

Grado en Historia del Arte

2015-2016

**Ferenc Liszt y Fryderyk Chopin: el virtuosismo
pianístico del París romántico.**



Trabajo realizado por: Zuleyma Guillén González.

Dirigido por: Pompeyo Pérez Díaz.

Introducción

A través de la recopilación de información, para la elaboración de este Trabajo de Fin de Grado centraremos nuestra atención en el estudio del pianismo virtuoso del periodo romántico en París, tomando como punto de partida la exposición de los factores historiográficos y sociológicos acaecidos en la capital francesa de la primera mitad del siglo XIX, concretamente los años transcurridos durante el reinado de Luis Felipe de Orleans, entre la revolución de 1830 y la de 1848, aunque con cierta flexibilidad en los márgenes temporales. Tales factores, que consideraremos como un contexto introductor (en el que incluiremos aspectos históricos, políticos y sociales), nos servirán para adentrarnos a continuación en el análisis más concreto de los aspectos artísticos, haciendo especial hincapié en el mundo literario y en algunos de los autores que hemos estimado de mayor relevancia tanto por la trascendencia de sus obras como por la conexión con la línea general del trabajo. Todo ello debe entenderse como una extensión más del contexto preliminar que nos resultará de utilidad para lograr una mejor comprensión de la atmósfera y el ambiente social, artístico y cultural en el que coincidieron, como hombres y como creadores, las dos figuras centrales de este trabajo: Ferenc Liszt y Fryderyk Chopin, escogidos no solo por la posibilidad que ofrece el estudio de sus identidades, desiguales pero complementarias, para poder abordar, desde dos perspectivas diferentes, el pianismo durante la primera mitad del siglo XIX, sino también porque, además de ser dos de las figuras más importantes de las afincadas en el París del momento, los rasgos que los diferencian como virtuosos dan pie a establecer una comparación interesante.

Objetivos y metodología

Con ello, hemos perseguido dos objetivos principales: por un lado, el de profundizar más exhaustivamente en una línea temática que fue tratada puntualmente en algunas asignaturas impartidas durante la carrera; el romanticismo musical. A través del filtro de la afinidad o el interés personal, hemos concretado la inmensidad de posibilidades a la música para piano y a la figura del virtuoso, vista, como hemos remarcado en el apartado anterior, desde las perspectivas ofrecidas por dos compositores concretos. Tomada esta decisión, el propósito fundamental de éste trabajo es, además de ahondar en el pianismo virtuoso y comprender a grandes rasgos el entorno social y cultural que

envuelve al artista y su obra, establecer una correlación entre algunos de los aspectos biográficos de ambos músicos (específicamente, aquellos que tienen que ver con su origen, formación, carácter y personalidad musical), y las diferencias o similitudes halladas en sus facetas como compositores e intérpretes de sus propias obras para piano.

Por otro lado, otra de las finalidades colaterales de este trabajo ha sido subsanar las posibles lagunas del conocimiento respecto al objeto de estudio que ha captado nuestro interés, como es el caso, por ejemplo, del apartado que hemos reservado para tratar, aunque de forma menos minuciosa que el tema principal, algunos de los fundamentos más remarcables de las corrientes literarias del periodo por ser la literatura uno de los movimientos artísticos más desatendidos de la carrera.

Si tenemos en cuenta el marco socio-político del París por el que nos hemos inclinado, se entiende que, para la realización de este TFG, hayamos seguido primordialmente una metodología sociológica debido a la importancia que hemos conferido al medio social como factor influyente en el devenir de la creación artística, como fueron, por ejemplo, los sucesos políticos, la reestructuración social, los cambios en el paradigma del pensamiento, el entrecruce de diversas tendencias culturales y corrientes artísticas, etc. Todo ello, ha sido abordado con el propósito final de entender la repercusión que dichos factores tuvieron en el desarrollo musical decimonónico, en la proliferación de la música para piano y en la consolidación de la figura del virtuoso.

Para la elaboración de este TFG, hemos recurrido a la consulta de fuentes bibliográficas, tanto físicas como virtuales, y tanto en español como en inglés.

