

CHOPIN Y LAS DOS CARAS DEL ROMANTICISMO

P O R

Vicente Salas Viu

EL Romanticismo, tiempo extremoso, fué manantial de la oratoria de mayor truculencia y de la lírica más entrañable. En cualesquiera de las manifestaciones de su vida, el siglo romántico salta, sin términos medios, de un desbordar ampuloso de gestos y conceptos a un sentir tan recatado que no puede valerse sino de muy sutiles exteriorizaciones. Tan propio de la época como la novela folletinesca, y casi todas las de Víctor Hugo pueden entrar en esta clasificación, lo es la poesía que de Musset o Heine a Baudelaire refina sus acentos. Igualmente románticos son los colores y formas en tumulto de Delacroix y las levísimas gradaciones de luz y sombra con que Corot compuso sus paisajes. Las sinfonías poemáticas y los poemas sinfónicos de Berlioz y de Liszt, las óperas de Spontini y Meyerbeer, los dramas líricos de Wagner, nacen de la entraña romántica como los lieder de Schubert y la música para piano de Schumann y Chopin.

Quizá en la música es donde se advierte con mayor abundancia de ejemplos el doble rostro de la gran época. Porque si Víctor Hugo dijo que el romanticismo es la literatura del siglo XIX, la música puede sustituir con más fuerza al otro arte en la famosa definición.

Los dos campos fronteros en que la producción musical romántica se agrupa están tan bien deslindados que basta citar los nombres de los compositores de aquel tiempo para que de por sí solos caigan en uno u otro de aquéllos. Tarea que se puede excusar en este escrito. Desde luego, si a Wagner se le toma como eje de la grandilocuencia y el esplendor sinfónicos, si él es la retumbante catarata de pasiones exasperadas que estremece ese mundo, ¿qué músico puede situarse mejor que Chopin en la vertiente opuesta? Por los caracteres de su obra, casi exclusivamente escrita para piano, y para un piano de sobrios acentos que jamás persiguen «lo orquestal», por la substancia de su arte y por las formas que adopta. Ya André Gide, en las «Notas sobre Chopin» que publicó en 1931 «La Revue Musicale» de París, señaló con su penetrante espíritu esta dualidad; «Debe oponerse a Wagner, no Bizet, como Nietzsche se complació en hacer, no sin malignidad, sino Chopin». Y destacó en Chopin el anti-Wagner por cómo el músico polaco se alza con unas obras

«en las que todo desarrollo oratorio está prohibido», frente «a la enormidad del alemán, a la longitud inhumana de sus creaciones, a los excesos de todos los géneros en que incurre, desde los de su pathos a la multiplicación de los recursos técnicos e instrumentales».

Dice aún más Gide: «Parece el principal cuidado de Chopin estrechar los límites, reducir a lo indispensable los medios de expresión. Lejos de cargar de notas a su emoción, a la manera de Wagner, carga de emoción a cada nota. E incluso, de responsabilidad. Sin duda, es uno de los más grandes músicos y no menos uno de los más perfectos. De suerte que la obra de Chopin, en modo alguno más voluminosa que la obra poética de Baudelaire, es comparable a «Las flores del mal» por la intensa concentración de cada una de las piezas que la componen».

Wagner, supremo histrión en el carnaval de las pasiones románticas, «enorme personaje que se tuvo por Sigfrido y Tristán, y Walter y hasta Lohengrin y Parsifal», como apuntó Manuel de Falla en un estudio admirable (*), polariza este aspecto del siglo XIX en la música, como Chopin el contrario. Lo romántico, en su medular sentido, por ningún músico ha sido expresado con tanta sutileza.

* * *

Chopin surge a las grandes corrientes de su época en el año clave de 1830. En este año fué cuando ejecutó en Varsovia los conciertos que tan gran resonancia obtuvieron en el medio nacional. El 1.º de Noviembre de 1830 sale de su patria, para no regresar jamás, hacia Alemania y Austria y la extensa jira se remata en París, aunque no actuase ante el público de esta ciudad hasta Febrero de 1832.

En su patria había recibido Chopin la formación que será sustento de su estilo, como intérprete y como compositor, antes de que los reactivos de fuera, y sobre todo el de París en pleno hervidero romántico, precipiten los definitivos rasgos de su personalidad. Llevaba consigo al salir de Polonia un conocimiento profundo de las obras de Juan Sebastián Bach para teclado, inapreciable herencia de su maestro, el checo Zwiny; la música popular le había entregado sus secretos, gracias al incipiente nacionalismo de Elsner, que dirigió sus primeros pasos en la composición, y de otros músicos

(*) Manuel de Falla. «Notas sobre Wagner». Revista Cruz y Raya. Madrid, 1934.

menores. En Varsovia, en fin, el músico adolescente había discernido los valores románticos de Mozart a través de Hummel y los del lirismo italiano como música pura, incluso en el «bel canto», por medio de Paganini y por el arte no menos extremado, y para Chopin inolvidable, de algunos de los grandes virtuosos de la ópera.

