

## Conferencia del Dr. César Arróspide de la Flor, Catedrático de Historia de la Música

Señor Decano:

Señores Catedráticos:

Señoras, señores:

Hace justamente cien años, el 30 de octubre de 1849, desfilaba por las calles de París, en dirección del Cementerio du Père Lachaise, el cortejo fúnebre que seguía los restos de Federico Chopin. Estaban allí, Meyerbeer, el triunfador indiscutido de la Gran Opera; Berlioz, el combativo y genial rebelde; Delacroix, el jefe de la pintura romántica; Teófilo Gautier y toda una multitud en la que figuraban los más altos valores de las artes y las letras de Francia. En la Iglesia de la Magdalena se había cantado, por los más famosos cantantes de la época, el Requiem de Mozart y, al salir el féretro, se había escuchado, por primera vez, la célebre Marcha Fúnebre, orquestada para esta ocasión.

Guy de Pourtalès, uno de los biógrafos más acuciosos y devotos de Chopin, describe la escena al llegar al Cementerio: "No se pronunció ningún discurso —dice—. En los minutos de silencio que siguieron al descendimiento del ataúd, se vió a una mano amiga echar sobre la sepultura aquella tierra polonesa que le fué dada a Chopin el día en que abandonó su patria. Habían transcurrido exactamente diecinueve años. Durante todo este tiempo, el polvo natal había permanecido en la copa de plata, esperando este supremo empleo. Ahora, no quedaba nada de Polonia. Solamente este puñado de tierra y la obra de Chopin: algunos cuadernos, algunas páginas, que representaron durante tres cuartos de siglo, el misticismo de una nación".

Hoy, al cumplirse el centenario, corren vientos impropicios para la comprensión de su mensaje romántico. Se viven aspiraciones objetivis-

tas y comunitarias, adversas a la expresión subjetiva y singular de los artistas de hace un siglo. Sin embargo, Chopin encarnó, en esa expresión, una actitud humana permanente, que su genio penetró a través de lo circunstancial de su época. Por eso, su obra está casi íntegramente vigente, mientras tantas otras, que brillaron entoces a su altura, en el espectacular y ampuloso edificio romántico, se han derrumbado totalmente o han envejecido con la triste y ajada vejez de las bellezas de artificio.

Muchas páginas de Chopin señalan el punto culminante, en los tiempos modernos, de una progresiva transposición musical de nuestro mundo interior. Aflora ésta ya en las melodías para una voz con acompañamiento de laúd que, superando la herencia fundamentalmente coral de la Edad Media, compusiera Vincenzo Galilei, padre del célebre astrónomo, en los últimos años del siglo XVI, y en los solos de canto publicados por Julio Caccini en 1601, bajo el significativo título de "Nueva Música". Mas tarde después de las geniales intuiciones de Claudio Monteverdi, en el drama lírico, esta expresión de lo personal va a quedar en parte absorbida en los desbordes virtuosistas del "bel canto" italiano o en los esplendores escénicos de la ópera francesa. Pero en la música instrumental, en cuya línea hemos de encontrar después a Chopin, la vemos madurar bajo las formas clásicas del siglo XVIII, en los aciertos expresivistas de la escuela de Mannheim, en las últimas obras de Mozart y en la gigantesca carga humana aportada por Beethoven.

Le Revolución Francesa, que dió expansión a infinidad de tenso anhelos de afirmación individual, ha de influir decisivamente en este proceso. París es la gran capital europea donde convergen todas las corrientes del pensamiento y el arte y bajo las líneas tranquilas de la vestidura neo-clásica, con las que la Revolución negó los esplendores barrocos del Antiguo Régimen, las primeras formas románticas abren el camino de un nuevo lenguaje individualista. La música quedó en gran parte entrabada, en este avance, por el lastre italianizante de los grandes espectáculos de la ópera napoleónica, mientras la poesía y la pintura revelaban ya un mundo de ideas y sentimientos que esperaban también su adecuada expresión musical.

