

FEDERICO CHOPIN EN EL PRIMER CENTENARIO DE SU MUERTE

por

Vicente Salas Viú

La personalidad de Federico Chopin no sólo es una de las más significativas del Romanticismo, sino la que con mayor sutileza, con más finos matices lo representa en la música. Al mismo tiempo, su obra, tan en esencia de su época, trasciende de estos límites temporales como pocas y casi como ninguna está preñada de futuro. Ha sido desde luego tan "música del porvenir" como la de Wagner, el otro polo romántico.

Las proyecciones que el arte de Chopin tuvo sobre la música del postromanticismo y, en los albores de la música contemporánea, sobre el impresionismo, a la altura de hoy puede medirse que han sido tan ricas o más ricas de consecuencias que las del legado wagneriano. Cuando el impulso prestado a la renovación del lenguaje musical por Wagner se extingue en la temprana producción de Schönberg, todavía el genio rítmico y armónico de Chopin será manantial en el que refrescarán la propia inspiración músicos como Ravel y Bartok, sin que dejen de tener contraída con él alguna deuda maestros de la música moderna como Prokofief y Stravinsky, entre otros muchos que ilustran las corrientes de avanzada en la música europea de entre las dos guerras. Representa Chopin, por tanto, una de las más fecundas penetraciones de la música romántica en la de nuestro tiempo.

Los años de formación en Varsovia.—Predecesores de Chopin en el nacionalismo musical polaco

Nació Federico Chopin en Zelazowa-Wola en 1810. Murió en París en 1849. Debe a su patria de origen el nostálgico sensualismo y la vaguedad ensoñadora que de la música popular eslava pasó a impregnar la suya. París y la sociedad romántica de los salones parisinos actuaron sobre aquellas esencias y les agregaron matices, llevaron a su plena definición el estilo de este músico.

Había recibido Chopin una esmerada educación humanística. Como intérprete y compositor para el piano se formó en Varsovia, adonde se trasladó con su familia desde su pueblo natal, cuando apenas contaba dos años. Residió allí hasta el 1º de noviembre de 1830. La nos-

talga de su patria, aherrojada después de la revolución que fracasó aquel año, a la que no volvería a visitar, es uno de los más fuertes alimentos de su obra.

Fue su maestro en el piano el checo Adalberto Zwiny, de quien recibió también su admiración inextinguible por la música de J. S. Bach, y en la Composición, Joseph Elsner. Poseía este último una sólida y clásica técnica y había compuesto un buen número de óperas, obras sinfónicas y para piano, sin mayor relieve, pero en las que la tradición del arte lírico italiano y de la música instrumental alemana se asociaban con una manifiesta tendencia nacionalista.

La reverencia hacia las sugerencias de lenguaje que la música popular de Polonia encerraba y con las que podía enriquecerse el universal de este arte la recibió Elsner (1769-1854), así como su contemporáneo Carlos Kurpinsky (1785-1857), de Joseph Kozłowski (1757-1831), el primer compositor polaco digno de ambos calificativos. En algunas de las composiciones escritas en Varsovia, subraya Chopin especialmente sus homenajes a Elsner y a Kurpinsky al trazarlas sobre temas de ambos predecesores. Sobre un tema de Kurpinsky escribió la Gran Fantasía, Op. 13, para piano y orquesta de 1829. Los aires polacos por los cuales llamó también a esta obra "Poutpourri de aires polacos", tienen la misma procedencia. Las veintiocho Polonesas de Elsner anticipan en más de un aspecto las de Chopin. Incluso en el desprecio que Elsner, al decir de los críticos de su época, demostró en ellas por las estrictas leyes de la armonía clásica, para mejor conservar la sustancia modal y las inusitadas relaciones entre los acordes que escandalizarían a los preceptistas en las de Chopin. Es indudable que Chopin recibió de Elsner, junto con los fundamentos de su oficio de compositor, la orientación de su estilo.

La condición de intérprete-compositor era todavía altamente cotizada en el despuntar del siglo XIX y hacia alcanzarla con largueza se encaminaron los primeros pasos de Chopin. Ello explica el que figuren en su producción temprana al lado de las Mazurkas de las Opus 6 y 7 y de los Estudios Op. 10, pura y excelente música, los dos Conciertos, el Rondó a la Mazurka, las Variaciones y otras obras para piano y orquesta donde, si no faltan manifestaciones de su auténtico estilo, el propósito principal parece haber sido proveerse de ese repertorio de exhibición pública como virtuoso y compositor que aún era la garantía del éxito para un músico.