Las primeras composiciones de Chopin son sobremanera ilustrativas de hacia donde se orienta su espíritu, tanto como de las experiencias cosechadas. Pueden clasificarse en dos grupos: el que encierra las escritas para piano sobre ritmos y giros del folklore, desde la Polonesa compuesta en 1821 para Adalberto Zwiny a las series de polonesas y mazurcas escalonadas entre 1825 y 1829, y el de las obras con amplio despliegue virtuosístico, con o sin extemporáneo acompañamiento orquestal, como son los dos Conciertos para piano y orquesta, las Variaciones sobre un tema de Mozart Op. 2, (1827), el Rondó a la Mazurca Op. 5 (1827), las Variaciones sobre un tema de Hérold Op. 12 (1828), el Rondó a la Cracoviak Op. 14 (1828) y la Fantasía sobre aires polacos Op. 13.

En el reducido número de obras para piano, fácilmente se advierte una evolución desde la cascarilla de lo típico,—etapa de nacionalismo que no sobrepasaron contemporáneos suyos de la envergadura de un Liszt o de un Brahms,—a un más profundo sentido de la música vernácula, como renovación del lenguaje y la expresión artísticos. Las breves Mazurcas, impregnadas en substancias modales, ofrecen ya mucho del corte melódico distintivo de Chopin y de su refinado intimismo. Las composiciones del otro grupo debieron ser creadas, como se ha repetido muchas veces, con el propósito de acreditar a su autor como ejecutante del tipo de Moscheles, capaz de deslumbrar a su auditorio por la destreza en el teclado y como animador de vastas construcciones «de concierto». El virtuoso-compositor era una categoría cotizable en el despuntar romántico, algo muy semejante a lo que hoy ocurre con los directores de orquesta a lo Stokowsky.

Aun si se admite que algo más que el propósito aludido moviera a Chopin a escribir estas obras, que representan el punto más débil de su entera producción, lo que está fuera de dudas es que el músico polaco, una vez acabado de formar, no volvería a sentir la tentación de marchar por esos caminos. Habla muy alto de su bien orientado criterio y de la madurez alcanzada por Chopin antes de su partida de Polonia, el que si comparamos ambos grupos de sus primeras obras a la luz de las realizadas más tarde, lo circunstancial de los Conciertos, las Variaciones y los Rondós para piano y

orquesta cobra tanto relieve como se acusan los valores permanentes de las otras piezas a lo largo de su producción. La etapa inicial se cierra con los doce Estudios Op. 10, escritos entre 1829 y 1831. En ellos ya lo virtuosístico está supeditado a necesidades más profundas y de originalidad tal que una inteligencia como la de Schumann pudo desorientarse. No se debe olvidar que el agudo crítico se sintió defraudado ante el rumbo que tomaba el arte de Chopin, después de celebrar con entusiasmo al autor de las Variaciones sobre el «La ci darem» de Mozart.

Chopin se inclina desde un comienzo hacia la vertiente del Romanticismo que su obra va a resumir. Y no tarda en tomar posición bien acusada. Por supuesto, no de una manera consciente, sino dentro de ese complejo de atracciones y repulsiones que gobiernan la definición del espíritu de un artista.

Que no vacila en la elección de rumbo, lo demuestra hasta el simple hecho de lo que reconoce por más suyo, *más chopiniano* en el conjunto de sus producciones iniciales, conforme se constata en las siguientes. Mas, por si cupiese recelar de caprichosa a esta interpretación, insistamos brevemente sobre qué admiraba Chopin, qué le conmovía, qué le sedujo o qué rechazó en la música de su tiempo.

*
* *
*

Insistamos sobre que Chopin al alejarse de su patria en 1830 había asumido una posición clara frente a los problemas de la música romántica.

Está rigurosamente comprobado que ya en 1825, no sólo conocía a fondo el pianismo de Moscheles, derivación espectacular hacia la «bravura» de las obras de Beethoven, sino que se había destacado como intérprete de esa música en conciertos que tuvieron lugar en Varsovia (*). Por entonces, Chopin escribe el Rondó en Do mayor Op. 1. Poco después, las Variaciones sobre un tema de Mozart, las sobre un tema de Hérold, la Polonesa en Mi bemol, el Rondó a la Cracoviak, los dos Conciertos. En suma, la completa serie de sus obras con un amplio despliegue virtuosístico en el piano y sobre el acompañamiento de una orquesta que no logra ser el amplificador deslumbrante del solista, perseguido de acuerdo con esa estética. Aun cuando cede a la peligrosa tentación que alimentará

(*) En 1825, Chopin incluyó en sus programas el primer tiempo de uno de los Conciertos de Moscheles.

el pianismo «de concierto» a lo largo de todo el siglo, lo hace por razones ocasionales y un mucho a contrapelo de las que empiezan a ser, para una mirada vigilante, inclinaciones de su gusto. El resultado de tal esfuerzo fueron obras de endeblez manifiesta en el terreno sinfónico. Pero hay más: el piano no sólo se despega de la orquesta y es cosa aparte hasta el punto de que bien se pudiera prescindir del conjunto instrumental sin grave daño; ocurre que la escritura en todas y cada una de estas composiciones nos presenta ya a un músico que se pierde en las vastas formas de desarrollo dramático a que Beethoven dió la impronta de su genio y que la técnica del piano, muy lejos de los efectos con aparatoso derroche logrados por los románticos que se creyeron continuadores de Beethoven, se limita a sus recursos propios y aboga por una poética en blanco y negro llamada a representar el polo opuesto al sinfonismo de teclado. Tanto como descubrirnos esa serie de obras la incapacidad de Chopin para pensar en sinfonista, nos muestran a un músico que, hasta al trazarse otros caminos, marcha por el tan suyo de ajustarse y gozar de los más estrictos, de los más puros medios de expresión pianística, deslindando toda aportación advenediza de otras técnicas.

