

LOS INSTRUMENTOS DE PLEYEL Y SU INFLUENCIA EN LA OBRA DE FRÉDÉRIC CHOPIN

PLEYEL'S INSTRUMENTS AND THEIR INFLUENCE ON THE WORK OF FRÉDÉRIC CHOPIN

Małgorzata Kubala

Centro Katarina Gurska

Recepción: 03-12-2025

Aceptado: 22-12-2025

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.18196916>

Resumen

El artículo examina la influencia de los pianos Pleyel en la vida artística y creativa de Frédéric Chopin dentro de la floreciente cultura pianística del París de la primera mitad del siglo XIX. En esta ciudad, convertida en una verdadera *Pianópolis*, coincidieron los constructores más innovadores —Érard, Pleyel y Pape— y los principales virtuosos europeos. En este entorno, Camille Pleyel modernizó la empresa familiar, introduciendo avances técnicos que otorgaron a sus instrumentos cualidades sonoras singulares. Chopin consideraba que los pianos Pleyel respondían con sensibilidad a su forma de tocar y le permitían expresar con precisión su ideal de sonido: un *legato* perfecto, un canto inspirado en la voz humana y una dinámica extraordinariamente variada. El estudio muestra cómo la estética sonora de los instrumentos Pleyel influyó en la estética de Chopin, lo que permite comprender su estilo compositivo e interpretativo.

Palabras clave: Frédéric Chopin, Piano Pleyel, Pauline Viardot.

Abstract

The article examines the influence of Pleyel pianos on Frédéric Chopin's artistic and creative life within the flourishing piano culture of Paris in the first half of the 19th century. This city, which had become a veritable *Pianopolis*, was a center for the most innovative piano makers, including Érard, Pleyel, and Pape —and the leading European virtuosos. In this environment, Camille Pleyel modernised the family business, introducing technical advances that gave his instruments unique sound qualities. Chopin considered that Pleyel pianos responded sensitively to his playing and allowed him to express his ideal sound with precision: perfect *legato*, a vocal conception of piano sound and extraordinarily varied dynamics. The study shows how the sound aesthetics of Pleyel instruments influenced Chopin's aesthetics, providing an insight into his compositional and interpretative style.

Keywords: Frédéric Chopin, Pleyel Piano, Pauline Viardot.

Introducción

El presente artículo aborda la influencia que los instrumentos de Pleyel ejercieron en la estética creativa e interpretativa de Chopin. En la primera mitad del siglo XIX, París se convirtió en un centro dinámico de la cultura pianística europea, donde se reunieron los fabricantes más innovadores y los virtuosos más destacados de este instrumento. En contexto mencionado, la figura de Chopin y su estrecha relación con los pianos de la firma Pleyel ocupan un lugar especial debido a la profunda interacción entre las características organológicas del instrumento y la estética sonora del compositor. El lenguaje pianístico de Chopin continúa siendo objeto de estudio en numerosos trabajos dedicados a su estética y producción musical; sin embargo, son escasas las referencias a la dimensión acústica y técnica del instrumento y a su influencia en los procesos de creación e interpretación. Estos vacíos en la investigación requieren un análisis sistemático y comparativo basado tanto en fuentes documentales como en la práctica interpretativa.

El estudio que se presenta a continuación tiene dos objetivos principales: el primero es examinar cómo las características constructivas, mecánicas y sonoras de los instrumentos de Pleyel influyeron en el sonido de determinadas obras de Chopin, en particular los preludios y mazurkas, así como responder a la pregunta de por qué Chopin prefería estos instrumentos en comparación con los pianos de Érard. El segundo objetivo de la autora es determinar la influencia del sonido del instrumento de Pleyel en interpretación vocal de las transcripciones de las mazurkas de Chopin realizadas por Pauline Viardot.

La estrategia metodológica adoptada comprende tres elementos complementarios. El primero consiste en investigaciones históricas y documentales basadas en fuentes primarias, como la correspondencia del compositor, reseñas contemporáneas y documentos relacionados con la fabricación de instrumentos. En segundo lugar, se realiza una comparativa de los pianos Pleyel y Érard, identificando sus diferencias acústicas y mecánicas a partir de los relatos del propio Chopin, sus alumnos y la documentación técnica. El tercer pilar de la investigación considera un enfoque basado en la experiencia interpretativa directa con el piano Pleyel, lo que ayuda a

contextualizar y contrastar los datos históricos con las impresiones sonoras y técnicas derivadas de la práctica musical.

La mayoría de las interpretaciones contemporáneas se realizan en pianos modernos, cuyas características difieren considerablemente de las de los instrumentos del siglo XIX, lo que influye en el fraseo, la articulación, el equilibrio dinámico y la percepción del timbre. Por ello, el presente estudio combina el análisis de las fuentes con la investigación artística basada en la experiencia interpretativa, esencial para comprender la estética vocal adaptada a la sonoridad del instrumento histórico.

1. París en la década de 1830. *Pianópolis*

A principios del siglo XIX, París era uno de los centros culturales más importantes de Europa, así como el lugar de nacimiento de nuevas corrientes estilísticas y estéticas influenciadas por los regímenes en constante cambio y las tensiones sociales que estos provocaban¹. Los cambios culturales y estéticos provocados por la Revolución Francesa afectaron a diversos ámbitos de la vida y transformaron la imagen de París en los años siguientes. Un ejemplo elocuente de ello es la sustitución del clavecín, un instrumento antiguo, asociado inseparablemente al estilo de vida cortesano del Antiguo Régimen, por el piano. “La clase media, cada vez más poderosa, eligió el piano como instrumento moderno que mejor satisfacía su necesidad de acceso privado a la cultura musical, reservada hasta entonces exclusivamente a la aristocracia”² (Gétreau, 2010, p. 18).

La invención de la mecánica del piano se atribuye a Bartolomeo Cristofori (1655-1732), pero no fue hasta finales del siglo XVIII, en el fértil terreno francés, cuando este instrumento alcanzó su pleno potencial. Curiosamente, las tres mayores empresas de pianos de París fueron fundadas por constructores de origen alemán: Sébastien Érard (1752-1831), Ignace Pleyel (1757-1831) y Johann Heinrich Pape (1789-1875). La alta posición del piano queda patente en el hecho de que ya en 1805 el *Almanach du Commerce de*

¹ La monarquía absoluta de Luis XVI (1789-1799), conocida como *l'Ancien Régime*, provocó una grave crisis económica y condujo al estallido de la Revolución Francesa (1789-1799). Tras su fin, la ciudad quedó bajo el gobierno autoritario de Napoleón, y tras su abdicación en 1814, volvió la monarquía conservadora de Carlos X, que terminó con la Revolución de Julio (1830).