Por otro lado, cabe destacar que, aunque no aludamos a ellas en el apartado final dedicado a la enumeración de las fuentes utilizadas, la bibliografía principal ha sido complementada con la lectura de obras literarias, tanto como forma de aproximación a la creación artística de algunos autores tratados en este trabajo como con la intención de emplearla para recabar información adicional. Asimismo, las fuentes principales han sido complementadas con el visionado de material filmográfico y la audición de discografía interpretada con instrumentos y criterios estilísticos de la época.

Además de las indispensables fuentes generales sobre historia, arte romántico y música, para las que nos hemos apoyado en busca de los datos menos específicos, me gustaría destacar, por la importancia que su estudio nos prestó a la hora de afrontar este trabajo, una serie de fuentes concretas, como es el caso de *Historia de la literatura francesa*, coordinado por J. Del Prado, cuya consulta ha sido fundamental para abordar la parte literaria. Del mismo modo, en lo referente al ámbito musical, y especialmente en las figuras de Ferenc Liszt y Fryderyk Chopin, he de mencionar que, aparte de la variedad de fuentes biográficas con las que contrastar datos, han sido indispensables, como base, tanto la biografía de Chopin, por Bernard Gavoty, como la de Liszt por Ronald Taylor, debido a que tanto la una como la otra constituyeron la primera aproximación a la biografía de ambos compositores, así como las responsables, en cierta medida, de que finalmente ésta línea temática se impusiera como el argumento esencial de este trabajo.

La inclinación por las fuentes biográficas se debe también a la posibilidad que ofrecen de hallar en ellas testimonios, tanto de los propios compositores como de sus contemporáneos, y poder extraer información más o menos legítima de la percepción que se tenía de ambos artistas, es decir, una visión menos contagiada por la tergiversación del tiempo.

Desarrollo

Marco histórico-político: La Restauración (1815-1848).

Tras la Revolución Francesa de 1789 que había dado fin al Antiguo Régimen, el inicio de la primera República y posteriormente la instauración del I Imperio en 1804 con Napoleón Bonaparte, toda Europa, y no sólo Francia, sufrió las consecuencias de una remodelación por parte del “emperador de los franceses”, quien estrechamente vinculado al ejército, logró modificar gran parte del territorio europeo occidental y central a través de una serie de conquistas y alianzas. El Imperio Francés amplió sus territorios y extendió los ideales revolucionarios por toda Europa. En su lucha por acabar con los vestigios del Antiguo Régimen se llevó a cabo una reformulación de la tradicional estructura jurídica francesa, plasmada en el Código Napoleónico que se implantó en todos los nuevos Estados creados por el Imperio Francés. Algunas de sus reformas consistieron en la aprobación de la libertad religiosa, la abolición de la servidumbre y el feudalismo y la fijación de una Constitución en la que se reconocía la

declaración de derechos, la implantación del sufragio universal masculino así como la creación de un parlamento. Además de esto, un nuevo sistema educativo puso la enseñanza al alcance de todos, independientemente de su estatus o ideal religioso. Asimismo, cada Estado contaba con una institución académica de formación para promover el interés por las artes y las ciencias y se dotaba a los investigadores de financiación para sus trabajos.

Mientras el Imperio napoleónico expandía su poder, llegando en 1810 a controlar prácticamente toda la parte occidental del continente europeo, y Francia como núcleo alcanzaba una extraordinaria prosperidad, crecía la tensión entre los países adversarios y aumentaba a su vez el descontento entre los propios franceses provocado por las constantes bajas consecuencia de las continuas guerras, por el despotismo del régimen y por la reacción censuradora y represiva que desencadenaban las manifestaciones opositoras.

En el marco externo, el Imperio comenzaba a debilitarse; los adversarios formaron alianzas con el objetivo de derrotar a Francia hasta que finalmente, en 1812, las tropas francesas, indefensas ante la hábil estrategia rusa conocida como “Tierra quemada”, hallaron su final a manos del ejército ruso, del hambre y del frío invernal.