A pesar del éxito de las Variaciones y los Conciertos, sobre todo al salir Chopin de Polonia y entrar en contacto con el romanticismo alemán y austríaco en punto más avanzado de fermentación; a pesar de que Schumann le salude, y precisamente por las Variaciones sobre el «La ci darem», con las mil veces glosadas palabras, «¡señores, descubrámonos, un genio!», Chopin no volverá a incurrir en esas veleidades, contrarias a la recta dirección de su espíritu.

De un lado, y con éxitos febriles, discurrirán las obras de Moscheles, de Czerny, de Kalkbrenner, de Liszt y de muchos otros tan célebres como ellos en el alba romántica, que enriquecerán la técnica del piano con un concepto sinfónico. Del otro, más profundas cuanto menos torrenciales, harán su curso las aguas de un pianismo de cámara o de salón, como el que se le opone es de magna asamblea de concierto. Chopin se sitúa sin vacilaciones en la segunda corriente, para hacer de su obra la especie más recatada de esa tan íntima poesía, con renuncia de los triunfos fáciles que se le brindan y que en un principio cosecha.

No se le pudieron ocultar a Chopin las contribuciones técnicas de la otra banda, desde un absoluto punto de vista pianístico. Admiró en París a Hiller, a Kalkbrenner y al genial como desaforado maestro húngaro. Pero esta admiración no le sirvió sino para man-

tenerse en su criterio de que el acopio de recursos técnicos, el vario y alucinante virtuosismo de la época que por entonces logra sus cimas, no es válido por sí mismo, sino en la medida que responde a necesidades musicales auténticas, a dictados de una expresión que se sirve de esos recursos en vez de supeditarse a ellos. Esta es la fundamental diferencia que le separa de los «virtuosos» románticos citados, lo que hace de Chopin, dueño de una técnica soberana, todo lo opuesto al virtuoso-compositor de los años 1830 a 1850. Si Liszt como compositor se salvó de caer en el olvido que envolvió a sus congéneres, fué en gran parte porque su talento musical le permitió en seguida comprender la lección chopiniana. Un largo capítulo de la historia de la música para piano en el Romanticismo está por escribir, justamente en la parte donde se analice lo decisiva que fué la influencia de Chopin sobre la obra de Liszt.

*
* * *

En el área misma de su carrera como intérprete, Chopin se desentendió muy pronto, casi a raíz de su llegada a Francia, de lo espectacular. Después de sus actuaciones de virtuoso en Alemania y Austria y de los conciertos públicos que ejecutó en París en 1832 —tres en suma, el del 26 de Febrero, el del 20 de Mayo y el famoso en que actuó con Hiller y Liszt en el Concierto para tres pianos de J. S. Bach,—rara vez vuelve a presentarse ante un amplio auditorio, prefiriendo los recitales en un círculo íntimo. Puede decirse que a partir de 1835 Chopin ya no es el pianista exaltador de multitudes, al gusto romántico. Si es que alguna vez lo había sido. Porque cuando la fuerza de las circunstancias le obligó a producirse de aquella manera, los testimonios que se conservan de quienes lo escucharon coinciden en señalar lo frágil de su sonido, la calidad alada de su «touché» y la estricta dosificación de los matices dinámicos, con evidente repugnancia por el «forte»; la economía con que empleaba el «staccato», siempre temeroso de destruir el equilibrio necesario entre las partes de la composición. Cualidades todas que en aquel tiempo ni en ningún otro han satisfecho los apetitos de la mayoría. Moscheles criticó a Chopin por su escaso sonido para una sala de teatro. El «sonido acariciante como la mirada de sus ojos» que otros contemporáneos ponderan en Chopin, ¿no contribuiría, tanto como el carácter mismo de su música, a fijar en el sarcástico espíritu de Berlioz la impresión de que Chopin «estuvo muriéndose toda la vida»?

Esa posición de Chopin en cuanto al público, que no es sino un aspecto más del esencial intimismo de su ser, se reafirma en el sentido verdadero que tienen en sus obras de madurez los ingredientes técnicos que se consideran espectaculares. Mejor dicho, que son espectaculares o de «alto virtuosismo» en todos los compositores-pianistas menos en él. Los artificios mecánicos, el despliegue de arpeggios, escalas, trinos, mordentes y las figuraciones ornamentales de toda clase responden en Chopin, antes que al lucimiento del intérprete, al goce en la materia musical pura que el artista persigue en primer término. Severas razones musicales rigen su empleo. Sólo la frivolidad de los ejecutantes de esta música ha podido sembrar dudas al respecto. Chopin fué de los pocos maestros de su época que halló un recreo en la belleza del sonido por sí solo, en la desnuda materia, en su plasticidad. Fué, ya lo hemos dicho, un gozador hasta el éxtasis del «bel canto» en sus más diestros cultivadores de por entonces,—la Pasta, la Rubini, Lablanche,—y buscó siempre hacer partícipes a sus discípulos de esta inmersión en el valor absoluto del sonido. Actitud que representa mucho en los momentos en que la música empieza a olvidar sus realidades objetivas para ser vehículo de otras mil cosas allegadizas. No sólo del sentimentalismo romántico, sino del funesto psicologismo que en la etapa final del siglo XIX, con Wagner de una parte, con Brahms en la contraria, sustituirá los valores substanciales de este arte, o mermará su predominio, en aras de poner en solfa confusas teorías pseudo-filosóficas, conflictos banales fuera de su aparatosa envoltura, tribulaciones no menos sensacionalistas. ¡Qué lejos de Chopin esas músicas de fines de siglo reducidas a medio de expresión o simple relato de cuanto estuviera fuera de la música!