Reafirma lo apuntado el contenido de los programas con que Cho-

pin aparece en Varsovia. En el Concierto que ejecutó en 1825, el de la consagración en su patria, figuran primeras producciones de Chopin y un Concierto para piano de Moscheles. En el de su despedida, el 11 de octubre de 1830, el programa es muy semejante. Se incluye desde luego su Concierto en Mi menor para piano, dedicado a Kalkbrenner, lo que no deja de ser significativo. El otro Concierto, en Fa menor, lo había estrenado en marzo del mismo año*. Ese tipo de obras, propias o ajenas, son el bagaje principal con que se presenta en Praga, en Viena, en Munich y en sus primeras actuaciones en París. No hay que olvidar que la composición que provocó el entusiasta descubrimiento de Chopin por Schumann, la que impulsó el artículo con la famosa y repetida frase "¡Señores, fuera los sombreros, he aquí un genio!", fue las "Variaciones sobre el "La ci darem" de Mozart", Op. 2 para piano y orquesta.

Los Conciertos para Piano y otras primeras obras

Ya aludimos a que en su patria había recibido Chopin lo que será el sustento de su estilo, como intérprete y como creador de música, antes de que los reactivos de fuera precipiten los rasgos definitivos de su personalidad. Llevaba consigo al salir de Polonia un conocimiento profundo de la obra de J. S. Bach para clave; la música popular le había entregado sus secretos, gracias al incipiente nacionalismo de Elsner y Kurpinsky; había admirado a Hummel y, a través de él, la inmarcesible belleza de la música de Mozart. En Varsovia, en fin, el músico adolescente había discernido los valores que encerraba como música absoluta el "bel canto" italiano, por medio de la experiencia inolvidable que le fue el lirismo de Bellini, reafirmada en el deslumbramiento que produjo a Chopin, como a la mayoría de sus contemporáneos, la magia de Paganini.

Las primeras composiciones de Chopin son sobremanera ilustrativas de las experiencias comentadas. Las podemos clasificar en dos grupos: el que encierra las escritas para piano sobre ritmos y giros del folklore, desde la Polonesa compuesta en 1821 para Zwyny a las Mazurkas escalonadas entre 1825 y 1829, y el de las obras con amplio des-

*Conviene señalar que el Concierto en Fa menor número 2, Op. 21, es en realidad el primero de los dos Conciertos de Chopin. Anterior, al menos en unos meses, al Concierto en Mi menor, Op. 11. Se les numeró equivocadamente, por el simple hecho de que el Concierto en Mi menor fue publicado antes. Este Concierto no estaba terminado cuando Chopin estrenó el que hasta hoy figura como su antecesor.

pliegue 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 Mazurka, Op. 5 (1827), las Variaciones sobre un tema de Herold, Op. 12 (1828), el Rondó a la Gracoviak, Op. 14 (1828) y la Fantasía sobre aires polacos, Op. 13.

En el número de obras para piano solo se advierte una cierta 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 mazurkas, impregnadas en sustancias modales, ofrecen ya mucho del corte melódico distintivo de Chopin y de su refinado intimismo. Ya advertimos cuáles fueron los propósitos que animaron a las composiciones del otro grupo. Aunque no sólo de ellos nacieran. Pero hasta si se admitiese que la conquista del público fue su guía al escribir estas obras que constituyen el aspecto más débil de su entera producción, hay que agregar en honor del músico polaco que, en su madurez, no volvió a sentir la tentación de marchar por esos caminos. Habla muy alto de su criterio y de sus amplias miras que, al comparar 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.

La etapa inicial se cierra con los doce Estudios, Op. 10, escritos entre 1829 y 1831. En ellos, lo virtuosístico ya está supeditado a necesidades más profundas y de originalidad tal que una inteligencia como la de Schumann pudo desorientarse. El agudo crítico se sintió defraudado ante el rumbo que tomaba el arte de Chopin con estas obras.

Chopin se inclina desde un comienzo hacia el Romanticismo supra-sensible y supraentrañado que su obra va a definir en sus mejores cualidades. Que no son grandes sus dudas en la elección de rumbo desde la partida, lo demuestra hasta el hecho de lo que reconoce por *más chopiniano* en el conjunto de sus primeras composiciones, conforme lo constatan las siguientes. Insisto; al alejarse de su patria para siempre en 1830, Chopin había asumido una posición clara frente a los problemas de la música de su tiempo.

