

ESTILO Y SIGNIFICACION DEL ROMANTICISMO DE CHOPIN

Discuso leído el 14 de noviembre de 1969 por el Excmo. Sr. D. Leopoldo Querol Rosso
en su recepción pública como académico de número
y contestación del Excmo. Sr. D. José Corts Grau

EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES;
SEÑORAS Y SEÑORES:

El primer deber de gratitud que me cumple expresar es a vosotros todos y cada uno por haberme designado por aclamación para ocupar este elevado puesto, y lo digo con la íntima emoción que experimento al considerarme compañero vuestro en todas las tareas que a esta alta corporación son competentes, y a las que me entregaré con todo el esfuerzo, entusiasmo y dedicación en pro del arte en general y desde el ángulo de la música, pues la expresión de la belleza, que a todas corresponde, nos vincula en hermandad perfecta hacia el mismo ideal, razón la más espiritual, que nos induce a amar la vida, puesto que el arte no es sino una palpitación de ella.

En seguida convendréis conmigo en la necesidad de agradecer a nuestro dignísimo presidente, Excmo. Sr. D. Javier Góerlich, haber conseguido de la superioridad la creación de la Sección de Música en esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, sin la cual el arte, que aquí se defiende y protege, quedaba incompleto y falto de una de las bases firmes que lo sustentan y avaloran como faceta ineludible. Es, pues, un mérito singular y relevante de nuestro presidente, que ha de quedar en la memoria de todos.

Añadid a esto su generosidad, que no tiene límite, donando este piano colín a la Academia, que tan buenos servicios nos ha de prestar para conciertos y conferencias que aquí se puedan organizar, y que voy a tener el honor de utilizar para ilustración de lo que sigue, rasgo que quedará como prueba indeleble, al lado de otras muchas que ha prodigado, de su amor al arte, a Valencia y a esta Real Academia.

La particularidad de que la Sección de Música sea de nueva creación me exime de dedicar unas palabras, como es costumbre, a mi antecesor, puesto que no lo tengo, pero sí aprovecho para rendir aquí el homenaje debido a insignes músicos valencianos que ya no existen, tales como Giner, Serrano, Cuesta, Sosa, Palau, etc., y profesores que fueron del Conservatorio, como Bellver, Cortés, Amorós, Peñarroja, Alonso Lapiedra, Martínez, Fornet, etc., que dieron gloria a nuestra ciudad y alcanzaron justa fama fuera de ella, cada uno dentro de los géneros y actividades musicales en que se especializaron, y que, sin duda, alguno de ellos, por haber sido académicos en potencia, hubiera podido ser mi antecesor de haber existido más antiguamente la Sección de Música tan recientemente creada. Por eso me he de ver obligado, junto a mis otros dos compañeros electos de la sección, a desempeñar nuestra misión con una vocación y alteza de miras que nos acredite como primeros representantes de la música en esta Real Academia, con una labor seria, noble y bien orientada hacia el mejoramiento del ambiente musical en Valencia, hasta alcanzar la meta a la que todos debemos aspirar, que es la consecución de un depurado gusto por la buena música y la elevación del nivel de cultura musical de las gentes, ambas cosas fundamentales para que surjan los verdaderos valores con proyección internacional. Dios haga, pues, que nuestros primeros pasos por este camino que hay que abrir sean felices.

* * *

La disertación que ofrezco a vuestra atención va a versar sobre la gran figura del romanticismo pianístico, Federico Chopin. La razón de la elección de este tema para esta solemne sesión es obvia y fácilmente comprensible: en mi ya larga carrera de concertista ha recaído en mí el honor inestimable de tener que interpretar las obras completas del compositor polaco en siete conciertos con motivo del primer centenario de su muerte, que se celebró profusamente por todo el mundo en el año 1949. Esta primera realización de estos siete densos programas tuvo lugar en Madrid, y posteriormente seguí con otras análogas en Barcelona, en otras capitales españolas, como Tarragona, Granada y Almería, y hasta en el extranjero, en Lisboa y Porto.

Creo firmemente que el conocimiento de un autor, de sus más íntimos sentimientos, del valor psicológico de sus ideas, del significado de su inspiración en suma, se adquiere plenamente con el estudio atento y profundo de sus obras, y si además éste es exhaustivo, agotando toda su producción, se puede llegar a penetrar en los más recónditos repliegues de su alma privilegiada de artista, y si esta alma es la de Chopin, en quien en mi concepto latía un corazón que contenía la quintaesencia del romanticismo, el intérprete no tiene que hacer otra cosa que abandonarse a identificar su temperamento con las conclusiones que hubiese obtenido de aquel estudio profundo y minucioso de todas sus obras, reforzado por los datos de su recorrido vital por este mundo.

Hecha, pues, esta aclaración de la razón de haber escogido este tema, pasaré ligeramente sobre la biografía de nuestro gran romántico, tocando solamente aquellos puntos que me interesan por repercutir en el estilo y significación de su música dentro del panorama de la historia del arte musical; pero previamente os he de hablar del *romanticismo nacionalista*, por ser el *nacionalismo* una tendencia de la que Chopin es un precursor.

Con Chopin se inaugura el grupo de compositores románticos en los que el espíritu de raza toma un valor de primer plano. Claro está que el romanticismo se nutre del fervor patriótico y del sentimiento popular y legendario, tal como lo podemos comprobar y reconocer en los románticos alemanes, y lleva implícito el *nacionalismo*, que entre los compositores germanos pierde pronto el carácter exótico de lo pintoresco y lo popular, porque para ellos su expresión más íntima y verdadera está en su *música abstracta*, por ser Alemania, como Italia, países de inveterada y propia cultura clásica, y en esa música reside indudablemente su propio y peculiar nacionalismo; pero en otros países faltos de esa raigambre cultural, surgen los nacionalismos espoleados por el sabor local y la conciencia de su raza: tal ocurrió en Rusia, Bohemia, Escandinavia, etc.

En el caso de Polonia, los compositores anteriores a Chopin anuncian ya su correspondiente nacionalismo; pero ya en la época romántica toma más cuerpo la corriente y es Chopin el compositor romántico, cuya música presenta los distintivos esenciales del nacionalismo, exaltando su nacionalidad polaca con su hondo sentimiento popular, y a pesar de ello, sin dejar de ser universalista con el lenguaje nuevo que nos ofrece y con su personalísima manera de sentir, influyendo decisivamente en la música posterior.

Ahora bien, Chopin no ha ido a buscar el canto popular, como hicieron los rusos o los checos o escandinavos, sino que ha venido de él, del cual su música es una derivación, de tal modo que su creación es universal con el color nacional en su fondo. Tal sucederá más tarde con Bartok y con Falla.