² Traducción propia de todos los fragmentos citados.

París mencionaba hasta 24 fabricantes, y en 1831, cuando Chopin llega a París, ya hay al menos 90 (Maniguet, 2010).

El creciente interés por el piano también dio lugar a la apertura de doce clases de piano en el Conservatorio de París. Fundado en 1803, se desarrolló rápidamente entre 1822 y 1842 bajo la dirección de Luigi Cherubini. El grupo de profesores que impartía clases allí creó la denominada escuela francesa de piano³. Apenas unas décadas más tarde, según el censo realizado a principios de la década de 1860, se calculó que en París había unos 20 000 profesores de piano. Como comenta Commettant (1862, p. 133): "Sería curioso saber cuántos profesores de piano hay en toda Francia. Sin duda, suficientes para formar un Estado completo y muy respetable, cuya capital se llamaría, naturalmente, *Pianópolis*."

Sin duda, el desarrollo del pianismo también se vio influido por el hecho de que París atraía a los pianistas más destacados de toda Europa, tentándolos tanto con altos salarios como con la extraordinaria admiración del público. Entre los virtuosos más destacados, además de Liszt y Chopin, que competían entre sí, cabe mencionar a Muzio Clementi (1752-1832), Johann Baptis Cramer (1771-1858), Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), John Field (1782-1837), Friedrich Wilhelm Kalkbrenner (1784-1849), Ignaz Moschelès (1794-1870), Henri Herz (1803-1888), Sigismund Thalberg (1812-1871) y Clara Schumann (1819-1896).

2. Los constructores de pianos alemanes a finales del siglo XVIII y principios del XIX

El cambio de siglo entre el XVIII y el XIX supuso el inicio del desarrollo de la industria del piano en Francia, aunque este instrumento había aparecido en París casi medio siglo antes, probablemente alrededor de 1760. Al principio, los pianos se importaban de Inglaterra, pero los constructores alemanes

³ La primera profesora de piano de alto nivel fue Hélène de Montgeroult (1764-1836), quien publicó el primer curso completo de piano (*Cours complet pour l'enseignement du forte-piano*, 1816). A este grupo también pertenecían Ignaz Ladurner (1766-1839), Louis-Emmanuel Jadin (1768-1853), François-Adrien Boieldieu (1775-1834) y, posteriormente, sus alumnos Louis-Barthélémy Pradher (1782-1843) y Pierre-Joseph Zimmermann (1785-1853).

mencionados anteriormente contribuyeron a su desarrollo técnico. El primero en llegar a París fue Sébastien Érard: en 1777, su fábrica produjo el primer piano cuadrado de 5 octavas. Gracias al mecanismo de doble escape (*double échappement*), Érard logró un avance técnico que abrió el camino a las construcciones modernas de pianos. Según los archivos de la empresa, el primer piano de cola salió de la fábrica en 1796, y en 1803 Ludwig van Beethoven compró un instrumento de este tipo (número de serie 107). Fue el primer instrumento del compositor que no se fabricó con mecánica vienesa y tuvo una gran influencia en su obra, como lo demuestra la *Sonata Waldstein* (n.º 21, opus 53), compuesta en diciembre de 1803 (Feller, 2020).

Figura 1

Modelo de piano de cola de Érard (1802), propiedad de Beethoven



Nota. Imagen obtenida de Beethoven's Pianos (s. f.), en Skagit Symphony.

<https://www.skagitsymphony.com/beethovens-pianos>

Por la descripción del piano (*Forte-Piano en forme de Clavecin*) sabemos que tenía una caja de caoba, ornamentada con bronce dorado al estilo de los clavicordios, un teclado de marfil y ébano, martillos recubiertos de piel, cuerdas triples, puente dividido y amortiguación simple (4 pedales de madera para: amortiguadores, laúd, moderador y mecanismo de *una corda*). El rango del teclado era de cinco y media octavas.

En 1783, Ignaz Pleyel llegó a Estrasburgo, donde asumió el cargo de director de la Escuela de Música del Príncipe Rohan y, posteriormente, se convirtió en maestro de la orquesta de la catedral de Estrasburgo. Antes de abrir su editorial en París, ya se había consolidado en el mercado francés como compositor y director de orquesta de renombre (estudió con J. Haydn). La editorial Pleyel, en funcionamiento desde 1797, publicó durante más de 40 años alrededor de cuatro mil obras de diversos compositores, entre ellos Haydn, Mozart, Beethoven y Boccherini. Ignaz fue también el creador de la partitura de bolsillo; esta edición, económica y útil para los músicos, recibió el nombre de *Bibliothèque musicale*. Gracias a este éxito, pronto pudo ampliar su actividad a la venta de diversos instrumentos, en particular arpas, guitarras y pianos (*La belle histoire*, s.f.). En 1807 abrió en París *La Maison Pleyel*, que un año más tarde se dedicaba exclusivamente a la producción y venta de instrumentos (se asoció con Charles Lemme, que tenía un taller en París). Sobrevivió a la crisis financiera de los años siguientes gracias a la ayuda de amigos músicos como Kalkbrenner, Rossini y Méhul. La empresa volvió a florecer en la década de 1820, tras ser adquirida por el hijo de Pleyel, Camille.

El último en llegar a París, en 1811, fue Johann Heinrich Pape, que inicialmente colaboró con Pleyel como *chef d'atelier* y luego abrió su propia fábrica en 1815. Sus primeros pianos se basaban en el sistema inglés de Broadwood y Tomkinson, que, sin embargo, modificó rápidamente introduciendo un resorte helicoidal para levantar rápidamente los martillos, casi sin afectar al tacto. Dotado de un extraordinario talento mecánico, también inventó una máquina utilizada para serrar madera o marfil en espirales y presentó sus resultados en 1827. Fue galardonado con varias medallas (entre ellas, la medalla de oro en la Exposición Industrial Francesa de 1834 y la Legión de Honor en 1839). Sus instrumentos se caracterizaban por sus formas interesantes, como por ejemplo el piano hexagonal. La patente de este instrumento se registró en 1835. A pesar de su pequeño cuerpo, se caracterizaba por un gran volumen, debido a su forma compacta.

