



## Chopin, la música de la memoria

---

*Idoia Solores \**

“Aquí encuentras un gran lujo y, al mismo tiempo, la mayor inmundicia, ruidos, gritos, peleas y suciedad... más de lo que es posible imaginar. En París desapareces de la vista... y eso es conveniente, porque nadie está interesado en la vida que llevas. Te puedes divertir, te puedes reír, puedes disfrutar de todas las cosas. Y nadie te mira mal, porque aquí todos hacen lo que les place”.

Frédéric Chopin, 1831

A su llegada a París en 1831, Chopin tropieza con una sociedad frívola, que tras los sucesivos intentos revolucionarios fallidos había quedado presa de la desilusión y del desencanto. En su libro *La confession d'un enfant du siècle* Alfred

---

\* Doctoranda de la U.P.V.

de Musset retrata con gran precisión ese modo de pensar de la sociedad parisina de principios del siglo XIX.

“La juventud francesa ya no creía en nada... La sociedad había adquirido un aspecto sombrío y silencioso la alegría había desaparecido y la más alta hipocresía reinaba en las costumbres... Este atuendo negro es un símbolo terrible. Es la razón humana la que ha volcado todas las ilusiones y lleva en sí misma el desprecio. El desprecio hacia la mujer. Ya nadie cree en el amor. Ellas se buscan amantes y los hombres se echan en brazos del vino y de las cortesanas. El amor, la gloria y la religión eran ya parte del pasado, ilusiones rotas” (Musset 1951:87).

Los nuevos artistas, que se autodenominaban románticos, brillaban más por sus excesos que por su talento. Chopin que se había formado en el clasicismo y que estaba dotado de un inigualable instinto creativo, huye de esos grupúsculos de jóvenes pretenciosos, de gustos estrafalarios, ansiosos por conseguir un rápido ascenso a la fama y busca refugio en el seno de la sociedad aristocrática, más cercana a su modo de concebir el arte y la belleza. Más próximo al arte de la declamación que a la exhibición gimnástica a la que se dedicaban los jóvenes pianistas. Valora el silencio como forma de expresión, produciendo con sus interpretaciones un efecto casi hipnótico. Con el empleo del *rubato* llega a suspender la melodía en una especie de calderón simulado.

Frente a las excesos románticos Chopin apuesta por lo clásico, Beethoven le parece demasiado bruto y en cuanto a los pianistas románticos de su época como Schumann o Liszt, los considera más preocupados por ganarse el aplauso fácil del público que por cultivar una sensibilidad propia.

“Él, que era una parte importante tan importante del movimiento, nada quería saber de todo eso. Más aún, le desagradaba el romanticismo. Creía que la música de Liszt era vulgar, no disfrutaba en absoluto con la de Schumann, y no tenía nada que decir de las obras de Berlioz o Mendelssohn, pese a que era amigo de todos esos grandes hombres. Se acercaba a Beethoven con una mezcla de admiración y desagrado; ese productor de truenos era demasiado grande y tosco, y frente a él Chopin se sentía incómodo. (...) Los únicos dos músicos que llegaron a significar algo para él fueron Bach y Mozart” (Schoenberg 2004: 225).

La posibilidad del anonimato de la gran ciudad conviene a nuestro músico que encuentra gran placer en la discreción y rehuye con fuerza los grandes eventos. Prefiere la intimidad de los salones aristocráticos donde encuentra el caldo de cultivo adecuado para su creación artística. Las clases particulares de piano, que con gran inspiración imparte a sus alumnas de la aristocracia, le permiten sobrevivir en la gran capital sin necesidad de enfrentarse a las salas de conciertos invadidas en masa por la nueva burguesía. Único varón entre tres hermanas, Chopin prefirió siempre la compañía de las damas. En esos salones se rodea de admiradoras de la alta aristocracia que son también sus discípulas, llegando a crear a su alrededor una especie de Iglesia, en el que se da culto al arte más sutil y exquisito. No se preocupa tanto por la mecánica o la digitación como por buscar la calidad del sonido, el arte de tocar. Consigue efectos de color mediante el uso del pedal. Intenta imitar el sonido imperceptible de la respiración, para ello llega prácticamente a auscultar el piano. Logra su propio estilo permitiéndose explótar y trabajar su lado más sensible creando una música que parece conectar directamente con el imaginario femenino.

