase 4'	62-69	Mib M	Misma textura, mayor estabilidad armónica.
	Frase 3	70-77	Reb M	Inicio enlazado con cadencia de 4'.
	Frase 3'	78-85 <i>(Da Capo al fine senza ripetizioni)</i>	Reb M	-
A	Intr., Frase 1, transición, Frase 2, Frase 1'	1-37	<i>(Da Capo al fine senza ripetizioni)</i>	

Tabla 2. Análisis formal de la *Polonesa Op. 26 n. 1*

La obra tiene una estructura simétrica, compuesta por secciones de 8 compases. A excepción de la introducción que son la mitad (cuatro compases) y la transición que en su final extiende un compás (c. 21).

La *Polonesa Op. 26 n. 2*, continúa el modelo formal ya establecido en la primera polonesa del ciclo. Sin embargo, se compone por una primera parte más extensa (ABA), una parte central (C), y la repetición de la primera parte (ABA).

Sección	Subsección	Compases	Tonalidad	Función
A	Introducción	1-12	Mib m	Creación de una atmósfera misteriosa y diluida que se vuelve violenta.
	Frase 1	12-20 (repetición, vuelta al c.1)	Mib m	Material temático dramático caracterizado por los cromatismos.
B	Frase 2	21-28	Reb M	Material basado en el ritmo característico de la polonesa con variaciones del mismo.

	Frase 1'	29-32	La M - Fa M	Extensión del material temático B, estrechando los ritmos con carácter moduladorio.
	Transición	33-40	Fa M	Ruptura con el tema anterior.
	Enlace	41-48	Mib m	Enlace cromático descendente.
A	Introducción	49-60	Mib m	Repetición sección A.
	Frase 1	60-68	Mib m	Posible repetición de los cc. 21-68.
C	Frase 3	69-76	Si M	Introducción homorrítmica coral que recuerda a una canción polaca.
	Frase 3'	77-85	Si M	Frase 3 con cambios armónicos.
	Frase 3''	85-93	Re# m	Modulación del tema al relativo menor de la dominante de Si M.
	Frase 3'''	93-100	Re# m	Repetición del tema con carácter modulante.
	Transición a la sección A	101-104	Mib m	Cambio de <i>tempo</i> .
A	Repetición sección A (Introducción, Frase 1)	105-124	Mib m	Repetición.
B	Repetición sección B (Frase 2, Frase 2', transición, enlace)	125-152	Reb M - Fa M - Mib m	Repetición.
A	Repetición sección A (Introducción, Frase 1)	153-171	Mib m	Repetición.
	Coda final	172-175	Mib m	Tensión interrumpida y final.

Tabla 3. Análisis formal de la *Polonesa Op. 26 n. 2*

3.4. Armonía

Dado que la obra objeto de estudio pertenece al género de la polonesa, cabe esperar la presencia de los rasgos característicos de esta danza nacional polaca, reinterpretados dentro del lenguaje estilístico del Romanticismo: armonía tonal funcional, pasajes cromáticos, uso de préstamos del relativo homónimo de la tonalidad principal, modulaciones al relativo de la tonalidad, modulación a su dominante y a tonalidades lejanas por cromatismos o enarmonizaciones, tensión armónica por acordes de dominante, dominantes secundarias, acordes disminuidos, uso de notas pedales y uso frecuente de ornamentación. Para verlo en detalle iremos sección por sección comentando qué ocurre a nivel armónico en la partitura.

3.4.1. Cadencias

Las cadencias tienen función estructural en la obra, sirven para separar secciones, subsecciones o finalizar la obra. Según el grado de reposo que generan, pueden clasificarse en conclusivas, que proporcionan una sensación de cierre y estabilidad, o suspensivas, que dejan la frase abierta y crean una expectativa de continuación.

A partir de los datos recogidos, se observa una clara diferencia entre ambas obras. La *Polonesa op. 26 n. 1* presenta un predominio de cadencias perfectas, lo que refuerza su carácter estable. Por el contrario, la *Polonesa op. 26 n. 2* muestra una mayor presencia de cadencias imperfectas o semicadencias, generando una sensación de incertidumbre y menos conclusiva. Esta distribución contribuye a diferenciar el discurso armónico y expresivo de ambas polonesas.

Obra	Tipo de cadencia	Compases	Total de cadencias
<i>Op. 26 n. 1</i>	Cadencias perfectas	3-4, 12, 20-21, 41, 45-46, 52-53, 69-70 y 84-85	8
<i>Op. 26 n. 2</i>	Cadencias perfectas	20, 24, 76 y 100	4

<i>Op. 26 n. 1</i>	Cadencias imperfectas o semicadencias	8, 29, 32-33	3
<i>Op. 26 n. 2</i>	Cadencias imperfectas o semicadencias	11-12, 28, 39-40, 72, 80, 88, 96 y 104	8

Tabla 4. Tipos de cadencia.

En la *Polonesa n. 1*, observamos una introducción enérgica y percusiva en *ff* que concluye con un patrón cadencial en los cc. 3 y 4. Todo ello contribuye a captar el interés del oyente desde el inicio de la obra.

Figura 5. Polonesa Op. 26 n. 1, cc. 1-3.

En cambio, la *Polonesa n. 2*, su inicio marcado por un carácter misterioso se transforma gradualmente en un discurso más brillante y definido mediante el aumento progresivo de la dinámica y la afirmación tonal que conduce a la cadencia perfecta del c. 12, donde muestra un carácter brillante.

Figura 6. Polonesa Op. 26 n. 2, cc. 11-12

Encontramos un patrón cadencial repetido en polonesas. El primer ejemplo lo encontramos en el final de la frase 1 de ambas *Polonesas Op. 26*.



Figuras 6 y 7. Polonesa Op. 26 n. 1, c. 12. Polonesa Op. 26 n. 2, c. 20.

También en otros puntos de la misma obra como en la cadencia final de la frase 3 de ambas polonesas:



Figuras 8 y 9. Polonesa Op. 26 n. 1, c. 53. Polonesa Op. 26 n. 2, c. 100.

Encontramos más ejemplos en la *Polonesa Op. 40 n. 1*:



Figuras 10 y 11. Polonesa Op. 40 n. 1, cc. 7-8 y c. 56.

3.4.2. Modulaciones

Ambas polonesas responden a una estructura ternaria, articulada en una sección inicial en tonalidad menor, una sección intermedia en modo mayor y una sección conclusiva que restablece la tonalidad menor inicial. Además, podemos encontrar modulaciones menos extensas dentro de cada sección.

En la *Polonesa op. 26 n. 1* la segunda frase modula hacia Mi mayor, III de Do# menor. A continuación, la sección central de la Polonesa n. 1 se establece en Re $\flat$ mayor, tonalidad aparentemente alejada de Do# m, sin embargo, es la tonalidad homónima mayor, pero enarmonizada. A partir de este nuevo centro tonal, en la frase 4 hace modulación al II, Mi $\flat$ M.

Por otra parte, en la *Polonesa n. 1* aparecen varios pasajes en los que la estabilidad tonal se vuelve ambigua como consecuencia de las distintas modulaciones consecutivas. Uno de los más destacados se encuentra en la frase 3', a partir del c. 47, donde el bajo desarrolla un movimiento cromático descendente. En este pasaje, Chopin utiliza el acorde napolitano como acorde de enlace en una modulación diatónica hacia Re mayor, procedimiento armónico característico del periodo romántico.

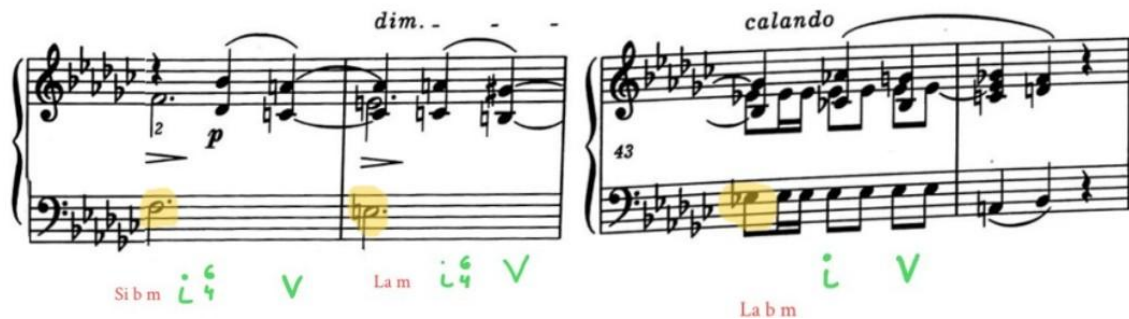
Mod diatónica

I Do#m VI -II Napolitana V/IV Re M

Figura 12. *Polonesa Op. 26 n. 1*, c. 47.

Esta combinación de cromatismo en el bajo y sucesión de modulaciones breves lo encontramos también en la *Polonesa n. 2*. Puede observarse un tratamiento similar en los cc. 41 al 43, donde reaparece un movimiento cromático descendente acompañado por una

consecución de pequeñas modulaciones. En ambas obras, estos pasajes dan un valor armónico más enriquecido.



Figuras 13. Polonesa Op. 26 n. 2, cc. 41-44.

En la *Polonesa n. 2*, a diferencia de la *n. 1*, se observa una menor estabilidad tonal, utilizando diversas tonalidades alejadas de la tonalidad principal, *Mib* menor. A lo largo de la obra aparecen los siguientes centros tonales: *Reb* mayor, que puede interpretarse como la dominante del relativo mayor de *Mib* menor; la mayor, cuyo equivalente enarmónico, *sibb*, procede del VI tomado por préstamo modal del homónimo menor de *Reb* mayor; *Sib* menor, correspondiente al V menor; *La* menor, empleado como una tonalidad cromática de paso; *Lab* menor, que constituye el IV; *Si M*, cuyo equivalente enarmónico, *Dob*, se relaciona con el VI de la tonalidad principal; y *Re#* menor, tonalidad enarmónica de *Mib* menor.

3.4.3. Cromatismos

Uno de los recursos compositivos que el autor utiliza son los bajos cromáticos. El efecto es una tensión progresiva que empuja la música hacia adelante sin necesidad de cambios temáticos. En la frase 3 de la *Polonesa n. 1* empieza una línea cromática desde el *dob3* del c. 41 hasta el *mib2* del c. 44.



Figuras 14. *Polonesa Op. 26 n. 1*, cc. 41-44.

En la *Polonesa n. 2* este uso cromático lo encontramos durante los cc. 12-19 y 34-38. En el primer caso como contrapunto situado en el bajo y en el segundo como notas de paso para enlazar.



Figura 6. *Polonesa Op. 26 n. 2*, c. 13.

3.4.4. Notas pedal

Chopin utiliza las notas pedal para crear tensiones controladas. El primer ejemplo lo encontramos en la *Polonesa n. 1*, en la Transición (c. 13-21). Aparece el uso de una nota pedal sobre (*sol#*), la dominante del tono principal, que resuelve en una cadencia perfecta tras haber modulado a su V (*Sol# M*). Chopin utiliza este recurso junto al empleo de los acordes disminuidos durante todo el pasaje para generar tensión.

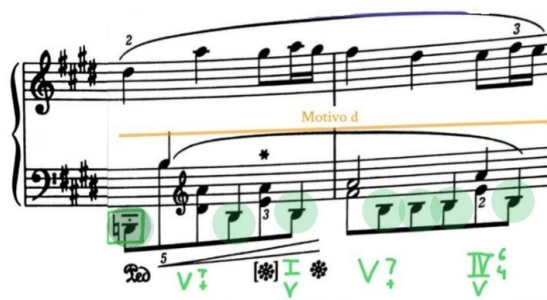
Las Polonesas Op. 26 de Chopin. Propuesta interpretativa basada en la herencia pianística polaca.

Figura 15. Polonesa Op. 26 n. 1, cc. 13-21.

De la misma manera en la transición de la *Polonesa n. 2* en los cc. 33 al 40 utiliza la nota pedal de tónica (*fa*) justo en el momento de mayor tensión de la obra, que se prolonga durante varios compases:

Figura 16. *Polonesa Op. 26 n. 2*, cc. 33-42.

Otro ejemplo lo encontramos en la *Polonesa n. 1*, en la segunda frase la nota pedal es sobre el *si2*, la dominante de la nueva tonalidad. Chopin en este nuevo material modula a *Mi M*, relativo mayor de *Do# m*, y lo utiliza para enlazar a la frase 1.



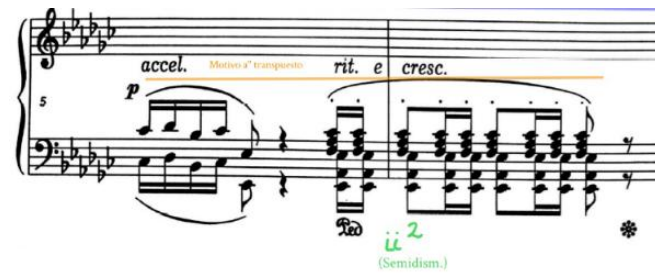


Figura 18. *Polonesa Op. 26 n. 2*, cc. 5-6.

3.5. Ritmo

El ritmo resulta uno de los componentes esenciales de las polonesas. Este ritmo característico del género está formado por: corchea + 2 semicorcheas + 4 corcheas. Este patrón rítmico tiende a acentuar la segunda corchea (situada detrás de las 2 semicorcheas), por lo que la dirección a la hora de interpretar será teniendo siempre en cuenta este acento.



Figura 19. Ritmo característico de polonesa.

En cuanto a la *Polonesa n. 1* podemos observar que, desde el inicio del tema principal (c. 5), Chopin nos muestra en el acompañamiento de la m. i. el ritmo de las polonesas. Podemos encontrar variaciones de este patrón en la *Polonesa n. 2* en el c. 2. También en la melodía, con el patrón fragmentado, utilizando corchea + 2 semicorcheas.