Se ha dicho con justicia al comparar el estilo de Chopin con el de otros románticos, que aquél escribió ante todo «música sin palabras». El acierto de la comparación se engrandece si ésta se prolonga a las obras nacidas en el post-romanticismo como consecuencia hinchada de la música con palabras de 1830 a 1850. Porque la de Chopin es música «sin palabras» primero; «sin argumento», sin «programa» después; sin peripecias de psicología barata, más tarde; sin lírica sensibilizada de exquisiteces, más tarde aún. Ha conservado de tal manera su entero ser, que ha podido salir incólume de las palabras que le agregaron los románticos, de los programas añadidos por el post-romanticismo, de los complejos sentimentales que se le pretendió superponer en el cambio de siglo y de las interpretaciones perfumadas de quienes en Chopin buscaron nada más

que el primero de los impresionistas. Por mucho que los intérpretes de esas sucesivas etapas lo amoldaran al gusto de cada una de ellas, ha conservado la integridad de su valor, en proceso admirable de interna y resistente fuerza. Como dice Gide, el destino de Chopin ha hecho que sea tanto más desconocido cuanto más se esfuerzan por hacerlo conocer sus ejecutantes. A pesar de ese extraño proceso, y quizá a su favor, Chopin no se desvaneció con el languidecer de corrientes que ambicionaron arrastrarle consigo. Se mantiene entero para los que saben acercarse a su arte prescindiendo de pátinas pasajeras. Al mal interpretar su apariencia, no se ha logrado, por fortuna, falsear su significación. El Chopin de los virtuosos, ni el Chopin de las señoritas que en miriadas lloran sobre sus páginas, han podido vencer a Chopin.

*
* *

Si volvemos a considerar las preferencias que ayudan a Chopin a definir su estilo y a conservarlo cuando en la madurez lo transmite a sus continuadores, nos encontramos con que partió de un clasicismo meridiano y que lo clásico en su mayor pureza fué apoyo perpetuo de sus obras, lección nunca agotada a la que vuelve una y otra vez en su vida y que no deja de poner ante los ojos de sus discípulos como freno de posibles extravíos.

Debe subrayarse que Chopin admiró en Bach, no una técnica de teclado que estaba anticuada y que respondía a las necesidades de un instrumento como el clavicordio, muy lejos ya del piano del siglo XIX, sino su sentido constructivo, la perfección con que supo amoldar los dictados de una imaginación poderosa a normas musicales objetivas. Por mucho más que por ejercitar los dedos figuraron las obras de Juan Sebastián Bach entre los estudios básicos de la escuela pianística de Chopin.

Al lado de Bach, figuró Mozart en aquella escuela como modelo imprescindible. La calidad de su lirismo, las de suavidad y veladura de sonido necesarias a la correcta interpretación de su música, atraían la sensibilidad de Chopin, tan diestro captador de esos matices como refractario a las violentas oposiciones dinámicas de Beethoven y más de los beethovenianos. Mozart, por otra parte, había sido el primer maestro del pianismo menor, recatado, íntimo. Después de los dieciocho años en que deslumbró a las cortes europeas como intérprete y compositor para clavecín, Mozart conoció en 1777 en Augsburg al fabricante de pianos Stein. Le sedujo en el

nuevo instrumento la mayor capacidad de sonido que no invalidaba, que acrecentaba también, las posibilidades de matización de la música para teclado. Los pianos de Stein se impusieron en gran medida gracias a las sonatas de Mozart escritas a partir de aquella fecha y que él declaró haber surgido de su compenetración con los recursos de tales instrumentos. En el período de transición que se extiende entre el clasicismo y el romanticismo a partir de la muerte de Mozart, los pianos de Stein se contraponen a los de Broadwood para definir opuestas técnicas de teclado: la que de Mozart parte hacia la poesía romántica del piano, con ejemplos bien significativos en los *Impromptus* y *Momentos Musicales* de Schubert, y la del pianismo sinfónico que cuaja en las *Sonatas* de Beethoven en su segundo estilo.

En esa época de transición, Muzio Clementi creó una técnica pianística ejemplar donde perviven, como en las composiciones de Mozart, las esencias de tradición clavecinística asimilables para la nueva época. Clementi fué el maestro de Field, el pianista inglés que escribió los primeros *Nocturnos* y que por lo menos en este aspecto concreto influyó en Chopin. La herencia mozartiana llegó a Chopin; aun antes de que acudiese directamente a esta fuente, por medio de Hummel, el pianista que más le impresionó en el tiempo de su aprendizaje en Varsovia.

