

CAPÍTULO 54

El Romanticismo flamígero:
el piano como confidente

Las llamas del romanticismo alcanzan su mayor temperatura a partir de 1830. Ya han muerto por entonces, y con un año apenas de diferencia, los tres grandes genios del romanticismo auroral. Primero desaparece Weber (1826), luego Beethoven (1827) y por último Franz Schubert (1828). El terreno va a ser cultivado en adelante por Hector Berlioz (1803-1869), Félix Mendelssohn (1809-1847), Robert Schumann (1810-1856), Fryderyk Chopin (1810-1849), Franz Liszt (1811-1886), Richard Wagner (1813-1883), Giuseppe Verdi (1813-1901), en la primera línea de una floración de genios tal vez única, por su exuberancia, en toda la historia de la música. En 1824 nacerá Anton Bruckner, y en 1833, Johannes Brahms.

Y es justamente a partir de 1830 cuando el romanticismo musical adquiere contornos polémicos. Según ya se vio antes, algunos (Berlioz, Liszt, Wagner) arden en su convicción programática, en tanto otros (Mendelssohn, Schumann, Brahms) afirman solidarios su confianza en la viabilidad de las bellas formas heredadas de Haydn, Mozart y Beethoven. Casi todos hallarán en el piano el vehículo ideal para sus confesiones más íntimas, pero también para sus anhelos trascendentalistas. Puede hablar en la mayor intimidad, pero es capaz de agrandarse en su sonoridad para dirigirse a la humanidad entera. He aquí su milagrosa ambivalencia.

Uno de sus rostros nos lleva a la música íntima de elite, de amistosa tertulia, aunque ese carácter confesional no será nunca frívolo o superficial en los grandes compositores. La patria, el amor y las infinitas y cambiantes manifestaciones del espíritu son demasiado importantes para el músico de esa centuria, porque si hay bajo el rótulo romántico montañas de música convencional, ella no proviene de un Chopin, un

Schumann o un Brahms, sino de virtuosos sin brújula, de quienes la técnica es un fin en sí misma, de los "filisteos" atacados por Schumann. Y quierase o no, proviene también, a veces, del mismísimo Liszt, cuando su genio y su pasión de romántico buceador de trascendencias quedaba marginada por la demanda de un mercado (el de las nuevas grandes audiencias burguesas) voraz en sus apetencias de acrobacia instrumental. Pero pasemos a Mendelssohn.

Bach, Mozart, Weber y Beethoven fueron venerados por este autor, dotado de una fuerte cultura clásica, sentido agudo de la forma, del equilibrio, de la medida y de un pudor que lo aleja del temperamento ardiente de los románticos según el modelo de Berlioz. De todos modos, hay una afirmación del yo y un tipo de expresividad que permiten ubicarlo dentro de la temperatura de su siglo. Al piano, del cual fue gran intérprete, dedica tanto sonatas como cuarenta y ocho *Romanzas sin palabras*, las cuales responden al género de la pieza de carácter. No obstante, su formación sólidamente afirmada en la tradición le permite asimismo abarcar tanto la variación (las más importantes son sus *Variaciones serias* Op. 54) como el preludio y la fuga, tan doctas como libres e imaginativos pueden ser sus caprichos, fantasías, *scherzi* o "piezas características".

Pero es con sus *Lieder ohne Worte* (romanzas sin palabras) cuando más se acerca al sentimiento intimista de Chopin o Schumann. Ellas proceden de tres tipos de música vocal: la canción solista con acompañamiento, el dúo acompañado y el coro *a cappella*, género que cultivó a menudo Mendelssohn. Pero en realidad es el primer tipo el que más lo inspira. La idea es que el piano se exprese, a través de la melodía, como lo haría la canción por medio de las palabras. La expresión *Lieder ohne Worte* fue empleada por el autor el 10 de febrero de 1830 en una carta a su amigo Klingemann. El plan generalmente empleado es el ABA, con lo cual evita la tentación de los desarrollos propios de la forma sonata.