Figura 20. Variación ritmo característico, *Polonesa n. 2* c. 1-2.

Todas las polonesas están en un compás ternario (3/4), con *tempos* rápidos y ágiles, entre los que encontramos desde *maestoso* hasta *allegro con brio*. En las *Polonesas Op. 26* se hace uso del *meno mosso* en la parte central de la obra para dar contraste entre partes de la pieza. En la *Polonesa n. 1* no presenta un contraste rítmico claro con la parte A, ya que mantiene el uso de las mismas figuras, polirritmias y figuraciones irregulares. No obstante, el cambio de *tempo* genera la percepción de valores más largos en la línea melódica, lo que aporta una mayor sensación de flexibilidad y amplitud rítmica. En cambio, en la *Polonesa n. 2* el ritmo aporta mayor estabilidad. De hecho, esta parte en la *Polonesa n. 2*, G. Nieuwzuk la describe como una canción militar nacional polaca.

Un recurso compositivo es la utilización de polirritmias. El mot. b (c. 6) de la *Polonesa n. 1* las introduce combinando tresillos, que utiliza en distintas partes de la obra como en los cc. 7, 9, 11, 38, 40, 43 y 45. A diferencia de la primera, en la *Polonesa n. 2* no encontramos polirritmias ya que en la obra predomina la textura homorrítmica.

Además, encontramos figuraciones irregulares en distintos puntos de la obra. El caso más notorio lo escuchamos en la transición de la *Polonesa n. 1* (c. 14), donde se observan *arpeggios* de 6, 7 e incluso 9 notas ocupando apenas 1 tiempo del compás, dando un color virtuoso. Hallamos un quintillo en el c. 54, un seisillo en el c. 38, 42 y 46, y un septillo en el c. 25. Chopin utiliza estas figuraciones irregulares para ornamentar y añadir tensión. En la *Polonesa n. 2* las figuraciones irregulares se encuentran por primera vez en el c. 10, siendo una escala que une el *re3* y el *solb5*. Únicamente encontramos tresillos en los cc. 29 y 31, se trata de octavas quebradas cuya su función es ornamentar.



Figura 21. *Polonesa n. 1* c. 18.



Figura 22. *Polonesa n. 2* cc. 10-11.

Los dos ejemplos muestran que las notas más agudas de ambas polonesas coinciden con dinámicas de gran intensidad, concretamente *ff* y *fff*, lo que evidencia la intención de Chopin de reforzar el carácter culminante y la tensión expresiva en esos puntos del discurso musical.

Entre los cc. 13 y 21 de la *Polonesa n. 1*, el uso continuado de figuraciones rítmicas y recursos armónicos genera una creciente sensación de agitación y tensión. El juego rítmico-armónico de la transición ayuda a la creación del clímax, vinculado al progresivo aumento dinámico desde el *sotto voce* hasta el *ff* del c. 20, momento en el que reaparece el ritmo característico de las polonesas para culminar el clímax.

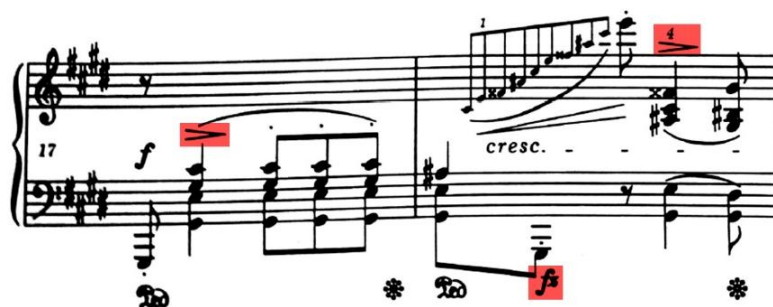


Figura 23. *Polonesa n. 1* cc. 17-18.

3.6. Melodía

En la *Polonesa n. 1*, el tema principal lo encontramos en la frase 1, se caracteriza por su polaridad entre sus motivos. El mot. a se construye a partir de un comienzo anacrúsico y uso del ritmo fragmentado de la polonesa (célula B). Se introduce el ritmo de polonesa

mediante el *sforzato* en la m. i. en un registro grave seguido de un acompañamiento con acordes llenos, junto a las consecutivas células B en sentido ascendente y el cresc., brindando un carácter de danza “heroica”. Mientras, por otro lado, está el mot. b con polirritmias, acompañamiento arpegiado, *tempo* más espaciado (uso de *tenuto* y *poco ritenuto*) y notas de adorno, que brinda un color más suave donde libera tensión. Se observa una superposición entre el final de un motivo y el inicio del siguiente. Este solapamiento motivico es enfatizado por F. Chopin en el c. 8 mediante la acentuación del *sol #*, última nota del mot. b y, simultáneamente, primera nota del mot. a., reforzando así la continuidad del discurso musical.

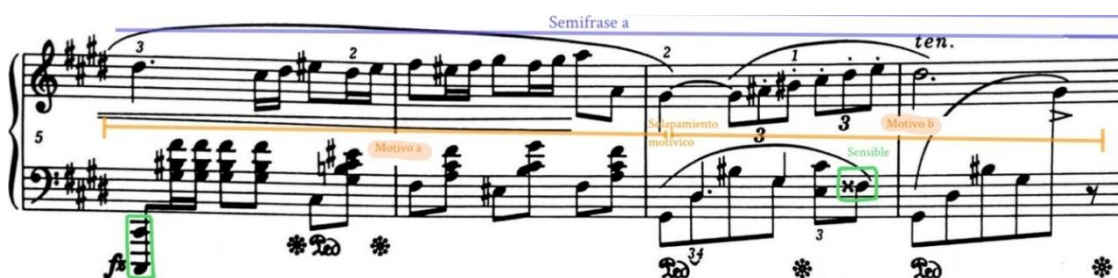


Figura 24. *Polonesa n. 1* cc. 5-8

Chopin utiliza el contrapunto por primera vez en la *Polonesa n. 1* en la segunda frase (cc. 22-28), donde hace uso de un motivo y repeticiones ornamentadas con carácter muy lírico. Esta misma utilización del contrapunto o contracanto la encontramos en la *Polonesa n. 2* durante la frase A.

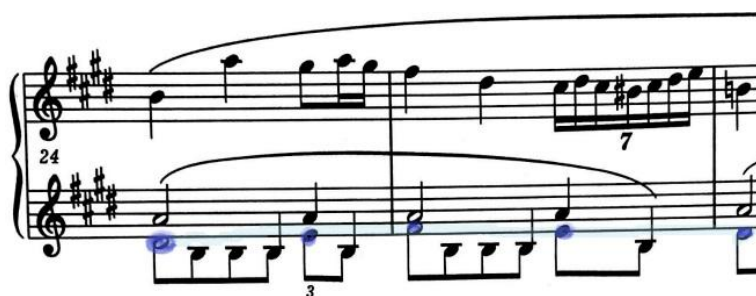


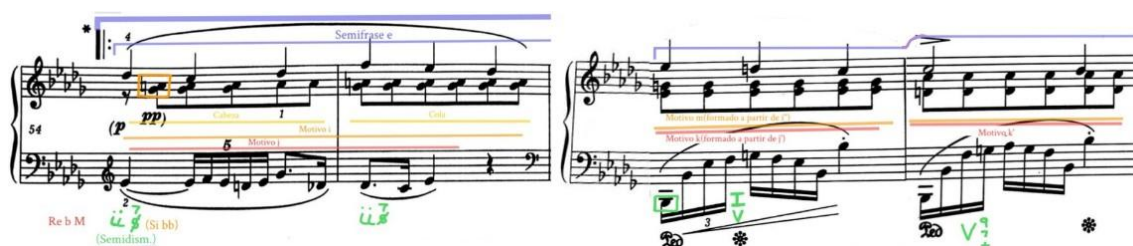
Figura 24. *Polonesa n. 1* cc. 24-26



Figura 25. *Polonesa n. 2* cc. 15-17.

En la parte central la textura se vuelve mucho más ligera e improvisada, pero a la vez muy cantáble, probablemente influenciado por el *bel canto* italiano. Añadido al uso reiterado de cromatismos, da un color íntimo y melancólico. En cambio, en la *Polonesa n. 2* el tema recuerda a una canción militar polaca conducida por grados conjuntos.

El autor utiliza por primera vez la textura polifónica en los cc. 54-69 de la *Polonesa n. 1*. La primera línea melódica, conformada por los mots. i y m, se caracteriza por las figuras largas, intervalos cortos y ritmo monótono. Por el contrario, la segunda melodía está formada por los mots. j y k, se diferencia por sus figuras cortas, intervalos amplios por sus acordes desplegados y ritmo elaborado de carácter improvisada.



Figuras 26 y 27. Polonesa n. 1 cc. 54-55. Polonesa n. 1 cc. 62-63.

La *Polonesa n. 2* destaca por sus amplios rangos dinámicos. En la introducción de esta encontramos el cambio desde *pp* (c. 1) hasta un *fff* (c. 11). Así mismo la frase 2 (c. 21) comienza en *pp* y su punto culminante (c. 33) tiene la indicación de *fz*, dentro de un *ff*. En la *Polonesa n. 1* el sentido dinámico se trata al contrario, la introducción (c. 3) en *fff* que contrasta con la disminución dinámica que se lleva a cabo en el tema A *ppp*.

4. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS GRABACIONES

4.1. Criterios del análisis de grabaciones

Con el fin de abordar el análisis comparativo de las distintas interpretaciones de las *Polonesas Op. 26* de Frédéric Chopin, se establecen una serie de criterios interpretativos que permiten observar de manera sistemática las decisiones musicales de cada pianista.

Se han seleccionado los siguientes parámetros: agógica, dinámica y construcción del fraseo, uso del pedal, concepción estilística y carácter, por ser elementos fundamentales en la interpretación del repertorio pianístico romántico. La elección de estos criterios resulta útil para establecer un marco de análisis coherente y así fundamentar una propuesta interpretativa propia basada en la observación crítica y el conocimiento estilístico.

Por otro lado, es necesario tener en cuenta que las grabaciones analizadas no se producen en condiciones homogéneas, sino que están determinadas por una serie de factores externos que influyen en el resultado sonoro y por tanto en su análisis. Aspectos como el año de grabación, el piano utilizado o incluso la edad y el momento vital del propio intérprete condicionan la interpretación de la obra.

En cuanto a la grabación de Zbigniew Drzewiecki según el catálogo digital especializado de la Biblioteca Nacional de Polonia, se grabó en Varsovia utilizando el piano Pleyel de Chopin. Fue publicada por el sello *Polskie Nagrania* dentro de la serie Muza (XL 0117), entre 1961 y 1962, y probablemente registrada en el año 1961, en un momento cercano al final de la actividad pública del pianista ya que este tenía 71 años. Se presenta en formato de disco de vinilo de 12 pulgadas, grabación analógica, a 33 1/3 revoluciones por minuto y en sonido mono, configurando un soporte técnico característico de la época y de sus condiciones de escucha.

La grabación de Jan Ekier utilizada procede de un CD de la colección *Nagrania Rekonstruowane* extraído de la Fonoteca de la *Universidad de Música Fryderyk Chopin* de Varsovia. Según consta en la carátula, se trata de una reconstrucción realizada por Barbara Bednarska en agosto de 2016 a partir de una fuente histórica previa. La investigación realizada ha permitido identificar dicha fuente como el disco de vinilo

publicado por el sello polaco *Wifon*, interpretado por Jan Ekier y editado en 1981, cuyo contenido coincide exactamente con el repertorio y las duraciones de la reconstrucción consultada. Aunque no ha sido posible localizar documentación que indique la fecha exacta de grabación de las sesiones originales, cabe suponer que fueron realizadas poco antes de la publicación del disco, probablemente a finales de la década de 1970, a la edad de 65 años. Del mismo modo, no se ha encontrado información fiable sobre el instrumento empleado por Ekier. Sin embargo, debe considerarse que la fuente sonora analizada es una reconstrucción digital.

Según la información discográfica recogida en las páginas web de *MusicBrainz* y *Glenview Public Library*, la grabación interpretada por Arthur Rubinstein fue grabada el 4 de marzo de 1964 en el Carnegie Hall de Nueva York y publicadas posteriormente en 1965. En el momento de la grabación, Rubinstein tenía 77 años. Aunque la fuente consultada no especifica el instrumento empleado, es probable que se tratase de un piano *Steinway & Sons* de concierto, modelo habitualmente utilizado en dicha sala. La grabación seleccionada corresponde a la última etapa artística del pianista, realizada apenas dieciocho años antes de su fallecimiento.

Las tres grabaciones presentan como semejanza la interpretación de pianistas en una etapa de madurez artística, donde se aprecia una lectura consolidada del repertorio. Sin embargo, difieren en su contexto de grabación y soporte. Drzewiecki en vinilo analógico directo, Ekier a partir de una reconstrucción digital de una fuente previa y Rubinstein en una grabación en sala de concierto. Estas diferencias condicionan la percepción sonora y la naturaleza del registro en cada caso.

4.2. Análisis individual de las interpretaciones

El análisis individual posterior se desarrollará combinando comparaciones. Esta decisión metodológica responde a la necesidad de evitar la reiteración de observaciones comunes

y favorecer una interpretación más integrada de los resultados. En particular, la estrecha relación pedagógica entre Zbigniew Drzewiecki y Jan Ekier hace que ambos compartan numerosos criterios interpretativos, por lo que un análisis estrictamente independiente conduciría, en muchos casos, a la repetición de las mismas ideas. Por ello, el estudio se organizará mediante el análisis conjunto de los distintos parámetros interpretativos, estableciendo comparaciones entre los tres pianistas e incorporando conclusiones parciales al término de cada apartado, con el fin de facilitar la comprensión de las semejanzas y diferencias observadas.