Antes de pasar a hablar concretamente del tema que me incumbe, no puedo olvidar la cita de otro gran romántico del piano, y éste además de la orquesta, su contemporáneo Franz Liszt, dos años más joven que Chopin, pero de vida mucho más dilatada; es otro gran romántico nacionalista de Hungría con una influencia también considerable en la música posterior.

He querido resaltar este primer rasgo nacionalista de la música de Chopin antes de recorrer ligeramente su vida en los aspectos más determinantes de su estilo. Empezaré por el esclarecimiento de su nombre, que parece francés, y es uno de los puntos de apoyo de André Coeuroy con su pretendida consideración a nuestro compositor como perteneciente a la historia musical francesa. Su padre, Nicolás, había nacido en Lorena y era, por consiguiente, francés, aunque descendiente de una familia de polacos que se habían establecido allí en la época en que el rey de Polonia Estanislao Leczinski la gobernaba, concediendo tierras a familias polacas que quisieran allí establecerse. La familia a la que pertenecía Nicolás llevaba el apellido *Szop*, que se pronunciaba *Chop*, y uno de sus miembros lo afrancesó y formó *Chopin*. Su madre sí nació en Polonia, llamada Justina Kryzanowska, y el matrimonio se instaló en Zelazowa Wola, donde nació Chopin, cuya corta vida se extendió desde 1809 a 1849, la mayor parte de ella vivida en París durante el reinado de Luis Felipe hasta la revolución de 1848, que destronó a aquel rey e instauró la segunda República, encontrándose Chopin, en enero del año siguiente, con el nuevo régimen y su secuela de trastornos políticos y sociales a su regreso de Inglaterra, tras una etapa allí pasada; y ya se hallaba en tal estado de extrema postración, que no pudo superar los terribles efectos de su enfermedad del pecho, contraída desde poco después de su primera estancia en París, hacia 1833: la muerte le alcanzó en octubre de aquel mismo año 1849.

Su vida comprende diversas etapas de desigual duración: la primera, de veintidós años, pasada en Polonia a partir del año de su nacimiento, 1809, y que podemos denominar *época de Varsovia*, durante la cual recibe su formación como músico, con sus profesores, y en el conservatorio de aquella capital, y adquiere la cultura general preparatoria para desenvolverse en el campo del arte; se familiariza con los cantos populares de su país y su alma los acoge con avidez, impregnando su temperamento de su perfume inconfundible y formando su esencia como una segunda naturaleza en su personalidad: ello será el germen de sus futuras mazurkas, cracovianas, polonesas, etc. Si a esto unimos su estudio continuo de las obras de los grandes maestros, cuyo conocimiento va adquiriendo de día a día; su asistencia a conciertos, representaciones teatrales, sobre todo de ópera y especialmente de la italiana, que invadía toda Europa, y por la cual sentía un gusto particularísimo, tendremos la explicación del estilo de sus primeras obras, tales como su primer *Rondó op. 1 en do mayor*, sus *Variaciones sobre un tema de don Juan de Mozart*, su *Krakoviak, op. 14*, pero sobre todo sus dos *Conciertos para piano y orquesta*, y todas ellas, siendo esencialmente de ambiente polaco e inconfundiblemente de su estilo tan personal, manifestado ya desde estas primeras creaciones, no están exentas, sin embargo, de un soplo inspirador que hermana sus melodías con las más puras del *bel canto*.

He citado los dos *Conciertos de piano y orquesta*, y aprovecho este momento para decir en seguida la predilección que desde sus primeros años tuvo Chopin por el piano, que lo eligió como el vehículo más apropiado y casi único para volcar en él el mensaje de todas sus inspiraciones. Tuvo consejeros que le incitaban al género dramático o al sinfónico, que rechazó siempre; sus obras sinfónicas son los



Federico Chopin

acompañamientos orquestales al piano de estos dos *Conciertos* y de algunas otras obras sueltas, en todas las cuales el papel de la orquesta es mínimo y en ella no hay que buscar el interés de la obra, que está naturalmente en el piano, y como así lo quería su autor, son vanas y fuera de lugar las reorquestaciones que Klindworth, Tausig y otros autores han hecho para dar mayor entidad a la orquesta: es peligrosísimo corregir a un compositor, y aun continuarle, si ha dejado sin terminar alguna obra. Nadie ha podido cargar, por ejemplo, con el compromiso de escribir un último tiempo a la *Sinfonía Incompleta de Schubert*, y una prueba de que en los *Conciertos* de Chopin el piano es el rey y señor de la obra, es que tanto uno como otro *Concierto* carecen de *cadencias*, porque no las necesitan: esa detención de la orquesta, dejando en libertad al piano sólo para comentar o glosar los temas ya oídos, sobra en sus *Conciertos*, porque, con su papel predominante, el piano no requería el *tacet* de la orquesta para imponer su supremacía.

Pero me interesa señalar sobre todo que estos dos *Conciertos* son delatores del primer amor sentido por Chopin por una compañera suya en el conservatorio de Varsovia, de la clase de canto, Constanza Gladkowska, inspiradora de ambos; fue el amor espontáneo del muchacho que empieza a vivir, pero que al final de esta primera etapa se irá oscureciendo, contribuyendo a ello las primeras ausencias con sus excursiones artísticas, bien que temporales, a Berlín, Viena, Praga y Dresde, hasta esfumarse después con el primer desengaño, al comprobar el olvido de la amada y su compromiso matrimonial con otro pretendiente. Y esta desilusión inicial se repetirá con las sucesivas amadas

que se cruzaron en su vida, marcando en su alma la huella dolorosa y cruel de su destino: Chopin salió de Polonia en 1830 para jamás volver a su patria.

La segunda etapa de su vida comienza, pues, con su primera estancia en París, comprendida entre 1830 y 1838, o sea hasta su viaje a Mallorca, y aquí empezamos con un dato que tiene repercusión en una de sus obras: se dirigió primero a Viena, que visitó por segunda vez, y tuvo la intención desde allí de seguir a Londres, pero al llegar a París cambió de parecer, instalándose en la capital francesa, y fue durante el viaje cuando recibió la noticia de la toma de Varsovia por los rusos, inspiradora de su *Estudio op. 10 núm. 12 en do menor*, verdadero estallido de su dolor e indignación; y he aquí otro hecho que nos interesa y que amplía considerablemente el ámbito sentimental del creador romántico, dando una expresión nueva e insospechada, al producirse esta reacción en el artista, hablando un lenguaje musical que hasta este momento era para él inédito.