Figura 2

Piano hexagonal de J. H. Pape, alrededor de 1840



Nota. Imagen obtenida de *Hexagonal piano, Johann Heinrich Pape* (s. f.), *Google Arts & Culture*. <https://artsandculture.google.com/asset/hexagonal-piano-johann-heinrich-pape/igEmGeraBs0PRA>

3. Camille Pleyel y la empresa

Camille Pleyel (1788-1855), el hijo mayor de Ignaz, se incorporó a la empresa *La Maison Pleyel* en 1824. Antes había recibido una esmerada educación musical, primero de su padre y luego del compositor y pianista Jan Václav Dusík. Entre 1811 y 1813 comenzó una prometedora carrera como intérprete, llegando incluso a realizar varias giras por Europa con recitales de piano. También fue autor de pequeñas composiciones, entre ellas un cuarteto de cuerda, tres tríos para piano, violín y violonchelo, y numerosas rondas y fantasías para piano. Sin embargo, desde que se convirtió en socio de la empresa, se dedicó por completo a ella. Realizó numerosos viajes, entre otros, a la fábrica de Broadwood, donde se inspiró para perfeccionar sus propios pianos.

Bajo la dirección de Camille *La Maison Pleyel* se sometió a una profunda reorganización y se introdujeron nuevas soluciones constructivas destinadas a mejorar el virtuosismo, tales como la patente para la fabricación de pianos de una sola cuerda (1825), el refuerzo de la tabla armónica (1828) o la

modificación del sistema de palancas inglés, que permitía superar la dureza del teclado, lo que hacía que este respondiera a la más mínima presión del dedo y garantizaba un sonido uniforme y rapidez en la repetición de las notas. También se mejoró la calidad del sonido aumentando el diámetro de las cuerdas y modificando su longitud. El golpe de los martillos se calculó para que dieran una impresión de sonido limpio, uniforme e intenso, y su superficie se recubrió con una piel suave que hacía que el sonido adquiriera suavidad y, al mismo tiempo, brillo y sonoridad al pulsar la tecla (Montel, 1836). En 1827, Camille recibió la medalla de oro en la Exposición Nacional de París. También se le atribuye el mérito de haber conseguido que muchos artistas de renombre colaboraran con *La Maison Pleyel*, apoyándolo con su talento y también económicamente.

En 1829, los Pleyel, junto con Kalkbrenner, fundaron la *Société Ignace Pleyel et compagnie*, cuya principal actividad era la fabricación, venta y alquiler de pianos, así como la edición musical. El 1 de enero de 1830, Camille Pleyel organizó el primer concierto público interpretado con un piano Pleyel, dando así origen al primer salón musical *Le Salle Pleyel* con capacidad para 150 personas en el número 9 de la Rue Cadet. Tras el traslado de la fábrica y la sala de ventas a la Rue Rochechouart, se abrió allí también una nueva sala con capacidad para 550 personas, que comenzó su actividad en 1839 con un concierto en el que participaron, entre otros, Chopin, Clara Schumann y Antoine Rubinstein. En los años siguientes, Camille se esforzó por ampliar la producción y captar clientes en otros países. Según informaba la prensa de la época, los pianos Pleyel no solo se encontraban en las principales ciudades de Europa, sino también en Nueva Orleans, Colombia, Chile, Perú, Brasil, India e incluso Australia. Por sus méritos, fue galardonado póstumamente con una medalla de honor en la Exposición Universal de París de 1855. (*La belle histoire*, s.f.).

Figura 3

Placa colocada en los pianos Pleyel a mediados del siglo XIX



Nota. Incluso tras la muerte de su padre, Pleyel siguió utilizando su nombre como marca comercial de la empresa. Imagen obtenida de *The beautiful story* (s. f.), *Pleyel*. Recuperado de <https://www.pleyel.com/fr/page/la-belle-histoire>

Según el folleto de Pleyel de 1840 (Eigeldinger, 2005), los instrumentos fabricados por la casa incluían pianos de cola (*pianos à queue*) en versión de concierto (*de concert*) y en formato más pequeño (*petit patron*), *à trois cordes*⁴, con dos pedales y un teclado de seis y media octavas. Asimismo, se producían pianos cuadrados (*pianos carrés*) en diversas variantes de tamaño, *à trois cordes* o *à deux cordes*, con dos pedales y teclados de seis o seis y media octavas⁵. A esta oferta se sumaban los pianos verticales (*pianos verticaux*)⁶, por lo general *à deux cordes*, con dos pedales y seis y media octavas, así como los pianinos (*pianos droits*)⁷, igualmente *à deux cordes*, con dos pedales y teclados de seis o seis y media octavas.

Tras la muerte de Camille en 1855, Auguste Wolff, reconocido compositor y constructor de instrumentos, asume la dirección de *La Maison Pleyel*. Entre otras cosas, introdujo el mecanismo de doble escape inventado por Érard y

⁴ En concreto, esto significa que para cada nota (por encima de una determinada altura) hay tres cuerdas paralelas que son golpeadas simultáneamente por martillos. Esta solución aumentaba el volumen y enriquecía el tono en comparación con los instrumentos más antiguos, en los que cada nota correspondía a dos cuerdas, y a veces solo a una.

⁵ Como destaca Eigeldinger (2005), Pleyel contaba con una oferta especialmente variada de pianos cuadrados para uso doméstico, muy populares debido a su reducido tamaño y bajo precio.

⁶ Los pianos verticales con cuerdas cruzadas (*pianos verticaux ou obliques à cordes croisée*) se presentaron en 1855 en la Exposición Universal.