Hummel, admirado por Schumann y por Chopin, maestro de Czerny, de Hiller y de Thalberg, creó en sus composiciones los mejores modelos del sentimentalismo *Biedermaier*, pre-romántico o post-clásico, según el ángulo que se elija para considerarle. En cualquier caso fué el músico que romantizó la técnica de Mozart en que se había formado, y con ella porciones nada despreciables de su espíritu. Por encima de valores transitorios, en las obras de Hummel hay mucho que merece ser reconsiderado y rescatado del olvido en que yace. Sus ideas carecen de profundidad tanto como están sobradas de elegancia, pero en la sutileza de su lirismo, con raíces en Mozart, Chopin halló una de las fuentes directas de su estilo. En la técnica, que Hummel metodizó de acuerdo con los principios de una lógica rigurosa, él es el punto de partida del virtuosismo nada hueco de Czerny, en quien la influencia primera de Hummel se alía a la posterior de Beethoven, como del de Chopin y, en gran parte, el de Schumann. La delicada fluencia melódica de Hummel, la hábilmente dosificada ornamentación de sus frases, fueron ejemplo para Chopin. También en Hummel se encuentran, como bases de un nuevo lenguaje pianístico, procedimientos de polifonía rítmica

y de color armónico, antecedentes directos de la polirritmia chopiniana y de ese continuo cambio de expresión, en gradación de matices armónicos, que distinguen a la música del polaco. Como maestro de un pianismo menor que en Chopin y en Schumann logrará con el triunfo del romanticismo sus plenos resultados, Hummel ocupa un lugar indisputable en la historia del piano. Las veladuras impresionistas que en la trama armónica de Chopin y Schumann se han ponderado como presentimiento de una etapa espléndida en el futuro, por Hummel fueron, aunque con timidez, experimentadas, y justamente por necesidades de expresión.

*
* *

Las coincidencias de gusto o las «afinidades electivas» en los años de formación que pueden señalarse entre Chopin y Schumann, prestan mayor relieve a las divergencias posteriores de ambos «poetas del teclado». Nutridos de la técnica de Hummel, adaptadores de la de Paganini a un nuevo lenguaje pianístico, proseguidores de la poética menor atesorada por Schubert en los Impromptus, Schumann conservará de la disyuntiva clasicismo-romanticismo con que se abre el gran período una tendencia marcada a servirse de los viejos moldes, violentando o no su rigor formalista, para verter en ellos el nuevo espíritu; Chopin rehuirá muy pronto toda limitación formal para su expresión, dejando al rigor clásico que ordene con un sentido inédito las exigencias lógicas en la construcción del discurso musical.

Schumann es clásico por fuera, en lo externo, en lo puramente formal; sus mayores esfuerzos en la época de plenitud tendieron a reanimar la Sonata clásica ensanchando sus secciones. Pertenece al número de los románticos que se tuvieron por continuadores de Beethoven en su tercer estilo. Frente a esta manera de producirse, el pensamiento de Schumann es desorbitadamente romántico, indisciplinado. Se mueve a ramalazos de su inspiración, para caer en la divagación rapsódica o en la incoherente fantasía, incluso cuando persigue canalizar sus ideas en formas cerradas.

Chopin piensa en clásico. La fluidez de su música, el libre discurso de que se vale, tan espontáneo que sugiere la improvisación, están dirigidos por una exigencia férrea de equilibrio entre los períodos, de exacta proporción en el desarrollo de las ideas, por un control del sentimiento que, por poderoso que sea, nunca se desborda ni pretende justificar con su arrebató la incongruencia de los ele-

mentos musicales. Hay un ritmo interno en sus obras, mucho más allá de la lógica escolar de ir sumando compases de cuatro en cuatro o de ocho en ocho, de que todavía tiene que valerse Schumann en sus piezas breves. Uno de los pocos testimonios auténticos que encierran las páginas de Jorge Sand sobre el carácter de Chopin como músico lo constituyen aquellas de «Un Invierno en Mallorca», donde se nos relata la angustia llevada hasta las lágrimas con que Chopin compuso; cómo volvía una y otra vez sobre sus Preludios o sus Estudios hasta darles forma definitiva y de una precisión absoluta, donde no faltara ni sobrase una sola nota. El más leve matiz *está pensado* en esta música, que es un prodigio de aparente espontaneidad y de estricta organización. Como las arias de Bach, podría decirse sin pecar de exageración. Si Chopin usa esquemas formales, son los más simples de canción danzada de origen popular; esquemas tan simples que poco representan como forma impuesta.

Es difícil, por no decir imposible, fijar en palabras conceptos que se resisten a toda terminología, que más se sienten que pueden ser explicados. El lector obtendrá mejor fruto que del razonamiento en que me esfuerzo con la comparación de las Sonatas de Chopin y de Schumann en la época de plenitud de estos músicos. Nada dice mejor hasta qué punto Chopin realizó en un nuevo lenguaje, producto de un nuevo espíritu, esas Sonatas sin forma de sonata y hasta qué punto asimismo Schumann adulteró los viejos moldes, que como moldes actúan todavía, con un contenido de incoherencia flagrante en su expresión. Romántico sin freno en su interior, post-clásico por fuera, se nos ofrece Schumann, sin encontrar fórmula que valga a las rutas futuras de la música. Chopin domina su expresión romántica y, por la fundamental clasicidad de su espíritu, con nuevos modos la organiza. No deja de tener un valor [bien significativo el hecho de que Schumann no pudiera desprenderse de un «programa» literario para desarrollar sus obras, hasta las escritas en forma de sonata. Ha de valerse de medios extraños a la música para construir sus poemas en sonidos. Abundan referencias sobre los «argumentos» que dirigieron la composición de las últimas sinfonías y sonatas de Schumann, aunque el músico se sirviera de ellos como medios accesorios y no considerase necesario conservarlos para la posteridad. En la música de Chopin no alienta argumento literario ninguno (*), ni el discurso sonoro, repetimos, se desenvuelve por otros medios que los puramente musicales.