“Era hombre de mundo por naturaleza, no de un mundo demasiado oficial y numeroso, sino del mundo íntimo, de los salones de veinte personas, de los momentos en que la mayoría ya se ha ido y en que los íntimos se agrupan en torno del artista para arrancarle con cariñosa insolencia lo mejor de su inspiración. Era entonces cuando él daba todo su genio y su talento” (Sand 1990:264).

Entre los asiduos acompañantes de la pareja Chopin-Sand, se encontraba Delacroix. El pintor se convirtió rápidamente en confidente y cómplice de todo el apasionamiento y devoción que sentía nuestro pianista por el mundo de la belleza clásica. Las relaciones entre los dos artistas eran muy fluidas y el pintor ha recogido en sus diarios algunas de las conversaciones mantenidas con Chopin en torno al arte y a la música. Se entendían bien puesto que Chopin prefería a Ingres como pintor y Delacroix prefería a Bach o Mozart antes que a Chopin. Tenía el gusto por la perfección, por el acabado ideal.

“Sábado, 7 de abril (...) Alrededor de las tres y media, he acompañado en coche a Chopin en su paseo... A lo largo del día, me ha hablado de música y eso le ha animado. Yo le preguntaba lo que establecía la lógica en música. Me ha hecho apreciar lo que es armonía y contrapunto; que la fuga es

como la lógica pura en música, y que ser docto en la música es conocer el elemento de toda razón y de toda consecuencia en música” (Delacroix 1987:15).

En cuanto a Liszt, si bien Chopin detestaba sus formas y su comportamiento, parecía sentirse complacido con las interpretaciones que el húngaro realizaba de sus composiciones. Liszt sabía reconocer el arte de su amigo y tan alta era su admiración que le dedicó una biografía *Vie de Chopin*.

“La elegancia material le era tan natural como la del espíritu, y se acusaba tanto en los objetos que le pertenecían como en sus maneras distinguidas. Le gustaban mucho las flores. Sin acercarse a la brillante riqueza con que algunas de las celebridades de París decoraron sus casas en esta época, sabía guardar en este punto, como en su toilette, entre lo excesivo y lo demasiado poco, la instintiva línea del *comme il faut*. Sin confundir su tiempo, su pensamiento, sus pasos con los de nadie, la sociedad de las damas le resultaba preferible, por lo que obligaba a menos relaciones subsiguientes” (Liszt 1967: 104).

Siempre se destaca su buen gusto por las formas, su amor por el orden y la belleza. No congenia con el grupo de amigos de George Sand. No interviene en los debates, no habla de política. Su silencio se rompe pocas veces y sólo para defender unas posturas estéticas de corte clasicista. Defensor de la belleza se acerca en su idealismo a las tesis platónicas expuestas en el *Ion*.

“Lo devoraba un sueño idealista que ninguna complacencia filosófica o mundana lograba atemperar. Nunca quiso transigir con la naturaleza humana. No toleraba nada de la realidad. Ese era su defecto y su virtud, su grandeza y su miseria. Inflexible con la menor sombra, se entusiasmaba inmensamente con la más mínima luz, y su imaginación exaltada hacía todo lo posible por ver un sol” (Sand 1990:266).

Desde Platón existe una corriente estética que piensa al poeta, al artista como un ser excepcional, dotado de una gran sensibilidad y capaz de conectar y simpatizar mediante sus creaciones con otras personas cuyas almas es capaz de hacer vibrar, como si fueran las cuerdas de una cítara. Este artista no sabe explicar de

una manera racional qué es lo que ha hecho en sus composiciones, se trata de una inspiración no razonable. Es por esto que Platón piensa que el poeta está poseído por un dios que le da alas.