⁷ El *pianino* era una versión más pequeña y compacta de los pianos verticales; tenían un sonido más suave y un teclado con una resistencia delicada, por lo que se utilizaban para impartir clases y para tocar en casa.

patentado en 1821, al que se oponían Pleyel y Kalkbrenner (Eigeldinger, 2005). En 1865, la fábrica de Pleyel se traslada a Saint-Denis, donde, equipada con modernas máquinas de vapor y laboratorios de investigación para probar todos los materiales, produce alrededor de 3000 pianos al año. Gracias a nuevas innovaciones (piano de pedal inspirado en el órgano, teclado independiente superpuesto al teclado normal, así como pedal tonal), Pleyel ganó un premio honorífico en la Exposición Universal de París de 1889 y se convirtió en el primer fabricante de pianos cuya producción superó los 100 000 instrumentos. El siguiente director, Gustave Lyon, especialista en acústica, construye en 1927 la nueva Salle Pleyel en la rue du Faubourg Saint-Honoré, con capacidad para 2600 personas, que pronto se convierte en uno de los auditorios más prestigiosos del mundo. Desgraciadamente, tras la crisis de 1929, la empresa entra en declive, se declara en quiebra en 1933 y, en 2013, los talleres Pleyel cierran sus puertas (*La belle histoire*, s.f.).

4. Frédéric Chopin y Camille Pleyel: relaciones mutuas

Chopin llegó a París en octubre de 1831, durante la Monarquía de Julio, establecida apenas un año antes. Al salir de Varsovia, ya tenía una posición consolidada como compositor y pianista. A pesar de ello, los comienzos de su estancia en la capital francesa no fueron fáciles, ya que disponía de un presupuesto limitado, por lo que intentó darse a conocer como intérprete y organizar un concierto público. Camille Pleyel, a quien Chopin conoció a través de Kalbrenner, acudió en ayuda del joven artista. Fue precisamente en el salón de Pleyel, en la Rue Cadet, donde Chopin tocó su primer concierto el 25 de febrero de 1832 en un piano de tipo *carré una corda*⁸ (*Facteurs de pianos en France*, s.f.). El concierto fue un gran éxito para el joven artista, lo que le aseguró su futuro en París: contactos con editoriales, invitaciones a salones influyentes y, sobre todo, alumnos. Chopin expresó su gratitud dedicando los *Nocturnos op. 9* a Madame Camille Pleyel, la recién casada con Pleyel Marie

⁸ Chopin describe este instrumento en una carta a Tytus Wojciechowski (fechada el 12 de diciembre de 1831) como un pequeño monocordio (con una sola cuerda por nota), de sonido similar al registro agudo del llamado piano jirafa. En Varsovia, el compositor conoció instrumentos de este tipo fabricados por Fryderyk Buchholtz. Su registro agudo era penetrante y resonante, y el compositor los comparó con el sonido de las campanillas (Helman, Skowron, Wróblewska-Straus, 2009).

Moke, una talentosa pianista considerada la mejor alumna de Kalkbrenner (Eigeldinger, 2001). Así comenzó la amistad artística entre Chopin y Pleyel, que perduró hasta la muerte del pianista polaco.

Figura 4

Piano Carré Pleyel 1835



Nota. Instrumento de dos cuerdas, mecánica inglesa, martillos de cuero, teclado Fa-fa de marfil y ébano. Imagen obtenida de *Piano carré Pleyel 1835* (s. f.), *Piano des Charentes*. <https://www.pianodescharentes.fr/piano-carre-pleyel-1835/>

Como afirma Marmontel (1885), Chopin “aprovechaba cualquier ocasión para manifestar su devoción por el industrial, a quien consideraba un artista de gran valor y un hombre de gran corazón” (p. 225). También lo apreciaba como intérprete, en particular de la música de Mozart, como lo demuestra su declaración transmitida por sus amigos parisinos: “Hoy en día solo hay un hombre que sabe tocar a Mozart, y ese es [Camille] Pleyel. Si quisiera tocar una sonata a cuatro manos conmigo, tendría que tomar clases con él” (Legouvré, 1886-1887, t. I, p. 375). Chopin acompañó a Pleyel durante uno de sus viajes de negocios a Londres en julio de 1837, sin realizar ninguna actividad artística ni comunicarse con el mundo musical. Junto con Stanisław Koźmian, su tutor londinense, visitaron, entre otros lugares, la ópera, Hampton Court, Richmond y el Windsor real. También visitaron la casa del famoso fabricante inglés de pianos Broadwood en Bryanston Square, donde Chopin fue

presentado como Mr. Fritz, pero cuando se sentó al piano, el anfitrión lo reconoció inmediatamente (Załuski, 1993).

Pleyel correspondió a Chopin enviándole los pianos necesarios para trabajar a los lugares donde se encontraba el compositor en cada momento. En una carta enviada a Pleyel desde Mallorca (el 22 de enero de 1839), Chopin le confía a su amigo, entre otras cosas, los recién terminados *Preludios op. 28*, que, por cierto, le dedica:

Querido amigo:

Por fin le envío mis Preludios, que he terminado en su pianino, que ha llegado en las mejores condiciones posibles a pesar del mar, el mal tiempo y la aduana de Palma. [...]

Puesto que has querido, queridísimo, asumir la tarea de ser mi editor, debo advertirte que aún hay manuscritos a tus órdenes [...]. (Helman, Skowron, Wróblewska-Straus, 2009, p. 796)

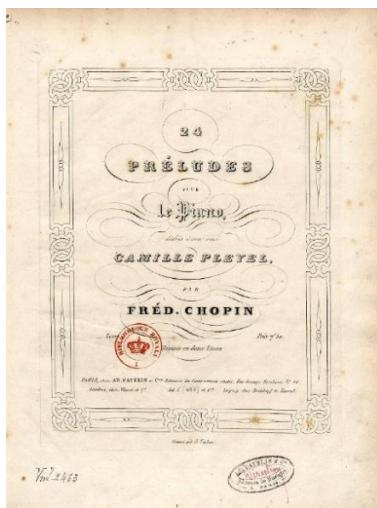
Eigeldinger (2010) sugiere que Pleyel tuvo acceso a los manuscritos de las obras incluso antes de que Chopin se marchara a Mallorca, como lo atestigua una nota manuscrita del compositor en una copia de la edición, relativa a la sugerencia de repetir los compases 5-8 del *Preludio en do menor*⁹. Sin embargo, Pleyel finalmente no publicó los Preludios debido a las exorbitantes condiciones económicas impuestas por Chopin¹⁰, lo que enfrió temporalmente las relaciones entre los amigos. Probablemente por esta razón, Chopin no participó en el concierto inaugural de la nueva Salle Pleyel en la Rue Rochechouart, que tuvo lugar el 25 de diciembre de 1839 (Elbin, 2015).