El derrumbamiento de la Restauración Borbónica, que siguió a la caída de Napoleón Primero, significó también, el derrumbamiento de los últimos paramentos neo-clasicistas y la irrupción triunfal del Movimiento Romántico, en el año 1830. Es el año de la "batalla de Her-

nani" y de la Sinfonía Fantástica, de Berlioz, en que se afirma la etapa militante y combativa del nuevo credo artístico. Las salas de conciertos, que han venido multiplicándose desde comienzos del siglo, son, como los museos, el índice de la democratización del arte, que no gira ya en torno al salón principesco. Los grandes concertistas, amos o esclavos del gran público, son los caudillos de esta nueva democracia, en la que brilla el prestigio casi diabólico de Paganini o la fascinante figura de Liszt. Epoca efervescente, en que chocan las más exaltadas fantasías y que explica las concepciones desproporcionadas y gigantesacas de Berlioz, sumando cuatro orquestas en su Requien o más de mil ejecutantes entre los coros e instrumentales de su Te Deum.

A este mundo, cruzado de inconformismos y rebeldías en el arte y en la vida, al que agita la más bullente actividad política, llega en setiembre de 1831, Federico Chopin. Apenas cuenta veintiun años, pero está ya prematuramente maduro en su genio de compositor, acaso por el presentimiento de su temprano fin. Le quedan sólo dieciocho años de vida —prácticamente toda su vida de artista creador— que vivirá, salvo breves ausencias, en París. Dos revoluciones, podemos decir, marcan los linderos de esta existencia: la de 1830, que acaba de producirse exaltando a Luis Felipe, el Rey-burgués, y la de 1848, que lo derroca, y que impulsará a Chopin enfermo a viajar a Inglaterra, de donde volverá el año siguiente para morir entre los amigos de su segunda patria.

Días duros, de soledad, y pobreza, son los primeros, en los que logra, con gran dificultad, organizar un concierto en la sala Pleyel. Sólo asisten polacos y apenas puede cubrir los gastos. El público francés, del que necesita para abrirse paso y vivir, lo ignora todavía. A punto de alejarse definitivamente a Londres o a las Américas, un encuentro providencial decide su suerte. El príncipe polaco Valentín Radziwill, enterado por Chopin de su precaria situación, lo presenta en el salón del barón de Rothschild, donde el joven pianista, en una noche, conquista a la más alta sociedad parisiense. Al día siguiente es el artista de moda, a quien todo el mundo, y sobre todo las damas, fascinadas por su cautivante distinción, invitan y piden lecciones, que llegan a cotizarse a los más altos precios.

Chopin ha encontrado el ambiente para su arte: el "salón" romántico. En el Antiguo Régimen, el músico, funcionario de una casa real o principesca, presentaba en la pieza breve, al estilo del arte clavecinístico francés, el regalo que su señor ofrecía como ornamento del am-

biente de cortesía y reverencia de una reunión de la más refinada aristocracia. Toda la música de cámara y las sinfonías concebidas dentro de la amplia estructura de la "forma-sonata", en la escuela vienesa, tuvieron también ese destino decorativo y fué creada por músicos como Haydn o Mozart, cumpliendo semejante servicio. Después de la Revolución, la función del artista asume una dignidad antes desconocida. Deja ya de ser el funcionario que sirve, para convertirse en el escogido de quien se espera un mensaje que no está al alcance de los demás. En el salón romántico, es el confidente, en un clima de intimidad totalmente nuevo. "Ya no se trata —se ha dicho con razón— de reuniones de cortesía, de fiesta con danza como epílogo. Los grabados nos enseñan a hombres absortos, melancólicos, paradójicamente gozosos con una experiencia de sufrimientos. La música no es lujo ahora, sino una necesidad, la gran puerta para el ensueño y para la nostalgia de infinito".

Para este ambiente confidencial compuso Chopin sus nocturnos, impromptus, preludios y estudios, sus mismos valsos y mazurkas, no destinados a la danza, pero sobre todo, en él volcó sus inefables improvisaciones. En la intimidad de sus amigos, entre quienes se encontraba comprendido y amado, dejaba correr las manos sobre el piano, esbozando melodías y armonías imprecisas, en una nube sonora, de la que surgía casi siempre lo que él llamaba "la nota azul". Era la idea viva y fecunda que confundía a todo el cenáculo en una sola emoción. En esta sintonización íntima se hallaba enteramente feliz.