Respecto de la costumbre de dar títulos a la mayor parte de estas piezas, la iniciativa surge de los editores o intérpretes. Sólo tres, al parecer, son auténticamente puestos por el autor. El resto ha sido añadido después y no le pertenece. Alfred Cortot ha observado que tales designaciones fueron realizadas en vida de Mendelssohn y que él no protestó por ello, aunque en más de una ocasión hizo saber en sus cartas que no aprobaba tales fantasías poéticas, por más próximas que estuvieran de sus intenciones expresivas.

La música para piano de Schumann es romanticismo al rojo vivo. No sólo porque hay en sus piezas una apasionada indagación de su microcosmos, sino porque, más allá de la inefable belleza que ellas ofrecen, hay un estilo compositivo único, irrepetible e intransferible.

En realidad Schumann mismo, en lo que a su personalidad se refiere, se erige en paradigma del artista romántico, con su sentido nacionalista, su naturaleza reflexiva, analítica, su formación literaria y poética, su cultura musical, su subjetividad, su gusto por la lucha doctrinal.

Es entre los años 1829 y 1839, parte de los cuales coinciden con los de sus atormentadas relaciones con la pianista Clara Wieck, cuando surge la mayor parte de su creación pianística. Sus veintiséis primeros números de obra, sus principales páginas maestras para el teclado, en suma, proceden de esos años. Cuando en 1840 se casa con su amada Clara, se entrega apasionadamente a la creación de *Lieder*, para volcarse a partir de 1841 hacia los géneros sinfónico y de cámara, además de abordar otros terrenos, como el de la ópera (su único título es *Genoveva*, 1850), el oratorio, el concierto, etc. En este último terreno deja su magistral concierto para piano y orquesta Op. 54, uno para violoncelo y otro para violín y orquesta.

El estilo de Schumann se caracteriza por el uso de temas cortos, los cuales a menudo consisten en una línea ascendente que da a la melodía un carácter interrogativo, propio de la inquietud existencial del músico. Se ha señalado muchas veces que esa melodía no se eleva jamás de un sólo impulso sino que, reflejando su desequilibrada personalidad, aparece quebrada, tortuosa, convulsa, llena de sobresaltos. No siempre sin embargo ocurre así. A veces muestra líneas ligeras, alegres, jubilosas y aun serenas. De todas maneras, y pese a esos continuos “desdoblamientos”, predomina la tendencia hacia lo inconcluso, hacia una incierta y tormentosa inquietud, hacia la angustia. Schumann perdió la razón en 1853, pero ya desde la década de 1830, en que realiza su primer intento de suicidio, su mente evidencia síntomas indudables de perturbación.

Un rasgo típico de su producción para piano reside en el hecho de que gran número de obras consisten en un conjunto de breves composiciones, verdaderas microformas, ligadas entre sí por elementos unificadores que pueden ser de índole literaria, sentimental o estrictamente musical. O de una mezcla de esas diversas fuentes, como es el caso de *Carnaval* Op. 9, donde las distintas piecitas de carácter se vinculan por una idea imaginativa, el desfile de máscaras, y por un embrión musical

representado por los sonidos *la-mi bemol-do-si natural*, que pueden alterar dicho orden. Por medio de variaciones infinitamente cambiantes en su faz melódica, rítmica y armónica, elabora Schumann sus veinte piezas, cada una de las cuales representa diferentes personajes, sea reales (Paganini, Chopin, Chiarina, Estrella), imaginarios (Florestán y Eusebius), o bien tomados de la *commedia dell'arte* (Pierrot, Arlequín), para terminar con una vibrante “Marcha de los cofrades de David contra los filisteos”, donde se enfrentan los compañeros de David imaginados por la mente febril del autor, es decir los defensores del gran arte, del arte nuevo, contra los mercaderes del templo, los malos compositores, aquellos que explotan los gustos vulgares del público.