⁹ Esta nota contiene la siguiente frase: “Nota para el editor (de la calle Rochechouard [sic!]) /pequeña concesión a favor del Sr. xxx/, que a menudo tiene razón” (Chopin, 24 *Preludios* (facsimil del autógrafo), Biblioteca Nacional de Varsovia, p. 31).

¹⁰ Los *Preludios op. 28* fueron publicados en París por A. Catalin en junio de 1839. Finalmente, Chopin vendió todas las obras mencionadas a la editorial Breitkopf & Härtel.

Figura 5

Portada de los 24 Preludios op. 28 dedicados a su amigo Camille Pleyel, edición parisina de Adolphe Cetelin, 1839



Nota. Imagen obtenida de Chopin First Editions Online (s. f.). Recuperado de <https://chopinonline.ac.uk/cfeo/browse/pageview/72019/>

En 1840, Pleyel insistió repetidamente en que Chopin diera un concierto en su sala, aunque la respuesta siempre fue negativa: “Amigo mío, eso no es nada para mí, no me gusta.” (Goebl-Streicher, 2022, p. 177). A pesar de ello, los instrumentos de Pleyel seguían llegando regularmente a Nohant, donde Chopin pasaba los meses de verano entre 1841 y 1846. En uno de ellos, un piano de cola encargado por George Sand, Chopin compuso, entre otras obras, la *Sonata en si bemol menor* y el *Scherzo en do sostenido menor*.

El 26 de abril de 1841, Chopin participó en un concierto organizado por Pleyel en la Rue Rochechouart, acompañado por la cantante Laura Cinti-Damoreau y el violinista Heinrich Wilhelm Ernst. En la reseña de este concierto, escrita por Liszt y publicada en *La Revue et Gazette Musicale* (2 de mayo de 1841), leemos:

En el concierto del lunes, Chopin había elegido preferentemente aquellas de sus obras que se alejan más de las formas clásicas. No tocó ningún concierto, sonata, fantasía ni variaciones, sino preludios, estudios, nocturnos y mazurkas. [...]

Los Preludios de Chopin son composiciones de un orden completamente aparte. No son solo, como podría sugerir el título, piezas destinadas a ser interpretadas como introducción a otras piezas, sino preludios poéticos, similares a los de un gran poeta contemporáneo, que mecen el alma en sueños dorados y la elevan a regiones ideales. Admirables por su diversidad, el trabajo y el saber que contienen solo se aprecian tras un examen minucioso [...]. (Overblog, s.f., párr. VI-VII)

Menos de un año después, el 21 de febrero de 1842, Chopin ofrece otro concierto en Pleyel, esta vez acompañado por dos amigos íntimos: la cantante Pauline Viardot y el violonchelista Auguste Franchomme. Al igual que el anterior, este concierto también es un gran éxito, como lo demuestran las numerosas críticas en la prensa (entre otras, las de Bourges en *La Revue et Gazette Musicale* y Escudier en *La France Musicale*), así como una carta de Sand en la que la autora afirma: “El concierto del gran Chopin fue tan hermoso, deslumbrante y lucrativo como el del año pasado...” (Sand, 1964, p. 607). El cuarto concierto en Pleyel, y al mismo tiempo el último que Chopin dio en París tuvo lugar el 16 de febrero de 1848. Con el fin de animar a su amigo, Pleyel le envía con antelación el piano previsto para este concierto. También se encarga de crear un ambiente íntimo y acogedor y de garantizar la presencia de personas cercanas a Chopin, dos condiciones indispensables para que el sensible pianista se sintiera cómodo durante la actuación. Y esta vez acompañan a Chopin célebres cantantes de la época: Antonia Molina di Mendi y Gustave Roger. Como señala Elbin (2015), Chopin inició y concluyó su actividad pianística en París con conciertos en las salas Pleyel; por lo tanto, se puede afirmar con certeza que fue precisamente Pleyel quien ejerció una influencia significativa en el desarrollo de su carrera pianística y su posición en esta ciudad.

Cuando Chopin parte hacia Londres en 1848, lleva consigo, entre otras cosas, un piano Pleyel, aunque en Inglaterra también utiliza otros instrumentos: Broadwood y Érard. En las cartas a su amigo de esa época subraya su amistad: “Dios os conceda felicidad. Conservad vuestra amistad, os quiero

siempre y para siempre, vuestro devoto de corazón, F. Chopin.” (15 de agosto 1848, Helman, Skowron, Wróblewska-Straus, 2009, p. 1835). En su residencia de la Place Vendôme lo acompañó, hasta su muerte, el último piano enviado por Pleyel. El instrumento fue adquirido de Pleyel por la cantante y amiga de Chopin, Jane Stirling. En 1850, ella envió este piano a Varsovia a la hermana de Chopin, Ludwika Jędrzejewicz. Hoy en día se conserva y se exhibe en el Museo Fryderyk Chopin de Varsovia, bajo la custodia del Instituto Nacional Fryderyk Chopin.

Figura 6

El último piano de Fédéric Chopin, no. 14810 de 1848



Nota. Chopin componía y tocaba este piano entre 24-XI-1848 y 17-X-1849. Imagen obtenida de Helman, Z., Skowron, Z., y Wróblewska-Straus, E. (2009), *Korespondencja Fryderyka Chopina* (Vol. III, p. 2003). Editorial de la Universidad de Varsovia.

5. Chopin y Pleyel versus Érard

Es ampliamente conocida la opinión de Chopin sobre los instrumentos Pleyel, que expresó ya en 1831 (en una carta a Tytus Woyciechowski del 12 de diciembre), cuando comenzó su colaboración con el célebre constructor de pianos: “Los pianos Pleyel son el non plus ultra” (Helman, Skowron, Wróblewska-Straus, 2009, p. 94).

Las clases de piano que impartía en su casa se realizaban en pianos Pleyel, debido a sus cualidades mecánicas y expresivas. El compositor recomendaba los instrumentos Pleyel a sus alumnos y personalmente elegía el piano más adecuado para cada uno de ellos, lo que además le generaba beneficios

económicos. En los libros de contabilidad de Pleyel pueden rastrearse los nombres de los compradores y los instrumentos que se les recomendaban, así como las comisiones destinadas a Chopin¹¹.