Está rigurosamente comprobado que hacia 1825, a los quince años, cuando interpretó en público un movimiento de un Concierto de Moscheles, conocía a fondo éstas y otras derivaciones hacia la "bravura" del legado de Beethoven, como al Mozart reducido a puro virtuosismo de

Hummel. Por entonces, escribió Chopin el Rondó en Do mayor, Op. 1. Poco después, las Variaciones sobre un tema de Mozart, las sobre un tema de Hèrold, la Polonesa en Mi bemol, el Rondó a la Cracoviak, los dos Conciertos; en suma, la serie completa 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 el pianismo "de concierto" a lo largo de todo el siglo, lo hace a contrapelo de las que empiezan a ser, para una mirada vigilante, inclinaciones de su gusto. El resultado de tal esfuerzo fueron obras de endeblesz 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 dio el sello de su genio y que la técnica del piano, muy lejos de los efectos logrados con aparatoso derroche 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 descubrir 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, Chopin no volverá a incurrir en esas veleidades. De un lado, 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 a 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 a Hummel, a Moscheles, a Hiller y al genial como desafortado maestro húngaro. Pero esta admiración no le sirvió sino para mantenerse en su

criterio de que el acopio de recursos técnicos, el varío 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 auténticas necesidades musicales, 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 y 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 ha envuelto a sus congéneres, fue en parte porque su talento musical le permitió comprender muy pronto la profunda lección encerrada en la obra de Chopin.

No sólo por su calidad emocional y la concentración y propiedad de la forma (tan disuelta en las obras "formales", como los dos Concier-tos) son más chopinianas las composiciones para piano solo y de acentuado carácter intimista que agrupamos entre las primeras de este músico. A un detenido análisis y por sus ingredientes técnicos, se revelan asimismo significativas del estilo de madurez de su autor, que en ellas ya se muestra en algunos de sus rasgos esenciales. Se comprende que mereciesen juicios condenatorios de clasicoides como el propio Moscheles o como el crítico Rellstab. No podían sospechar los nuevos horizontes que abrían para la música y reaccionaron con violencia frente a sus innovaciones. Moscheles consideraba en esas primeras obras a las modulaciones de Chopin como "artificiales, ásperas y propias de un aficionado". Rellstab dice de las Mazurkas, Op. 7, que en ellas "se complace el compositor en excesos repugnantes. Es infatigable y podría decirse inagotable, en la búsqueda de disonancias que destrozan el oído, transiciones forzadas, modulaciones ásperas, distorsiones horribles de la melodía y del ritmo. Todos los elementos imaginables se aprovechan en ellas para producir un efecto de novedad extraña, pero especialmente las tonalidades remotas, las posiciones antinaturales de los acordes". ¡Los mismos dicerios que una y otra vez se repiten a través de los siglos contra todo creador de música!

Tales aportaciones insólitas que enfurecieron a los músicos de espaldas al futuro y hasta a muchos que no lo estaban (ya nos referimos a la incomprensión incomprensible de Schumann), son rasgos básicos del estilo melódico-armónico de Chopin que se revelan en obras tan primizas como el Rondó a la Mazurka, Op. 5 (1826) y en las dos series de mazurkas, Op. 6 y Op. 7, escritas alrededor de 1830. En el Rondó a la Mazurka es manifiesto el uso de escalas alteradas que producen una

indefinición tonal e incluso modal. La fluctuación entre los modos mayor y menor es una característica chopiniana que aquí ya se ofrece. Las notas de paso y las apoyaturas enriquecen la armonía con disonancias buscadas con deleite. En las mazurkas aún se prodigan más estos procedimientos y las series de acordes de séptima, así como las progresiones cromáticas de acordes disonantes. Las disonancias obtenidas por el empleo de notas pedales contribuyen a la innovadora coloración armónica de esta música.