Este Schumann, de personalidad escindida entre la medida de Eusebius y el impulso desordenado y juvenil de Florestán, es autor asimismo de obras tan conmovedoras como la *Fantasia* Op. 17, las sonatas, los *Estudios sinfónicos* para piano Op. 13, además de sus restantes colecciones de piezas de carácter como las *Escenas infantiles* Op. 15, *Kreisleriana* Op. 16, *Papillons* Op. 2 (Mariposas), las *Novelletes*, etcétera.

Difícilmente Chopin podría ser ubicado explícitamente en alguna de las dos tendencias que enfrentaron a algunos creadores románticos. En un análisis superficial podría parecer un típico representante del romanticismo febril de los músicos ligados al grupo de Weimar. Las historias en torno de su vida y sus amores tormentosos han creado una imagen análoga del creador, convirtiéndolo en un portaestandarte del romanticismo desordenado y frenéticamente confesional. Un estudio reposado de sus ideas y su obra muestran en cambio un músico hostil a las efusiones descontroladas y a toda música con intención literaria o programática. Sus composiciones exhiben, por el contrario, una afanosa búsqueda de lógica, claridad, perfección formal, agudo sentido de las proporciones. En este aspecto podría parecer inclinado hacia el espíritu de Mendelssohn. Sin embargo, digamos desde ahora que Chopin permaneció totalmente indiferente a las polémicas estéticas de sus contemporáneos. En tal sentido, fue un solitario, a pesar de su intensa vida social. En el plano artístico sólo confiaba en sus propias y auténticas inclinaciones de lenguaje y expresión.

Es cierto que el conocimiento de la obra de Mozart fue importante para su formación, pero ese influjo clásico halla su contrapartida en elementos de definida filiación romántica, tanto en el plano de la melo-

día como en el ritmo y la nerviosa y tornasolada complejidad de sus armonías. Es romántico asimismo su gusto por el sentimiento modal, vinculado en él a la consciente y reflexiva voluntad de ser un músico nacional polaco, lo cual lo lleva a recrear danzas y cantos folclóricos de su patria, donde perdura ese sentido modal.

Es el piano el vehículo fundamental de la creación chopiniana. Las canciones y la música de cámara ocupan un lugar secundario en su producción. No necesita nada más que el teclado, porque en él encuentra la fuente sonora y tímbrica suficiente para expresarse. Ya desde las primeras obras, y pese a advertirse influencias (Hummel, Field, Weber), Chopin fija un estilo y abre caminos. Su melodía, ante todo, es única y no puede ser confundida con la de ningún otro autor. Ella emana de la expansión del arabesco lineal, que se enriquece gracias a la ornamentación, al melisma (expresión vocal que indica varios sonidos sobre una misma vocal), a la variación. Esos procedimientos derivan a menudo de la música vocal, particularmente de la ópera italiana de Rossini y Bellini. A su vez el arte de la improvisación sobre el teclado confiere insospechada audacia a la armonía de Chopin, ubicada ya en un sendero que apresura ese debilitamiento de la tonalidad que se opera en el curso del siglo. En el ritmo se da la tercera de las constantes que definen su particular poética. Hay una continuidad, una profunda pulsación que atraviesa la obra y condiciona la melodía en sus momentos de mayor libertad.

Muchas de las composiciones breves de Chopin son danzas, como mazurcas, que se cuentan entre sus primeras creaciones, y valeses. Las formas son básicamente ternarias (ABA), aunque a veces son de tipo rondó. También entre las composiciones breves se cuentan sus preludios. Las obras de mediana extensión incluyen variaciones e *impromptus*, así como nocturnos, *scherzi*, polonesas y baladas. En cuanto a las obras de gran forma, han quedado la juvenil *Sonata en do menor*, una segunda Op. 35 y la tercera Op. 58.