Las observaciones sobre las características de los pianos Pleyel y la relación de Chopin con este instrumento pueden encontrarse en la correspondencia de una de sus alumnas más apreciadas, Friederike von Müller. Ella describe con gran detalle las clases y comentarios del maestro, señalando que él es “partidario de Pleyel” (Goebl-Streicher, 2022, p. 64) y que, según sus indicaciones, durante los primeros meses debía practicar en un piano de cola debido al tipo de toque que dicho instrumento requiere. Tras un año de estudio, Müller ya percibe las diferencias entre Érard y Pleyel indicando: “El principal defecto de los pianos Érard es que producen una resonancia [*summen*], y que el pedal una cuerda tiene un timbre diferente...” (p. 437); además, “es muy fácil tocar demasiado fuerte en él [el Érard – MK], y tampoco se puede lograr un sonido *cantabile* ni un verdadero *legato* como en los Pleyel; de hecho —según Chopin— siempre tienen un sonido metálico” (p. 440).

Según los testimonios conservados, era extremadamente sensible al timbre y a la dinámica, así como al *legato* perfecto, cuyo modelo eran para él los mejores cantantes de ópera de la época. Su piano debía “cantar”, es decir, expresar de manera plástica todos los matices, desde las sonoridades más oscuras a las más brillantes en los diferentes registros. No era raro que se sentara con la cabeza cerca del teclado, escuchando las vibraciones armónicas provocadas por distintos tipos de presión de los dedos¹².

Como señala Clarke (2010), alrededor de 1830, el encantador y campanilleante sonido de las cuerdas gruesas tensadas individualmente, utilizadas por Pleyel, era considerado la apoteosis sonora de este constructor. En comparación con Érard, que se centraba en resolver el problema de la repetición de una misma

¹¹ Los libros de contabilidad de Pleyel (*Livres de ventes*), disponibles en versión digital pueden consultarse en la página https://archivesmusee.philharmoniedeparis.fr/Default/doc/SYRACUSE/21/livre-de-ventes-pleyel?_lg=fr-FR.

Chopin recibía una comisión del 10 % sobre el precio de venta de cada instrumento.

¹² Esto lo confirma Müller, escribiendo: “Chopin escucha mi interpretación, y en los pasajes cantables (que son los más difíciles) baja la cabeza casi hasta el teclado, cierra los ojos y presta atención a cómo surge y resuena cada sonido” (Goebl-Streicher, 2022, p. 102).

nota mediante el doble escape, Pleyel se enfocaba en el color tonal pianístico, susceptible de ser modulable, favoreciendo la repetición simple, así como la comodidad del toque. Sus instrumentos se caracterizaban por un tono esencialmente oscuro. Las teclas suaves al tacto y los martillos de tamaño medio, con varias capas finas de la misma piel curtida, permitían un control preciso de la dinámica. Esto daba al pianista la sensación de un contacto directo entre el dedo y el martillo, y al tocar con mayor fuerza, el sonido se volvía más brillante debido a las capas internas más duras de los martillos. Como afirma Müller: “Escuchando la interpretación de Chopin, da la impresión de que los sonidos cantan y se hinchan de una manera casi sobrenatural, y es imposible comprender cómo los extrae mediante la presión de los dedos” (Goebl-Streicher, 2022, p. 331). También describe un efecto extraordinario —*effet-prise*— utilizado por él, que consistía en provocar sonidos al presionar las teclas silenciosamente (Goebl-Streicher, 2022, nota 9, p. 373).

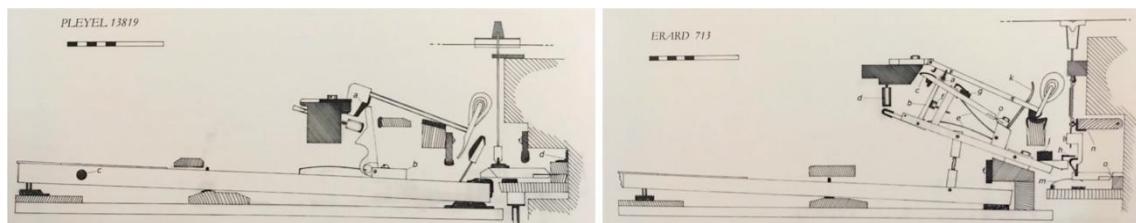
En comparación con el mecanismo de Pleyel, los pianos Érard presentaban soluciones mucho más complejas y modernas (véase Figura 7): se caracterizaban por un ataque rápido de la cuerda, y la velocidad del golpe permanecía constante, independientemente de si la tecla se pulsaba suavemente o con fuerza (Ishimura, 2023).

Esto explica la declaración de Chopin citada por Marmontel (1885):

Si no dispongo libremente de mis medios, si mis dedos son menos flexibles, menos ágiles, si no tengo la fuerza para pulsar el teclado a mi antojo, para dirigir y modificar la acción de las teclas y los martillos como yo entiendo, prefiero un piano Érard, cuyo sonido se produce con todo su brillo cristalino; pero si me siento valiente, dispuesto a mover los dedos sin cansancio, sin nerviosismo, prefiero los pianos Pleyel. La transmisión íntima de mi pensamiento, de mi sentimiento, es más directa, más personal. Siento que mis dedos están en comunicación más inmediata con los martillos, que traducen con exactitud y fidelidad la sensación que deseo producir, el efecto que quiero obtener. (p. 256)

Figura 7

Mecanismos de Pleyel y Érard en acción



Nota. Pleyel n.º 13819 (1848) y Érard n.º 713 (1843). Imagen obtenida de Nobbs, C. (2010), Chopin's piano action: A comparison of the actions of Broadwood, Pleyel and Érard, en A. Cobbe (Ed.), Chopin's Swansong: The Paris and London pianos of his last performances (p. 42). The Chopin Society en asociación con el Cobbe Collection Trust.

Por su parte, Ishimura (2023), al interpretar la *Sonata en si bemol menor, op. 35* en instrumentos de ambos constructores, llega a una observación importante: gracias al efecto tonal y dinámico variado del golpe, Pleyel permitía percibir con claridad el efecto vocal del *portamento*, es decir, la conexión y el deslizamiento de los sonidos con un decaimiento dinámico evidente¹³. Este efecto era clave para la estética de Chopin, como reflejan sus palabras citadas por Müller: “La característica de la escuela no agitada es la calma, la uniformidad y la ligereza de la mano izquierda, el canto puro y bello y la gracia de la derecha” (Goebl-Streicher, 2022, p. 140).