(*) *Los que tienen algunas composiciones de Chopin son torpes agregados de generaciones posteriores.*

Liszt, lo que es curioso en el principal impulsor del poema sinfónico, analizó el valor de John Field y de sus Nocturnos para piano en los siguientes términos: «Field fué el primero en introducir un estilo que no deriva de ninguna de las formas anteriores. El sentimiento y la melodía prevalecen en sus Nocturnos, liberados de los límites y obligaciones de la forma prefijada. Desbrozó el camino a todos los esfuerzos siguientes, nacidos con el nombre de «canciones sin palabras», «impromptus», «baladas», «nocturnos» y otros semejantes. En John Field hay que buscar el origen de las obras para piano en las que el sonido y las peculiares fases de la emoción y el calor del sentimiento lo son todo». Es obvio el propósito que guió a Liszt al trazar estas líneas. Más que buscar la restitución del valor de Field, obscurecido por el de su genial contemporáneo en la iniciación de una nueva especie de música, quiere empañar la originalidad de este último. En todo caso, las tan precisas palabras de Liszt demuestran que Chopin recogió del creador de los Nocturnos el sentido profundo de una música que él llevó a sus últimas consecuencias. A la altura de hoy no cabe vacilar sobre quien abrió esas amplias perspectivas al arte de los sonidos, con posibilidades no sospechadas o, a lo sumo, apenas entrevistas por el músico inglés.

* * *

Mientras el conglomerado de tendencias en una y otra cara del Romanticismo degenera hacia lo hinchado y vacío en los años que corren entre 1880 y 1914, el arte de Chopin atraviesa incólume esa etapa y nutre de su savia la única corriente que desde el post-romanticismo irrumpirá vigorosa en la música moderna: el movimiento impresionista francés. Por medio de la música de Debussy, y no sólo la escrita para piano, la herencia de Chopin penetra en el arte contemporáneo. Chopin fué el primero en calidad de los románticos y el primero en cuanto a la cronología de los modernos, como se ha repetido. Sin Chopin la música de fines del siglo XIX y comienzos del nuestro es inimaginable.

La influencia de Chopin en el lenguaje armónico de la aludida etapa de transición y en el impresionismo es evidente. No es sólo la abundancia de acordes disonantes de segunda mayor y menor, séptimas aumentadas y disminuídas, de novenas, rara vez empleadas en su tiempo a no ser como apoyaturas; tampoco el concreto empleo de cuartas y quintas para producir la oquedad armónica de que gozará Debussy hasta el abuso o los giros modales que a la

música de Chopin pasan desde el folklore eslavo. Es que en Chopin y en su expresiva armonía este elemento de la composición cuenta en la mayor parte de los casos como una atmósfera, de tan sutil impresionista. La ondulación de finos matices cambiantes que, sobre una tonalidad precisa, da la sensación de indefinición tonal por el continuo fluir de modulaciones pasajeras y acordes alterados, procedimiento caro a Debussy, tiene su punto de partida en Chopin. Igual ocurre con el uso de cuantas posibilidades ofrece la armonía cromática. El impresionismo descubrió en Wagner la amplitud de horizontes que la liberación cromática representó para la música, hasta entonces demasiado estrechamente sujeta a firmes bases tonales. Pero muchos años antes del Tristán, influyese esto o no en Wagner, cosa que es discutible, Chopin ofrece el catálogo completo de recursos cromáticos en la armonía, la melodía y los diseños melódicos acompañantes de sus obras. Chopin impregnó al mundo romántico de todas las sutilezas que se podían obtener de la escritura cromática y las incorporó al lenguaje habitual de la época subsiguiente.

Si el arte de Wagner pesa sobre el idioma sinfónico de los impresionistas en forma inequívoca, sobre el tejido armónico de las creaciones de estos músicos, y hasta sobre su concepto de la estructura musical, un análisis detenido reafirma lo poderoso que fué el influjo de Chopin. La melodía tratada como una evaporación del ambiente armónico, en Chopin por primera vez se produce. El también es quien antes que nadie envuelve la melodía de una obra en diseños cromáticos que la suavizan como cendal inasible. Recuérdese, como ejemplo en la mente de todos, la atmósfera melódica del estudio conocido por «El viento de invierno». Ejemplos parecidos podrían citarse en profusión. El impresionismo de la mayor parte de los Estudios y Preludios y de algunos Nocturnos de los últimos años de Chopin no pudo pasar inadvertido para los impresionistas. Desde luego, Debussy puso especial interés en honrarlo al dedicar a su antecesor romántico los Estudios que representan la suma de su genio de compositor para piano. En las dos series de Imágenes y, con mayor abundamiento, en las de Preludios, no faltan rasgos chopinianos. Debussy supo que las marchas y progresiones cromáticas de Chopin, la ornamentación impalpable de sus melodías, la delicada fluencia de éstas, respondían a mucho más que a la simple busca de una blandura del teclado que sólo aciertan a descubrir en tan rica técnica los que carecen de capacidad para calar más hondo en sus problemas.