Estos ocho años de París fueron magníficos para redondear y completar su formación: su distinción nativa y su trato refinado le abrieron las puertas de los más elegantes salones, trabando conocimiento con los más famosos literatos, artistas y políticos, compositores, como Liszt, Meyerbeer, etc., y todo esto se refleja en su técnica más avanzada, su armonía más rica, su construcción más sólida; pero surgen además en esta época dos causas que producen nuevas modalidades para la concepción de su música: la primera es su segundo gran amor por María Wodzinska, su amiga de la infancia en Varsovia, que encontró en Dresde con motivo de un viaje que realizó en 1835 a Alemania. A ella está dedicado el *Vals del adiós op. 69 núm. 1*, después de su despedida, según versión más o menos comprobada; amor infortunado también, como lo había sido el de Constantza, por la oposición aquí de los padres de ella, que veían desarrollarse en él la terrible enfermedad del pecho, que le había de llevar a la muerte.

Tras su encuentro en Leipzig con Mendelssohn y Schumann, grandes admiradores suyos, de los cuales prefería Chopin al primero, pues no llegó a comprender nunca el romanticismo del segundo, regresó a París, pero volvió a Alemania al año siguiente.

Ya de nuevo en París y antes de analizar la segunda causa de su capacidad creadora, no puedo pasar en silencio la importantísima revelación hecha por Wierzynski, autor de la mejor biografía sobre Chopin, obra además prolongada por el gran pianista Arturo Rubinstein, que basándose en una colección de cartas, mucho tiempo desconocidas y que en el libro se reproducen, nos descubre los amores de Chopin con la condesa Delfina Potocka, compatriota suya, que se extendieron como un nimbo difuso a lo largo de casi toda su vida, como flotando y dando idealidad a la expresión más pura del amor. La personalidad de la condesa explicaba de sobra la constante y recóndita veneración amorosa del gran romántico: mujer verdaderamente excepcional de elevada inteligencia, comprensiva hasta lo más profundo de la música de Chopin, de cultura extraordinaria, de singular refinamiento espiritual y, en fin, artista ella misma por ser una cantante distinguida, fue ella la que en su lecho de muerte le asistió junto a Luisa, su hermana, e interpretó con su bella voz aquellas melodías que aún oyó Chopin en su tránsito.

Pero tras esta digresión importantísima continuó con aquella segunda causa que cambió radicalmente la faz de la vida sentimental de nuestro romántico: tras el conocimiento de la condesa D'Agoult, *Daniel Stern* en el mundo literario y amante de Liszt, ésta le presentó en su casa a la famosa escritora Aurora Dupin, separada de su marido, el barón Dudevant, novelista tan conocida por su seudónimo *Jorge Sand*, que a la sazón acababa de romper sus relaciones amorosas con el poeta Alfred de Musset. A pesar de que la primera impresión que le causó no fue muy favorable, se abandonaron después a una pasión amorosa, seguida de una convivencia, que duró diez años, y Chopin

pasaba los veranos en Nohant, en el Berry, a 250 kilómetros al sur de París, casa de campo de la novelista, rodeada de jardín, y hogar donde vivía con sus dos hijos, Mauricio y Solange, y recibía invitados a las personalidades más relevantes de la intelectualidad, de la política y del arte.

Puede suponerse el reflejo que esta tensión amorosa ejerció sobre la labor creadora del gran músico, formando nueva faceta en las invenciones musicales que en adelante habían de brotar de su pluma: la psicología de la escritora era bastante compleja, y aunque recibió en su infancia una educación religiosa, en el curso de los años fue desapareciendo y dando paso a la incredulidad y a una libérrima norma moral, que ni el contacto con Chopin pudo cambiar, pues éste se vio avasallado por el dominio de su carácter, cosa perfectamente explicable tras las desilusiones amorosas sufridas, y por el progreso paulatino, pero evidente, de su enfermedad. En la otra cara de la novelista hemos de reconocer su depurado gusto artístico, su admiración absoluta por Chopin y el valor humano que supone su asistencia sacrificada y material en la terrible enfermedad que padecía.

Y con estas novedades sentimentales termina esta segunda etapa de la vida de Chopin en su primera época de París, y empieza la tercera con su viaje con *Jorge Sand* y sus hijos a Mallorca, y su estancia de casi tres meses en la isla balear. No es del caso detallar aquí las incidencias del viaje, su partida irregular por separado hasta encontrarse en Perpignan y las incomodidades y sinsabores que pasaron hasta instalarse en las celdas de la cartuja de Valldemosa, que conocemos perfectamente por dos obras de la novelista: *Un invierno en Mallorca* y su extensa *Historia de mi vida*. Sí diré que el motivo del viaje fue una recomendación de los médicos al hijo de *Jorge Sand*, de un clima templado y con sol para reponerle.

La vida de los dos artistas en la celda de Valldemosa fue por demás triste y monótona, pero sirvió para que Chopin diera fin a sus *Preludios op. 28*, serie magistral de su producción en plena madurez; su *Balada op. 38 en fa mayor*, sobre un canto popular mallorquín; su *Scherzo op. 39 en do sostenido*, que evoca cantos de monjes, los recién salidos de aquella cartuja, que desalojaron por disposición de Mendizábal; las dos *Polonesas op. 40*, *militar* y en *do menor*, y la *Manzurka op. 41 núm. 2 en mi menor*, labor extraordinaria y de la más alta calidad, e intensa para tres meses, si además podemos imaginarnos las incomodidades y falta de confort en que se encontraban, sobre todo en aquel invierno que les fue adverso, por haberse desencadenado un período de lluvias, que jamás esperaban y que contribuyó al empeoramiento de la enfermedad del gran músico, con la consiguiente exasperación de su carácter, que comprometía la pacífica convivencia.

Es de extrema dificultad enjuiciar las relaciones entre Chopin y *Jorge Sand*; algunos creen que la pasión amorosa de esta última no era sincera, y que sólo veía en él al amante de turno, después de sus rupturas con los anteriores, considerándole como un caso digno de un estudio psicológico para sus novelas, con su temperamento delicado, endeble constitución y por la enfermedad que padecía. Lo que sí es irrefutable es su desvelo y cuidado maternal por su enfermo y su gran admiración por su música genial. En todo caso, una convivencia que duró diez años hubiera sido imposible sin la existencia de un verdadero amor.

Tuve la suerte de conocer en París, hace algunos años, a la dueña entonces de la residencia de Nohant, que se conserva hoy intacta, con la designación de las habitaciones que ocuparon los invitados de Mm. Sand, entre ellas la de Chopin, cuarta ventana del único piso que tiene la casa, que por respeto a la identidad de su evocación, no se le ha puesto ni luz eléctrica. Fui presentado a ella en un piso del barrio latino. Esta señora, llamada Aurora Sand, es nada menos que la hija de Mauricio y, por lo tanto, nieta de *Jorge Sand*. Tuve el honor y gusto de hacerle unas preguntas; no pudo haber conocido personalmente a Chopin, naturalmente, a pesar de que contaba ya ochenta

ta años de edad, pero había oído hablar mucho de él a su padre, y respecto a detalles sobre su carácter, me recomendó el libro de Wierzynski a que antes he hecho alusión con motivo de los amores de Chopin con la condesa Potocka, libro que me apresuré a adquirir al salir de aquella casa, que albergaba también la sede de la sociedad Los Amigos de Jorge Sand, que tiene como primordial objetivo la reivindicación de su nombre, cosa bastante dificultosa de alcanzar, dadas las múltiples andanzas en que, bajo el signo de Eros, se vio comprometida la novelista.