Resumiendo, la comparación entre Érard y Pleyel, Clarke (2010) afirma: “Las heroicas proezas de Liszt en el teclado del Érard y, en otro espíritu, el mundo iridiscente de luz y sombra pasajeras, de belleza frágil y dolor del corazón extraído del alma del piano Pleyel bajo los dedos de Chopin, son dos aspectos del espíritu romántico que impregnó la Francia de mediados del siglo XIX” (p. 235).

6. Mazurkas y el piano Pleyel. Transcripciones de Pauline Viardot

La mazurka proviene de la combinación de tres bailes folclóricos polacos, el *mazur*, el *kujawiak* y el *oberek*. En la obra de Chopin estos bailes se transformaron en una nueva forma que evoca el carácter de su país, como

¹³ Ishimura ilustra este efecto (que él denomina “ilusión de *portamento*”) en una grabación del tema principal de la Sonata, disponible en: youtu.be/kYJPZwwTRk0.

expresión de sus sentimientos más íntimos. (Tomaszewski, 2005). Aunque aparentemente sencilla en su construcción, resulta interpretativamente compleja debido a la enorme cantidad de detalles, cambios de tempo y dinámica. Berlioz, en su artículo publicado en la *Revue musicale* del 15 de diciembre de 1833 resumió con acierto las mazurkas realizadas por Chopin:

Hay detalles increíbles en sus mazurkas; sin embargo, ha encontrado la manera de hacerlas doblemente interesantes al ejecutarlas con la máxima suavidad, al superlativo del piano, con los martillos rozando las cuerdas, de tal manera que uno se siente tentado de acercarse al instrumento y aguzar el oído como lo haría en un concierto de sílfides o duendes. Chopin es el Trilby de los pianistas. (Eigeldinger, 2005, p. 100).

La propia descripción de Berlioz sugiere la importancia del instrumento Pleyel en la interpretación de las mazurkas: variación de timbres, delicadeza del sonido, ajuste del ataque al ánimo, atención al escuchar —son características vinculadas con las capacidades antes descritas de estos pianos. Las mazurkas, consideradas piezas típicamente de salón se adaptaban por su reducido tamaño y carácter al sonido íntimo del Pleyel, al igual que los nocturnos. Ambas formas contrastaban con la mayor expresividad dinámica de los estudios. Como señala Eigeldinger (2005), precisamente estos tres grupos de obras constituyan el repertorio principal de los conciertos de Chopin en las Salas Pleyel.

Las mazurkas de Chopin se convirtieron también en la forma más frecuentemente imitada y transcrita por otros compositores (Tomaszewski, 2005), destacando especialmente las transcripciones para voz o dos voces con piano realizadas por la alumna y cercana amiga de Chopin, Pauline Viardot-García (1821-1910). Hija del cantante español Manuel García y hermana de la célebre primadonna María Malibran, Viardot fue una de las personas más influyentes de la época. Entre 1841-43 y 1845-46 visitó la residencia de George Sand en Nohant, donde tuvo ocasión de conocer y estudiar las obras de Chopin. Aunque Chopin se oponía a la adaptación de sus composiciones —como expresó varias veces en cartas—, desde el principio aceptó las

transcripciones de Viardot e incluso le proporcionó algunas mazurkas que entonces existían únicamente en manuscrito. Esto dio lugar a un conjunto de doce transcripciones de mazurkas con textos franceses del poeta Louis Pomey. Fueron interpretadas por Chopin y Viardot en sus conciertos conjuntos, principalmente en París, y también durante el memorable último concierto de Chopin en Londres.

Viardot tomó como base de sus composiciones las mazurkas de Chopin, manteniendo la línea melódica original o complementándola con sus propios motivos, personalizándola allí donde lo consideraba oportuno o necesario. De acuerdo con la práctica interpretativa de la época, entre las secciones de algunas mazurkas insertaba cadencias de estilo improvisado. Debido a la dramaturgia interna de los textos literarios, algunas transcripciones surgieron de la combinación de varias obras de Chopin o de distintos fragmentos de estas.

Resulta evidente considerar que la influencia del piano Pleyel en la estética de Chopin se reflejó también en las transcripciones de sus obras. Esta fue una cuestión decisiva en la tesis doctoral de la autora *Doce mazurkas de Chopin en la transcripción de Pauline Viardot. Aspectos musicales de una fascinante amitié amoureuse* (posteriormente publicada por la Universidad de Música Fryderyk Chopin, 2016). En este trabajo de investigación incluyó la grabación de doce transcripciones de Viardot con acompañamiento de un piano Pleyel de 1842¹⁴, gracias a lo cual se pudo definir los elementos estilísticos que determinan el sonido y el carácter de las transcripciones vocales de las mazurkas de Chopin. La interpretación estuvo influenciada por el estilo de la mazurka y la sonoridad del piano acompañante, así como por el estilo del *bel canto* de Viardot¹⁵.

Al abordar el trabajo vocal sobre las transcripciones, era fundamental ajustar el timbre de la voz a la calidad y color del acompañamiento: no debía ser “operística” en el sentido de gran volumen; al contrario, la parte vocal debía ser

¹⁴ Este instrumento fue vendido por la firma Pleyel en 1842 a Rouen y es idéntico al piano que utilizó Chopin durante su estancia en Nohant.

¹⁵ Las grabaciones se incluyen en el CD *Fryderyk Chopin – Pauline Viardot amitié amoureuse* (DUX 2014, 1148), interpretado por Małgorzata Kubala – soprano, Ryszard Cieśla – barítono, y Francisco Soriano – piano.

ligera y plástica, adaptándose a los matices y a los pequeños ornamentos del piano. Los adornos en las danzas polacas son breves, embellecen las notas principales, por lo que deben ser claros, flexibles y ligeros. También excluyen adornos de estilo operístico, como portamentos excesivos o la prolongación de notas agudas. La flexibilidad de la frase chopiniana se articula mediante el *rubato*, que en una forma tan breve como la mazurka debe gestionarse con la amplitud de grandes períodos musicales y en estrecha relación con el pulso narrativo. Una dificultad interpretativa adicional en las transcripciones la constituyan las cadencias y adornos de estilo *bel canto* añadidos por Viardot. Debido a la amplitud del registro, requerían una buena conexión entre los registros de la voz, control de la respiración y destreza coloratura¹⁶. Teniendo en cuenta el aspecto improvisatorio del estilo *bel canto*, se propusieron pequeños cambios consistentes en añadir algunas notas en el registro agudo, pero sin modificar sustancialmente el material ya elaborado. Esto buscaba evitar la impresión de una cadencia extensa de estilo operístico, inapropiada para el contexto de la forma de la mazurka.