Los años de París.—El estilo del intérprete y la obra del compositor en plenitud

Después de su gira por Alemania y Austria, Chopin se establece en París en septiembre de 1831. No actúa en público hasta febrero del año siguiente. En mayo vuelve a presentarse para ofrecer buena parte de sus recientes composiciones. Un tercer concierto es el famoso en que actúa con Hiller y Liszt para ejecutar el Concierto para tres claves y cuerdas de Juan Sebastián Bach. A partir de este momento, rara vez vuelve a presentarse ante un amplio auditorio. Por mucho que sea el éxito obtenido, prefiere la interpretación de recitales en un círculo íntimo. Apenas ha iniciado su carrera de virtuoso cuando se desentiende de lo espectacular, que de tal modo hiere a su fina sensibilidad. Desde 1835, Chopin deja de pertenecer a la categoría del pianista exaltador de multitudes, conforme el gusto de la época. Si es que a esa categoría había pertenecido alguna vez. Porque cuando la fuerza de las circunstancias le obligó a producirse de aquella manera, los testimonios que se conservan de quienes le escucharon coinciden en señalar lo frágil de su sonido, la calidad alada de su "touché", la estricta dosificación de los matices dinámicos, con repugnancia por el "forte", la economía con que empleaba el "staccato", siempre temeroso de destruir el equilibrio 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 arte, 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 y 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, que es lo perseguido 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 fue uno de los pocos maestros de su época que halló un recreo en la belleza del sonido por el sonido, en la desnuda materia, en su plasticidad. Fue un gozador del "bel canto" en sus más diestros cultivadores de por entonces —la Pasta, la Malibrán, 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. ¡Qué lejos de Chopin esas músicas de mediado el siglo, reducidas a medio de expresión o simple relato de cuanto estuviera fuera de la música!

Se ha dicho, 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 postrromanticismo como consecuencia hinchada de la música con palabras de 1830 a 1860. 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 postrromanticismo, 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 amoldaron 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 ha mantenido sin merma para los que saben acer-

carce 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 miríadas lloran sobre sus páginas, han podido vencer a Chopin.

Rehuida la carrera de intérprete, los primeros años en París que transcurren hasta 1837, la fecha en que conoció a Jorge Sand, y 1838, la del viaje a Mallorca, pórtico de la última etapa de su vida, los consagra principalmente a continuar su obra y a la formación de sus discípulos. Una visita a Inglaterra, en 1837, dos actuaciones ante la Corte de Francia, en 1838 y 1839, y un concierto con la Viardot en 1842, figuran entre las contadas presentaciones públicas que llevó a cabo en el lapso que se extiende hasta la gira por Inglaterra y Escocia, un año antes de su muerte. Conforme se acerca a la cima de su obra, el afán creador va ejerciendo más exclusivo dominio sobre su espíritu.

Admitamos de momento en la obra de plenitud de Chopin la divisiória del viaje a Mallorca. De 1832 a 1838 se suceden las Mazurkas de la Op. 17 a la Op. 41, las Polonesas de la Op. 26 y 40, los Nocturnos de la Op. 15 a 37, los Preludios Op. 28, Los Scherzos Op. 20, 31 y 39; los Impromptus Op. 29 y 36 y la Fantasía-Impromptu Op. 66; las Baladas Op. 23 y 38; muchos de los Valses, desde la Op. 18 a la 42, y la Sonata en Si bemol Op. 35. En Mallorca se estima que corrigió la edición y compuso o rehizo algunos de los veinticuatro Preludios. Los doce Estudios de la Op. 25, iniciados en 1835, pertenecen en parte a este período, en parte al siguiente, ya que los últimos fueron escritos en 1840.

De 1839 al año de su muerte, compone como obras más significativas la Fantasía Op. 49, el Allegro de Concierto Op. 46, las Mazurkas de la Op. 50 a la 68, la Sonata en Si menor Op. 58, la Berceuse Op. 57, los Nocturnos Op. 48, 55 y 62, la Barcarola Op. 60, las Polonesas Op. 44 y 53 y la Polonesa-Fantasía Op. 61, las Baladas Op. 47 y 52, los últimos Valses y Nocturnos, más la Sonata para violoncello y piano Op. 65.

Querer señalar diferencias esenciales o una nítida línea de evolución entre las obras repartidas en las dos etapas de la vida del músico que abraza la de plenitud de su arte, sería intento vano. A lo sumo, como rasgo general, podría señalarse en la postrera de esas etapas una todavía mayor sutileza en la matización armónica, una más fluida y cambiante pulsación rítmica, más audacia en el juego de las modulaciones. En cuanto al contenido, a la poética de Chopin, se hace más concentrada y profunda, quintaesenciadas las que eran ya puras, sutilísimas esencias en su estilo.