Derrotadas sus tropas y degradado su imperio, Napoleón renunció al trono y marchó al exilio en 1814. Su intento por reanudar su papel en el gobierno e intervenir de nuevo en la actividad política, periodo al que se denominó “Imperio de los Cien Días”, fue aplacado definitivamente en junio de 1815 por el general inglés Wellington durante la Batalla de Waterloo. El influjo de Napoleón acabó por apaciguarse mientras el antiguo emperador acababa sus días exiliado en la remota isla de Santa Elena.

Con Napoleón I alejado del panorama europeo, los países victoriosos, liderados por Inglaterra, hallaron vía libre para restaurar el equilibrio de Europa, empezando por celebrar el Congreso de Viena en la ciudad austriaca a modo de encuentro internacional para reconfigurar el mapa europeo, restablecer sus fronteras y reorganizar las ideologías y bases políticas y jurídicas del Antiguo Régimen con la intención patente de evitar una

nueva oleada de conflictos bélicos como los que habían tenido lugar durante la Revolución y las Guerras Napoleónicas.¹

Como efecto inevitable, Francia quedó reducida a las fronteras que delimitaban su territorio en 1792 y la monarquía fue reinstaurada en el país, ocupando los borbones nuevamente el trono con la figura de Luis XVIII, hermano de Luis XVI, ejecutado en la guillotina durante la Revolución Francesa. Dejando atrás sus dos décadas de huida en periodo napoleónico, Luis XVIII alcanzó la que consideraba su legítima posición como rey, convirtiéndose en el primer monarca de la restauración borbónica en Francia.

A falta de descendencia directa, tras la muerte del monarca, que había mostrado la intención de conciliar a monárquicos, bonapartistas y republicanos, así como mantener ciertos matices surgidos durante la Revolución, el trono fue heredado por su hermano Carlos X en 1825. El reinado de éste último y sus medidas de gobierno removieron el descontento de la burguesía liberal y las clases populares y reavivaron las llamas del malestar general que no había terminado por sofocarse desde la primera Revolución; las iniciativas legislativas de Carlos X promovían la abolición de los logros que los franceses habían conquistado hasta el momento, otorgando nuevamente poder y privilegios a los estamentos más elevados.

Apoyado por los ultra-monárquicos, fundamentalmente católicos y antirrevolucionarios, Carlos X promulgó un retorno al Antiguo Régimen que fue acogido con malestar por gran parte del pueblo francés. El absolutismo del nuevo rey chocaba directamente con los intereses liberales y la situación se vio severamente agravada cuando, en 1830, disuadido por su Primer Ministro Jules de Polignac, Carlos X resolvió manipular las elecciones que acabarían por debilitar aún más su poder y salvaguardar la situación disolviendo las cámaras legislativas y publicando las famosas *Ordenanzas de Julio*, firmadas en Saint-Cloud el 25 de julio, mediante las cuales se suprimía la libertad de expresión en la prensa, se disolvía la nueva Cámara, se organizaba un nuevo sistema electoral que limitaba nuevamente el derecho a voto y extremaban las condiciones del censo que perjudicaba especialmente a la burguesía industrial y comercial.

¹ VV.AA (1976). *La época de las revoluciones europeas, 1780-1848*, p 189.



Ilustración 1 "La libertad guiando al pueblo" Eugène Delacroix, 1830.

Ante la situación, las barricadas no tardaron en erigirse y las estrechas calles en ser testigos de motines, revueltas y violentos ataques entre un pueblo enfurecido, que además contó con el decisivo apoyo de la Guardia Nacional, y las tropas del rey desencadenando la revolución que se conocería como “Las tres gloriosas”.

Mientras ésta se desataba en el centro de la ciudad, los panfletos promulgaban una nueva vía de escape: promovían el ascenso al trono de Luis Felipe de Orleans, partidario de la libertad y afín a los intereses burgueses.