4.2.1. Zbigniew Drzewiecki (1961)

Zbigniew Drzewiecki presenta una interpretación caracterizada por el rigor agógico y la claridad del pulso. Su uso del *rubato* es escaso y se limita a aquellos puntos donde la escritura o el discurso musical lo justifican. El *rubato* empleado afecta principalmente a la m. d., mientras que la izquierda conserva la estabilidad rítmica. Esta flexibilidad aparece de manera puntual, especialmente en los finales de cadencia, en los intervalos amplios de la melodía y en los distintos *ritenuti*, evitando siempre cambios de *tempo* excesivos.

La dinámica se construye de forma gradual y orgánica, en relación con el fraseo. Los *f* presentan una sonoridad plena, evitando cualquier agresividad sonora, mientras que en los pasajes en *p* mantiene una clara diferenciación de planos sonoros, preservando siempre la melodía. Drzewiecki construye el discurso con naturalidad manteniendo un equilibrio entre el rigor rítmico y la expresividad.

En cuanto al uso del pedal, Drzewiecki es cuidadoso y controlado, empleándolo únicamente en la medida necesaria para garantizar la continuidad del discurso musical y la correcta conexión entre las frases, sin llegar a producir una superposición excesiva de resonancias. Su pedalización busca mantener el sonido ligado y *cantabile*, evitando en una sonoridad seca. Es destacable su gestión del pedal en los pasajes de mayor densidad de notas (*arpeggios* y escalas) ya que lo reduce.

Una vez expuestas las características generales de la interpretación, se aborda el análisis detallado de las diferentes secciones de la obra, con el fin de examinar la aplicación

concreta de los recursos interpretativos. En primer lugar, se analizará la interpretación en la *Polonesa n. 1*.

La introducción es concisa y establece con claridad tanto en el *tempo* como el carácter de la obra. Durante este inicio emplea un pedal de carácter rítmico que refuerza el impulso del discurso. El incremento dinámico desde el *ff* hasta el *fff* se construye de manera progresiva, evitando acentos bruscos sobre los acordes. En la frase 1, se muestra fiel al texto en lo que respecta a la agógica, respetando las modificaciones de *tempo* indicadas sin introducir variaciones adicionales. No ocurre lo mismo en el plano dinámico, donde adopta una interpretación más personal. Así, determinadas indicaciones dinámicas son reinterpretadas en función de la dirección del fraseo, de manera que el *pp* del c. 10 deja de entenderse como un punto de relajación para integrarse en la construcción del clímax de la frase. En la transición, Drzewiecki realiza un uso muy controlado del pedal en los pasajes *arpegiados*, confiando en la ligadura digital para garantizar la continuidad del discurso que no pierde precisión rítmica ni se desvía del pulso establecido. En la aparición de la frase 2, la voz superior es la protagonista dejando oculto el contracanto de la m. i., sigue siendo fiel al *tempo* establecido. El inicio de la tercera frase, marcado con la indicación *con anima*, da lugar a una ligera flexibilización del pulso. Drzewiecki introduce pequeñas variaciones agógicas guiadas por la línea melódica de la m. d., como es en el c. 43, mediante una sutil aceleración y una posterior relajación del *tempo* en el c. 44 que favorece la resolución natural de la frase. La melodía de la m. i. cobra todo el protagonismo de la frase 4 pero no opaca a la m. d. dejándola aparecer. Es llamativo lo estricto que llega a ser con el pulso nunca retardando nada si no está indicado en la partitura, en todo caso en ocasiones adelanta el pulso.

En segundo lugar, se analiza la *Polonesa Op. 26. n. 2*. En la introducción, Drzewiecki respeta con precisión las indicaciones agógicas de la partitura. Tanto el *poco ritenuto* como el *accelerando* se desarrollan de forma natural y dentro de los límites marcados por el compositor. Del mismo modo, la escala del c. 10 se ejecuta con total precisión rítmica, sin perder el pulso establecido. La pedalización está dosificada para aportar resonancia en los acordes de esta introducción. En el plano dinámico, la intensidad crece de forma progresiva desde el *p* inicial hasta alcanzar el *ff* del c. 9, construyendo el aumento de

tensión de manera gradual. En la primera frase mantiene un pulso muy estable, sin apenas flexibilizar el *tempo*. La melodía dirige en todo momento el discurso musical, generando la tensión a través del fraseo y de un tratamiento dinámico graduado. En la segunda frase, el uso del pedal se limita a breves pedalizaciones rítmicas que ayudan al crecimiento progresivo de la dinámica. En la transición, Drzewiecki mantiene una interpretación coherente con el resto de la obra. En los *arpeggios* descendentes emplea una pedalización muy contenida, confiando en la ligadura digital para asegurar la continuidad de la línea. A pesar de los *sf* indicados en la partitura, evita cualquier acento brusco y los integra de forma natural en el discurso. A partir del c. 36, el uso del pedal es similar al de la segunda frase, recurriendo a breves pedalizaciones rítmicas que sostienen la resonancia. En el enlace, el *calando* se desarrolla de manera progresiva, acompañado de un *diminuendo* que conduce la música hacia una desaparición gradual del sonido. Las frases 3, 3' y 3" mantienen un planteamiento coherente con la construcción de la segunda frase, tanto en el tratamiento del pedal como en el desarrollo del discurso. El cambio aparece en la frase 3"', donde la entrada del *trémolo* en el c. 97 se presenta en una dinámica más suave que la de la m. d., que se mantiene entre *mf* y *f*, respectivamente. A partir del c. 98, inicia un *diminuendo* acompañado de un progresivo *ritardando* no indicado en la partitura, que conduce de forma natural hasta el *Adagio* de los cc. 103 y 104. Los cuatro últimos compases se interpretan con fidelidad a las indicaciones de la partitura. La pedalización, la agógica y la dinámica se desarrollan sin introducir modificaciones, manteniendo el carácter previsto para el cierre de la obra.

4.2.2. Jan Ekier (1978)

La interpretación agógica de Jan Ekier parte de la estabilidad del pulso, heredada de la tradición interpretativa de su maestro Zbigniew Drzewiecki. No obstante, su interpretación presenta una mayor flexibilidad, permitiéndose pequeñas modificaciones del *tempo*. Estas variaciones aparecen de forma natural dentro del fraseo, mediante ligeros *cedendi*, aceleraciones y *ritenuti* que, en ocasiones, anticipan las indicaciones de la partitura. De este modo, Ekier utiliza la agógica como un recurso para incrementar la tensión y favorecer una mayor direccionalidad de las frases.

En el plano dinámico, Ekier desarrolla una interpretación caracterizada por contrastes más evidentes que los de Drzewiecki, dando una mayor intensidad expresiva a los cambios de carácter. La construcción de las dinámicas resulta menos progresiva y más explícita. Presta atención especial a la independencia de las distintas voces, resaltando con mayor frecuencia líneas secundarias o elementos contrapuntísticos que enriquecen la textura musical.

En cuanto al uso del pedal, Ekier se mantiene muy próximo a su maestro ya que lo emplea cuidadosamente y siempre al servicio de la claridad sonora. No obstante, en comparación con Drzewiecki, el uso del pedal resulta más perceptible en los pasajes de mayor densidad de notas donde recurre con mayor frecuencia a la resonancia para favorecer la amplitud tímbrica y el carácter *cantabile*.

Tras este análisis global de las concepciones interpretativas, se realiza un estudio pormenorizado de cada una de las secciones de la obra. En cuanto a la *Polonesa n. 1*, Ekier aborda la introducción mediante una pedalización rítmica más sostenida que la de Drzewiecki. En el plano dinámico mantiene una idea muy similar a la de su maestro, desarrollando el crecimiento de la intensidad de forma gradual y evitando acentos bruscos. En la frase 1, Ekier muestra respeto por las indicaciones agógicas y dinámicas de la partitura, desarrollando una interpretación de gran fidelidad al texto. Al igual que Drzewiecki, Ekier mantiene una pedalización muy contenida durante la transición, confía en la ligadura digital para enlazar los *arpeggios* y mantiene el *tempo* sin cambios. En cuanto a la frase 2, aparece el fraseo del contracanto de la m. i. Sigue en su línea de claridad en la frase 3 haciendo que la melodía se escuche nítida gracias al uso comedido del pedal y al balance de las voces. Son varios los cambios agógicos conducidos por la m. d. en la frase 3 pero no tienen gran importancia. Estos se ven intensificados en la frase 3' donde en el c. 50 introduce un pequeño *ritardando*. La cuarta frase comienza con un diálogo entre las líneas melódicas de ambas manos, que inicialmente comparten un protagonismo similar desde el punto de vista dinámico. Sin embargo, a partir del c. 58, la melodía de la m. i. se impone progresivamente sobre el resto de las voces y asumiendo la dirección del discurso. Esta tensión entre ambas líneas se resuelve en la frase 4' (c. 62),

donde las dos melodías vuelven a integrarse en una sonoridad unificada, configurando un *tutti*.

A continuación, se aborda el análisis de la *Polonesa Op. 26 n. 2*. Ekier plantea la introducción con una concepción agógica y del uso del pedal muy próximas a las de su maestro. Respeta las indicaciones de *tempo* y utiliza el pedal con la misma precisión. La principal diferencia se encuentra en el tratamiento dinámico, que resulta menos gradual. En su interpretación, las frases tienden a dirigirse de forma más evidente hacia un *crescendo*, haciendo que los puntos culminantes queden más marcados. En la primera frase introduce algunos *rubatos* no indicados en la partitura. Así, en los cc. 15 y 16 acelera para compensarlo con una posterior relajación del *tempo* en el c. 17. En la segunda frase, Ekier realiza un uso más continuado del pedal, manteniéndolo durante todo el pasaje y consiguiendo una sonoridad más resonante desde el inicio. Esta idea se mantiene en los *arpeggios* de la transición, donde la pedalización es más evidente que en la interpretación de Drzewiecki. Además, en el enlace comienza con un ligero *ritardando*, antes del *calando* indicado. Las frases 3, 3' y 3" mantienen un planteamiento coherente con la segunda frase, prolongando el uso continuado del pedal. Sin embargo, en la frase 3''' Ekier se aleja de las indicaciones de la partitura al interpretar el pasaje en una dinámica *f*, a pesar de que unos compases antes Chopin indica *sempre pianissimo*. Del mismo modo, la entrada del *tremolo* en el c. 97 también se produce en *f*. En los cuatro últimos compases de la obra también se observan diferencias en el tratamiento dinámico. En el c. 173, Ekier no sigue el *cresc.* indicado y opta por realizar un *p subito*. En cuanto a la pedalización, se mantiene fiel a las indicaciones de la partitura, utilizándola según lo escrito hasta la conclusión de la pieza.

4.2.3. Arthur Rubinstein (1964)

Arthur Rubinstein concibe la agógica partiendo también de un pulso sólido y reconocible, aunque se caracteriza por una mayor libertad interpretativa respecto a la tradición representada por Drzewiecki y Ekier. El pianista utiliza el *rubato* como un recurso expresivo de manera más personal, permitiéndose modificaciones que no siempre responden a las indicaciones de la partitura. Asimismo, las variaciones de *tempo* escritas

son interpretadas con una amplitud considerable, acentuando los contrastes entre ralentizaciones y aceleraciones. Esta flexibilidad agógica confiere a la interpretación una sensación de espontaneidad y de mayor implicación expresiva, alejándose del rigor métrico característico de la escuela polaca.

En el ámbito de la dinámica y el fraseo, la interpretación de Rubinstein a veces se diferencia de la muestra de pianistas elegidos. Su discurso se construye mediante contrastes dinámicos más acusados y menos progresivos, potenciando la expresividad a través de cambios de intensidad más evidentes y, en ocasiones, abruptos. La dirección del fraseo responde a esta misma búsqueda de contraste, con una mayor libertad en la construcción de las frases y en la conducción hacia los puntos culminantes.

El tratamiento del pedal es otro de los aspectos en los que Rubinstein se distancia de la tradición polaca. Más que perseguir una transparencia absoluta de la textura, utiliza este recurso como un medio para modelar el color y la resonancia del instrumento, adaptándolo al carácter de cada pasaje. Así, alterna momentos en los que reduce al mínimo la pedalización para conseguir una sonoridad más seca y de mayor firmeza rítmica con otros en los que el pedal adquiere una presencia mucho más evidente.

A continuación, se procede al análisis detallado de cada una de las secciones de la obra, atendiendo a los distintos parámetros interpretativos objeto de estudio. En la *Polonesa n. 1*, Rubinstein plantea una introducción prácticamente sin pedal, una elección que contrasta de manera evidente con las interpretaciones de Drzewiecki y Ekier. Esta decisión confiere al inicio una sonoridad más seca, una articulación más definida y un carácter de mayor firmeza rítmica.

En la primera frase, Rubinstein introduce un ligero *cedendo* al final de la primera semifrase (c. 7). Además, enfatiza el cambio dinámico en el c. 11 mediante un marcado *pp subito*, generando un contraste mucho más marcado que el planteado por Ekier. En la transición, Rubinstein da mayor protagonismo a la línea del bajo mediante una acentuación más marcada. Además, recurre a una pedalización más generosa en los *arpeggios*.

En la frase 2, el fraseo del contracanto de la m. i. se hace más evidente que en la interpretación de Ekier. Desde el punto de vista agógico, Rubinstein se toma una pequeña licencia en el septillo del c. 25. La frase 3 emerge desde un *piano* controlado. Resulta llamativo que a pesar de tratarse de un pasaje de carácter íntimo Rubinstein se mantenga fiel a las indicaciones agógicas de la partitura y no introduzca modificaciones adicionales del *tempo* hasta el final de la frase 3' (c. 51) donde realiza una ligera retención. Los cambios agógicos se hacen evidentes en la frase 4, donde Rubinstein deja que la línea melódica de la m.i. guíe el discurso musical. A partir de la frase 4' (c. 62) introduce una aceleración progresiva que incrementa la tensión hasta llegar al *ritenuto* del c. 68. Durante todo este pasaje, la m. i. adquiere un papel protagonista, actuando como eje conductor del fraseo y condicionando tanto la dirección agógica como la construcción expresiva de la frase.