No hay que decir la emoción enorme que sentí al hablar con una descendiente tan directa de *Jorge Sand*, de cuya larga conversación deduje su devoción por su abuela, cuyo apellido había adoptado, sustituyéndolo al de su padre, Dudevant, y la idea remota que tenía del carácter de Chopin, efectivamente bastante diversa de la divulgada en tantos y tantos libros de historia musical y de biografía. Aurora Sand, que, como se ve, llevaba el nombre verdadero de su abuela, unió a éste el apellido de su seudónimo, y murió hace cuatro años, pasando al Estado francés la casa de Nohant, tan rica en recuerdos.

En febrero de 1839 regresaron los dos artistas a Francia por Barcelona, y como el estado de salud de Chopin mejoró algo, aún pudieron hacer una pequeña excursión a Marsella y Génova antes de dirigirse a París.

Con su llegada a París empezamos una nueva etapa de su vida, o sea su segunda época de París, que va a extenderse de 1839 a 1848, nueve años que fueron muy fecundos para la producción de nuestro autor, porque instalado, siempre con *Jorge Sand*, en 16-Rue Pigalle, y desde 1842 en Square Orleans, pasaban tres o cuatro meses del año en Nohant, y éste fue su lugar preferido para abandonarse a componer y donde se seguía respirando el ambiente de alta intelectualidad y refinamiento artístico que ya he descrito, y por eso esta época es fecunda para el artista, que en plena posesión de sus medios expresivos, aborda las obras de mayor envergadura; y así, a ella pertenecen la tercera *Sonata op. 58 en si menor*, expresiva de conversaciones y confidencias en el jardín que rodea la casa de Nohant; la cuarta *Balada op. 52 en fa menor*, muy alejada ya de las primeras concepciones, más virtuosistas, del autor; la *Fantasia op. 49 en fa menor*, cuya inspiración raya en lo sublime y de la que se ha dicho que es la obra en que Chopin se encuentra más cerca de Beethoven; la *Berceuse op. 57*, llena de delicadezas de inefable poesía; la *Barcarola op. 60*, representativa de la armonía más avanzada para su tiempo; la *Polonesa-Fantasia op. 61*, llena de novedades originales dentro de su forma de danza; la grandiosidad, pompa y exaltación patriótica de su otra *Polonesa op. 53 en la bemol*, y, en fin, las últimas mazurkas, los últimos nocturnos, el tercer *impromptu*, el 4.º *Scherzo*, etc., todo obras en las que el vuelo de su inspiración y su maestría llegan a las más altas cimas.

Pero llegó el momento de la ruptura con *Jorge Sand* por causas no bien averiguadas, pero que se pueden deducir fácilmente pensando en la decadencia física de Chopin, cuya enfermedad iba agravándose de día en día, repercutiendo sensiblemente en su carácter, que se hizo más irritable y al que los celos tampoco le eran ajenos. Por su parte, su amada, dada su conocida psicología, ya sentía por él sólo un cariño maternal, lejana ya la primera época de ilusión, y así no importa cuál fuese la causa ocasional; al parecer se mezclaron los hijos Mauricio y Solange, el matrimonio de ésta última, las disensiones familiares, consecuencia de la extravagante educación de aquellos hijos, y finalmente, una última discusión entre Mauricio y Chopin, en la que la madre dio la razón a su hijo, produjo la marcha fulminante de este último.

Con ello finaliza esta etapa de segunda residencia en París, pródiga en creaciones, pero fatalmente desgraciada para su vida sentimental, y aún le quedaba a Chopin un último amor, el de su alumna inglesa Jane Stirling, enamorada e impertérrita admiradora suya, quien le propuso un viaje de conciertos a Inglaterra, que Chopin aceptó; y

aquí empieza la última etapa de su vida, consistente en sólo dos años, los de 1848 y 1849.

En Inglaterra, y tras alguna actividad concertística por diversas e importantes ciudades inglesas, se detuvo algo más en Escocia, invitado por la familia de Jane Stirling, y también de ello queda constancia en sus tres breves y graciosas *Escocesas*. Aquel último amor, tan sincero y admirativo por parte de Jane Stirling, ya no podía ser compartido debidamente con la misma ilusión por Chopin, dado el estado de abatimiento físico y moral en que se encontraba. Regresó a Londres y seguidamente a París, donde tuvo su final, como ya dije, aquella vida tan rica y variada en emociones y henchida de romanticismo.

Con este repaso de su vida que os acabo de ofrecer, principalmente por su faceta espiritual y psicológica, he pretendido mostraros el reflejo de ella en su obra y la evolución que por sus cambiantes sentimentales se fue operando en su estilo. Ahora voy a hablaros de las particularidades de éste en relación con su época y en su proyección al futuro.

Chopin es uno de los casos más raros de personalidad que registra la historia musical. Su música es *inconfundible*. Su *melodía* peculiarísima surge espontánea y sensible de su alma, como se desprende el aroma y el perfume de una flor. Al mismo tiempo, esta melodía es *inagotable* y con la fuerza intrínseca de despertar en el oyente los más variados matices de la emoción: procede por suaves ondulaciones y es *larga*, recorriendo un ancho espacio del teclado, recordando siempre una voz humana de extensión ilimitada. Tiene algo de la melodía italiana, que, como ya he dicho, tanto influjo ejerció sobre él, insertándose en ella una rica variedad de *fiorituras* de la más caprichosa invención. Está además animada por la fuerza del *ritmo*, de cuyas diversas combinaciones hace Chopin un alarde en sus obras, incluso en aquellas en forma de danza, en que se ve obligado a ceñirse a uno preestablecido.

Rara vez Chopin es polifónico; la base de su estilo es la *melodía acompañada*, pero envuelta en una *armonía* personalísima, cuyos hallazgos han hecho progresar positivamente los medios musicales de expresión y han trascendido a la música universal. Siendo fiel a la tonalidad, como lo son todos los románticos, esboza la creación de nuevos acordes, empezando a considerar algunas notas de adorno, las de paso, floreo, apoyaturas, como propias de ellos.