Las raíces clásicas de Chopin

Tan evidente como la calidad poética y como el ímpetu renovador que se muestran ya en las obras iniciales de Chopin, incluso en muchas de las que escribió en Varsovia; por igual de característico de su estilo desde un principio y de invariable a lo largo de su entera producción, es el fundamento clásico de que ésta brota. Chopin partió de un sustancial clasicismo. De un clasicismo de raíz, no "formal", de escuela. Lo clásico en su mayor pureza, fue sustento de sus composiciones, lección nunca agotada, a la que vuelve una y otra vez y que no deja de poner ante los ojos de sus discípulos.

Si volvemos a considerar las preferencias que ayudan a Chopin en la definición de su estilo y a conservarlo cuando en la madurez lo transmite a sus continuadores, el radical clasicismo que siempre le guió no deja lugar a dudas. 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 retractorio a las violentas oposiciones dinámicas de Beethoven y aun más de los beethovenianos. Mozart, por otra parte, había sido el primer maestro del pianismo menor de los tiempos clásicos en sus postrimerías. Después de los dieciocho años en que deslumbró a las cortes europeas como intérprete y compositor para clavecín, Mozart conoció en 1777, en Augsburgo, 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 en 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 que habían 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 contra-

ponen 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 fue el maestro de Field, el pianista inglés que escribió los primeros Nocturnos y que, por lo menos en este aspecto concreto, influyó sobre Chopin. Pero la herencia mozartiana había llegado a Chopin, todavía antes de que acudiese directamente a esta fuente, por medio de Hummel, que tanto le impresionó en el tiempo de su aprendizaje en Varsovia.

Hummel, admirado por Schumann y por Chopin, llevó a efecto en sus composiciones los mejores modelos del sentimentalismo Biedermaier, prerromántico o postclásico, según el ángulo que se elija para considerarle. En cualquier caso fue 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, de que las ideas de Hummel carezcan de profundidad tanto como están sobradas de elegancia, en la sutileza de su lirismo, con raíces en Mozart, Chopin halló uno de los manantiales 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 de Czerny; pero también del de Chopin y, en gran parte, del de Schumann. La delicada fluencia melódica de Hummel, la hábilmente dosificada ornamentación de sus frases, sirvieron de ejemplo a Chopin. También en Hummel se encuentran, como bases de un nuevo lenguaje pianístico, procedimientos de polirritmia que algo tienen que ver con los chopinianos. Como maestro de un pianismo que en Schumann y en Chopin alcanza sus plenos resultados, Hummel ocupa una posición indisputable en la historia de la música para este instrumento.

La disyuntiva Clasicismo-Romanticismo en Chopin y en Schumann

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". N

tridos 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 y Momentos Musicales, conservará Schumann 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 arrebato la incongruencia de los elementos musicales. Hay un ritmo interno en sus obras, mucho más allá de la lógica escolar de que todavía tiene que valerse Schumann en sus piezas breves, al ir sumando compases de cuatro en cuatro o de ocho en ocho. 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. Si Chopin usa esquemas formales, son los más simples de canción danzada de origen popular; esquemas tan simples que representan poco como forma impuesta.

Es difícil, por no decir imposible, fijar con 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 madurez 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*.

André Gide, que ha escrito algunas de las páginas más hermosas que existen sobre Chopin y de las que mejor testifican un conocimiento profundo del significado de su música, dice en sus "Notas" publicadas en 1931: "Debe oponerse a Wagner, no Bizet, como se complació en hacerlo, no sin malignidad, Nietzsche, 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 todo género en que incurre, desde los de su pathos a la multiplicación de los recursos técnicos e instrumentales". Añade todavía 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 compara-

*Los argumentos que tienen algunas de las composiciones de Chopin son torpes agregados de generaciones posteriores.

ble a "Las flores del mal" por la intensa concentración de cada una de las piezas que la componen".

En suma, Gide contrapone al post romántico o super romántico que fue Wagner con el romántico de entraña, depurado en sus medios de expresión, cuidadoso de sí y tan objetivo ante los valores netos de la música como Mozart, que fue Chopin. Exalta el clasicismo de raíz que hubo en Chopin y que hizo posible —ese sentido clásico por sobre todo—, la excelencia a que llegó el espíritu romántico en sus obras.