Antes que en las elucubraciones pseudomísticas de Scriabin o el chopinismo exterior de Liadoff o de Rachmaninoff, pervive el espíritu de Chopin en Debussy y sus continuadores. Como herencia viva que es, se desarrolla hacia otras metas, crece en nuevas conquistas. En Ravel incluso, aunque por temperamento le sea ajeno,—Ravel no pudo nunca eludir la férula del académico que arrastró consigo,—hay algo de Chopin, recibido a través del último Liszt.

* * *

Aun dentro de los límites en que debe contenerse un trabajo como el que nos ocupa, no sería lícito darle por concluso sin algunas referencias concretas a sobresalientes aspectos de la técnica de Chopin que hemos aludido.

El lenguaje armónico de este maestro es particularmente revelador de la cuantía de su aporte al romanticismo y del buen número de anticipaciones impresionistas que contiene su obra. En relación con la armonía impresionista, obsérvense en los siguientes ejemplos, elegidos un poco al azar, segundas que, empleadas o no como apoyaturas, a veces como notas de paso o como inversiones de acordes de séptima, tienen un claro valor de disonancias. Al igual ocurre con novenas, acordes de cuarta y sexta, quintas consecutivas, alteraciones cromáticas, etc.

En el Preludio N.º 20 en Do menor, se prodigan disonancias obtenidas por apoyaturas o sextas agregadas, que vienen a dar un distinto color e interés a los acordes de séptima de dominante, ya vulgares en el romanticismo.

Ej. N.º 1.

Largo

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Largo'. The notation includes various chords, some with dissonances, and chromatic lines in both hands. The right hand has a more melodic and complex texture, while the left hand provides a harmonic and rhythmic foundation.

En el Preludio en Mi menor Op. 28 N.º 4, las séptimas y los acordes de sexta, y de sexta y cuarta, tratados en una escritura cromática en el bajo, contienen toda la atmósfera elegíaca de la

pieza. Tonos sombríos sobre los que se sostiene una de las más hermosas melodías de Chopin y, me atrevería a decir, «más modernas» entre las por él creadas. Angulosa y, no obstante, blanda, de una expresión dúctil a lo íntimo del sentimiento.

Ej. N.º 2.

Largo.

Segundas como notas de paso o apoyaturas, sobre un bajo cromático, obtienen un efecto semejante, aunque el carácter de la pieza sea muy distinto, en el Scherzo de la Sonata en Si bemol Op. 35.

Ej. N.º 3.

Allegro.

Con mayor libertad se combinan segundas, séptimas,—con interesantes efectos de enarmonía,—y novenas, en la Fantasía en Fa menor Op. 49, una de las obras más ricas de estructura armónica de su autor y de la música del siglo XIX.

En la Polonesa-Fantasia Op. 61, compuesta en 1846 y, por tanto, una de las últimas obras de Chopin, si no la última, el cromatismo ultra-expresivo anuncia la revolución que personificará el «Tristán» de Wagner.

Ej. N.º 4.

Tempo di marcia.

The musical score for Ej. N.º 4 is written for piano in 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The second system continues the piece, showing the melody and accompaniment developing further. The key signature has one flat (B-flat).

Ej. N.º 5.

Polonesa (Allegro maestoso.)

The musical score for Ej. N.º 5 is written for piano in 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The second system continues the piece, showing the melody and accompaniment developing further. The key signature has one flat (B-flat).

Más genial, si cabe, se muestra Chopin cuando, con leves trazos y exclusivamente por resonancias, obtiene un clima armónico complejo. Los ejemplos de esta índole son tantos que apenas hay obra de Chopin en que no se los encuentre. Entre las primeras composiciones del músico, elocuente en este sentido es el Nocturno en Re bemol Op. 27 N.º 2. Las resonancias producidas por la figuración acompañante, en la mano izquierda, tejen el ambiente armónico. Es admirable en esta obra la precisión con que está calculado el justo espacio en la alteración de las resonancias de cada acorde implícito. El intérprete ha de resolver como primera dificultad el preciso empleo de los pedales.

Ej. N.º 6.

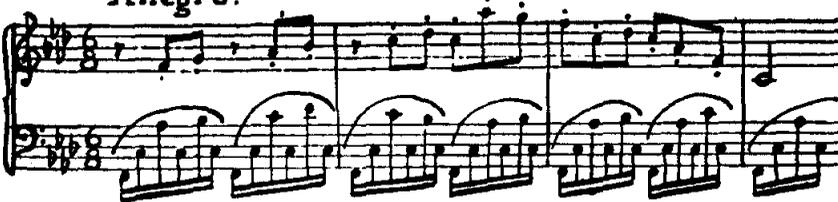
Lento sostenuto.

En tiempo vivo, no menos sutil es el ambiente armónico alcanzado por resonancias en el Estudio Op. 25 N.º 2. En la primera serie de Estudios Op. 10, el N.º 9 contiene un efecto parecido, con melodía menos envuelta, más despegada del clima armónico. Porque Chopin dosifica en sus obras hasta esta mayor o menor fusión entre la línea que canta y la armonía sobre que se desliza.

Ej. N.º 7.

Presto.

Ej. N.º 8.