Estos elementos son lo que forman el estilo de Chopin junto con las influencias que recibió, y como el de todos los artistas, no es el mismo desde el principio al fin de su vida, sino que tiene su proceso de transformación, como vamos a ver en seguida, después de examinar aquellas influencias.

En primer lugar, la educación clásica que obtuvo de sus primeros maestros, en Polonia, fue la base de su formación, con Bach y con los clásicos subsiguientes; él adoró siempre a Mozart, y creo, precisamente, que su predilección emanaba de la diafinidad del lenguaje del maestro de Salzburgo, aprendido en parte en Italia. Otras influencias más superficiales las recibió de Weber, Hummel, Field y Moscheles. Lo que es muy patente es la influencia de la música italiana de ópera, como ya dije, especialmente sobre las obras de la primera etapa de su vida. Ahora bien, Chopin no vivió en Italia, pues para esto no cuenta su excursión relámpago a Génova, y esta influencia la recibió indirectamente, y aun así, aquella melodía de los Bellini, Donizetti, etc., no era más que el alimento que estimulaba su inspiración y que era después asimilado y transformado, surgiendo su melodía propiamente *chopiniana*, con esa morbidez tan suya y con un acento propio e inimitable.

Además de estas influencias, para comprender bien el estilo de Chopin hay que tener en cuenta su primera *formación polaca* y su posterior *formación romántica*; su música rezuma *patriotismo* por todas partes y *sentimiento nacional*; se inspira en los cantos populares y ritmos de su país natal, creando otros nuevos a su imagen, pero llenos

de la savia de su raza; cultiva las variedades de danzas de Polonia y les infunde una vida nueva.

No hay que desconocer tampoco la influencia del romanticismo reinante en su estilo; en Francia se saturó del espíritu romántico que la invadía en aquella época, y su permanencia en ella hizo que la considerase como su segunda patria. Allí hizo gran amistad con el pintor romántico Delacroix, a quien debemos uno de sus buenos retratos, ya de la época en que su físico denunciaba la fatal enfermedad que padecía; allí se impregnó de romanticismo con la lectura de los grandes prosistas y poetas del siglo XIX, y, finalmente, allí padeció la pasión amorosa más absorbente de su vida.

Así, pues, el lenguaje musical de Chopin está formado esencialmente por *elementos polacos nacionales*, pero influido por el ambiente romántico que se respiraba entonces por toda Europa y del que Chopin se saturó en Francia; el romanticismo es *internacional* y no patrimonio de ninguna nación, y por eso no se debe deducir la conclusión de André Coeuroy, discriminando la obra de Chopin en dos grandes grupos, el de obras de inspiración polaca y el de las de concepción libre romántica, y atribuyendo a este último grupo un parentesco con la música francesa. Es un error flagrante, ya que las obras que él cataloga en el segundo grupo, tales como el 4.º *Scherzo op. 54*, aunque no se relacionen tan directamente con la cadencia popular, son nacidas de un espíritu tan polonés como las otras, y ni esto, ni el nacimiento del padre de Chopin en Lorena, que fue accidental, pueden inducir a asimilarlas a la música francesa, ni mucho menos a considerar a Chopin como músico francés; influencia evidente del gusto francés, sí, pero nunca desfigurando la personalidad psicológica del gran romántico, eminentemente polaco.

Lo mismo puedo decir de la utópica pretensión de Wanda Landowska, la insigne clavecinista, de acercar ciertas piezas de Chopin a otras de los clavecinistas franceses, especialmente algunas de Couperin, buscando con afán e ingenio unas analogías tan remotas y alambicadas, que no tienen ninguna base firme sobre la que sustentarse.

Y esta opinión mía, hija de un pleno convencimiento, no es única, sino compartida con ilustres compositores y analistas de gran solvencia; he aquí lo que de ello escribe Godefroy-Demombynes en su estudio del romanticismo en la música europea: «Creo que se debe insistir sobre este punto, demasiado descuidado por los musicógrafos franceses. El estilo de Chopin estaba, desde luego, enteramente formado antes de su salida del conservatorio de Varsovia, y no debe nada al romanticismo francés de la época luísipescas en que vivió... Chopin estaba formado a los dieciséis años; todos los elementos de su estilo se sienten ya en sus obras de adolescencia en el conservatorio de Varsovia; son ante todo aires de danza eslavos, que serán la base de toda su producción futura.»

En el caso de Beethoven, se habla siempre de sus tres estilos. Yo creo que ello se repite siempre con más o menos determinación y claridad en todos los artistas, y así lo apreciamos en el curso evolutivo del estilo de Chopin, en que se reconoce una primera época de su vida, produciendo obras predominantemente virtuosistas con abundancia de los elementos de adorno y respondiendo al deseo de lucimiento, y una segunda manera, en la que sus composiciones son más parcas en el empleo de esos elementos exteriores, pero más intensas y concentradas, más íntimas y con más vida interior.

Entre una y otra etapa no hay un salto brusco, sino un paso paulatino; la primera termina pronto, pues a sus diecinueve años ya compuso los *Estudios*, de una rara perfección y originalidad, que produjeron el asombro de Liszt, los cuales podemos ya considerarlos como pertenecientes a su *segundo estilo*, que es de *transición* y anterior a su viaje a Mallorca, y como esta transición es muy prematura, las obras que a él pertenecen son también de juventud, de forma muy equilibrada y contenido lleno de vitalidad, tal las primeras mazurkas, las primeras polone-

sas, etc. En su tercera manera ya depura su estilo, cuyo elocuente ejemplo lo encontramos en los preludios, o se eleva a etéreas regiones, como en la *Berceuse op. 57*, o adopta formas singulares o las amplifica, como en la *Polonesa-Fantasia op. 61* y el citado *Scherzo n.º 4*, llegando a emociones de extraordinaria sublimidad, como en la *Fantasia op. 49*, cuando no se torna pesimista, melancólico y con fatales presagios, como en algunas de las últimas mazurkas.

Es imposible delimitar estos tres estilos, aunque he procurado dar los rasgos más salientes para ayudar a reconocerlos; *grosso modo*, puedo señalar el año 1830 como límite del primero; el 1838, año del viaje a Mallorca, para el segundo, y el resto de su vida hasta 1849, para el tercero.

En la producción de Chopin se da el caso de ser todas y cada una de sus obras de calidad en mayor o menor grado, y aun las que la tienen en ínfima proporción, conservan una dignidad y distinción que las hace irrecusables; en general, sus obras de juventud son también las más ligeras, como los *Rondós* y las *Variaciones*; pero entre ellas conviene destacar los ya citados dos *Conciertos de piano* y *orquesta*, que constituyen un alarde de inspiración profundamente chopiniana, sobre todo en sus tiempos lentos, y las *Variaciones sobre «La ci darem la mano»* de Mozart, también con orquesta, que es otra muestra espléndida de la genialidad virtuosista de su autor.