A continuación, se realiza el análisis interpretativo de la *Polonesa Op. 26 n. 2*. Rubinstein sigue las indicaciones agógicas como Ekier y Drzewiecki, pero se distancia de ellos al dar un mayor protagonismo a la línea de los graves. Además, prescinde del pedal en la escala del c. 10, consiguiendo una articulación más nítida y un carácter más firme que el planteado por Drzewiecki y Ekier. En la primera frase, concede un especial protagonismo a la línea del bajo, haciendo que esta se perciba como una segunda línea melódica. En la segunda frase, Rubinstein utiliza una pedalización similar a la de Drzewiecki. La principal diferencia radica en el mayor protagonismo que concede a la línea del bajo, que adquiere una presencia más marcada dentro de la textura polifónica. Esto se mantiene en la transición, donde el uso del pedal sigue siendo contenido y permite que los *arpeggios* descendentes se perciban con nitidez. Del mismo modo, respeta las indicaciones agógicas y dinámicas del enlace, desarrollando el *calando* de forma gradual y sin alterar el carácter del pasaje. Las frases 3, 3' y 3'' mantienen un planteamiento interpretativo muy similar al de la segunda frase, tanto en el tratamiento del pedal como en el equilibrio entre las voces y la dinámica. En la frase 3''' aparece el trémolo, que Rubinstein ejecuta en *pp*, manteniéndolo en un segundo plano para no interferir con la melodía de la m. d., que conserva en todo momento el protagonismo del discurso. En los cuatro últimos compases de la obra, Rubinstein prescinde del pedal. Al mismo tiempo, enfatiza los contrastes dinámicos.

4.3. Comparación interpretativa

Una vez analizadas individualmente las interpretaciones de Zbigniew Drzewiecki, Jan Ekier y Arthur Rubinstein, resulta posible compararlas con el fin de identificar los elementos comunes y las principales diferencias en sus planteamientos interpretativos.

Como punto de partida, los tres pianistas presentan duraciones globales similares de la *Polonesa Op. 26 n. 1*. La interpretación de Drzewiecki tiene una duración de 7'10", la de Ekier de 7'34" y la de Rubinstein de 7'40". En los tres casos se respetan las mismas repeticiones indicadas en la partitura, por lo que la diferencia de apenas treinta segundos entre la versión más breve y la más extensa no responde a divergencias estructurales, sino al distinto tratamiento del *tempo*. Mientras que Drzewiecki mantiene un pulso más estable y estricto a lo largo de toda la obra, Ekier introduce una flexibilidad mayor y Rubinstein desarrolla una interpretación más libre desde el punto de vista agógico, circunstancia que explica la mayor duración de su versión. A continuación, la comparación se realiza siguiendo la misma división formal empleada en el análisis anterior.

Desde el comienzo de la obra se aprecian las diferencias entre las tres interpretaciones. Drzewiecki y Ekier presentan un planteamiento muy próximo, con una introducción en con una pedalización rítmica controlada y un crecimiento dinámico progresivo, sin acentos bruscos. La principal diferencia entre ambos reside en que Ekier utiliza un pedal más sostenido. Rubinstein, por el contrario, se distancia al prescindir del pedal. Como consecuencia, obtiene una sonoridad más seca pero una articulación más definida.

En la primera frase también existe afinidad entre Drzewiecki y Ekier. Ambos respetan las indicaciones agógicas de la partitura y mantienen un pulso muy estable, sin introducir flexibilizaciones ajenas al texto. La principal diferencia aparece en el tratamiento de la dinámica, mientras Drzewiecki adapta el *pp* del c. 10 a la construcción de la frase, integrándolo dentro del crecimiento expresivo, Ekier sigue con mayor fidelidad la indicación escrita. Rubinstein vuelve a ofrecer una visión más personal, incorporando un ligero *cedendo* al final de la primera semifrase (c. 7) y acentuando el contraste dinámico mediante un marcado *pp subito* en el c. 11.

En la transición, Drzewiecki y Ekier recurren a una pedalización muy contenida, confiando la unión de los *arpeggios* a la ligadura de los dedos y manteniendo el pulso estable. Rubinstein, en cambio, modifica el equilibrio sonoro del pasaje al destacar con mayor intensidad la línea del bajo y utilizar una pedalización más amplia en los *arpeggios*, buscando una mayor resonancia y un color tímbrico diferente.

La segunda frase muestra diferencias entre las tres versiones. En Drzewiecki el protagonismo recae sobre la melodía principal, quedando el contracanto de la m. i. en un segundo plano. Ekier comienza a dar mayor importancia a esa línea secundaria, haciéndola más perceptible dentro de la textura. Rubinstein lleva esta idea un paso más allá, otorgando al contracanto un protagonismo todavía mayor sin perder el equilibrio general. Desde el punto de vista agógico, Drzewiecki y Ekier mantienen el pulso estable, mientras que Rubinstein introduce una pequeña licencia en el septillo del c. 25.

En la frase 3 vuelven a apreciarse dos planteamientos distintos. Drzewiecki y Ekier emplean pequeñas variaciones agógicas que nacen de la propia melodía y que apenas alteran la estabilidad del pulso. Rubinstein mantiene el *tempo* inalterado hasta el final de la frase 3' (c. 51), donde introduce una ligera retención que prepara el cambio de carácter posterior.

Es en la cuarta frase donde aparecen las diferencias más claras entre los tres pianistas. Los tres conceden un papel importante a la melodía de la m. i., aunque lo hacen de formas distintas. Drzewiecki mantiene un equilibrio entre ambas manos y continúa respetando las indicaciones agógicas, recurriendo a pequeñas aceleraciones para mantener el impulso. Ekier plantea un diálogo inicial entre las dos voces y, a partir del c. 58, deja que la m. i. vaya adquiriendo protagonismo hasta reunirse con la derecha en la frase 4' (c. 62). Rubinstein hace que la m. i. se convierte en el motor del discurso y condiciona tanto el fraseo como la agógica. Desde la frase 4' (c. 62) acelera progresivamente el *tempo* hasta el *ritenuto* del c. 68, construyendo un clímax mucho más marcado que el de las versiones de Drzewiecki y Ekier.

En la *Polonesa Op. 26 n. 2*, la comparación de la duración requiere tener en cuenta que los tres pianistas no realizan las mismas repeticiones. Jan Ekier es el único que respeta las indicadas por Chopin repitiendo la introducción y la frase 1 en su primera aparición,

lo que amplía su versión hasta 8'47". Sin embargo, esta repetición añade 50 segundos, por lo que, sin ella, la duración sería de 7'57". Aun así, seguiría siendo la interpretación más extensa frente a los 7'33" de Drzewiecki y los 7'12" de Rubinstein, lo que refleja un *tempo* más amplio por parte de Ekier.

La introducción muestra una gran similitud entre Drzewiecki y Ekier. Ambos respetan las indicaciones agógicas de la partitura y utilizan una pedalización muy medida. La diferencia se encuentra en la dinámica, ya que Drzewiecki construye el crecimiento de forma más gradual, mientras que Ekier dirige con mayor claridad cada célula hacia un *cresc.* Rubinstein comparte el respeto por las indicaciones agógicas, pero se diferencia al dar un mayor protagonismo a los graves y eliminar el pedal en la escala del c. 10, obteniendo una sonoridad más definida y un carácter más firme.

En la primera frase, Drzewiecki deja que la tensión se construya mediante el fraseo y la dinámica. Ekier introduce pequeños *rubatos* no escritos que aportan una mayor flexibilidad al discurso. Rubinstein, por su parte, coincide en el respeto general al *tempo* como Drzewiecki, pero destaca la línea del bajo hasta convertirla en una segunda melodía perceptible.

En la frase 2, la transición se aprecian dos planteamientos diferentes. Drzewiecki y Rubinstein utilizan el pedal recurriendo a breves pedales rítmicos y confiando en la ligadura digital para mantener la claridad de los *arpeggios* descendentes. Ekier, por el contrario, emplea el pedal de forma mucho más continuada, lo que produce una sonoridad más resonante tanto en la frase 2 como en la transición. En el plano agógico, Drzewiecki y Rubinstein desarrollan el *calando* del c. 43 de acuerdo con las indicaciones de la partitura, mientras que Ekier anticipa el efecto iniciando un ligero *ritardando* antes de que aparezca el *calando* escrito.

Las tres interpretaciones mantienen un planteamiento similar en las frases 3, 3' y 3", prolongando el discurso de la segunda frase mediante un uso continuado del pedal. La principal diferencia aparece en la frase 3". Mientras Rubinstein y Drzewiecki sitúan el trémolo en un segundo plano mediante una dinámica *p*, favoreciendo el protagonismo de la melodía, Ekier opta por una interpretación en *f*. Además, Drzewiecki se distingue por

introducir un progresivo *diminuendo* y *ritardando* que conduce con naturalidad al *Adagio* final.

En los cuatro compases finales también se observan diferencias. Drzewiecki mantiene hasta el final la coherencia dinámica, del uso del pedal y la agógica descritos en la partitura. Ekier modifica la dirección dinámica al sustituir el cresc. del c. 173 por un *p subito*, aunque conserva la pedalización indicada. Rubinstein, por su parte, prescinde del pedal en los últimos compases.

5. PROPUESTA INTERPRETATIVA PROPIA

La propuesta interpretativa que se presenta a continuación es el resultado de un proceso de trabajo desarrollado en la Universidad de Música Fryderyk Chopin de Varsovia, institución de referencia en la tradición pianística polaca, bajo la orientación de la profesora Maria Szraiber. Su seguimiento durante este proceso ha permitido integrar en la interpretación criterios técnicos, estilísticos y expresivos característicos de dicha tradición, favoreciendo una aproximación fundamentada a la obra desde una perspectiva coherente con el contexto interpretativo abordado en este trabajo. De este modo, la propuesta artística no solo se apoya en el análisis de las fuentes y de las grabaciones históricas, sino también en la experiencia adquirida dentro del entorno académico en el que esta tradición continúa desarrollándose y transmitiéndose.

Lejos de plantearse como una lectura personal, esta propuesta se apoya en un proceso previo de análisis interpretativo de las *Polonesas Op. 26*. A ello se suma la escucha y el análisis comparativo de las grabaciones seleccionadas, lo que ha permitido identificar diversas soluciones interpretativas y reflexionar sobre ellas.

En primer lugar, se abordarán las principales características interpretativas que han contribuido a la construcción de una propuesta propia para la *Polonesa Op. 26 n. 1*. En la introducción se le da un tratamiento parecido a J. Ekier, la célula A se presenta inicialmente en *f* y se repite alcanzando un *ff* en el compás siguiente. La intensidad debe incrementarse progresivamente en cada aparición de la célula, construyendo un crecimiento dinámico continuo hasta alcanzar el nivel dinámico indicado, sin comprometer la estabilidad del *tempo* (100 p. p. m.).

Para concluir la introducción, resulta conveniente emplear un pedal rítmico, como Drzewiecki, en los primeros compases y en los acordes en bloque finales, con el fin de enriquecer la resonancia y aportar mayor brillantez sonora a la culminación de esta sección. Asimismo, la interpretación de toda la introducción debe realizarse con seguridad y determinación, ya que su función es establecer desde el comienzo una atmósfera de gran impacto expresivo.

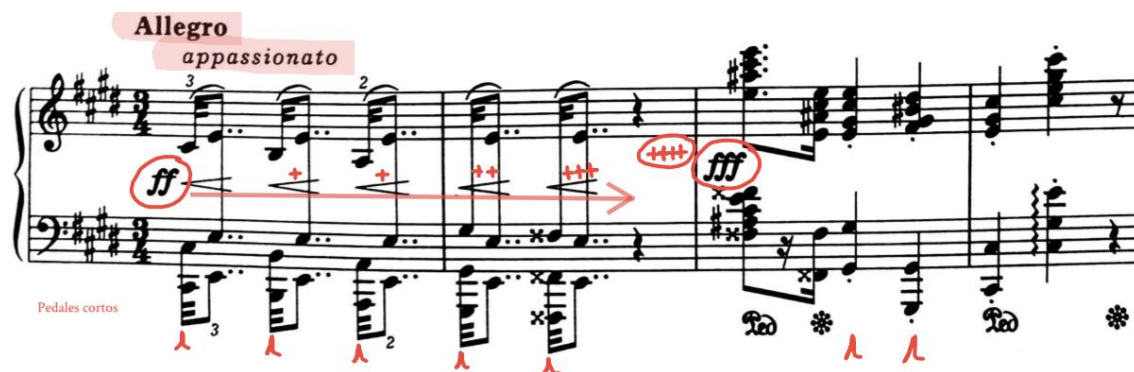


Figura 28. Polonesa n. 1 cc. 1-4.

Tras la primera cadencia, el pulso debe mantenerse con regularidad. No obstante, puede introducirse una breve cesura en la entrada del primer ritmo de polonesa de la m. i., inmediatamente después del *forzando* del primer tiempo. Este ligero espacio expresivo permite enfatizar la transición entre la introducción y la exposición del tema principal, realizando la entrada del nuevo material musical sin alterar la coherencia del discurso.

Siguiendo la dirección natural del fraseo melódico de esta primera semifrase a, el punto culminante se alcanza en el *la4*, hacia el cual debe orientarse progresivamente la tensión expresiva. Una vez alcanzada esta nota, el salto de octava posterior permite introducir una ligera flexibilidad agógica, al igual que Rubinstein, realizando un pequeño *rubato* que conduzca de manera natural hasta el *sol3* del compás siguiente. Esta nota se considera inicio del mot. a.