La renovación musical lograda por Franz Liszt, tanto en el aspecto estrictamente técnico como en el que se refiere a la función de la creación sonora dentro de la sociedad, se cumple a través del sinfonismo, como se verá más adelante, y de la música para piano. Si durante muchos años se vio en sus páginas pianísticas deslumbrantes pero vacías muestras de virtuosismo, la posteridad ha revisado seriamente sus juicios, al punto de reconocer hoy el valor realmente *trascendente* (por usar

un vocablo muy caro a los románticos) de sus innovaciones sobre el teclado. Para crear una música que pudiera dirigirse a la humanidad entera, dentro de un concepto igualitario del hombre y con vistas a una mayor dignificación de la sociedad, era preciso agrandar las posibilidades sonoras del instrumento, que llegó incluso a la hipertrofia.

Son varias las creaciones pianísticas capitales dentro de su catálogo. Entre las primeras de ese nivel, se cuentan los dos cuadernos identificados con el título de *Años de peregrinaje*, a los que debe sumarse un tercer ciclo realizado por los editores, el cual incluye piezas de su última etapa. *Años de peregrinaje* puede considerarse como la suma de las experiencias del autor sobre el teclado, porque en ellas se afirma además toda una conducta ética y estética de neta filiación romántica. En esas series, en efecto, se concretan ya las ideas del compositor húngaro sobre la necesidad de dar a través de la música un contenido, sea sentimental, filosófico, poético, pictórico o llamado a transmitir la impresión causada por un paisaje en el alma del creador. He aquí el prólogo escrito por el propio Liszt, que entraña toda una profesión de fe contenidista: "Habiendo recorrido estos últimos tiempos países nuevos, sitios diversos y lugares consagrados por la historia y la poesía; habiendo sentido que los aspectos variados de la naturaleza y las escenas que ahí se desarrollan no pasaban delante de mis ojos como imágenes vanas, sino que por el contrario llenaban mi alma de emociones profundas, y que se establecía entre ellas y yo una relación vaga pero inmediata, indefinida pero real, ensayé dar a través de la música algunas de mis sensaciones más fuertes y de mis más vivas percepciones." Más adelante confiesa el autor que con ellas buscó dirigirse a quienes "conciben para el arte un destino que no es el de entretener las horas vacías y le reclaman algo más que la frívola distracción de una diversión fugaz".

Pues bien, grandes creaciones de Liszt tienen esta misma ambición: es el caso de sus *Estudios trascendentales*, las *Consolaciones*, las *Armonías poéticas y religiosas*, o, entre otras, la *Sonata en si menor*, una de las cumbres de la música para piano y la que más habría de influir sobre la ulterior creación surgida en la segunda mitad del siglo.

Pero no todo en Liszt es de ese nivel. Para satisfacer las exigencias de un público devorador de virtuosos, escribió también otras páginas de despliegue mecánico. Hay que tener presente que muy a menudo los programas de los divos estaban compuestos por fantasías sobre temas de

óperas, género de la *paráfrasis* que Liszt, como tantos contemporáneos, cultivó con prodigalidad. El repertorio de aquella época se llena igualmente con gran cantidad de “recuerdos de viajes”, título genérico de composiciones en las que las ciudades y los ríos proporcionaban motivación para elucubraciones sonoras. *Charmes de Paris* o *Retour à Londres* son algunos títulos significativos que se encuentran en aquel tiempo. Los pianistas de moda, como Clementi, Field, Moscheles y Hummel imponían títulos que parecerían anticipar los temas del “cine catástrofe”, como “Incendio en la aldea” o la descripción sonora de un terremoto...

Liszt estaba llamado a satisfacer las demandas de su auditorio. Sólo que él dominaba a sus oyentes no únicamente con un virtuosismo lleno de seguridad y al mismo tiempo ágil y suelto, sino que lo hacía además con una nobleza temperamental y expresiva inconfundibles. Con él se ennoblecieron las transcripciones y las paráfrasis, de un modo que difícilmente pudieron alcanzar los restantes productores de ese repertorio.