De suma importancia son dos de sus *Sonatas*, la segunda op. 35, que contiene la famosa *Marcha fúnebre*, y la tercera op. 58, sin olvidar la *Fantasia op. 49*, ya mencionada; todos los *Preludios op. 28* y los cuatro *scherzos*, verdaderos poemas para piano. Entre las obras puramente románticas, también tienen un alto valor los estudios, las cuatro baladas, los cuatro *impromptus* y la mayoría de los *Nocturnos*, la *Berceuse* y la *Barcarola*.

En cuanto a sus piezas en forma de danza, polonesas, mazurkas y valsos, su fantasía llega en la mayoría de ellas al mayor grado de originalidad, unido a un sentimiento patriótico que las define con sello inmarcesible, y en fin, las demás obras, aun por debajo de las citadas, contienen innegables bellezas.

[Interpretaciones: *Rondó op. 1*, *Mazurka op. 68* núm. 4 (póstuma), *Mazurka op. 30* núm. 2, *Berceuse op. 57* y *Scherzo op. 31*.]

* * *

Sólo me resta hablaros ahora de lo que se sabe respecto a cómo interpretaba el mismo Chopin sus propias obras.

Se le ha llamado el *poeta del piano*. Ya dije que siempre rechazó toda insinuación a que compusiera para el teatro, y aun sus obras no destinadas a piano solo, o a piano y orquesta, se reducen, salvo un rondó para dos pianos, a tres obras para piano y violoncello, un trío para piano, violín y violoncello, más diecisiete canciones polacas para canto y piano. Sintió gran preferencia por el violoncello, por ser el instrumento que canta con más elocuencia y flexibilidad, y por eso abundan tanto en sus obras pianísticas los pasajes melódicos escritos en la región del violoncello; pero para él, sólo el piano fue su confidente, en el que volcó todos los secretos de su vida interior.

Dotado de su mano extremadamente sensible, de su temperamento soñador y de una constitución física delicada, su técnica del *legato* era de una ductilidad admirable, deslizándose sus dedos sobre el teclado con pasmosa facilidad y eficiencia. En su *dinamismo sonoro* jamás llegaba al *fortissimo*, consiguiendo gran amplitud en la variedad sonora, desde pianísimos muy tenues. Con esto y con el empleo inteligente de los pedales, conseguía una escala extensísima de *colorido* y aun a veces alcanzaba determinados efectos dejándolos de utilizar, como se sabe, por ejemplo, que tocaba sin pedales el *semplice del andante spianato* que precede a la *Polonesa op. 22*.

Pero lo que Chopin se llevó consigo, y ni por tradición se ha podido imitar, es su interpretación del *rubato*; esta palabra, o *tempo rubato* (tiempo robado), aparece con fre-

cuencia indicada en sus obras y consiste en un singular vaivén de la melodía, cuyo límite es imprecisable, que le da un encanto característico de su estilo. No consiste tanto en conmover o desnaturalizar el ritmo, como en otorgar a la melodía una cierta libertad en su discurso, que sea expresiva de su vitalidad espiritual. Liszt lo comparaba al movimiento de las ramas de un árbol agitado por el viento, pero sostenidas por el tronco inmutable; el mismo Chopin decía siempre a sus alumnos: «La mano izquierda debe ser vuestro director, guardando siempre el compás.» Tal acontece, por ejemplo, en la *Berceuse op. 57*, que puede servir de típico modelo de *rubato*.

La técnica de Chopin se basa en el trabajo cotidiano de los preludios y fugas del *Clavecin bien tempéré*, de Bach; su pulsación era siempre suave, detestando el ataque brusco o seco y evitando la rigidez de la muñeca, sacando todo el partido posible de las calidades sonoras, que se podían obtener de la diferente fuerza de cada uno de nuestros dedos, aunque a veces convenga conseguir su igualdad. Su estudio tendía a aprovechar las condiciones y recursos naturales de las manos, que es lo que da después una realidad artística más humana.

Como, desgraciadamente, no poseemos una cinta o un disco grabado con sus versiones personales, por no conocerse aún en su época los medios reproductores de hoy en día, hemos de atenernos a las indicaciones antedichas, basadas en testimonios escritos por artistas que tuvieron la suerte de gozar de sus interpretaciones directas, pero sin que nadie pueda jactarse de conocer concretamente cómo tocaba sus propias obras el gran romántico del piano. No podemos, pues, llegar a la conclusión de que sea una sola la verdadera versión chopiniana, porque nadie puede estar en el secreto: los compositores legan sus obras para que los intérpretes se abandonen a sentir, y las interpretaciones pueden variar y ser buenas, aunque difieran, con tal de que conserven aquel fondo común que es patrimonio del espíritu del autor, y esto se justifica más en la música romántica, que no está sometida a los rígidos cánones de la clásica, que obligan imperativamente al intérprete a ser fiel a una tradición; por ejemplo, bien sabemos que Chopin no podía llegar a desplegar gran energía en los momentos fuertes de sus obras; pues bien, tenemos su propio testimonio que nos dice que «le gustaba su música cuando Liszt la interpretaba», y éste no era parco en la exuberancia de sus sonoridades.

Con todo lo anteriormente expuesto ya os puedo señalar los rasgos significativos de la música de Chopin y su aportación, de valor inestimable, a la evolución general de la música, dentro del panorama del romanticismo: Chopin lo encarna y lo *aristocratiza*, a pesar de tratarse de un movimiento por esencia democrático. El carácter de su romanticismo es *íntimo* y repele todo elemento exterior, así como también exento de toda influencia literaria, que en todo

caso es muy tenue, lo cual le coloca en el polo opuesto de Schumann, quien solía poner títulos a algunas de sus obras; las de Chopin no los llevan jamás, porque no evocan ninguna idea concreta; el pianista Alfred Cortot, al titular caprichosamente los *24 Preludios*, les ha quitado extensión emocional para el oyente, cuyo derecho a la propia imaginación respetó Chopin cuidadosamente.

He aquí otra significación de su arte: Chopin *polonizó* la música, y como dice Balzac, era «más polonés que toda Polonia reunida», infiltrando su nacionalismo incluso en la forma cerrada de la *Sonata*.

La ausencia tan prolongada de su patria y sus amores tan infortunados desarrollaron en él el *zal* polaco, o sea la añoranza de su país natal y el recuerdo inextinguible de sus dos primeras amadas, Constanza y María, que le acompañó toda su vida, a pesar del subsiguiente amor apasionado por *Jorge Sand*, y todo ello ha producido el fondo melancólico que se refleja en sus obras.