En relación con el tempo de las transcripciones, se optó por emplear un tempo ligeramente más lento que en las interpretaciones pianísticas de las mazurkas, debido al contenido semántico de los poemas de Louis Pomey y a la expresión que contienen. En la interpretación analizada, estos textos reflejan las experiencias de una joven que inicia su aventura vital, conoce a chicos que le atraen, coquetea con ellos, se decepciona y busca su propia filosofía de vida a través de la experiencia de la belleza. Mientras que el sentido original de las mazurkas de Chopin es muy distinto, basado en la dolorosa memoria de su patria y su familia, las transcripciones de Viardot muestran la experiencia de una joven mujer: su entrada en la adultez, los problemas que ello conlleva, sus alegrías y decepciones, y finalmente su intento de definir su relación con la vida misma. Gracias a las transcripciones de Viardot, las mazurkas de Chopin adquieren, por tanto, una universalidad de mensaje más amplia, que puede ser comprendida e interpretada por mujeres de cualquier época.

¹⁶ Para más información sobre este tema, véase M. Kubala (2016), *Doce mazurkas de Chopin en la transcripción de Pauline Viardot. Aspectos musicales de una fascinante amitié amoureuse*, Varsovia: UMFC pp. 92-110.

Conclusiones

El análisis realizado en el marco del presente estudio permite confirmar que las características constructivas, mecánicas y sonoras de los pianos de la firma Pleyel influyeron en la concepción sonora e interpretativa de Chopin. La ligereza de la mecánica, la rapidez de respuesta al tacto y la especial riqueza tonal de estos instrumentos favorecían un control dinámico extremadamente refinado, así como un *rubato* flexible y un *cantabile* expresivo, elementos fundamentales en obras como los preludios y las mazurkas. En comparación con la mayor potencia sonora y la solidez mecánica de los pianos Érard, los instrumentos Pleyel ofrecían un sonido más íntimo y matizado, acorde con la estética poética y el carácter introspectivo que Chopin buscaba en estas obras.

Las investigaciones realizadas por la autora durante la preparación y grabación de las mazurkas de Chopin-Viardot con acompañamiento de un piano Pleyel demuestran que la sonoridad de este instrumento no solo influyó en la interpretación pianística, sino que también fue crucial para la elección de los recursos vocales y su interpretación. Su propuesta se inscribe así en la corriente de la interpretación históricamente informada, así como en la corriente de la investigación artística que permite plantear y demostrar hipótesis interpretativas basadas en la experimentación llevada a cabo en el ámbito de la propia práctica interpretativa.

Referencias

- Clarke, C. (2010). Pleyel's pianos during Chopin's Parisian years: Their characteristics and place in contemporary piano-building. En *Chopin e il suono di Pleyel. Alla ricerca dei suoni perduti. Appendice 3* (pp. 212–255). Assiciazione Chopin.
- Commettant, O. (1862). *Musique et musiciens*. Pagnerre. (Citado en Miniguet, 2010)
- Eigeldinger, J.-J. (2001). Chopin and Pleyel. *Early Music*, 29(3), 389–398.
- Eigeldinger, J.-J. (2005). Chopin et la manufacture Pleyel. En J. Waeber & J.-J. Eigeldinger (Eds.), *Frédéric Chopin: Interprétations: Symposium international* (pp. 89–106). Droz.

- Eigeldinger, J.-J. (2010). *Chopin and Pleyel*. Fayard.
- Facteurs de pianos en France. (s. f.). Consultado en https://www.lieeverbeeck.eu/Pleyel_Chopin.htm
- Feller, E. (2020). *Érard Frères 1802 owned by Anne Angélique de Mackau, Comtesse de Saint-Alphonse*. En <https://www.ericfeller.de/en/instrumente/erard-freres-1802-aus-dem-besitz-von-anne-angelique-de-mackau-comtesse-de-saint-alphonse/>
- Gétreau, F. (2010). Frédéric Kalkbrenner's collection of paintings. En Chopin e il suono di Pleyel. Alla ricerca dei suoni perduto. Appendice 3 (pp. 158–193). Assicazione Chopin.
- Goebl-Streicher, U. (2022). *Friederike Müller: Listy z Paryża 1839-1845* [Cartas desde París 1839-1845] (B. Świderska, trad.). Varsovia: NIFC.
- Helman, Z., Skowron, Z., Wróblewska-Straus, H. (comp.). (2009). *Korespondencja Fryderyka Chopina [Correspondencia de Fédéric Chopin]*, (Vol. II y III). Editorial de la Universidad de Varsovia.
- Ishimura, J. (2020). A new interpretation of Chopin's piano music through performance of the Second Piano Sonata on Pleyel and Érard fortepianos and on a modern piano. *The Chopin Revue*, 3, 140–164.
- Legouvré, E. (1886–1887). *Soixante ans de souvenirs* (Vol. I). Hetzel.
- Liszt, F. (1841, 2 de mayo). Concert de Chopin. *La Revue et Gazette Musicale*, año VIII.
- Marmontel, A. (1885). *Histoire du piano et de ses origines*. Paris: Heugel & Cie.
- Miniguet, T. (2010). Pianopolis. Paris, capitale du piano romantique. *Revue de la BFN*, 34(1), 19–24.
- Overblog. (s. f.). *Concert du 26 avril 1841: article de Liszt*. Consultado en <https://de-la-note-a-la-plume.over-blog.com/article-concert-du-26-avril-1841-article-de-liszt-64787408.html>
- Pleyel. (s. f.). *La belle histoire*. Consultado en <https://www.pleyel.com/fr/la-belle-histoire>
- Sand, G. (1964). *Correspondance* (Vol. V, G. Lubin, ed.). Garnier.

Tomaszewski, M. (2005). *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans* [Chopin. El hombre, la obra, la resonancia]. PWM.

Załuski, I., & Załuski, P. (1993). *The Scottish Autumn of Frederick Chopin*. J. Donald Publishers.