Había además en Liszt tal poder de irradiación que, según refieren testigos contemporáneos, filas enteras de oyentes lloraban en los pasajes emotivos por su dulzura y suavidad o se ponían de pie, llenos de espanto, cuando hacía trepidar el piano al soplo de su violencia dramática. En esos casos, Liszt rendía un espectacular tributo al piano, a través de esa resplandiente escritura que marcó una época en la historia del instrumento.

Otro es el caso de Johannes Brahms (1833-1897), totalmente alejado, ya se dijo, de la estética lisztiana en lo que se refiere a la posición frente al problema formal y a la dicotomía de forma y contenido dentro del lenguaje sonoro. Pianista desde la niñez, el instrumento queda indisolublemente ligado a su existencia. Se ha dicho que el piano constituye quizás el aspecto más revelador, más totalmente significativo de su genio, lo cual explicaría también que sus primeros y sus últimos pensamientos hayan sido confiados a este medio. Tras haber iniciado sus estudios a los ocho años, actúa desde los catorce en Hamburgo, su ciudad natal. En 1853 se inicia como pianista acompañante del violinista húngaro Reményi, con quien efectúa giras por Alemania. Es entonces cuando conoce personalmente a Liszt y a Schumann, a quien hace escuchar sus primeras composiciones pianísticas.

Su obra se organiza claramente en tres grupos de composiciones. Ante todo, está la construcción de gran forma, representada por sus tres *Sonatas* (Op. 1, 2 y 5). En este terreno manifiesta su convicción respecto de la perdurabilidad de las estructuras de contenido estrictamente musi-

cal, tal como la concibieron, antes de él, en el teclado, Haydn, Mozart y Beethoven, y como la habían prolongado, a despecho del fragor informalista romántico, Schubert, Mendelssohn y Schumann.

El otro núcleo está constituido por las variaciones. Al género dedica, siempre en lo que se refiere al piano, varias series, sobre temas de Schumann, sobre un tema original, sobre un aire húngaro, y sus dos monumentales ciclos sobre temas de Händel y Paganini. Así se convierte Brahms en el mayor genio de la variación dentro de su siglo, al lado, naturalmente, de Beethoven.

El tercer grupo de composiciones es variado y acepta por tanto otras posibles clasificaciones. Ahí se encuentran la pieza para piano (*Klavierstück*), los valeses, danzas húngaras, fantasías, caprichos, *intermezzi*, todas ellas unificadas por una riqueza expresiva donde la ternura es el sentimiento dominante.

Habiendo sido él mismo notable pianista, no extraña que en su escritura haya adoptado muchos de los recursos de bravura propios de su tiempo. Sin embargo nada más alejado de su estilo el recurrir a ellos por puro virtuosismo. Sólo las exigencias expresivas y poéticas lo llevan a crear sus progresiones de terceras, sextas u octavas, a menudo duplicadas, o a elegir sus grandes intervalos melódicos o a convertir el ritmo en la fuerza motriz de su pensamiento.

Desde el punto de vista de la forma, ese medio centenar de composiciones refleja una extrema libertad, justificada en buena medida por el papel de confidente diario que adquiere el piano en el curso de su compleja existencia espiritual y emotiva.

El extraordinario auge del piano en el Romanticismo corrió parejo con el perfeccionamiento del instrumento y de la técnica de ejecución. Hubo grandes maestros, entre ellos muchos compositores, quienes escribieron obras destinadas a sus alumnos. Chopin es uno de los casos más notables dentro de dicha actividad. Pero quien detecta el liderazgo como mayor pedagogo de su tiempo fue Carl Czerny (1791-1857), discípulo entre 1801 y 1803 de Beethoven y luego maestro de grandes pianistas, como es el caso de Franz Liszt.

Czerny desarrolló la técnica del instrumento y compuso centenares de ejercicios y estudios que quedaron como modelo para las generaciones posteriores. Cuidó sobre todo el aspecto mecánico, buscando la brillantez del toque y el perfeccionamiento de la velocidad.