Sabida es su alergia a los conciertos públicos. "No tengo carácter para dar estos conciertos —declaraba alguna vez a su amigo Liszt— El público me intimida; me siento asfixiado por esas respiraciones precipitadas. Paralizado por las miradas curiosas, mudo delante de esas caras desconocidas". Mientras Berlioz, pensando en las multitudes congregadas en ámbitos inmensos, lucubraba sus concepciones monumentales, que no dejaron lugar en su obra al piano y la música de cámara, mientras Liszt hace del mismo piano el instrumento de sonoridades deslumbrantes con las que subyuga al gran público que colma las salas de concierto, Chopin vuelve la espalda a la polémica romántica. Mientras aquéllos, como Ricardo Wagner más tarde, se empeñan en la batalla por la Música Nueva, él asume una actitud de evasión, que se resuelve en el arte intimista y confesional para el que están hechas las sonoridades atenuadas de su ejecución maravillosa y los exquisitos y hondos perfiles de su inspiración.

Chopin va a devolver su jerarquía a la literatura pianística, redimiéndola del mal gusto, que explicablemente, había traído, desde principios del siglo, el proceso de democratización del arte. La nueva gran clientela musical, para la que se producía ahora, no tenía el respaldo de una vieja tradición de cultura como la aristocracia del Antiguo Régimen. Los modelos que habían dejado Bach, Mozart, Haydn, Beethoven y tantos otros, habían sido preteridos ante la incontenible invasión de las cantinelas del bel-canto italiano. Estas descendieron del tablado operístico a los salones, para ser traducidas y parafraseadas en toda suerte de fantasías y pot-pourris brillantes, confeccionados sobre la medida de un virtuosísimo espectacular y superfluo.

Claro índice de este gusto etectista y ostentoso, que es el flanco más vulnerable del ambiente romántico, son los programas de los grandes conciertos que, respondiendo a las exigencias del público, se conciben muy lejos de la unidad y la congruencia del recital moderno. El propio Chopin tuvo que actuar en conciertos, como el primero que ofreciera en París, en que, alternando con sus exquisitas composiciones, figuraron arias de ópera, un solo de oboe, un quinteto y una marcha a seis pianos, en la que el recién llegado artista, todavía desconocido, ocupaba, por cierto, el sexto lugar.

Chopin va a cumplir su tarea dignificadora del arte, creando un estilo de expresión personal cuyo penetrante lirismo lleva a punto cimiento la trayectoria subjetivista de la música en los tiempos modernos. Su cabal significación romántica es ésta. El realiza la más ambiciosa aspiración de su época, haciendo de la música ese "saber" profundo, que es la vivencia de las realidades íntimas del hombre, inasibles en razonamientos y conceptos.

Por eso, su inspiración no busca la transposición en sonidos de visiones exteriores, haciendo, como Liszt tantas veces, música descriptiva o de programa. Su arte es, por el contrario, fundamentalmente confesional, revelación de su alma privilegiada, en la que se reflejaba el mundo exterior, sin contornos objetivos precisos. "Protestaba con toda su alma y tenía razón —escribe Jorge Sand— contra la puerilidad de las imitaciones por medio del oído. Su genio estaba lleno de misteriosas armonías de la naturaleza, traducidas por equivalentes sublimes en su pensamiento musical y no por una servil repetición de los sonidos exteriores". Y el propio Liszt afirma que se contentaba con extraer el sentimiento de los cuadros que veía, olvidaba la plástica —dice— "la corteza pintoresca que no se asimilaba a la forma de su arte y que no

pertenecía a su esfera espiritualizada". Si bien las melodías y armonías chopinianas poseen una inmensa virtud de sugerencia, que puede poblar de vivas imágenes la mente de sus auditores, son muy pocas sus obras, como el llamado Preludio de la Gota de Agua, la Polonesa en La bemol mayor o la Marcha Fúnebre, a las que pueda atribuirse algún propósito descriptivo. Precisamente, para penetrar el sentido íntimo del mensaje chopiniano y explicar las características peculiares de su inspiración, es indispensable situarlo en este ángulo de mira de su expresión intimista y no descriptiva, que constituyó la médula de su aventura romántica.