Las Sonatas, los Estudios y Preludios.—Las obras de cámara

El peculiar sentido que tiene Chopin de la forma se advierte, por su puesto, con mayor evidencia en las obras compuestas en forma de Sonata. Bien construidas, desde un punto de vista estricto de la construcción musical, cuando no se ajustan a la forma de Sonata clásica, cuando sólo obedecen a las leyes del inédito sentido de su música, a sus propias necesidades de expresión y, conforme a ellas, de organización del discurso musical. Es decir, cuando producen esa ilusión de algo improvisado, de libre fluencia que es rasgo predominante en sus composiciones; espontaneidad que, no obstante, está organizada con tanto rigor como la de las Arias de Bach o las Sonatas y Sinfonías de Beethoven. Por el contrario, las Sonatas o tiempos de Sonatas de Chopin se caen a pedazos, están faltos de trabazón interna cuando pretende moverse dentro de los moldes clásicos. Así ocurre en su primera Sonata para piano (en Do menor, Op. 4), que es realmente un simple trabajo de estudiante, en los primeros tiempos de sus dos Conciertos para piano y en el Trío en Sol menor Op. 8.

Al volver a escribir Sonatas en la época de madurez, acumulada una vasta experiencia, Chopin logra los dos monumentos que son las para piano en Si bemol, Op. 35, y en Si menor Op. 58, además de la para violoncello y piano Op. 65. Los Allegro iniciales de estas Sonatas nada tienen que ver con la tradición del siglo XVIII. Constituyen en realidad Baladas tan plenas de su propia lógica constructiva como las otras que compuso bajo este nombre o como las Fantasías o los Impromptus. Al igual que en cualquiera otra de sus obras extensas, Chopin encuentra la manera adecuada de sostener su discurso, sin que nada falte ni sobre, con el mismo rigor que en las piezas breves. La forma de los otros tiempos de esas tres Sonatas se aleja asimismo de las normas consagradas que ya no hacen al caso de su música. En la Sonata en Si bemol, la soberana

“Marcha Fúnebre” sustituye al movimiento lento habitual y el Finale es un Estudio de carácter fantástico, digno de figurar al lado de los más hermosos de la Opus 25. En la otra Sonata, es un Nocturno quien sustituye al Lento y un Estudio otra vez el tiempo final. Porque así procedió, alcanza Chopin una interna unidad, una tan estrecha interrelación entre las diversas partes de sus Sonatas que las impiden quedar en el mosaico que fueron la mayoría de las Sonatas románticas, con la sola exclusión quizá de las escritas por Mendelssohn, por opuestas razones a las de Chopin, y la de Liszt, por las mismas que Chopin tuvo.

En cuanto a su última Sonata, la para violoncello, reúne todas las excelencias que distinguen a las de piano y, lo que es digno de tomarse en cuenta, es la única obra de Chopin para piano y otros instrumentos en que la disposición instrumental corre pareja a la buena organización formal. En todas las otras, para conjuntos de cámara o para piano y orquesta, el piano lo es todo y los demás instrumentos, partes supeditadas, allegadizas que, lo hemos dicho, más estorban que contribuyen al goce de la música que expresan.

Sobre los Estudios y Preludios —a mi juicio las más altas aportaciones chopinianas—, habría que escribir largos tratados para analizar los problemas técnicos genialmente resueltos que presentan; cómo enriquecen el lenguaje del piano, hasta qué punto han contribuido a la evolución de la armonía y la rítmica modernas. Además de todo eso, de cuanto el analista podría señalar como aportaciones definitivas a la técnica, en su conciso, apretado desarrollo, ¿quién lograría medir los nuevos mundos que encierran para la expresión musical? Cada uno de los Estudios, sobre todo los de la segunda serie, cada Preludio, es en sí mismo un mundo nuevo de calidad poética. Schumann dijo de algunos de los Estudios que eran más poemas que estudios, tal y como se entendían las composiciones de esta clase. Pudo agregar, sin que dejaran tampoco de ser estudios.

El sentido de lo nacional

El gusto en y la búsqueda de una diferenciación de rasgos nacionales en la música son productos románticos. Chopin se mueve desde sus primeros pasos en la órbita del incipiente nacionalismo polaco de Elsner y Kurpinsky, pero también desde entonces su posición ante el empleo de los ritmos, giros melódicos y sugerencias armónicas del folklore de su patria rebasa la estrechez de miras de sus maestros y, en general, de los

músicos de su época. Adopta una actitud muy semejante a la de Stravinsky en su período nacionalista, a la de Falla y a la de Bartok, los maestros del movimiento neoclásico nacionalista de nuestros días. En esto también su obra representa una notoria anticipación de las ideas que han movido zonas entre las de mayor relieve de la música contemporánea.