El *Ion* plantea el tema de la inspiración poética. El diálogo pretende mostrar que el poeta no lo es como consecuencia de un proceso de aprendizaje, sino por una especie de don divino exclusivo. Se plantea, aquí, una fuerte oposición entre conocimiento racional y arrebatado o entusiasmo.

“Sócrates: ...Porque no es gracias a una técnica por lo que son capaces de hablar así, sino por un poder divino, puesto que si supiesen, en virtud de una técnica, hablar bien de algo, sabrían hablar bien de todas las cosas. Con esto, me parece a mí que la divinidad nos muestra claramente, para que no vacilemos más, que todos estos hermosos poemas no son de factura humana ni hechos por los hombres, sino divinos y creados por los dioses, y que los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, poseídos cada uno por aquel que los domine. Para mostrar esto, el dios, a propósito, cantó, sirviéndose de un poeta insignificante, el más hermoso poema lírico. ¿No te parece *Ion*, que estoy en lo cierto?” (Platón, 533c/534c).

Se decía de Mozart que componía al dictado divino. Sabido es que no era muy brillante en los campos ajenos a la música. El artista romántico se abandona a sus sueños, no sabe lo que hace ni porque lo hace. No intenta explicar nada tan sólo transmitir emociones. Así como la filosofía trabaja desde siempre con la razón, la poesía vive de la imaginación y se apoya en el entusiasmo. Chopin era un improvisador nato, sus allegados dicen que jamás interpretaba una partitura dos veces de la misma manera. Todo es cambiante, según el momento. El intérprete sugiere y es el oyente el que debe completar el resto. Siguiendo el modelo de la retórica clásica, la manera de interpretar consiste en sugerir unos trazos y dejar al oyente la suerte de finalizar la pintura, el cuadro.

Entre sus amigos más íntimos destacaremos a un joven Bellini también afinado en París con el que comparte un mundo poético de bellas ornamentaciones y un amor por la belleza pura. Chopin crea un universo sonoro propio más próximo al lirismo *cantabile* de un Bellini que a la pose espectacularista de un Liszt. Poco amigo de las modas (“*tout le moderne sort de mon esprit*”), siente horror hacia esa vulgaridad tan extendida en la época de la regencia de Louis-Philippe, mezcla de banalidad y de excentricidad. Reniega de esas absurdas exhibiciones de vano vir-

tuosismo para concentrarse en las notas esenciales, huir de los fuegos fatuos para recuperar la luz de la poesía natural.

La obra de Bellini constituye para nuestro pianista un modelo constructivo, por su recogimiento, su valoración de lo íntimo y su alta calidad expresiva. Chopin traslada ese mundo de sutilezas al piano. Desde la sencillez, sin necesidad de espectaculares acompañamientos orquestales, no necesita más, el piano canta como canta la voz en el *bel canto*.

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

Como notas de estilo podemos apuntar el uso de unas ornamentaciones constituidas a base de *glissandos* cromáticos y el uso del *rubato* (robar el tiempo) por medio del cual consigue crear un placentero efecto anímico a base de acelerar para luego detener repentinamente el curso de la melodía.

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

Si en la época barroca la ornamentación formaba parte de la más alta expresión musical, especialmente en la música francesa, a partir de 1750 este tipo de añadido visto desde la perspectiva rousseauiana se considera totalmente artificioso, contrario a la expresión natural, algo recargado, exagerado y por tanto no aceptable. Goethe consideraba al estilo barroco alejado de la verdad y de la simplicidad artística. Tanto Chopin como Bellini van a recoger y a refundir estas dos concepciones en aras de conseguir una mayor expresividad. Por una parte la expresión natural del sentimiento mediante una línea melódica clara y por la otra el uso de ciertos arabescos para dar mayor relieve a esa expresión artística. Recuerde el lector el aria “Casta diva” de la ópera belcantista *Norma*. Chopin tomará de estas arias operísticas ornamentadas su inspiración para los nocturnos: la gran construcción lírica de nuestro compositor.

