

# Chopin en París: el gusto por el ornamento

**RESUMEN:** Chopin huye del efecto fácil y busca toda la delicadeza del lirismo *bel cantista*, para ello se apoya en el ornamento y en las texturas arpegiadas con acordes de 7º y 9º. En este trabajo nos centraremos en sus nocturnos *Op. 9 núm. 1* y el *Op. 27 núm. 2*, por ser éstos los que mejor reflejan esta cualidad sensible del gusto. Reduciremos a su mínima expresión estas obras, siguiendo una línea de análisis schenkeriano, propondremos una serie de ejercicios de composición para comprender mejor el estilo y lo pondremos en relación con el arte de Bach.

**PALABRAS CLAVE:** Piano, preludios para piano, análisis musical, historia de la música, Romanticismo musical, Johann Sebastián Bach, interpretación musical.

## Chopin in Paris: the taste by the ornament

**ABSTRACT:** Chopin refuses the easy effect and looks for the gentleness of the *bel cant* lyricism. So, he uses the ornaments and the arpeggios textures with 7th and 9th chords. In this article, the author studies Chopin's nocturnes *Op. 9 n.1* and *Op. 27 n. 2*, because these are the ones that better reflect the sensible quality of the taste mentioned before. These works are reduced to their minimum expression following the schenkerian analysis. This article also proposes some composition exercises to better understand the style and the author relates it to the art of Bach.

**Keywords:** Piano, preludes for piano, musical analysis, history of music, musical Romanticism, Johann Sebastian Bach, musical interpretation.

Idoia Solores Etxabe<sup>1</sup>

### 1. Introducción

Chopin crea un universo sonoro propio alejado de la pose espectacularista de un Liszt. Más próximo al lirismo *cantabile* de un Bellini, no anhela el aplauso fácil del público que abarrotan las salas de conciertos y prefiere prodigarse en los salones donde cuenta con el favor de un público aristócrata, selecto, cultivado y siempre ávido de calidad artística. Poco ami-

go de las modas (“*tout le moderne me sort de la tête*”), siente horror hacia esa vulgaridad tan extendida en la época de la regencia de Louis-Philippe, mezcla de banalidad y de excentricidad. Reniega de esas absurdas exhibiciones de vano virtuosismo para concentrarse en las notas esenciales, huir de los fuegos fatuos para recuperar la luz de poesía natural. Evitar todo aquello que hace alarde de un virtuosismo falto de contenido y llega con demasiada frecuencia al exceso y la extravagancia con el fin de llamar la atención, a base de sensaciones im-

pectantes, de un público despistado, poco receptivo a sutilezas estilísticas.

De entre sus contemporáneos es Bellini quien se erige en compañero y amigo, puesto que comparten un universo sensible completamente diferente al de un Verdi o incluso un Berlioz. La obra de Bellini constituye para nuestro pianista un claro ejemplo a seguir, por su recogimiento, su valoración de lo íntimo y su alta expresividad jugando con un mínimo de recursos. Y Chopin traslada ese mundo de sutilezas al piano. No necesita más, el piano canta como canta la voz en el *Bel canto*, sin necesidad de rodearse de lujosos y espectaculares acompañamientos orquestales.

El gusto por el delicado juego ornamental se manifiesta de una manera exquisita en los nocturnos. Para Chopin las ornamentaciones debían de tener el sabor de la improvisación del instante, sin embargo el hecho de que las escribiera detalladamente da buena cuenta de cómo el arte de la improvisación había dejado de emplearse por los pianistas del siglo XIX. Ese arte que Bach dominaba y que ya en su época se daba también por extinguido.

Como especificidades melódicas podemos apuntar el uso de unas ornamentaciones constituidas a base de glissandos cromáticos que unen las cuatro notas de un acorde de séptima. La apoyatura es, de todas las notas extrañas al acorde, la que se considera más bella en el gusto del canto y con el *rubato* (robar el tiempo) se consigue dotar a la melodía del soplo irregular del espíritu que la anima. Esa querencia por el afecto que se traslada al arte pianístico, hace siempre gala de un gusto exquisito a la hora de interpretar la partitura: acelerar para luego llegar a casi detener la melodía, creando con suma delicadeza un efecto anímico realmente intenso.

Siguiendo el modelo de la retórica clásica, su manera de interpretar consiste en sugerir

unos trazos y dejar al oyente la suerte de finalizar la pintura, el cuadro.

*Le bon goût ne reside pas dans la vélocité d'une voix errant sans guide et sans principe mais dans le cantabile, dans la douceur du portamento, dans les appoggiatures, dans l'art et l'intelligence des Passi, allant d'une note à l'autre avec des surprises singulières et inattendues...* (Tosi, citado en Eigeldinger 2000:70).

*(El buen gusto no reside en la velocidad de una voz errante sin guía y sin principio sino en el cantabile, en la dulzura del portamento, en las apoyaturas, en el arte de la inteligencia de las notas de paso, yendo de una nota a otra con sorpresas singulares e inesperadas...).*

### 2. Relación Chopin-Bel canto

*No es casualidad que Bellini y Chopin fueran amigos. Desde el punto de vista de la música tenían algo en común, y un nocturno de Chopin posee un tipo de melodía y de bajo que se acerca mucho a la forma melódica de Bellini.* (Schoenberg 2004:290).

En el aria “Casta diva” de la ópera *Norma* observamos el acompañamiento en arpeggios, así como las ornamentaciones en torno a las notas básicas de la tríada. Bellini anota la coloratura de las arias, basándose en la elegancia de la antigua tradición *bel cantista*, haciendo hincapié en la expresividad más delicada. El acompañamiento de la cuerda, recoge la tradición del acompañamiento de laúd en una suerte de melodía acompañada al servicio del canto y proporciona una base rítmica que envuelve la melodía y crea una atmósfera de calma lírica, huyendo de la dramatización superficial.