Desde las Mazurkas y Polonesas de su adolescencia, Chopin no recurre al dato folklórico directo; no "armoniza" ni ensambla en sus obras ejemplos tomados del folklore. El Pout-pourri o Fantasía sobre aires polacos, una composición tan circunstancial y poco significativa, constituye una excepción que confirma la regla. Se dirige a la cantera de la música vernácula en procura de giros idiomáticos con los que enriquecer su lenguaje propio. Giros que hace tan inconfundiblemente suyos como que una Mazurka o una Polonesa "suenan a Chopin" tanto como un Nocturno o un Estudio. Ningún romántico, y menos aún los músicos del nacionalismo de la segunda mitad del siglo XIX, ofrecen en sus obras una mejor asimilación al propio lenguaje de los ritmos, peculiaridades melódicas y armónicas del folklore con que las nutren. Sólo en la producción de Falla o en la de Bartok, como ejemplos más altos, vuelve a encontrarse una elaboración de los ingredientes folklóricos de tanto refinamiento como la de Chopin; del mismo grado de excelencia artística y de fusión tan absoluta con los demás componentes de su estilo. Las raíces del de Chopin se hunden en la tierra fecunda de la música popular y no sólo en las Mazurkas y Polonesas, sino en todas sus creaciones. La universalidad del arte de Chopin, la ausencia de regionalismo en su música proviene, como en el caso de Stravinsky, en los de Falla y Bartok —no importa que lo repitamos—, de esa misma fuente, de la posición por él adoptada ante el problema del folklore.

Hay en Chopin una como repugnancia por lo anecdótico y lo pintoresco. Así, su nacionalismo es la antítesis de los que brotaron años después de su muerte en las más apartadas regiones de Europa; en primer término, en los países eslavos. Ni cuando Chopin compuso el Bolero Op. 19, la Tarantella Op. 43, la Barcarola Op. 6 y las tres Escocesas dadas a conocer tras de su desaparecimiento, sintió la tentación del pintoresquismo nacionalista que le era extraño en grado máximo. Todavía más ocurre esto con los valsos. Lo vienés de ellos, como lo español, italiano o escocés de las otras piezas, ¿a qué se reduce? Toma unos ritmos y unos giros melódicos que le sirven como puros elementos musicales y hace con ellos música de Chopin.

Los Nocturnos

Según todas las probabilidades, el primer Nocturno compuesto por Chopin es el en Mi bemol mayor Nº 2, de la primera serie de tres que forman la Opus 9. Fue escrito hacia 1827 ó 1828 y, por tanto, antes de salir de Varsovia. ¿Conocía ya Chopin por entonces los Nocturnos de Field? Es imposible asegurarlo. Lo que sí está fuera de dudas es que, en París, le produjeron una honda impresión. Se complació en interpretarlos y ejercieron una cierta influencia, al menos en cuanto al carácter de esta música, en los dieciséis restantes que él compuso, desde la Op. 15 a la Op. 72.

El acompañamiento ondulante, la muy ornamentada y flexible melodía, sutil a la vez que destacado canto sobre las armonías que lo envuelven, son rasgos comunes a los Nocturnos de uno y otro músico, así como su recogimiento poético. Pero en Field, lo alado de esta música, sus cualidades expresivas están como refrenadas por la cuadratura de las frases y la menor audacia del tratamiento armónico. Al recoger de manos de Field el género Nocturno e infundirle el soplo de su espíritu, Chopin lo elevó a una categoría que no ha sido sobrepasada.

El Nocturno no fue plenamente Nocturno hasta su romantización por Chopin. Es muy curioso que Liszt, tan generoso siempre, quiera arrebatarse este mérito a su ilustre amigo. Al analizar la importancia de Field como creador del género le aplica conceptos válidos para la aportación chopiniana, pero no estrictamente para las obras de Field. Es como si al hablar de los Nocturnos del uno tuviera presentes en la memoria los del otro y, más aún, el significado de la entera producción de Chopin. Escribió Liszt: "Field fue 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, las distintas fases de la emoción y el calor del sentimiento lo son todo".

¿Buscaba Liszt al trazar estas líneas, más que restituir el valor de Field, oscurecido por el de Chopin, empañar la originalidad de este último, o fue su juicio fruto de un arrebatado pasajero?

Otros rasgos del estilo de Chopin

La estructura de la melodía chopiniana es uno de los rasgos de su música 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 se ha repetido hasta el cansancio, 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, incluso Valses), 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 pudiese verse obligado a ello. La Mazurka Op. 6 N° 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. De él pueden hallarse otras muestras en buen número de sus composiciones.