Finalmente, prescindiendo de las formas cerradas, como la *Sonata*, el *Concerto* y su tímida incursión en la *música de cámara*, en las que su numen se encontraba como cohibido y falto de expansión imaginativa, su gran valor reside en el paso gigantesco que dio al lenguaje musical: el impulso progresivo de su armonía es el mayor realizado después de Bach y ha nutrido hasta el estilo de Liszt y de Wagner. Las irisaciones sonoras de algunos de sus pasajes anuncian el *impresionismo* de Debussy y el color armónico de Fauré y de Ravel. Su pianismo, lleno de colorido orquestal, ha tenido innegable influencia en los autores post-románticos como Brahms, César Franck y Scriabine, y, en fin, el *cromatismo*, tan congénito en Chopin, sobre todo en la ornamentación de sus melodías y en la sucesión de acordes cromáticos, constituye el primer paso dado en la música hacia el derrumbamiento de la tonalidad, que dará lugar con el tiempo a las nuevas corrientes de la música contemporánea.

Creo haberos dado una idea bastante aproximada del estilo del gran romántico del piano y de su significación en la historia de la Música. Para nosotros los intérpretes en el piano, la figura de Chopin nos impulsa a una veneración sin límites y es el ejemplo eterno del buen gusto. Su música es para mí, personalmente, tan insustituible e irremplazable, que casi no comprendo un programa de recital en el que falte alguna de sus obras.

Con esto doy fin a esta modesta disertación, que espero os haya informado lo suficiente para que tengáis una idea del valor inmarcesible de este genial romántico, cuya verdadera patria no es ni siquiera Polonia, sino «el país de la poesía, porque es el *Rafael del Piano*», como tan acertada y elocuentemente ha dicho Heine, que, en su paso por la vida, nos dejó modelos de eterna belleza y con sus mensajes musicales penetró en el copioso campo musical, sembrándolo con sus más bellas y perfumadas flores.

DISCURSO DE CONTESTACION

EXCMO. SR. PRESIDENTE DE ESTA REAL ACADEMIA;
EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES;
SRES. ACADÉMICOS;
SEÑORAS Y SEÑORES:

Me es muy grato cumplir este encargo de dar la bienvenida, en nombre de la Academia, a nuestro nuevo compañero, porque, aparte el honor que me depara y la alegría de sentirme por unos momentos cerca de tan ilustre amigo, bueno es también que a uno le pongan en el trance de reconocer sus limitaciones y sacrificar el amor propio: mis palabras no pueden concertarse con las suyas, y menos todavía con su música, porque él ha hablado de un mundo en cuyo interior vive, mientras que yo apenas si puedo asomarme a ese mundo desde las tapias, y porque a la

altura de la música sólo puede estar la poesía, y lo mío es prosa, y prosa gris. Pero quizá este juego de contrastes no os resulte a los artistas demasiado extraño, y al cabo lo que a mí me incumbe es perfilar desde la sombra una figura, la de Leopoldo Querol, que tampoco pretendo descubiros.

Nacido en Vinaroz, cursa en Valencia a un tiempo los estudios de Música y de Filosofía y Letras, y, aunque su personalidad musical parece eclipsar a la literaria y académica, lo cierto es que las ha mantenido muy concertadas, fiel a aquella sentencia platónica de que el hombre ha menester de número y de armonía. Primeros premios en nuestro Conservatorio y premio extraordinario en la licenciatura y en el doctorado de Letras, depura su técnica y su estilo pianísticos en Italia y en Francia. Estudia con Ricardo

Vienes y, al advertir su valía, le prestan singular atención maestros tan preclaros como un Ravel y un Ducasse, un Prokofieff y un Strawinsky.

Su actividad de concertista le ha llevado hasta las más lejanas tierras, y él ha llevado consigo la música española y, por tanto, la de nuestros compositores valencianos. Pero jamás se confió a un repertorio que, dominado, le permitiera ese ocio brillante que es la gran tentación del artista, y cabría decir que se ha especializado en autores tan diversos como Albéniz y Chopin, hasta el punto de darnos, en un alarde de facultades, la audición completa de su obra, sin que tampoco agotara en ellos la atención. Leopoldo Querol nos ha dado en primera audición obras tan variadas como el *Concierto en si menor para piano y cuerda*, de Gomá, y el *Capriccio*, de Strawinsky; el *Concierto heroico*, de Joaquín Rodrigo, y el *Concierto opus 13 en re mayor*, de Britten; el *Concierto en sol*, de López Chavarrí, y los *64 y 74 en si menor*, de Baccarisse.

Permítaseme también, como socio de la Filarmonía, recordar que, gracias a sus conciertos dominicales, no se interrumpió la vida de la Sociedad durante nuestra guerra. El instinto de conservación me impedía asistir a ellos; pero sé que aquellas sesiones eran como un remanso de armonía en medio de tantas y tan atroces disonancias, como una gran ventana al mar y al cielo en el ambiente enrarecido de un refugio.

La feliz fusión de su personalidad musical y literaria, subrayada en su tesis doctoral sobre el Cancionero de Upsala, quedó consagrada al otorgársele en 1965 el premio «Francisco Franco» de Letras, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, por el magnífico estudio y la edición crítica de *Los Tratados de Música de Juan Tinctoris, según el Códice de la Universidad de Valencia*, y al condecorarle en 1966 con la gran cruz de Alfonso X el Sabio.

La crítica ha celebrado, concierto tras concierto, su prodigiosa memoria, sin trucos ni mutilaciones; el respeto ejemplar a las obras que interpreta, la energía y la delicadeza, la precisión y la flexibilidad para ajustarse a cada estilo con esa nitidez y elegancia que a la sensibilidad le presta la cultura... Por mi parte, sería intolerable petulancia formular ni remotamente un juicio, y en estas palabras de bienvenida he de limitarme a un ferviente «amén» al dictamen de los entendidos, con esa santa envidia que los artistas me causáis. «En el mundo —escribía hace tiempo Papini— sólo son verdaderamente soportables y admirables los santos y los artistas.» Los demás somos turba-multa, y ya es mucho que podamos gozar de su obra y aplaudir.

Porque uno de los milagros del arte, como también de la santidad, es la magnanimidad con que atrae a los demás mortales, esa caridad con quienes, ciegos quizá o sordomudos, mendigan a su puerta. Distinguiendo precisamente entre el arte y la ciencia, llamaba Flichte la atención sobre este rasgo: «Por un oculto hechizo de simpatía en el reino del espíritu, el arte puede elevar hasta él, en algunos momentos, al que no es artista y darle un anticipo de su goce; mientras que el misterio de la ciencia no lo recibe nadie que no se suma en él.» Desde otra constelación de ideas, y pensando concretamente en la música, ha subrayado esta entrañable universalidad Gabriel Marcel: «Tal vez la música sea hoy lo único que todavía nos depara a los hombres ciertos momentos de unanimidad y comunión... Bien entendido que, al decir universalidad, estamos muy lejos de pensar en una imprecisión que eluda diferencias. Lo universal no es lo impreciso; lo claro es incomparablemente más universal que lo confuso. Valga un nombre por tantos: Juan Sebastián Bach.»