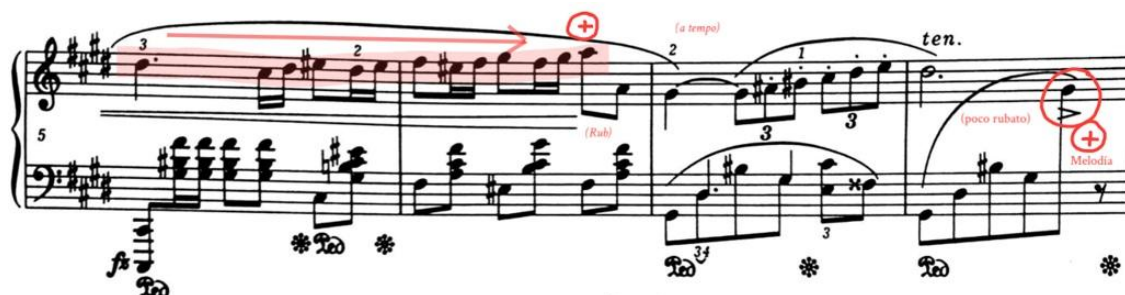


Figura 28. Polonesa n. 1 cc. 5-8.

Los grupos de tresillos presentes en la melodía admiten igualmente una sutil libertad agógica. En ningún caso estas fluctuaciones de *tempo* deben comprometer la estabilidad

del pulso general, cuya responsabilidad recae principalmente en la m. i., encargada de proporcionar una base rítmica sólida y constante.

En las cadencias que concluyen la primera frase 1 resulta fundamental distinguir su función estructural. Cuando la cadencia actúa como elemento de enlace, la tensión debe mantenerse para favorecer la continuidad del discurso. Por el contrario, si precede a una nueva sección o constituye la cadencia final, conviene enfatizar ligeramente los bajos de la m. i. y aplicar un discreto *rubato* en la línea melódica. De este modo se genera una sensación de reposo y conclusión acorde con la función cadencial.



Figura 29. Polonesa n. 1 c. 12.

La transición se caracteriza por la presencia de ritmos sincopados y contratiempos que incrementan la tensión y contribuyen a la preparación del clímax posterior. Asimismo, el tratamiento dinámico adquiere una especial relevancia, ya que debe orientarse hacia una progresiva acumulación de volumen sonoro. En cuanto a las figuraciones irregulares presentes en esta sección, estas deben concebirse como parte de la línea melódica y no como simples elementos ornamentales. No obstante, se debe destacar especialmente la primera y la última nota de cada grupo, favoreciendo la percepción de su dirección musical.

Al igual que Ekier y Rubinstein, la pedalización desempeña igualmente un papel esencial en la claridad de la textura. Tras la ejecución de los arpeggios, el pedal debe vaciarse cuidadosamente para evitar la superposición excesiva de resonancias y garantizar la

claridad armónica de los acordes siguientes. Se plantea utilizar progresivamente una mayor cantidad de pedal hasta llegar al final de la transición.

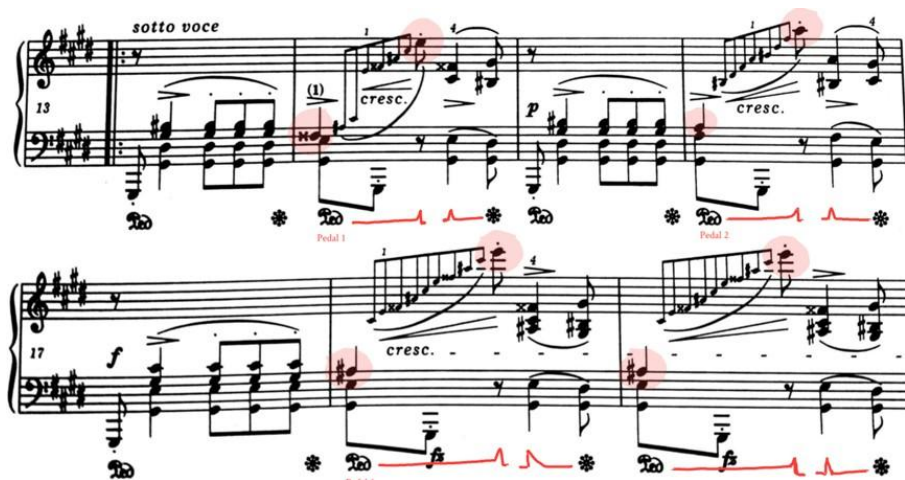


Figura 30. *Polonesa n. 1* cc. 13-19.

Tras el clímax se encuentra un compás de enlace en el que puede emplearse cierta flexibilidad agógica mediante el uso del *rubato*. No obstante, el inicio de la segunda frase debe presentarse estrictamente *a tempo* y con un carácter *dolce*. Este nuevo color sonoro se alcanzará de manera gradual mediante una reducción dinámica hasta *mp* y una adecuada gestión de la agógica en el compás precedente, estableciendo así un claro contraste de color frente la frase anterior.

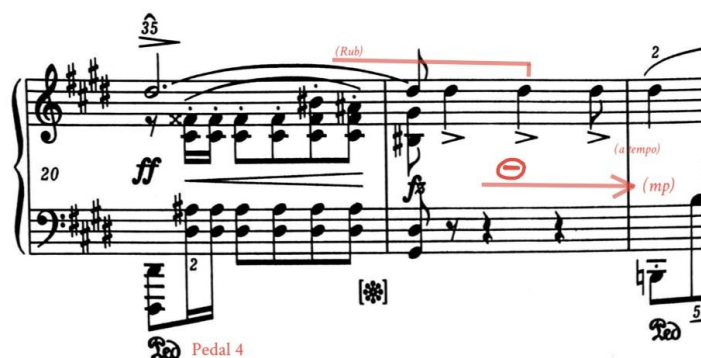


Figura 31. *Polonesa n. 1* cc. 20-22.

La segunda frase combina una línea melódica principal con elementos contrapuntísticos en la m. i. Dado que este material aparece repetido en tres ocasiones, resulta conveniente introducir variedad tímbrica y expresiva. Para ello, en la segunda repetición puede otorgarse un mayor protagonismo a la línea de la m. i., sin comprometer en ningún

momento la jerarquía de la melodía principal, alternando así el tratamiento de este pasaje igual que Drzewiecki y Rubinstein.

Tras el *trino* (c. 29), se produce el retorno del material correspondiente a la primera frase, que deberá interpretarse con una dinámica de *mp*, respetando las indicaciones dinámicas propuestas (*p* en el c. 34 y *pianissimo* en el c. 36) en la edición utilizada de J. Ekier.

En la sección central B, el *tempo* adquiere una mayor flexibilidad con el objetivo de favorecer la libertad expresiva de la melodía de la m. d. El fraseo viene determinado por las ligaduras de expresión, mientras que la pedalización se amplía para enriquecer la resonancia y el carácter *cantabile* de la sección. No obstante, debe preservarse en todo momento la claridad armónica, especialmente a través de una cuidadosa atención a la línea de la m. i., responsable de la base armónica del discurso.

Al alcanzarse la dinámica de *f*, el *tempo* puede experimentar una ligera aceleración que permita conducir el discurso hacia el *ritenuto*, recuperando posteriormente el pulso característico del *meno mosso*. De esta manera se mantiene la continuidad estructural y expresiva de la sección.

Figura 32. *Polonesa n. 1* cc. 38-47.

En la frase 3' (cc. 46-53), la dimensión armónica adquiere una relevancia predominante. La sucesión constante de acordes exige una pedalización especialmente precisa que garantice tanto la riqueza tímbrica como la claridad de las progresiones armónicas. Desde el punto de vista dinámico, la dirección del fraseo se orienta hacia el *solb4*, que constituye el punto de máxima tensión de la frase.

La reiteración de un mismo modelo melódico (cc. 50-51) descendente permite establecer un progresivo *diminuendo* hasta la última repetición. Sin embargo, esta última aparición incorpora una variación con dirección final ascendente hacia el *fa4*, lo que justifica la realización de un ligero *crescendo* hasta alcanzar dicha nota. Este último tiempo del c. 51 presenta un gesto melódico que evoca la sensación de un salto. Por ello, la nota posterior (*mi b4* en figura de fusa) no debe retrasarse excesivamente, preservando la continuidad rítmica como hace Z. Drzewiecki. Aun así, la presencia del silencio con calderón que separa ambos sonidos permite introducir una sutil flexibilidad agógica que enfatice el "salto" del pasaje.

La cadencia de la frase 3' (c. 53) puede abordarse de manera similar al final de la frase 1, ya que ambas comparten características rítmicas, melódicas y armónicas que justifican un tratamiento interpretativo semejante.



Figura 32. *Polonesa n. 1* cc. 48-53.

A continuación, la frase 4 (cc. 54-61) presenta un marcado carácter polifónico en el que ambas voces poseen una importancia equivalente dentro del tejido musical. Sin embargo,

en la frase 4' (cc. 62-69) la línea melódica de la m. i. adquiere un protagonismo mayor, al igual que para Rubinstein. Este cambio, unido al carácter *agitato* de la escritura, favorece una progresiva intensificación del discurso musical mediante un ligero *accelerando* que se prolonga hasta el *ritenuto* del c. 68, donde la m. d. se iguala en volumen a la m. i. y preparan la cadencia en *tutti*, del mismo modo que Ekier.

A lo largo de las frases 4 y 4' (cc. 54-69), las figuraciones armónicas de acompañamiento deben articularse mediante un toque picado-ligado, apoyadas por una pedalización cuidadosa. Este tratamiento contribuye a crear una atmósfera sonora que permita destacar con claridad las líneas polifónicas y preservar el balance entre las distintas voces.



Figura 33. *Polonesa n. 1* cc. 60-69.

A continuación, se expondrán los principales criterios interpretativos empleados en la elaboración de una propuesta propia para la *Polonesa Op. 26 n. 2*.

La introducción presenta diversas indicaciones agógicas que deben entenderse dentro de la concepción global de la obra. El primer *poco ritenuto* apenas modifica el pulso,

mientras que los sucesivos *accelerando* (c. 3 y 5) mantienen el mismo pulso (haciendo la misma aceleración en ambos lugares). Desde el punto de vista dinámico, se propone empezar partir de un *mf* (c. 7) y construir un *cresc.* progresivo, al igual que Drzewiecki, apoyado en la reiteración del ritmo de polonesa, reservando suficiente margen sonoro para alcanzar el *fortissimo* del c. 9.

El pasaje de la escala del c. 10, que se extiende desde el *re3* hasta el *sol6*, requiere mantener la regularidad del pulso pese a su dificultad técnica. Aunque puede emplearse una ligera flexibilidad agógica para destacar la nota final, la percepción del *tempo* debe permanecer estable como en las grabaciones anteriores. En la última repetición de la introducción, para dar dramatismo al pasaje, se opta por marcar más la m. i. como interpreta Rubinstein.

op. 26 nr 2

The musical score for Polonesa n. 2, measures 1-11, is presented in a single system. The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Maestoso'. The score includes various dynamic markings: *pp* (pianissimo) at measure 1, *f* (forte) at measure 10, and *fff* (fortissimo) at measure 11. The score also includes tempo markings: *(Tempo)* at measure 2, *poco ritenuto* at measure 4, *accel.* (accelerando) at measure 6, *poco rit. e cresc.* (poco ritardando e crescendo) at measure 8, and *in tempo* at measure 10. The score is numbered 2, 5, 8, and 11. The score includes a 'cresc.' marking at measure 8 and a 'con forza' marking at measure 10. The score is numbered 2, 5, 8, and 11.

Figura 34. Polonesa n. 2 cc. 1-11.

La primera frase posee un marcado carácter *agitato*, lo que favorece un leve crecimiento en el *tempo*. Mientras la m. i. mantiene la estabilidad rítmica, la m. d. dispone de mayor libertad para el fraseo, articulado hacia el *dob* acentuado del mot. B. La fragmentación de este motivo en los cc. 15-16 y 19 incrementa la tensión del discurso, justificando una ligero *accelerato* que culmina con la reaparición del mot. completo en el c. 17 y creando un *rallentando* gradual como en las anteriores grabaciones.



Figura 35. *Polonesa n. 2* cc. 12-17.

La cadencia que concluye la primera frase (c. 20) está precedida por un calderón situado sobre la barra de compás. Este recurso puede entenderse como una breve interrupción del discurso que permite restablecer el carácter *maestoso* inicial tras el fragmento *agitato*. En consecuencia, la cadencia debe interpretarse sin la agitación acumulada durante la primera frase.

Al igual que sucede en la *Polonesa Op. 26 n. 1*, el tratamiento de esta cadencia dependerá de su función estructural. Cuando actúe como enlace hacia una repetición de la sección, conviene mantener el pulso y realizar la transición *a tempo*. Por el contrario, si precede a una nueva sección, resulta adecuado introducir un ligero *ritardando* en el último tiempo de la cadencia para reforzar la sensación de conclusión y preparar el cambio de carácter.



Figura 36. *Polonesa n. 2* cc. 18-20.

La segunda frase, así como el inicio de la transición (cc. 21-33), se caracterizan por una articulación predominantemente *staccato*. Debido a la coexistencia de distintas figuras rítmicas, resulta conveniente otorgar una mayor resonancia a aquellas de mayor duración mediante el empleo de un pedal rítmico. Dado que estas figuras coinciden generalmente con los tiempos fuertes del compás, la dirección natural del fraseo se orienta hacia ellas. Asimismo, debe destacarse constantemente la voz superior, manteniendo una clara diferenciación entre los distintos planos sonoros.