Y su más legítima gloria es el haber vivido esta aventura romántica sin violentar jamás la línea aristocrática de su arte. La elegancia impecable y la discreta concisión de sus creaciones no toleraron los desmesuramientos ni el énfasis retórico del que se libraron muy pocos de sus más ilustres contemporáneos. Un insaciable anhelo de perfección lo persigue a través de toda su vida. Destruye los manuscritos en que puedan quedar bosquejos o pensamientos inconclusos. Pule con rigurosa minuciosidad cuanto escribe, para evitar todo descuido o el más pequeño error. Y es así también en la vida. Del mucho dinero que obtiene en su saño de pleno apogeo, buena parte invierte en satisfacer sus exquisitos gustos de hombre refinado y selecto. No soporta lo vulgar ni lo estridente y mientras entabla entrañables amistades con espíritus igualmente delicados, como Bellini, Delacroix y Liszt, padece con íntima repugnancia, la cercanía de algunos de los exaltados propugnadores de las nuevas ideas socialistas que rodeaban a Jorge Sand, la inquieta novelista que fué por muchos años su amante.

Esta actitud temperamental no menguó, sin embargo, la vitalidad y virilidad de su arte. Nada más equivocado que suponerlo decadente o enfermizo. En él se revela toda la fuerza interior y la pasión de un hombre de convicciones y afectos profundos, cuya expresión personal según el dicho de alguien que lo conoció íntimamente, era a la vez "tierna y severa, casta y apasionada".

El mensaje chopiniano encontró ya, en trance de madurez, el instrumento ad-hoc para transmitirlo. El piano, inventado en 1711 por Bartolomeo Cristofori, había seguido un penoso proceso de perfeccionamiento antes de alcanzar carta de ciudadanía en el mundo musical. Se señala solo en el año 1768 —o sea más de medio siglo después de su invención— la fecha del primer concierto público en que, actuando Juan

Christian Bach— se presenta el nuevo instrumento, en Londres, y en 1770, la de las primeras obras compuestas expresamente para él, que fueron tres Sonatas de Muzio Clementi. Esta lentitud en la aceptación del piano por el público es sólo en apariencia la consecuencia de haber sido superadas muy paulatinamente sus deficiencias y limitaciones iniciales. En realidad, esto último, como aquella aceptación, no se produjeron antes porque la sensibilidad musical del siglo XVIII, como la del anterior, se había satisfecho, hasta entonces, con las sonoridades cristalinas pero frías del clavecín, el instrumento reinante en los salones barrocos del Antiguo Régimen. La nitidez de sus notas, con las que se lograba la cabal realización de todos los primores ornamentales del estilo "rococo", sintonizaba plenamente con el ambiente de artificio y cortesanía de los medios cultos de esa época. Sólo cuando el reclamo rousseauiano de "lo sencillo y natural" se traduce en el arte por una exigencia de expresión humana más profunda, empieza a sentirse la urgencia de un instrumento suficientemente rico y flexible, que sea capaz de transmitir vibraciones más íntimas, que estaban vedadas al clavecín. Esta necesidad precipitó la evolución y perfeccionamiento del piano, dotado, por razón de su principio de percusión sobre las cuerdas, de la virtud de traducir los más mínimos perfiles de intensidad y calor de la expresión personal. Ya Haydn y Mozart alcanzan la etapa de transición, antes del desplazamiento del clavecín, pero es a partir de Clementi, siguiendo por Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn y Schumann, donde podemos descubrir la progresiva afirmación del estilo pianístico, en sus riquísimas virtualidades, hasta llegar a la obra céntrica de Chopin y Liszt.

Chopin volcó todas sus energías en esta tarea. Salvo un trío, sus Cantos Polacos y algunas piezas para violonchelo, su obra se radica íntegramente en el piano. Es allí donde se satisface plenamente su sed creadora. Rechaza toda insinuación de abordar otro campo, así sea el de la ópera, género triunfante al que repetidas veces pretendieron inducirlo amigos y maestros, que admiraban su fecunda inventiva melódica.