Debilitado, sin protección ni apoyo, Carlos X se vio forzado a abdicar. El 2 de agosto de 1830 la corona y la victoria eran de Luis Felipe I de Francia: a partir de entonces:

*El soberano ha dejado de ser el rey de Francia, y ya no es más que el rey de los franceses. Entre los súbditos y su jefe, la Carta sacrosanta de otrora es remplazada por una especie de contrato. Quedan abolidos el derecho divino y los privilegios que se relacionan con él.*²

Monarquía de Julio.

La *Monarquía de Julio*, tal y como se denominó al periodo de gobierno de Luis Felipe, se prolongó hasta que una nueva insurrección, durante la Revolución de 1848, obligó al soberano, como a sus predecesores, a abdicar, en este caso, para dar paso a la Segunda República. Paradójicamente, las barricadas que le habían hecho alcanzar el poder se lo arrebataron dieciocho años más tarde.

Aunque el *Rey de las barricadas*, como se le designó popularmente, contó durante su reinado con el favor de la burguesía, no llegó a conocer nunca la estabilidad ni la seguridad de un gobierno firmemente establecido ni a sosegar el recelo de un sector

² Idem.

significativo del pueblo francés; los partidos de la oposición, configurados sobre todo por legitimistas, republicanos y bonapartistas, representaban el reflejo de una sociedad inquieta que había descubierto la manera de emplear su propio poder para hacer visible el descontento colectivo.

La Revolución había dejado tras de sí la convicción de que los ciudadanos podían alcanzar sus objetivos a través de la movilización, y por un corto periodo de tiempo llegó a existir la sensación de que los intereses de la monarquía constitucional y los burgueses podían coexistir los unos con los otros. Pero las decisiones erradas, la situación de crisis y la represión de muchas libertades volvieron a disipar las engañosas ilusiones e incrementar el desencanto y la decepción generalizados hasta estallar en una nueva oleada de antagonismo y rivalidad por parte de la oposición republicana.³

La siguiente insurrección que acabaría por apartar a Luis Felipe del trono comenzó a hervir en el momento en el que los adversarios hallaron coartado y reprimido su derecho a las reuniones privadas en las que se debatía sobre la situación política del país. La solución de llevarlas a cabo en grandes banquetes organizados y promovidos por la prensa opositora también acabó siendo repentinamente prohibida. En consecuencia, el 22 de febrero de 1848 las calles parisinas volvieron a erizarse de barricadas, a colmarse de violencia, muerte y agitación. El 24 de ese mismo mes, el rey, ajado por la edad y vencido por las circunstancias, renunciaba al trono dejando resignadamente el destino de Francia en manos de un gobierno republicano. Se instauraba así la Segunda República que conllevó, a pesar del reducido espacio de tiempo en el que se desarrolló, importantes reformas como la implantación del sufragio universal masculino o la supresión de la esclavitud. Le sucedería a este breve periodo republicano el Segundo Imperio bajo el control de Napoleón III, establecido oficialmente en 1852.

Contexto social durante la Monarquía de Julio.

Durante la Monarquía de Julio, periodo en el que recae nuestro principal interés, los reiterados motines, sublevaciones y protestas procuraban continuar atizando el fuego aletargado de la Revolución. La abolición del régimen absolutista de Carlos X acarreó consigo importantes modificaciones de la estructura social: por un lado, originó la

³ HARVEY, D (2008) *París, capital de la modernidad*. Madrid: Akal. Pp. 86-87.

considerable pérdida de poder por parte de la nobleza, y por otro, debilitada la autoridad de ésta, los caminos recientemente reparados quedaron convenientemente despejados para la venida de la aristocracia financiera. Fue en esos primeros momentos de la Monarquía de Julio cuando se inició el perseverante ascenso de aquellos que se constituyeron en los grandes notables del nuevo régimen: los burgueses.

La burguesía, contraria a los intereses de la nobleza a la que había arrebatado el poder y sintiéndose desvinculada del pueblo con el que no compartía una forma de vida, se hallaba a su vez auto-segmentada en diversos grupos entre los que, muchas veces, ni siquiera existían ambiciones, intereses, o un estilo de vida en común.