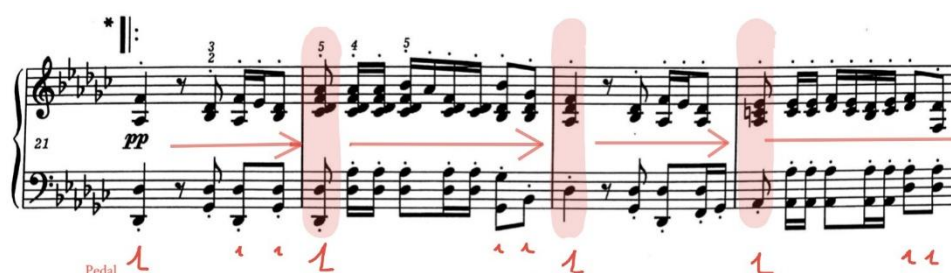


Figura 37. *Polonesa n. 2* cc. 21-24.

Desde el punto de vista dinámico, este pasaje (durante cc. 21-33 correspondiente a la frase 2, 2' e inicio de transición) presenta una amplia progresión sonora ascendente que parte de *pianissimo* y culmina en un *forzando* (dentro de un *ff*). Al igual que ocurre en la introducción, se tendrá en cuenta la interpretación de Drzewiecki donde la dinámica se construye de forma gradual hasta alcanzar el *fortissimo* del c. 9. Resulta fundamental gestionar adecuadamente la reserva sonora para que el crecimiento dinámico conserve su dirección y efectividad expresiva. Por esta razón, se propone moderar algunas indicaciones intermedias, interpretando el *f* del c. 27 con una sonoridad próxima al *mf* y el *ff* del c. 29 como un *forte*. De este modo, el *fz* que inaugura la transición adquiere una

mayor proyección expresiva y se consigue un sonido más redondo y progresivo, evitando contrastes excesivamente bruscos o agresivos.

La transición constituye uno de los momentos de mayor tensión de la obra. Durante esta subsección, el ritmo característico de polonesa permanece inalterado en la m. i., proporcionando estabilidad rítmica al discurso. La pedalización desempeña un papel fundamental, ya que la superposición de resonancias contribuye a intensificar la tensión sonora. En los cc. 34 y 36-39 se propone mantener el pedal sobre el mot. F, renovándolo durante las sucesivas apariciones de la célula C para preservar la claridad de la línea melódica. Esta pedalización recuerda a la continuidad del pedal que hace J. Ekier.

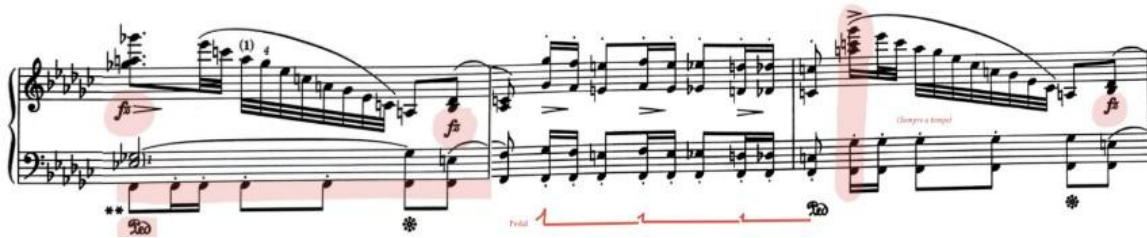


Figura 37. Polonesa n. 2 cc. 33-35.

La tensión alcanza uno de sus puntos culminante en la cadencia imperfecta de los cc. 39-40. Tras ella, aparece el enlace de la transición en *p* que genera un contraste dinámico inmediato. La dirección del fraseo se orienta hacia el *fa3* acentuado del c. 41, que actúa como punto de llegada de la frase iniciada en el compás anterior. A continuación, emerge una nueva melodía en la voz superior, indicada en *p*, que no se superpone al *fa3*. Este procedimiento genera una textura polifónica en la que conviven la melodía principal, presentada en *f*, y un contracanto de carácter más delicado. El protagonismo melódico pasará progresivamente de la melodía principal al contracanto. Ambas voces convergen en el *calando* precedido por el *diminuendo* del c. 42. A lo largo de este enlace, se respeta las indicaciones de *tempo* rigurosamente como hacen Drzewiecki y Rubinstein.

Los cc. 45-48 (final de enlace) mantienen el *tempo* retardado establecido en la cadencia del c. 44, favoreciendo así la continuidad expresiva y la preparación de la sección siguiente. Debido a la reiteración del mismo intervalo, se propone incrementar de manera

gradual la dinámica excepto en su última repetición, que además se opta por un leve *rubato*.



Figura 38. Polonesa n. 2 cc. 39-48.

La sección central C presenta numerosas similitudes con la segunda frase, tanto en el tratamiento del fraseo como en la articulación, la pedalización y la textura. Por esta razón, pueden aplicarse los mismos criterios interpretativos expuestos anteriormente. La principal diferencia reside en la construcción dinámica. La sección comienza con un carácter *sotto voce*, desarrollando un cresc. gradual hasta alcanzar aproximadamente un *mf* en el c. 86. A partir de este punto, la indicación *sempre pianissimo* exige una reducción inmediata de la dinámica. Posteriormente, la reaparición del *ff* en el c. 97 requiere una nueva planificación dinámica. Para ello, se propone construir un crecimiento progresivo entre los cc. 85 y 97, evitando contrastes bruscos y permitiendo que la acumulación de tensión se produzca de manera natural alcanzado un *ff* al igual que Ekier en este c. 97. Finalmente, entre los cc. 98 y 102, el discurso se relaja mediante un *diminuendo* que prepara el siguiente episodio de la obra.

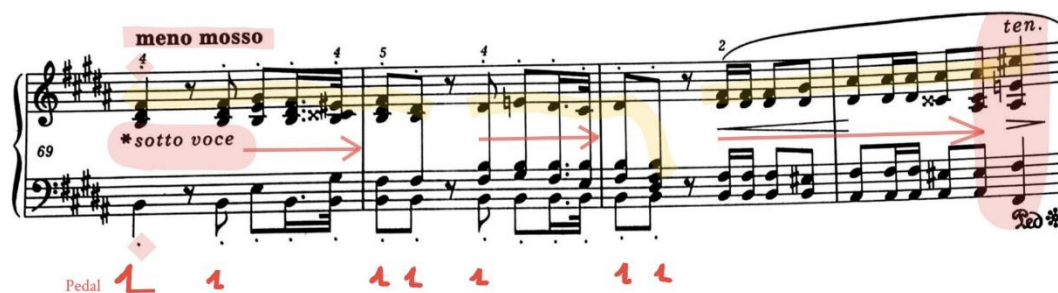


Figura 39. Polonesa n. 2 cc. 69-72.

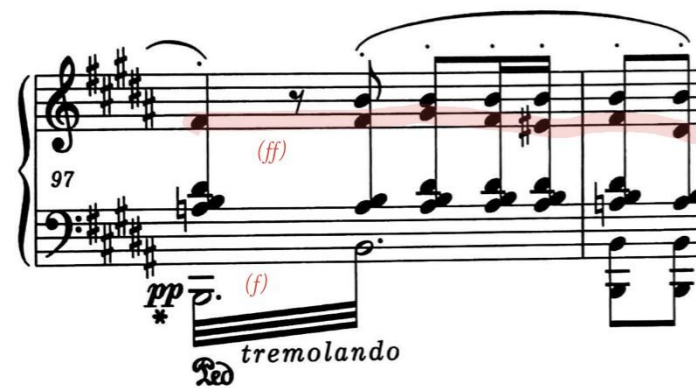


Figura 40. *Polonesa n. 2* cc. 97-98.

En la última reaparición de la frase 1, a diferencia de las anteriores, desaparece la indicación de carácter *agitato*, por lo que se propone una interpretación más contenida y melancólica. El *tempo maestoso* se mantiene estable, permitiendo al mismo tiempo cierta flexibilidad agógica en la m. d. para favorecer la expresividad de la línea melódica.

Tras esta última exposición comienza la coda final, marcada por las indicaciones *accelerando* y *stretto*. En esta sección el discurso adquiere un carácter cada vez más intenso y dramático. Para ello, se plantea una sonoridad más abierta y una mayor presencia de la m. i., que refuerza el impulso rítmico y la tensión acumulada hasta el c. 174.

Los calderones situados sobre las barras de compás en los cc. 172 y 173 deben entenderse como puntos de suspensión del discurso. No obstante, ambos cumplen funciones distintas: el primero se realizará de manera breve, manteniendo la sensación de continuidad, mientras que el segundo admitirá una pausa más prolongada, reforzando la expectativa.

Para concluir, la cadencia conclusiva se interpreta sin *rubato*, ya que el *tempo* lento proporciona por sí mismo el carácter necesario para el cierre de la obra.

En este último pasaje se combinan las tres propuestas interpretativas analizadas: se mantienen las indicaciones originales de la partitura transmitidas por Drzewiecki, se adopta la pedalización propuesta por Ekier y se incorporan los contrastes dinámicos sugeridos por Rubinstein.

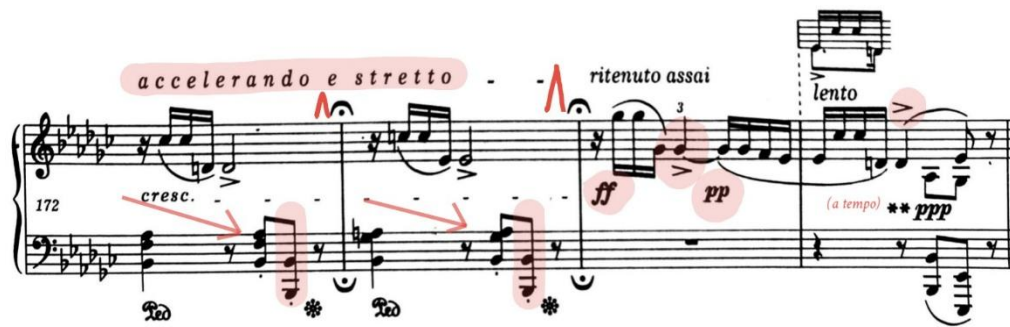


Figura 41. *Polonesa n. 2* cc. 172-175.

6. CONCLUSIONES

El análisis y la investigación realizados permite extraer una serie de conclusiones en relación con los objetivos planteados y las hipótesis formuladas.

La tradición pianística polaca no es un modelo uniforme, sino un conjunto de principios comunes que cada intérprete aplica con criterios propios. El mantenimiento de un pulso reconocible, la claridad de la articulación y el uso medido del *rubato* aparecen de forma consistente en las versiones de Drzewiecki, Ekier y Rubinstein, lo que permite hablar de una herencia interpretativa compartida y confirma la hipótesis 1. Sin embargo, es precisamente en la manera en que cada pianista jerarquiza estos elementos donde reside la diferencia estética entre ellos, respondiendo así al objetivo 1 de identificar las características interpretativas propias de la escuela pianística polaca aplicadas a las Polonesas Op. 26.

Drzewiecki representa la vertiente más estricta de esta tradición. Su interpretación se caracteriza por la estabilidad métrica, la pedalización rítmica y contenida, y la ausencia de *rubati* no indicados en la partitura. Esta fidelidad al texto se manifiesta incluso en momentos como el *pp* del c. 10 de la *Polonesa n. 1*, que en su lectura no funciona como punto de relajación, sino como parte de una construcción dinámica orientada al clímax. Su concepción revela una comprensión formal de la obra que subordina la expresividad individual a la coherencia estructural.

Ekier, alumno directo de Drzewiecki, parte de los mismos principios, pero introduce una mayor flexibilidad agógica, anticipando en ocasiones las indicaciones escritas o añadiendo *cedendi* no presentes en la edición. Su tratamiento dinámico es menos gradual que el de su maestro y busca evidenciar los puntos de máxima tensión, como se aprecia en la frase 3^{ra} de la *Polonesa n. 2*, donde interpreta en *f* a pesar de la indicación *sempre pianissimo*. Esta divergencia respecto al texto no es arbitraria, sino que responde a una concepción interpretativa en la que la intensidad expresiva prevalece sobre la literalidad. La comparación entre ambos pianistas confirma la hipótesis 3, al demostrar que dentro de una misma tradición existen diferencias significativas que reflejan una evolución

estética, y responde al objetivo 3 de detectar similitudes, diferencias y criterios interpretativos entre grabaciones de la escuela polaca del siglo XX.

Rubinstein desarrolla la lectura más libre de las tres. Su uso del *rubato* es más frecuente y personal, y su tratamiento del pedal busca modelar el color tímbrico más que garantizar la transparencia armónica. Destaca especialmente el protagonismo que concede a la línea del bajo en ambas polonesas, convirtiéndola en una segunda melodía perceptible. Esta decisión tiene una implicación directa en el carácter heroico de la obra, ya que refuerza el impulso rítmico del ritmo característico de la polonesa desde un registro grave y pleno. La divergencia de su planteamiento respecto a Drzewiecki y Ekier no implica una ruptura con la tradición polaca, sino una proyección internacional de la misma a través de un lenguaje más espontáneo y comunicativo.

El análisis armónico y formal ha resultado determinante para fundamentar las decisiones interpretativas propias, confirmando la hipótesis 2 y el objetivo 2. La diferencia estructural entre ambas polonesas justifica planteamientos distintos: la *Op. 26 n. 1*, con mayor presencia de cadencias perfectas y una forma más equilibrada, admite un tratamiento más estable; mientras que la *Op. 26 n. 2*, con sus frecuentes modulaciones, semicadencias y contrastes dinámicos extremos desde *pp* hasta *fff*, exige una gestión más cuidadosa de la reserva sonora y de la tensión acumulada.