Allegro.

El doble valor melódico-armónico de las figuraciones de acompañamiento en Chopin ofrecería de por sí solo margen para un prolongado trabajo. Debussy no ignoró las posibilidades que para su propio arte ofrecía en este aspecto el de Chopin. Sobremanera revelador es el Estudio Op. 25 N.º 6, en Sol sostenido menor, construido con los más simples medios. Este «Estudio en terceras», con

su escala cromática como línea melódica, sus pasajes de transición en intervalos melódicos de segunda (Re, Mi), con su bajo arpegiado, que provee por resonancias de sutiles matices armónicos, es un acabado modelo de debussismo romántico.

Contenido melódico-armónico en la figuración acompañante, equiparable al que acabamos de señalar encierra el famoso Estudio en La bemol Op. 25 N.º 1. Y con caracteres bien acusados, dentro de su sello de excepción, el Estudio en arpeggios—Do menor Op. 25 N.º 12,—y el Estudio en La menor Op. 25 N.º 11. En éste la rápida figuración cromática en la parte superior, la atmósfera tejida por ese «viento de invierno», al que se contrapone el obstinado y simple diseño del bajo, ofrece una muestra, por muy recordada no menos significativa, de la expresión captada por Chopin al fundir todos los recursos de la música pianística—melodía, armonía, ritmo, timbre—en diseño melódico impalpable.

La estructura de la melodía chopiniana es otro de los rasgos de su arte que ofrece inagotables sugerencias para el análisis. Independiente de la estrecha relación que guarda con el sustento armónico, como línea sonora encierra un sello tan personal, una expresión tan concentrada que sitúa a su autor, como tanto se ha repetido, en el primer plano de los grandes creadores de todos los tiempos. También la melodía en las obras de Chopin es índice preclaro de la modernidad de sus conceptos. Raras veces, y casi siempre en los géneros que proceden de fuentes folklóricas,—polonesas, mazurkas, escocesas, valsos incluso—adopta la convencional cuadratura de sus contemporáneos o de los clásicos que le preceden. La fluidez de las ideas melódicas de Chopin se logra precisamente por la hábil manera en que rehuye la cuadratura. No acepta períodos en exceso regulares ni aun en los casos en que más se pudiera ver obligado a ello. La Mazurka Op. 6 N.º 4 nos ofrece el ejemplo de una melodía, de carácter modal, cuya estricta regularidad es de continuo variada. La frase se compone de dos compases, uno de los cuales se repite idéntico y el otro cada vez alterado. El procedimiento es típico de Chopin; muchos otros ejemplos como éste pueden hallarse en sus composiciones.

Ej. N.º 9.

Mazurka.



En los Estudios es donde se presentan muestras más interesantes de la libre construcción melódica de Chopin. Le repugna repetir una frase o motivo en idéntica disposición a como ya se escucharon. La transformación de los valores melódicos es, por esto, incesante; pero ello no se produce sino con una aparente espontaneidad, porque cada uno de los cambios, hasta el de un simple adorno, está calculado de acuerdo con la expresión requerida en cada momento y con la organización rigurosa de la forma. A lo que contribuye el fuerte sentido chopiniano del encadenamiento y desarrollo de las ideas, del ritmo en la construcción, de la lógica formal, en definitiva.

Ya el Estudio Op. 10 N.º 3 en Mi mayor es un acierto por el incesante fluir, con una pensada irregularidad en la sucesión de motivos, del caudal melódico. El Estudio en Fa menor, del que transcribimos a continuación un fragmento, aun es más elocuente. La imaginación melódica de Chopin apenas tiene paralelo con la de otros músicos.

Ej. N.º 10.

Andantino.



El ejemplo anterior también lo es de acierto en la superposición de un ritmo ternario, en la parte superior, con el ritmo binario de la mano izquierda.

Las superposiciones de ritmos distintos, procedimiento tan recurrido por la música posterior, son frecuentes en Chopin. Desde fórmulas sencillas, como contrastar ritmos ternarios con binarios en los Valses, hasta combinaciones de franca polirritmia, como la

resultante en el Preludio Op. 28 N.º 8, en Fa sostenido menor, al mantener, de principio a fin, el diseño melódico en fusas de la parte superior, con la melodía interior en corcheas y semicorcheas, sobre el enérgico motivo acompañante.

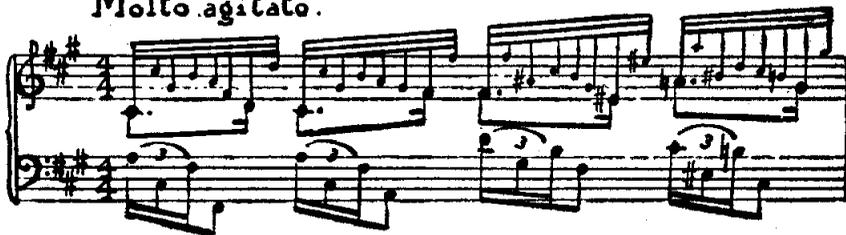
Ej. N.º 11.

Vals.



Ej. N.º 12.

Molto agitato.



En cada uno de estos aspectos,—la melodía, la armonía, el ritmo, el ritmo formal,—los ejemplos que podrían aducirse son infinitos. Baste con lo apuntado para un acercamiento a lo que representa la obra de Chopin en la evolución de la música.