En lo alto de estas “dinastías” de privilegiados despuntaba una élite restringida que componía lo que se conocía como la “alta burguesía”. El siguiente eslabón de la escala jerárquica lo conformaba la “buena burguesía”, seguida por la “burguesía media” y finalmente, la “burguesía popular”. Lo único que diferenciaba a ésta última del pueblo propiamente dicho no era más que el simple hecho de que sus oficios u ocupaciones rara vez requerían de un esfuerzo manual.⁴

La instauración del nuevo orden social, fruto de la incansable lucha por la libertad y la igualdad, no había hecho más que invertir los papeles hasta entonces establecidos. Inclinar la balanza hacia los que otrora habían permanecido a la sombra de la nobleza no equilibraba las cosas; tan sólo se había logrado contentar a unos y desfavorecer a otros. No es de extrañar, por lo tanto, que durante su reinado, Luis Felipe no se beneficiara más que del precario apoyo de los burgueses, y continuara siendo motivo de recelo para el resto de ciudadanos.

Por más que el soberano se afanara en exteriorizar un comportamiento que revelara proximidad y sencillez, por más que se dejara ver paseando por las calles de la ciudad y exhibiera un trato humilde y campechano con sus habitantes, las aparentemente inofensivas maneras públicas del rey tan solo alimentaba la desconfianza general de un pueblo en



Ilustración 2 Caricatura del rey por H. Daumier.

⁴ DROZ, J. (1974). *Europa: Restauración y Revolución, 1815-1848*. Madrid

permanente alerta.

El resultado de los compulsivos intentos del monarca por integrarse en la sociedad, adoptando incluso un estilo burgués con sombrero de fieltro en lugar de corona y un gran paraguas en vez de cetro, fue relegarlo a una figura poco imponente que no tardó en convertirse en el blanco de sátiras y burlescas caricaturas que inundaban la ciudad, divulgadas fácilmente gracias a la recién instaurada libertad de prensa que, además, no sólo lanzaba mofas inocentes y superficiales; entre sus artículos se filtraban también duras palabras y críticas subversivas que captaban adeptos con extraordinaria rapidez.

El hecho de que el pueblo mostrara tan poca resistencia a la hora de dejarse seducir por los enemigos del régimen reiteraba una vez más la existencia de un importante sector de la sociedad desencantado con la realidad. Para la oposición no resultaba complicado alentar el espíritu agitador de un París más que predispuesto a avivar las brasas de la revolución. Entre los legitimistas reinaba la indignación por haber perdido sus privilegios; entre los republicanos, el descontento por continuar con una monarquía y entre la clase obrera, la decepción de haber visto truncadas sus expectativas y permanecer sufriendo las condiciones precarias de trabajo, además de la lamentable convicción de saberse aplastados bajo el peso de la nueva burguesía a la que habían ayudado a ascender. A pesar de las considerables diferencias, tanto unos extremos como otros, instigados también por el recuerdo del esplendor napoleónico, coincidían en el deseo de propiciar y acelerar la caída de Luis Felipe y aprovechar la situación en beneficio propio.⁵

A fuerza de aplacar y tratar de refrenar las emociones que la inestabilidad política generaba, éstas acababan por adquirir la potencia reprimida de un volcán a punto de estallar que poco a poco iba sacudiendo, con sus contenidos estremecimientos, las bases sobre las que se habían fundamentado los hábitos tradicionales.

La gloria que el pueblo francés ansiaba y que el régimen de Luis Felipe se empeñaba en aplacar, estimulaba sin pretenderlo un sentimiento de resentimiento generalizado que acababa por manifestarse, de una u otra manera, en todos los sectores de la sociedad.

⁵ KRACAUER, S. (2015). *Jacques Offenbach y el París de su tiempo*. Madrid: Capitán Swing, S. L., p. 31.