El estudio del *rubato* y de la flexibilidad agógica, abordado en la hipótesis 4 y el objetivo 4, confirma que estos recursos no deben entenderse como una libertad temporal ilimitada, sino como una herramienta expresiva vinculada a la estructura de la frase. Los tres intérpretes emplean el *rubato* de manera diferente. Drzewiecki lo restringe a los finales de cadencia y a los intervalos amplios de la melodía, Ekier lo anticipa con pequeños *cedendi*, y Rubinstein lo aplica con mayor espontaneidad, pero en ningún caso comprometen la estabilidad del pulso general de la obra. Esta coincidencia de fondo confirma que el *rubato* chopiniano está condicionado estructuralmente.

El ritmo característico de la polonesa: corchea + 2 semicorcheas + 4 corcheas se han revelado como el elemento que más condiciona la percepción del carácter heroico y noble de ambas obras, en relación con la hipótesis 5 y el objetivo 5. Los tres intérpretes coinciden en preservar su impulso sin distorsionarlo, incluso en los pasajes de carácter

más lírico. Este consenso confirma que la articulación y la acentuación de este patrón no son una cuestión de estilo personal, sino una condición estructural vinculada a la identidad del género, que ninguna concepción interpretativa, por libre que sea, puede ignorar sin alterar el carácter fundamental de la obra.

La propuesta interpretativa propia desarrollada en este trabajo es el resultado de integrar elementos procedentes de las tres grabaciones analizadas, confirmando así la hipótesis 6 y el objetivo 6. De Drzewiecki se ha adoptado la gestión gradual de la dinámica y la percepción de la estabilidad del *tempo* durante la obra; de Ekier, la continuidad del pedal en los pasajes de mayor densidad armónica y la claridad en la diferenciación de voces; de Rubinstein, la variedad en los planos sonoros y los contrastes dinámicos más marcados en determinados momentos de ambas polonesas. La síntesis de estos recursos, fundamentada en el análisis previo, ha permitido construir una interpretación coherente con la tradición polaca sin renunciar a una lectura propia, demostrando que la integración del análisis musicológico y la práctica interpretativa produce decisiones más informadas y estilísticamente fundadas.

7. BIBLIOGRAFÍA

Eigeldinger, J.-J. (Ed.). (1987). *Chopin: Pianist and Teacher: As Seen by his Pupils*. (N. Shohet, K. Osostowicz, & R. Howat, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.

Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. (2004). *Chopin in performance: History, theory, practice*. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.

Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. (2006). *Chopin in Paris: The 1830s*. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.

Paris, A., & Sáinz de los Terreros, J. (1989). *Diccionario de intérpretes y de la interpretación musical en el siglo XX*. Turner.

Piston, W. (1998). *Armonía* (rev. y ampl. por M. DeVoto). SpanPress Universitaria

Samson, J. (2016). *Diálogo con Szymanowski*. En Fundación Juan March (Programa de concierto, 27 de enero de 2016). Madrid.

Tomaszewski, M. (1998). *Chopin: Człowiek, dzieło, rezonans*. [Editorial].

Chopin, F. (2013). *Polonaises: Op. 26, 40, 44, 53, 61* (J. Ekier & P. Kamiński, Eds.; National Edition, Series A, Vol. VI). PWM Edition.

8. FONOGRAFÍA

Drzewiecki, Z. (Intérprete). (1961). *Chopin: Polonaises, Op. 26* [Grabación sonora]. En *Chopin: Polonaises* [Álbum]. YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/kUBcaMYv1lk>

Rubinstein, A. (Intérprete). (1965). *Polonaise in C-sharp Minor, Op. 26 n. 1* [Grabación sonora]. YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/6oig433L2DE>

Rubinstein, A. (Intérprete). (1965). *Polonaise in E-flat Minor, Op. 26 n. 2* [Grabación sonora]. YouTube. Recuperado de <https://youtu.be/oy9BOgXWXyo>

Ekier, J. (Intérprete). (2016). *Chopin: Polonaises, Op. 26* [Reconstrucción digital de grabación histórica]. En *Nagrania Rekonstruowane* [Álbum]. Fonoteca de la Universidad de Música Fryderyk Chopin.

9. WEBGRAFÍA

Biblioteka Narodowa w Warszawie. (s. f.). *Chopin catalogue* [Base de datos en línea]. <https://bn.org.pl/chopin/index.php/en/catalog/25>

Early Music Vancouver. (2019, febrero 22). *Chopin – The last concert – Tobias Koch*. <https://www.earlymusic.bc.ca/events/chopin-last-concert-tobias-koch/>

Glenview Public Library. (s. f.). *Record details*. <https://glenviewpl.bibliocommons.com/v2/record/S202C1679615>

MusicBrainz. (s. f.). *Release*. <https://musicbrainz.org/release/4229da86-9c91-4fa9-a372-f3df7c6dfbce>

Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. (s.f.). *Fryderyk Chopin*. <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin>

Niemczuk, G. (2021, marzo 6). *F. Chopin - Polonez cis-moll op. 26 nr 1 - analiza - wykład Grzegorza Niemczuka* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/xbazZox0tLk?si=h-7LnJZYdrPISVRU>

Niemczuk, G. (2021, marzo 7). *F. Chopin - Polonesa en mi bemol menor op. 26 núm. 2 - Análisis. Conferencia de Greg Niemczuk* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/5PrHkSgBLOM?si=zAAjyAIoB1RG2IAI>

Towarzystwo im. Fryderyka Chopina. (s. f.). *Chopin.pl*. <https://www.chopin.pl/>

Fernández Arbós, E. (2020). *De cómo Arthur Rubinstein debutó en España y aprendió a hablar español*. Codalario. https://www.codalario.com/arthur-rubinstein/noticias-2020/de-como-arthur-rubinstein-debuto-en-espana-y-aprendio-a-hablar-espanol_9227_98_28676_0_1_in.html

10.ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Tabla de obras relacionadas con las polonesas de Chopin. Fuente: <i>Narodowy Instytut Fryderyka Chopina</i>	8
Tabla 2. Análisis formal de la <i>Polonesa Op. 26 n. 1</i>	19
Tabla 3. Análisis formal de la <i>Polonesa Op. 26 n. 2</i>	20
Tabla 4. Tipos de cadencia.	22

11.ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Polonesa de Michał Kleofas Ogiński (1850)	6
Figura 2. Cc. 127-130 de la <i>Polonesa Op.44</i>	9
Figura 3. Zbigniew Drzewiecki. Fuente: <i>NIFC</i>	15
Figura 4. Jan Ekier. Fuente: <i>NIFC</i>	16
Figura 5. Arthur Rubinstein. Fuente: Fernández Arbós (2020).....	17
Figura 6. <i>Polonesa Op. 26 n. 2</i> , cc. 11-12.....	22
Figuras 8 y 9. <i>Polonesa Op. 26 n. 1</i> , c. 53. <i>Polonesa Op. 26 n. 2</i> , c. 100.....	23
Figuras 10 y 11. <i>Polonesa Op. 40 n. 1</i> , cc. 7-8 y c. 56.....	23
Figura 12. <i>Polonesa Op. 26 n. 1</i> , c. 47.....	24
Figuras 13. <i>Polonesa Op. 26 n. 2</i> , cc. 41-44.	25
Figuras 14. <i>Polonesa Op. 26 n. 1</i> , cc. 41-44.	26
Figura 6. <i>Polonesa Op. 26 n. 2</i> , c. 13.....	26
Figura 15. <i>Polonesa Op. 26 n. 1</i> , cc. 13-21.....	27
Figura 16. <i>Polonesa Op. 26 n. 2</i> , cc. 33-42.....	28
Figura 17. <i>Polonesa Op. 26 n. 1</i> , cc. 22-23.....	28
Figura 17. <i>Polonesa Op. 26 n. 1</i> , cc. 54-55.....	28
Figura 18. <i>Polonesa Op. 26 n. 2</i> , cc. 5-6.....	29
Figura 19. Ritmo característico de polonesa.	29
Figura 20. Variación ritmo característico, <i>Polonesa n. 2</i> c. 1-2.....	29
Figura 21. <i>Polonesa n. 1</i> c. 18.....	30
Figura 22. <i>Polonesa n. 2</i> cc. 10-11.....	31
Figura 23. <i>Polonesa n. 1</i> cc. 17-18.....	31
Figura 24. <i>Polonesa n. 1</i> cc. 5-8.....	32
Figura 24. <i>Polonesa n. 1</i> cc. 24-26.....	32
Figura 25. <i>Polonesa n. 2</i> cc. 15-17.....	33
Figuras 26 y 27. <i>Polonesa n. 1</i> cc. 54-55. <i>Polonesa n. 1</i> cc. 62-63.....	33
Figura 28. <i>Polonesa n. 1</i> cc. 1-4.....	48

*Las Polonesas Op. 26 de Chopin. Propuesta interpretativa basada en la herencia pianística
polaca.*

Figura 28. <i>Polonesa n. 1</i> cc. 5-8.....	48
Figura 29. <i>Polonesa n. 1</i> c. 12.....	49
Figura 30. <i>Polonesa n. 1</i> cc. 13-19.....	50
Figura 31. <i>Polonesa n. 1</i> cc. 20-22.....	50
Figura 32. <i>Polonesa n. 1</i> cc. 38-47.....	51
Figura 32. <i>Polonesa n. 1</i> cc. 48-53.....	52
Figura 33. <i>Polonesa n. 1</i> cc. 60-69.....	53
Figura 34. <i>Polonesa n. 2</i> cc. 1-11.....	54
Figura 35. <i>Polonesa n. 2</i> cc. 12-17.....	55
Figura 36. <i>Polonesa n. 2</i> cc. 18-20.....	56
Figura 37. <i>Polonesa n. 2</i> cc. 21-24.....	56
Figura 37. <i>Polonesa n. 2</i> cc. 33-35.....	57
Figura 38. <i>Polonesa n. 2</i> cc. 39-48.....	58
Figura 39. <i>Polonesa n. 2</i> cc. 69-72.....	58
Figura 40. <i>Polonesa n. 2</i> cc. 97-98.....	59
Figura 41. <i>Polonesa n. 2</i> cc. 172-175.....	60

12.APÉNDICE DOCUMENTAL

Polonesas op. 26 n. 1 y n. 2

A son ami J. Dessauer

A

Allegro

Introducción

appassionato

© 1995 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków, Poland. All rights reserved.

33

20

ff

Modificación cadencial

Transición a frase C

Mod. Cromática

Cad. Perfecta

Mi M

Semifrase c

Motivo d

2

3

5

3

2

24

Solapamiento motivico

Motivo d' variación ornamentada

Motivo d' con extensión cadencial

Frase 1'

Extensión cadencial

con forza

Semifrase a

28

tr

cresc.

ritenuto

pp

Do # m

Cad. Imperfecta

Motivo a' sin modulación, cuya sensible es Mi*

3

3

3

32

ten.

Motivo b

Semicadencia

3

3

3

35

ritenuto

[pp]

[Fine]

* Patrz Komentarz wykonawczy i źródłowy.
Vide Performance and Source Commentaries.

B

meno mosso

Frase 3

Semifrase d

38 *con anima* Motivo e

Motivo f

Motivo f variado y adaptado por transporte con final cadencial

Enlace

N. Ped

Re b M

*I * IV⁶ I*

vii⁷/V⁷ V⁶₄ → +

V⁷ I

Cad. Perfecta

42 Motivo g

Motivo h

f

Transición cadencial a motivo e'

IV⁶ iv⁶ I⁶ V⁶/V⁶ V⁷ I⁶ I⁶ V⁷/V⁷

Re b M

Frase 3'

45 *ritenuto*

dim.

dolciss.

Motivo e' ornamentado

Transición cromática a motivo g'

Ap.

Mod diatónica

*I * Re b M*

*I * I * I * I **

Cadencia perfecta

I VI -II Napolitana

Do # m

Re M V/IV

48 Motivo g' variado e invertido

Motivo g' fragmentado y disminuido

Repetición motivo g'

Re M

IV⁶ vii⁷ +₂ V⁷ Re b M (Paso)

ii⁶ V⁷ I⁶ ii⁶ V⁷ V⁷

(La)

(Semidism)

Si b

Mi b

51 Repetición con final Semicadencial

Cadencia

Re b M

V⁷ → V⁷/V⁷ V⁷ I V⁶/V⁶

Re b M

V⁷ I

Cad. Perfecta

54 (p) *pp* *Cabeza* 1 *Motivo i* *Cola* *Motivo i' final variado* *Motivo j' cabeza variada* 5 (1 1)

Re b M *Si bb* (Semidism.)

57 *Motivo i'' transportado* *Motivo j'' variado y disminuido* *Mod. Cromática* *Mi b M* (Semidism.)

60 *Motivo i'' transportado* *Repetición motivo j' secuenciado* *Motivo m' formado a partir de i'* *Motivo k' (formado a partir de j')* *N. Ped.*

63 *Motivo k'* *Motivo m'* *Motivo k'' variado* *Motivo k''' ampliado variado* *cresc.*

66 *Ampliación de final motivo m'* *353* *4* *5* *4* *Preparación de cadencia mediante línea melódica cromática ascendente* *cresc.* *Mod. Cromática* *ben legato* *Re b M* *Vii +2* *V +2*

* Patrz uwaga na następnej stronie.
Vide note on the next page.

** Prawdopodobniejsze odczytanie akordu: , mniej prawdopodobne: . Nieautentyczny, dopuszczalny wariant: . Patrz Komentarz źródłowy.
The more likely reading of the chord: , the less likely reading: . Unauthentic, admissible variant: . Vide Source Commentary.

a tempo

70

Cad. Perfecta

74

f

77

3 *ritenuto* *6*

dim. *dolciss.*

80

83

[D. C. al Fine
senza ripetizioni]

* Ze źródeł nie wynika jasno, czy Chopin chciał powtórzenia t. 54-85. Repetycję można traktować jako wariant.
It is not clear from the sources whether Chopin wanted bars 54-85 to be repeated. The repetition can be treated as a variant.