En los Estudios es donde se presentan ejemplos más interesantes de la libre construcción melódica de Chopin. Elude repetir una frase o un motivo en igual disposición a como ya se escucharon. La transformación de los valores melódicos es, por tanto, incesante. Pero ello se produce 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° 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 de la Op. 25 es aún más significativo.

El doble valor melódico-armónico de las figuraciones de acompañamiento en Chopin es sobremanera interesante. Debussy no ignoró las posibilidades que para su propio arte ofrecía el de Chopin en este aspecto. Revelador es el Estudio Op. 25 N° 6, en Sol sostenido menor, cons-

truido 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 debussysmo romántico.

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

En la armonía, además de la inagotable imaginación con que modifica las acompañantes cada vez que repite una misma frase en las Mazurkas, del partido que extrae de los recursos modales que éstas ofrecen con la escritura cromática y de la abundancia de acordes de séptima, de novena, de undécima y hasta de décimotercera*, habría que destacar el genio de este músico para obtener con leves trazos y exclusivamente por resonancias climas armónicos complejos. Apenas hay obra de Chopin en la que no se les encuentre en algún pasaje, pero es especialmente representativo en este aspecto el Nocturno en Re bemol Op. 27 N° 2. Todo el ambiente armónico lo crean las resonancias producidas por la figuración acompañante en la mano izquierda. Es admirable la exactitud con que está calculado el justo espacio en la sucesión de las resonancias de cada acorde implícito.

En tiempo vivo, no menos refinado es el ambiente armónico que se consigue por resonancias en el Estudio Op. 25 N° 2. En la primera serie de Estudios Op. 10, el N° 9 contiene un efecto parecido, con melodía

*Casella en su libro "L'evoluzione della Musica a traverso la Storia della Cadenza perfetta", señala la presencia de un acorde de décimotercera en la Balada Op. 47, texto al que apela Jesús Bal en un estudio sobre Chopin publicado en la revista "Nuestra Música", de México, al indicar que en el compás 43 de la Mazurka N° 1 Op. 41 hay un inconfundible acorde de 13º; "la presencia del cual nos autoriza a catalogar dentro de la misma especie al que se encuentra en el compás 47 de la Mazurka Op. 24 N° 1, aunque allí se presenta enmascarado como agregado armónico sobre un pedal". Otros varios ejemplos de la misma índole podrían aducirse.

menos envuelta, más despegada del clima armónico. Porque Chopin dosifica en sus obras hasta la mayor o menor fusión entre la línea que canta y la armonía sobre la cual se desliza.

El valor expresivo de la armonía alcanza, por citar algunos ejemplos, calidades tan altas como las producidas por los acordes de séptima, los de sexta y de sexta y cuarta, sobre una escritura cromática en el bajo, en el Preludio en Mi menor Op. 28 N° 4. Tonos sombríos que contienen toda la atmósfera elegiaca de la obra y que dan relieve a una de las más hermosas melodías de Chopin. Ultra expresivo es el cromatismo de la Polonesa-Fantasia Op. 61, una de las últimas composiciones de Chopin, que se diría hubiese impresionado fuertemente al futuro creador del "Tristán". La Fantasia en Fa menor Op. 49, con sus segundas y séptimas y los efectos que encierra de enharmonía, es un dechado de la invención armónica de su autor.

Por último, no faltan en Chopin las superposiciones de ritmos distintos que tanto han enriquecido el caudal de la música de nuestra época. Desde fórmulas sencillas, como contrastar ritmos ternarios con binarios en los Valses y otras obras, incluso algunas Mazurkas, hasta combinaciones de franca polirritmia, como la resultante en el Preludio Op. 28 N° 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.

La huella de Chopin en el Impresionismo

Mientras el conglomerado de tendencias que nutren el tardío romanticismo degenera hacia lo hinchado y vacuo 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 postrromanticismo 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.

La influencia de Chopin en el lenguaje armónico del impresionismo es evidente. No es sólo la abundancia de acordes disonantes de segunda mayor y menor, séptimas aumentadas y disminuidas, 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 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, inflúyese esto o no en Wagner, que no debió influir, Chopin ofrece el catálogo completo de los 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 fue 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. 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 trazos 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 seudomísticas 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, hay algo de Chopin, recibido a través del último Liszt.