Algunos, como los espíritus más jóvenes, optaban por encauzar sus estériles esfuerzos hacia vías de escape que usualmente convergían en cualquier actividad que les suscitara la más pura diversión. La juventud de esos años se lanzaba desenfrenadamente a la vida del ocio y del esparcimiento. Su interés parecía concentrarse en los placeres de la vida terrenal y en la insaciable búsqueda de la complacencia personal; ésta infatigable generación se desplegaba y tomaba las nocturnas calles parisinas sumiéndose en un torbellino de frenético delirio que fluía entre grandes banquetes, conciertos, fiestas, bailes, teatros o mascaradas.

Mientras éste sector de la sociedad apostaba por colmar su existencia con actividades de ocio, un colectivo más sosegado optaba por cultivar la sensibilidad y alimentar el alma. Los jóvenes de espíritu entusiasta sustituían los festines y las grandes fiestas por los recatados salones de la nobleza. Escogían la exaltación que les suscitaba la lectura o el deleite que les proporcionaba la música en lugar de zambullirse en el goce de lo puramente terrenal; es en estos momentos cuando tanto la literatura como la música adquirieron una importancia fundamental para la juventud burguesa como fórmula de desquite.

Contexto cultural durante la Monarquía de Julio.

Muy distante a la imagen que poseemos hoy en día, las calles del París de este periodo aun eran estrechas, abundantes en recovecos y con cierta tendencia a alternar indiscriminadamente las callejuelas sin salida con amplios paseos poblados de vegetación, o los garitos y destartaladas casas de paredes abombadas con los restaurantes más lujosos y los edificios más bellos.

Andar por el París de la época es un ejercicio que requiere tener un pie intrépido y buena vista. Uno corre continuamente el riesgo de chocar contra un mojón, tropezar con un adoquín que sobresale del pavimento o mancharse los zapatos en una cuneta llena de inmundicias. En principio, las calles están iluminadas, incluso ha aparecido el gas que alumbra algunas arterias elegantes de la “rive droite”, pero la mayor parte de las calles se contentan todavía con un gran farol de mecha, colgado de una cuerda entre dos fachadas. Esas luminarias exudan un aceite negruzco que forma charcos viscosos en el centro de la calzada, fatales para los bordes de las faldas y para los botines.

*Pero quien desafía esos inconvenientes es recompensado por la variedad y el pintoresquismo del paseo. París, el París de antes de Haussman, está aún ahí, entero, con su maravillosa confusión, en el desorden en que lo han ido conformando los siglos. Vestigios de la Edad Media se codean con espléndidos palacetes del reinado de Luis XV, calles que han crecido sin planificación serpentean entre ellos y, de vez en cuando, giran sobre sí mismas como si buscasen orientarse.*⁶

Pero la combinación de miseria y suntuosidad no refrenaba el ambiente festivo que estremecía las calles parisinas, diariamente ocupadas por multitudes de espíritus feriantes que entretenían y cautivaban a los transeúntes haciendo alarde de las más variadas proezas.

Además de los espectáculos públicos, la gente ávida de más diversión acudía asiduamente a las representaciones que tenían lugar en la infinidad de teatros que salpicaban las calles de la capital francesa. El Théâtre des Variétés se había consagrado por entonces como el local más popular, conquistando el favor de los parisenses. Y si el teatro no era suficiente para colmar las ansias de entretenimiento y disfrute, el colectivo podía lanzarse a experimentar la exaltación que suscitaba el nuevo baile de moda, el cancan, o el entusiasmo de los bailes de máscara del Variétés, así como complacer a los apasionados del “bel canto”, para lo cual podían contar con las opciones que ofrecían los tres principales escenarios líricos de la época: la Ópera, la Ópera Comique y el Théâtre-Italien. Nada se compara al triunfo de éste último, dirigido primero por Robert y Severini, y después por Rossini. En el auditorio del Théâtre-Italien el público se aglomeraba para poder disfrutar de las estrellas del momento, cuyas retribuciones alcanzaban límites insospechados.

El bulevar.