El arte le presta a la verdad un recóndito estremecimiento, y pone proa a un mundo donde siempre quedan selvas vírgenes y amores inéditos allende todo esquema lógico, allende el principio mismo de contradicción. Digámoslo con los versos de Gerardo Diego a Claudio Debussy:

*Tú sabes dónde yerra un sor de rosa,
una rara fragancia de añajiles
con sordina, de crótalos sutiles
y luna de guitarras...*

El arte sublima el temblor del instinto y del sentimiento. Y la música, digámoslo con fray Luis de León, hace que el aire se serene y el alma torne a cobrar el tino y navegue hasta anegarse por un mar de dulzura.

Pienso que somos muchos los que, por muy duros de oído que seamos, por mucho que hayamos desafinado en nuestra vida, podríamos ir marcando con hitos musicales el camino: desde aquella *Per la flor del liri blau*, que uno reclamaba de niño para resignarse al sueño, hasta aquellos *lieds* de Schumann o de Brahms que más tarde te desvelarían sin remisión; desde ese *Komme, süsse Tod*, que quisieras escuchar al punto de morir, hasta ese *allegretto* de la *Séptima* o esa coral de la *Cantata 140*, que confío figurarán en el repertorio de la orquesta y los coros angélicos, porque espero que el Señor ha de otorgar también una vida perdurable a ciertas creaciones del hombre.

Leopoldo Querol nos ha caracterizado a Chopin diciendo que su corazón contenía la quintaesencia del romanticismo, es decir, cuanto en el romanticismo hay de profundamente humano, de sed de eternidad insatisfecha, que lleva a un desbordamiento emocional inconfundible con ese vago sentimentalismo que en muchos se reduce al sentimentalismo del vago. El romanticismo significa el triunfo del sentimiento. Tras un momento, puntualiza Ortega, en que el arte expresa más bien pensamientos que pasiones, sobreviene una fluencia sentimental que llega hasta la voluptuosidad de la tristeza y de la muerte. Como en todos los períodos de vida intensa, las gentes están dispuestas a morir por algo; y, aunque parezca paradójico, ese afán de morir es el gran síntoma de energía vital.

Se ha destacado en el romanticismo el énfasis, la propensión al gesto, y algún historiador de la cultura habló del «caos romántico». Yo prefiero distinguir, en aquel tiempo y en todo tiempo, entre un romanticismo caótico y efec-tista, propenso a la vaguedad y a la doblez, de estirpe rusioniana, y un romanticismo lanzado por los torrentes de la pasión, pero transido de la melancolía de los elegidos, de delicadeza y de nobleza.

En Chopin destaca, más allá de lo que hoy entendemos por nacionalismo, un sentimiento patriótico exaltado por los atropellos a su patria, un patriotismo en el que la lejanía iba a poner su nota trágica. Estamos ante una vida breve, brillante y triste, triste de las más íntimas y de las más generosas tristezas, una vida en que los sueños van a ceder constantemente a la nostalgia. Cuando él nace acaba de escribir Goethe la primera parte del *Fausto*, y vibran los ecos de la *Pastoral* de Beethoven. Cuando muere, una tormentosa inquietud social sacude a Europa, y allá en la estepa rusa perfilase la silueta abrumada de un hombre condenado a trabajos forzados: un tal Fedor Dostoievski... En 1829 se encuentra con Constanza Gładkowska: «acaso, por desgracia —escribe—, he hallado mi ideal». Y en 1830 sale de Polonia para no volver ya a pisar su suelo. Podrá en París besar aquel puñado de tierra polaca que los amigos le ofrecieron en una copa de plata al despedirle; pero un puñado de tierra no puede trocarse en ese paisaje nativo que uno necesita beber de cuando en cuando con sus cinco sentidos cuando la sed le apura, abrasado de ausencias.

Todo artista auténtico es siempre hacia adentro un fracasado, porque nadie como él siente en medio del triunfo la desproporción entre lo logrado y lo entrevisto. Pero en Chopin los triunfos ofrecen un contrapunto de insatisfacción y de inquietud tan incurables como su dramática dolencia. «El piano —acaba de decirnos y demostrarnos Leopoldo Querol— fue su gran confidente.» Creo que ésta es la expresión exacta: la música de Chopin, más que triste, que dista mucho de serlo siempre, es confidencial. Será en ciertos trances un llanto profundo, pero en todo caso un

dolor traspasado de amor, que trasciende del mero estado de ánimo. En música, como en poesía, los resortes más íntimos ofrecen una clara trascendencia y convierten la soledad en comunión; más exactamente, revelan la sed de comunión que late en la auténtica soledad humana. Conmueve pensar en la compañía que a veces necesita un solitario... «Cuando la música llora —escribía Bergson en *Les deux sources*— es la humanidad y la naturaleza entera la que llora con ella. Y a decir verdad, más que infiltrar en nuestro ánimo ciertos sentimientos, viene a anegarnos en su seno a nosotros, como al transeúnte a quien se le empuja a entrar en una danza.» Si la música de Chopin fuese mera erupción sentimental, no hubiese alcanzado la universalidad que mantiene.

Nunca acabaremos de valorar lo que significa el paso del grito a la música, ni, ¡claro está!, el retroceso de la música al alarido. Lo que significa someter el sentimiento y la emoción a pautas, poner en la alegría y en la tristeza esa disciplina, esa que Santayana llamó «matemática audi-

ble» y que abarca desde la música de las esferas pitagórica hasta el *impromptu*. «Para mí —advierte Rubinstein en el prólogo al libro de Wierzynsky— es un constante asombro ver cómo la creación artística alcanza tales alturas en un hombre delicado y enfermizo, ver hasta dónde llega su energía mental, su voluntad creadora, su pureza de intención. Gracias a ellas el piano, que hasta entonces apenas pasaba de ser un instrumento de percusión, comenzó a cantar.»

Advertimos entonces que, como en la palabra, hay aquí mucho más que la mera audición. Tratando de la problemática del espíritu, distinguía Nicolás Hartmann entre el oído acústico y el musical: musicalmente se oye más de lo que estrictamente captan los sentidos; se oye otra cosa mucho más amplia y honda, que se llama canción, fuga, sinfonía, *scherzo*. Otra cosa que, cuando las notas mueren, sigue vibrando en el hontanar del alma.

... Eso que nos ha quedado, que nos quedará por mucho tiempo, luego de haber escuchado a Leopoldo Querol.