Bellini anota la coloratura de las arias, basándose en la elegancia de la antigua tradición belcantista. El acompañamiento de la cuerda en arpeggios, retoma la

tradicción del acompañamiento de laúd y proporciona una base rítmica que envuelve la melodía y crea una atmósfera de calma lírica. Los nocturnos, en su mayor parte, siguen este esquema de melodía ornamentada con acompañamiento arpegiado.

La ligereza, la insinceridad del sentimiento de la estética francesa había sido duramente atacada por los estetas alemanes a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Lessing habla incluso de engaño y fraude. Contraponen el rococó francés (la música de los clavecinistas franceses) a la honda polifonía alemana. Chopin aboga por una estética del sentimiento puro, para ello retoma la línea melódica pura capaz de enternecer y tocar el alma del oyente desde la serenidad. Emocionar dejando a un lado las pasiones desatadas tan propias del periodo barroco. Chopin en su música renuncia a las emociones extremas de placer y terror, más cerca de la expresión natural del bello sentimiento y del uso del adorno no como algo pesado y artificioso sino al servicio de la expresión melódica. Autenticidad frente a ligereza y también frente a manierismo recargado.

Sus músicos de referencia son Bach y Mozart. Recrea a Bach desde la distancia del tiempo. Crea imágenes nuevas, arrancando al piano toda la delicada sonoridad de sus matices. Sus deslizamientos cromáticos, ajenos a las estridencias lisztianas, reconfortan y son fuente inagotable de inolvidables paisajes imaginarios. El gran pianista crea una música que recoge otros momentos anteriores que se mezclan y disuelven imperfectiblemente con algunos ecos del presente que el público espera escuchar. Los clásicos forman ya parte de la memoria chopiniana, lo mismo que el folklore polaco que puebla el paisaje de su niñez. Chopin parece querer refugiarse en un pequeño mundo de aristócratas apegados al pasado. Él también está preso de sus recuerdos, de imágenes del pasado a las que viste con elegantes ropajes ornamentados.

“Un tal retorno al pasado tiene, la gran ventaja de que este distanciamiento de la inmediatez y del presente mediante el recuerdo produce ya de por sí aquella universalización del argumento imprescindible para el arte” (Hegel 2007:192).

Los recuerdos como los sonidos se desvanecen pero siempre se pueden volver a evocar cuando están bien interiorizados. “Somos nuestra memoria” decía Jorge Luis Borges. Somos una construcción de imágenes rotas del pasado que quedan adormecidas en nuestra memoria a la espera de un gesto o un sonido que se apreste a desvelarlas. La magdalena de Proust evoca los recuerdos infantiles, la

mente de Chopin está poblada de imágenes y sonidos que constituyen un universo propio y al mismo tiempo universal. Interiorizar una música que nos mueve por dentro es añadir a nuestra propia constitución un nuevo órgano visor a través del cual podemos observar e interpretar el mundo desde otra perspectiva, semantizando así las imágenes.

Si bien la música del compositor hace siempre gala de cautela y contención para evitar el caos emocional su arte no es moral, sino sensual. Contención aprendida, sin duda, de los grandes maestros clásicos. El arte debe contenerse, para poder expresar algo esencial. Adam Smith en su *Teoría de los sentimientos morales* (1759) habla de la simpatía que se produce entre dos individuos cuando coinciden en las emociones y de la importancia de verse como espectador imparcial de uno mismo a fin de juzgar si una acción es moral o no:

“Si el espectador se esfuerza en entrar en los sentimientos de la persona directamente implicada, esta última trabaja también para atenuar la violencia de su pasión a fin de que el espectador pueda acompañarlo. Sobre este doble esfuerzo están fundadas las diferentes virtudes humanas, tanto si van en el sentido de la benevolencia o del control de si mismo” (Citado en Dansas y Calori 2002:27).