En las sonoridades del piano encontró el clima adecuado a su inspiración romántica. Merced a los pedales, podía lograr efectos desconocidos antes. Principalmente, la continuidad del sonido, en la forma peculiar y única de ese instrumento. Continuidad que no es —como en el órgano o los instrumentos de cuerdas frotadas— la de un sonido que se está produciendo por la actuación presente de su causa gene-

radora, sino continuidad de un sonio que se prolonga en trance de evasión cuando esa causa generadora —la percusión del martillo en la cuerda— ha cesado. De allí sus contornos indefinibles y su valor de misterio, que hace posible infinidad de sutiles efectos de color por el entrecruzamientos de armonías que quedan flotando en el ambiente. "Este fascinante e irreal juego de sonidos en el aire, derivado del arpa eólica —dice el musicólogo alemán Leichtentritt— es el ideal del sonido y la razón primera por la cual la música romántica es, principalmente la música de piano". Y este mismo juego fascinante que se debe especialmente a Chopin, es el que ha de proyectarse más tarde en los vaporosos climas del impresionismo de fines del último siglo.

Chopin conduce el fluir de estas sonoridades, de suyo tan sugerentes, con un genial sentido del dinamismo interior. Aquí está tal vez la raíz más honda de su lirismo, en esta aptitud de plegarse ceñidamente y sin esfuerzo a las ondulaciones más recónditas y misteriosas de la afectividad. Ha quedado célebre su "tempo rubato", indicación con la que procuraba hacer entender a los pianistas aquella forma, que él lo graba como nadie, de escapar a la cuadratura del tiempo sin trastornar, sin embargo, la medida. Verdadera "regla de irregularidad" de la fantasía romántica, que sorprendía tanto a Mendelssohn y a muchos de sus admiradores. De sus ejecuciones dice Pourtales: "Les imprimía a todas algo como un color sin nombre, una apariencia indeterminada, algunas pulsaciones vibrátiles que no tenían nada de material y que, como los imponderables, parecían actuar sobre el ser sin pasar por los sentidos".

Esta dinámica ondulante y varia se aúna, en las concepciones de Chopin, a un continuo fluir de las modulaciones, que encubre y hace impreciso el sentido tonal. Así le infunde a su música una calidad colorística, precursora del desdibujamiento impresionista, que encuentra ya un paralelo pictórico en el arte de Delacroix, su íntimo amigo. Los compositores clásicos habían atribuído a la sucesión de tonalidades una función constructiva que requería de esquemas claros dentro de la arquitectura musical, para asegurar su equilibrio. Chopin, sin desconocer este principio, ensancha las virtualidades de la armonía hasta el punto de poderse decir que toda la "armonía cromática" de Liszt y Wagner, señalada como uno de los más significativos atributos de su modernidad, está ya formulada en la obra del pianista polaco. Y sobre esta riquísima y cambiante trama tonal, Chopin dibuja su línea melódica encarnando la médula, inexpresable en otra forma, de la vida profunda del yo.



Mucho se ha discurrido a propósito de la liberación de la forma en los músicos románticos. Pero hay que entender, que fué sobre todo la voluntad de eludir el compromiso de estructuras amplias y complejas lo que indujo a los compositores a volcarse más frecuentemente en piezas cortas, de un solo movimiento. Estas, menos exigentes en su desarrollo, permitían mejor la libre expansión de la fantasía del artista. Es así como proliferan los nocturnos, impromptus, preludios, lieder, estudios y romanzas sin palabras, donde antes brotaban sonatas y música de cámara, sujetas a esquemas más severos. Aún las grandes formas instrumentales del Romanticismo abandonan la razón arquitectural de la sinfonía para desenvolverse de acuerdo a un derrotero poético o una sugestión pictórica. El arte confesional de Chopín lógicamente se queda casi siempre en la microforma, que le fué especialmente adecuada. Salvo sus dos Conciertos, obras de juventud, y unas contadas sonatas, toda su obra quedó encerrada en piezas breves. Y no podía ser de otro modo. Las formas amplias de la música de cámara y la sinfonía clásica, así como el poema sinfónico del romanticismo, requieren la objetivación del discurso musical para encuadrarlo dentro de su arquitectura o su plan literario, sin lo que no puede sostenerse el desarrollo congruente de tal discurso. En cambio, en la forma breve es posible abandonarse a la libre expansión de la confidencia sin incurrir en lo informe o anárquico y sin ahogar su preciosa carga humana.