1. Idoia Solores es licenciada en Filosofía y Ciencias de la Educación por la Universidad del País Vasco y en Música por la Universidad de París VIII. Ha publicado recientemente un artículo sobre Chopin en la revista de humanidades *Bitarte* (núm. 46) y actualmente prepara la tesis sobre J. S. Bach.

El artículo fue recibido el día 18.03.08 y aceptado el 30.07.08.

NORMA

Fa: I V VI I I (V en sol)

Comparando este ejemplo con el *Nocturno Op. 9 núm. 1* resalta claramente el juego arpegiado del acompañamiento, así como la introducción de las ornamentaciones en la melodía, imitando la coloratura de la soprano lírica.

Larghetto (♩ = 116) Op. 9 Nr 1

1

3

Para mejor analizar este fragmento, realizamos una reducción de los primeros compases a sus funciones básicas. El esquema que nos aparece es el siguiente:

♩ = 116

Piano

I V I

I V I

**1. Analizar las notas extrañas al acorde utilizadas por el pianista para realizar las ornamentaciones, hacer hincapié en los cromatismos.**

En el compás 2, altera el 6° y 7° grado de la escala menor, realizando un delicado floreo con los grados 7-6-7 de la escala menor melódica.

En el compás 3, altera el IV grado lo que le permite sensibilizar la dominante de *Sib*, a continuación realiza un descenso cromático que abarca una séptima del *sib* 5 al *do* 3.

Este *do*, 5° del acorde de dominante, es hábilmente resaltado en un exquisito doble floreo semitonal que nos lleva por medio de un magnífico salto ascendente a la nota fundamental del acorde de dominante, la cual concluye con un elegante gesto cromático sobre la 3° del acorde de tónica ya en el compás 4.

Debemos resaltar los juegos cromáticos en el modo menor con los grados 6 y 7, así como la sensibilización de la subdominante (IV) para alcanzar con mayor delicadeza el V grado.

También encontramos muy del gusto de Chopin la bemolización del VI grado. Como ocurre en el compás 6 de este mismo nocturno en este fragmento que se desarrolla en el modo mayor (*Reb* mayor). El *si* doble bemol nos lleva melódicamente al *la* bemol, esta nota se presenta armónicamente como la 5ª disminuida del acorde de 7 de II (*mib* menor)

**2. Improvisar sobre estas funciones básicas en modo menor. Haciendo uso de los cromatismos y floreos arriba reseñados.**

I---I---V / I---I---I / I---I---V / I---I---I

### 3. Reducción a la esencia

Otro ejemplo que queremos tener en cuenta es el del *Nocturno núm. 8 (op. 27 núm. 2)* que utiliza la misma armadura, aunque esta vez escoge la tonalidad mayor. Vamos a realizar un análisis de las notas de paso, para a continuación reducirlo a las notas básicas, a su mínima expresión, siguiendo una línea de análisis schenkeriano. Donde los eventos horizontales aparecen indisolublemente unidos a los eventos verticales de la estructura armónica. Así eliminando las notas extrañas al acorde nos quedaremos con aquellas que forman parte de la triada (o cuatriada), el esqueleto de la obra.

Escrito en *Reb* M, este nocturno trabaja con las notas básicas del acorde de tónica (*reb-fa lab*) incluyendo alguna nota de paso: *mib* (c.1); apoyaturas: *Mi* becuadro, *do* (c.4); y una gran apoyatura: la becuadro que abarca el compás 5 en su totalidad tensionando el acorde de *mibm* (II) construido sobre un pedal de I (véase página siguiente).

5

sf p

smorz.



Piano

I V6/5dis I IV V6/5dis I

Sibm:

II 16 V I V I

Fam:

## 4.2. Creación

1. Cambiar el compás. Escoger un compás ternario: 3/8 3/4 6/8 6/4...
2. Crear un acompañamiento en arpeggios.

3. Introducir en la melodía floreos, notas de paso y apoyaturas.

4. Crear cromatismos jugando con los grados 6º y 7º de la escala menor, y la sensibilización del IV y VI grado.

### Para saber más...

CHOPIN, Frederick: *Complete works*. Editor Paderewsky. Real Musical, 1997.

CEURDEVAY, Annie: *Histoire du langage musical occidental*. Col. Que sais-je ? PUF, 1998.

DI BENEDETTO, Renato: *El siglo XIX (1ª parte)*. Historia de la música vol. 8. Turner Musica, 1987 (1982).

EIGELDINGER, Jean-Jacques: *Chopin pianist and teacher as seen by his pupils*. Cambridge University Press 1986.

*L'univers musical de Chopin*. Librairie Arthème Fayard, 2000.

FORTE, Allen y GILBERT, Steven: *Introduction to Shenkerian Analysis*. Norton, 1982.

KOSTKA, Stefan y PAYNE, Dorothy: *Tonal Harmony*. Madrid: McGraw-Hill, 1999 (1984).

MICHEL, Ulrich. *Atlas de música* Vol. 1 y 2. Madrid: Alianza música, 1992. (1985).

MOLINA, Emilio. *Estudios de Chopin (Op. 10 núms. 1,2,3)*. Análisis y Metodología de trabajo. Madrid: Enclave creativa, 2005.

SCHOENBERG, Harold C.: *Los grandes compositores (I) De Claudio Monteverdi a Hugo Wolf*. Ma non troppo. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2004.