Controlar las emociones a fin de acercar diferentes posturas. El artista transmite más cuando muestra un dominio de sus emociones que cuando se empeña en exagerarlas para llegar al público. *El espectador se esfuerza en entrar en los sentimientos...* Esto también valdría para el problema de la estética y su recepción. El arte es también un problema de empatía, simpatizar con la obra, simpatizar con el artista. Cuando coinciden las emociones la comunicación es inmediata, no hacen falta palabras, cuando esta coincidencia es inexistente se hace necesaria la mediación, la intervención del verbo.

¿Cómo saber si lo que estoy escuchando es verdaderamente u objetivamente emotivo?

Obsérvese las reacciones de las otras personas.

Vuélvase a escuchar la obra.

Compárese las diferentes reacciones.

Todo esto nos ayudará a emplazar la obra en uno u otro nivel de producción emotiva. No todo el mundo reacciona igual. La obra que llega a emocionar es porque toca un rincón de nuestra memoria, de nuestras vivencias. El sentimiento es-

tá sin duda ligado a la memoria, nace del contacto repetido con un objeto o una persona. Sin memoria no hay sentimiento. Aquel que es sentimental o nostálgico habita en el pasado y utiliza sus recuerdos para evadirse del presente. Pero sin memoria, sin recuerdos no hay identidad posible, ni tampoco sería posible la lírica. Cuando un estímulo nos hace reaccionar es porque lo hemos localizado en nuestro archivo de datos situado en la parte posterior del cerebro y luego lo hemos relacionado con una determinada emoción situada en la parte anterior. Es decir etiquetamos, semantizamos el estímulo.

La emoción que una pieza musical puede producir en nosotros depende también del momento en que la escuchamos. Pensemos en la reacción que producía una obra, una película, una cara en nosotros hace 20 años y la que produce ahora. O incluso depende también de nuestro momento, no es lo mismo recibir una obra en un estado de calma y tranquilidad, o en un estado de nervios y agitación. Todo esto influye en la recepción. Creemos que la obra no es en si misma emotiva sino que depende del espectador que la recibe y de su momento.

¿La capacidad de una obra para transmitir sentimientos es independiente del artista que la interpreta?

¿Puede un artista transmitir emociones a partir de una obra de por sí nada emotiva?

Esto nos plantea otra pregunta: ¿Es la obra o es el artista el que transmite el sentimiento?

Pensemos que el papel del intérprete sea éste actor, instrumentista o cantante es decisivo a la hora de transmitir, de comunicar con el espectador. El guión de película más soso cobra vida en la piel de un buen actor y también la pieza musical más insulsa puede crecer en manos de un buen conjunto de intérpretes. En el caso del compositor-intérprete la respuesta es clara, no es la obra es él el que se vale de unas notas para transmitir unos sentimientos. Sin él no hay obra, de la misma manera que sin el oyente no hay comunicación. Beethoven a un alumno que interpretaba una sonata suya le espetaba: “Yo no la toco así, pero siga, siga me gusta como suena”.

En su *Ensayo sobre el gusto* Montesquieu define el gusto como un sentimiento natural. Aquello que nos ata a un objeto por el sentimiento. Podríamos preguntarnos:

¿Qué hay en los nocturnos que nos haga simpatizar con ellos?