PWM-9386

BIBLIOTEKA GŁ.
UM FC
w Warszawie

Creado con Tiny Scanner

A

Introducción

op. 26 nr 2

Maestoso

2

pp Motivo a *poco ritenuto* *accel.* *poco* *rit. e cresc.*

Cabeza Cola

Motivo a' sin cabeza transpuesta

Mi b m (i) Red i * (i) Red ü 2 (Semidism.) *

5

p *accel.* Motivo a'' transpuesto *rit. e cresc.* *f* *in tempo* Motivo a''' recargado y transpuesto

Red ü 2 (Semidism.) *

8

cresc. *ff* Preparación cadencial *con forza*

Red ü 2 * Red V⁶ N.Ped * Red V⁴ Red VI⁷ Frase 1 * IV⁶

11

fff Cadencia *fz p* Motivo b Repetición motivo b

Red I⁴ * V⁶ Cad. Imperfecta 4 5 4 5 5 V⁶ vii⁴ i⁶ V⁶ vii⁴ i⁶

15

Motivo b' fragmentado Con repeticiones secuenciadas y fragmentadas Repetición Repetición Repetición Repetición Motivo b' variado Motivo b' transpuesto

V⁶ V⁶ vii⁴ i⁶ V⁶ i⁶ i⁴ vii⁷ vi⁶ i²

18

Motivo b''

Repetición fragmentada

p Repetición fragmentada

Terminación cadencial

4 vi^6 4 vi^6 4 vi^6 5 iv^6 4 I^4 5 V^7 V^7 I

Frase 2

Cad. Perfecta

B

21

pp

Motivo c

Motivo c'

Re b M

I IV I IV V^7/IV^7 IV I IV I V^+ I

Semifrase b

25

cresc.

Motivo c'

f

Motivo c'

Cad. Perfecta

I IV I IV V^7/IV^7 IV I IV I $\text{V}^7 \rightarrow \text{V}^6$ I

Frase 2'

Cad. imperfecta

29

ff

Mod. Cromática

Motivo d

cresc.

Motivo d' transpuesto

La M

I^4 V^7 I Fa M I^4

Transición

Semifrase c

32

Motivo e

fz

N. Ped

V^7 I V^7/IV^7 V^7 V^6

Semifrase d

* Patrz uwaga do t. 68.
Vide note to bar 68.

** Patrz Komentarz wykonawczy.
Vide Performance Commentary.

34

Célula C

Motivo f

Motivo e

fs

N.Ped

I

I Reo V/IV b^9 $+$

vü^7

36

Motivo f con repeticiones transpuestas

Repetición

Repetición

I

39

ff

Cadencia

Enlace

p

Motivo g

Repetición motivo g

dim. - - -

N.Ped

iv^6

vü^{+2} I

Cad. Imperfecta

Si b m iv^6 V

La m iv^6 V

Enlace

43

calando

Repetición con final cadencial

(pp)

iv^6 V

vü^7 I

Cad. Imperfecta

La b m

49

sotto voce

poco ritenuto

accel.

poco rit. e cresc.

Reo

PWM-9386

53 *accel.* *p* *rit. e cresc.* *in tempo* *f*

56 *cresc.* *ff* *con forza*

59 *fff* *fsp*

63

66 *p*

* Warian jak w t. 10.
Variant as in bar 10.

** Ze źródeł nie wynika jasno, czy Chopin chciał powtórzenia t. 21-68. Repetycję można traktować jako warian.
It is not clear from the sources whether Chopin wanted bars 21-68 to be repeated. The repetition can be treated as a variant.

C **meno mosso** **Semifrase e** **ten.**

69 **sotto voce* Motivo g Motivo g' Motivo h

Si M I I IV I vü^{3/2} I I IV⁶ I vü¹² I I (Incompleto) (Floreo) (Incompleto) Semicadencia

73 Motivo g Motivo g' Motivo i

I I IV I vü^{3/2} I Sol # m i v i vü^{3/2} i i Si M iv⁶ V⁷ I Mod. Perfecta

77 Motivo g Motivo g' Motivo h

I I IV I vü^{3/2} I I IV⁶ I vü¹² I I iü ——— V⁷ iü

81 Motivo g Motivo g' Motivo i

V⁷/IV⁷ ——— iv⁷ vü¹² I iü iv⁶ V⁷ iü I

85 **sempre pianissimo** **Semifrase e'''** **ten.**

Mod. Diatónica Motivo g'' Motivo g'' Motivo h

Re # m iü → i i iv vü^{3/2} i i iv V⁷ i iü i → iü Si M V⁷ iü Semicadencia

* W autografie sempre pp.
sempre pp in the autograph.

89

Semifrase e^{trina}

Motivo g

Motivo g

Motivo i

V/IV^7

Frase 3^{ma}

iv $ui^{\frac{3}{4}} I$ (Incompleto)

iii iv⁶ V^7 $\Re$ I

93

Semifrase e^{trina}

Motivo g^{tr}

Motivo g^{tr}

Motivo h

ten.

Mod. Diatónica

Re # m $iii \rightarrow i$ i iv $ui^{\frac{3}{4}} i$ i iv i $V^7 i$

(Incompleto)

Mod. Diatónica

$\Re i \rightarrow iii$ Si M

$V^7 \Re$ Semicadencia

97

Semifrase e^{trina}

Motivo g

Motivo g

Motivo i

V/IV^7 $\Re$ tremolando

V/IV^7 iv⁷ V^7/ii ui — iv

Transición sección A

mancando

adagio

100

Motivo i fragmentado

Motivo i

$V^7 \Re$ $\Re$ I

Cad. Perfecta

ui/V^7 (Incompleto) V

ui/V^7 V

I^6 ui V^6 Semicadencia

Mod. Cromática

Mi b m

A

tempo primo (maestoso)

105

pp

poco ritenuto

accel.

poco rit. e cresc.

$\Re$ $\Re$ $\Re$ $\Re$

* W jednym z egzemplarzy lekcyjnych w miejsce pp Chopin wpisał ff.
Chopin wrote ff in place of pp in a pupil's copy.

109 *accel.* *p* *rit. e cresc.* *in tempo* *f*

112 *cresc.* *ff* *con forza*

115 *fff* *fp*

119

122 *p*

* Wariant jak w t.10.

* Variant as in bar 10.

PWM-9386

B

125 *pp*

129 *cresc.* *f*

133 *ff* *cresc.*

136 *fz*

138 *fz*

* Patrz Komentarz wykonawczy do t. 33.
Vide Performance Commentary to bar 33.

140

143

ff

dim.

p

147

calando

(pp)

A

153

sotto voce

poco ritenuto

accel.

poco

rit. e cresc.

157

accel.

p

rit. e cresc.

in tempo

f

Deux polonaises

A son ami J. Dessauer

op. 26 nr 1

Allegro

appassionato

1

First system of musical notation (measures 1-4). The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is Allegro and the mood is appassionato. The first measure starts with a forte (ff) dynamic. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 3, 2, 1). There are also some decorative asterisks and symbols below the staff.

Second system of musical notation (measures 5-8). The notation continues with slurs, ties, and fingerings. A 'ten.' (tenuto) marking is present above the staff in measure 8. The dynamics include forte (f) and fortissimo (ff). There are also some decorative asterisks and symbols below the staff.

Third system of musical notation (measures 9-12). The tempo changes to 'poco ritenuto'. The dynamics include piano (p) and pianissimo (pp). The notation includes slurs, ties, and fingerings. There are also some decorative asterisks and symbols below the staff.

Fourth system of musical notation (measures 13-16). The tempo is 'sotto voce'. The dynamics include piano (p) and crescendo (cresc.). The notation includes slurs, ties, and fingerings. There are also some decorative asterisks and symbols below the staff.

Fifth system of musical notation (measures 17-20). The dynamics include forte (f) and crescendo (cresc.). The notation includes slurs, ties, and fingerings. There are also some decorative asterisks and symbols below the staff.

35

20

ff

2

3

5

[*]

[*]

[*]

24

7

3

28

tr

cresc.

ritenuto

pp

ff

con forza

3

32

ten.

3

3

(p)

[*]

[*]

[*]

[*]

ritenuto

35

[pp]

3

3

[Fine]

* Patrz Komentarz wykonawczy i źródłowy.
Vide Performance and Source Commentaries.

meno mosso

38 *con anima*

Andante

This musical score is for the song "The Rose Tree" from the opera "The Rose Tree" by Franz von Suppé. It is a piano accompaniment for the vocal soloist. The score is in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Allegretto" and the dynamics are "f" (forte). The score consists of two systems. The first system has a treble and bass staff. The treble staff contains the melody, which is a simple, catchy tune. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The score is written for a piano and is suitable for a soloist. The tempo is marked "Allegretto" and the dynamics are "f" (forte). The score is in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The score consists of two systems. The first system has a treble and bass staff. The treble staff contains the melody, which is a simple, catchy tune. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment.

45

ritenuto

dim.

dolciss.

Ped

Trio

48

4 5 4 2 1

4 5

1 2

51

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, Treble and Bass clef, in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody is in the Treble clef, and the accompaniment is in the Bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. There are also handwritten annotations in red ink, including the word 'Red' and a flower symbol, which appear to be part of the lyrics or performance instructions. The score is divided into measures by vertical bar lines.

*

* Patrz uwaga na następnej stronie.
Vide note on the next page.

** Prawdopodobniejsze odczytanie akordu: , mniej prawdopodobne: . Nieautentyczny, dopuszczalny wariant: . Patrz Komentarz źródłowy.
The more likely reading of the chord: , the less likely reading: . Unauthentic, admissible variant: . Vide Source Commentary.

a tempo

70

74

77

ritenuto

dim.

dolciss.

80

83

[D. C. al Fine
senza ripetizioni]

* Ze źródeł nie wynika jasno, czy Chopin chciał powtórzenia t. 54-85. Repetycję można traktować jako wariant.
It is not clear from the sources whether Chopin wanted bars 54-85 to be repeated. The repetition can be treated as a variant.

Maestoso

Maestoso

2 *pp* *poco ritenuto* *accel.* *poco rit. e cresc.*

5 *accel.* *p* *rit. e cresc.* *in tempo* *f*

8 *cresc.* *ff* *ossia:* *con forza*

11 *fff* *fz p*

15

System 18-20. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (2, 1, 4, 4, 5, 4, 3, 4). Bass staff has a supporting line with slurs and fingerings (4, 4, 5, 2, 4, 5). Dynamics include *p* and *2*.

System 21-24. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (3, 5, 4, 5). Bass staff has a supporting line with slurs and fingerings (5, 4, 5). Dynamics include *pp* and *3*.

System 25-28. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (4, 5, 3, 4). Bass staff has a supporting line with slurs and fingerings (4, 5, 3, 4). Dynamics include *cresc.*, *f*, and *1*.

System 29-31. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (4, 5, 3, 4). Bass staff has a supporting line with slurs and fingerings (4, 5, 3, 4). Dynamics include *ff*, *cresc.*, and *3*.

System 32-35. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (1, 4). Bass staff has a supporting line with slurs and fingerings (1, 4). Dynamics include *fz* and *2*.

* Patrz uwaga do t. 68.
Vide note to bar 68.

** Patrz Komentarz wykonawczy.
Vide Performance Commentary.

34

fz

Red *

36

39

24 *tr* 3 2

ff *fz* *p* *dim.*

43

calando *(pp)*

49

sotto voce *poco ritenuto* *accel.* *poco* *rit. e cresc.*

Red *

53 *accel.* *p* *rit. e cresc.* *in tempo* *f*

56 *cresc.* *ff* *con forza*

59 *fff* *fz p*

63

66 *p* ****

* Wariant jak w t. 10.
Variant as in bar 10.

** Ze źródeł nie wynika jasno, czy Chopin chciał powtórzenia t. 21-68. Repetycję można traktować jako wariant.
It is not clear from the sources whether Chopin wanted bars 21-68 to be repeated. The repetition can be treated as a variant.

meno mosso

69 *sotto voce

4 5 4 2

ten.

73

3

77

ten.

81

5 4 35 12

sempre pianissimo

85

ten.

* W autografie sempre pp.
sempre pp in the autograph.

89

[*ten.* *]

93

ten.
* *ten.* *

97

pp
* *tremolando* *

100

mancando
adagio

tempo primo (maestoso)

105

pp
poco ritenuto
accel.
poco rit. e cresc.

* W jednym z egzemplarzy lekcyjnych w miejsce *pp* Chopin wpisał *ff*.
Chopin wrote *ff* in place of *pp* in a pupil's copy.

109 *accel.* *p* *rit. e cresc.* *in tempo* *f*

112 *cresc.* *ff* *con forza*

115 *fff* *fz* *fz p*

119

122 *p*

* Variant jak w t.10.

* Variant as in bar 10.

PWM-9386

125 *pp*

129 *cresc.* *f*

133 *ff* *cresc.*

136 *fz*

138 *fz*

* Patrz Komentarz wykonawczy do t. 33.
Vide Performance Commentary to bar 33.

140

143

dim.

ff *f* *p*

calando

147

(pp)

153

sotto voce *poco ritenuto* *accel.* *poco* *rit. e cresc.*

157

accel. *rit. e cresc.* *in tempo*

p *f*

160 *cresc.* *ff* *con forza*

163 *ff* *fsp*

166

169

172 *cresc.* *ff* *pp* *ppp*

accelerando e stretto - *ritenuto assai* *lento*

* x20 * x20 * x20 *

* Wariant jak w t. 10.
Variant as in bar 10.

** W jednym z egzemplarzy lekcyjnych w miejsce *ppp* Chopin wpisał *ff*, w innym - *fff*.
Chopin wrote *ff* in place of *ppp* in a pupil's copy, and *fff* in another.