No es posible referirse al contenido del lirismo chopiniano, volcado en esas piezas breves, sin aludir a su valor nacionalista, manifiesto sobre todo, en sus polonesas y mazurkas. La estética romántica al exaltar la personalidad individual como expresión de la realidad interior del sujeto, abrió camino al nacionalismo, transponiendo a la personalidad colectiva esa misma actitud. Las tradiciones y la historia propias de cada pueblo pasaron a ser así motivo frecuentísimo del arte. A los personajes y temas de la mitología y antigüedad clásicas que habían poblado la literatura y las artes plásticas hasta entonces, sucedieron, los temas extraídos principalmente de la tradición medioeval, que daba fisonomía a las naciones modernas.

En la música, esta tendencia se resolvió en una sistemática y entusiasta incursión en el acervo de la canción popular. Esta representaba una peculiar y profunda expresión de personalidad colectiva, cuyos magníficos tesoros estéticos no habían sido, sino muy esporádicamente,

elevados a la jerarquía de arte culto. Uno de los capítulos más ricos de la historia musical del siglo XIX es, por eso, éste de las escuelas nacionalistas, como la rusa, la escandinava o la española, que con muchas otras, diversifican el panorama de la producción europea, antes polarizada casi enteramente por Francia, Italia y Alemania.

Precursor inmediato de este gran movimiento surgido a mediados del siglo, es Chopin, en cuya vida y obra la tónica nacionalista es persistente. Sin embargo, lo que en otros es sólo credo estético y sistema, en él es espontánea moción, surgida bajo el estímulo de las circunstancias históricas por las que atravesaba su patria, reflejadas profundamente en su sensibilidad.

Cuando nace Chopin, Polonia está desmembrada y un íntimo anhelo de liberación alienta en todos los hogares polacos. La polonesa, vieja danza de pasos majestuosos, es, en la sociedad, el símbolo de unidad y rebeldía. Cuando el joven músico, que ha deslumbrado a Varsovia con su talento de compositor y pianista, se aleja de la patria para llevar la gloria de Polonia a los centros más cultos de Europa, sus compatriotas le entregan la copa de plata, colmada de tierra natal, que ha de recordar su misión al artista. Así, su sentimiento patriótico, que redobla la ausencia y la desgracia, asume una tónica nostálgica, que penetra a la raíz de su fibra de músico.

Por eso, este espíritu tan poco apto, naturalmente, para el proselitismo y la propaganda, y tan predispuesto a la media voz confidencial, ha de lanzar en las polonesas su grito libertario, con un acento heróico, que parece sobrepasar el diapason normal de sus energías. Toda la vida de Chopin en París discurre en contacto con los desterrados polacos, entre quienes recuerda las viejas melodías de la tierra, nutriendo con ellas su obra. Este sello íntimo y personal define su figura de patriota, lejos de la de un jefe de escuela, como la de los compositores nacionalistas de la generación siguiente a la suya, en quienes la captación del canto popular se convierte en sistema.

Con los rasgos apuntados hasta aquí creo que puede precisarse, en lo fundamental, la significación de Chopin en la Historia del Arte. Exponente máximo de la expresión subjetiva, que venía persiguiendo la música en los últimos siglos, es un romántico que penetra hasta el fondo la médula humana de su época, salvando la pureza de su línea aristocrática. Realiza este milagro en el intimismo de su mensaje confesio-

nal, que encontró el instrumento adecuado para revelarse en forma que no se había logrado antes. Por eso, ha podido decirse de Chopin, que arrancó del piano una voz nueva que hasta entonces jamás había sido oída.

*César Arróspide de la Flor.*



**Biblioteca de Letras**  
**«Jorge Puccinelli Converso»**