No deja de ser curioso que unas pequeñas ensoñaciones líricas, creadas en un determinado momento, por una persona concreta, puedan hablar directamente a la

sensibilidad de un oyente casi dos siglos después. El alma humana es la misma, cambian las formas. Hoy quizá haya otros géneros musicales que conecten y atraigan a un mayor número de oyentes pero la magia que funcionaba en un salón parisino a principios del XIX, sigue funcionando en los rincones más remotos de la sala de conciertos de hoy en día. Todo depende del momento y de la historia personal de cada uno. El tipo de música que nos llega es el que hemos aprendido a escuchar. La música que hemos escuchado en nuestra infancia o adolescencia queda para siempre asociada a nuestras vivencias; es la que perdura porque forma parte de nuestra historia.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, Pierre, 1992, *Las reglas del arte*. Editorial Anagrama, 1995, Barcelona.
- CHOPIN, F., *Complete Works*. Editor Paderewsky. Real Musical 1997.
- Correspondance*. La Revue musicale. Éditions Richard Masse 1981.
- CŒURDEVAY, Annie, *Histoire du langage musical occidental*. Col. *Que sais-je ?* PUF 1998.
- CORTOT, Alfred, 1949, *Aspectos de Chopin*. Alianza Música 2003.
- DASSAS, Frédérick y CALORI, François en *L'invention du sentiment aux sources du romantisme*. Éditions du musée de la Musique, 2002, Paris.
- DELACROIX, Eugène, *El puente de la visión*. *Antología de los Diarios*. Teknos 1987.
- DI BENEDETTO, Renato, 1982, *El siglo XIX (1ª parte)*. *Historia de la música vol.8*. Turner Musica 1987.
- EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Chopin Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*. Cambridge University Press 1986.
- EIGELDINGER, Jean-Jacques, *L'univers musical de Chopin*. Librairie Arthème Fayard, 2000.
- EINSTEIN, A., *La música en la época romántica*. Madrid, Alianza Editorial, 2000 (Norton 1947).
- FORTE, Allen y GILBERT, Steven, *Introduction to Shenkerian Analysis*. Norton 1982
- FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Grove Music Online © Oxford University Press 2007.
- GUÉNO, J. P., KURYS, Diane et AYALA, Roselyne de, *Sand & Musset. Les enfants du siècle*. Éditions de La Martinière, 1999, Paris.
- HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre la estética*. Akal 2007 (1842).
- KANT, Manuel, *Observación sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio*. Editorial Porrúa, 1978, México.

- KOCZALSKI, Raoul, 1910, *Frédéric Chopin. Conseils d'interprétation*. Buchet/Castel 1998.
- KOSTKA, Stefan y PAYNE, Dorothy, 1984, *Tonal Harmony*. McGraw-Hill 1999.
- LISZT, Franz, *Chopin, 1845*, Colección austral nº 576. Espasa-Calpe 1967. Madrid, Alianza Música, 1988, Madrid.
- MICHELS, Ulrich, 1985, *Atlas de música Vol. 1 y 2*. Alianza Música 1992.
- MOLINA, Emilio, *Estudios de Chopin (Op10 nº1,2,3)*. *Análisis y Metodología de trabajo*. Enclave Creativa 2005.
- MONTESQUIEU, Ch., 1758, *Essai sur le goût*. Rivages, 1993, París.
- MUSSET, Alfred, 1836, "La confession d'un enfant du siècle" en *Oeuvres complètes en prose*. Bibliothèque de la Pleiade. Gallimard 1951.
- PLANTINGA, Leon, *La música romántica*. Akal 1992. (Norton, 1984).
- PLATON, *Obras completas*. Aguilar 1985.
- ROSEN, Ch., 1995, *The Romantic Generation*. Harvard University Press. 1998.
- SAND, George, 1855, *Historia de mi vida*. Parsifal ediciones 1990.
- Œuvres autobiographiques I et II*. Bibliothèque de la Pleiade. Éditions Gallimard 1971 (1800-1850).
- Un invierno en Mallorca*. Edaf 1969 (1855).
- SCHOENBERG, Harold C., *Los grandes compositores (I) De Claudio Monteverdi a Hugo Wolf*. Ma non troppo. Ediciones Robinbook, 2004, Barcelona.