Tras la limpieza emprendida por Luis Felipe del Palais Royal, los primitivos bulevares habían comenzado a acumular una considerable riqueza a base de acoger a los desterrados vividores y ofrecerles nuevos espacios en los que proseguir con sus actividades de esparcimiento. En ellos se localizaban los establecimientos y restaurantes más selectos, y en el Bulevar propiamente dicho, se concentraba la mayor parte de los

⁶ ROUSSEU, F. O (2000). *Los hijos del siglo*. Barcelona: Círculo de Lectores, p. 79

café más populares de la época, algunos de ellos, enclave de la comitiva más distinguida de la sociedad, y otros, como el Café de París, frecuentados por errantes artistas solitarios.

Por estos años, el Bulevar ya se había convertido en el punto neurálgico de un sector de inconformistas bohemios románticos y de un pequeño colectivo de jóvenes burgueses que, conscientes de que no podían mostrar abiertamente su oposición al gobierno que los había enaltecido y que les proporcionaba los ingresos que les permitían permanecer exentos de tener que desempeñar cualquier función dentro de la sociedad a la que desaprobaban, redirigían sus frustraciones hacia actitudes que, enmascaradas de sutil insolencia, les procuraba la diferenciación deseada. Este colectivo recibía el nombre de dandis y reafirmaban el desapego con su entorno burgués escogiendo, de forma cuidadosamente deliberada, las rutinas más improductivas o haciendo alarde de una actitud de comedia altivez. No obstante:

Por muy envidiable que les pareciera esta vida a los menos afortunados, tras el ocio sistemático de los dandis se ocultaba el tedio, y su afectada elegancia, arrogancia y frialdad se debían a la necesidad de diferenciarse de la banalidad de cuanto los rodeaba. [...] Los jóvenes que se consagraban al dandismo anhelaban algo mejor que la insulsa cotidianeidad burguesa que se propagaban bajo Luis Felipe, y el esnobista culto al yo en el que caían era sólo la respuesta a que ya no encontraban ni rastro de nobleza humana en los círculos de los que procedían.⁷

Si algo en la figura del dandi le proporcionaba distinción y notoriedad, no era sus ademanes, los clubes que frecuentaba o al esparcimiento al que entregaba su vida, sino la meticulosa elección de su indumentaria. Para estos jóvenes refinados la apariencia era la forma más certera de exteriorizar su rechazo al grupo al que pertenecían; la elección de su vestimenta, sobria pero sofisticada, les proporcionaba la posibilidad de desmarcarse de las condiciones impuestas a las clases sociales y la oportunidad de hacer ostentación de la libertad proyectando, a través de la ropa, un estilo individual.

Se los veía pasear con gesto impávido, la chistera bien calada en cabezas de ondulante cabellera y un puro en los labios, haciendo oscilar en el aire, al ritmo de sus pasos, el

⁷ DROZ, J. *Op. Cit.*, p. 89.

bastón de puño de oro que sostenían con una mano enguantada, mientras recorrían las calles del Bulevar del que se declaraban vástagos para dirigirse, casi rutinariamente, hacia el Café Anglais o el Tortoni, donde siempre recibían un trato de exquisita cortesía.⁸

Contexto artístico: el Romanticismo.

Hacia 1830, época que nos concierne, el Romanticismo, que se había originado en Alemania como un movimiento antirracionalista, había hallado en París, en el ímpetu de rebeldía y el ansia de libertad que hervía en la sangre de los artistas, un favorable entorno en el que establecerse, aunque no sin ciertas dificultades.

La inestabilidad en la que se desarrolló generó cierta confusión a la hora de establecer una definición adecuada y pronto se tuvo que aceptar al Romanticismo como un movimiento cuyos límites y significado eran huidizos, volubles y ocasionalistas. Las contradicciones a las que se veía sometido el término “romántico” y el desprestigio que muchas veces recaía sobre quien ostentara dicha designación, suscitó en algunos grandes artistas, como el caso de Delacroix, un rechazo automático hacia su vinculación con el estilo, aun habiendo pasado a la historia como uno de sus principales representantes y como la más ostensible encarnación de los ideales románticos. Así lo afirmaba Charles Baudelaire al declarar:

*El romanticismo y el color me conducen directamente a Eugène Delacroix. Ignoro si él se siente orgulloso de su condición de romántico; pero ahí está su sitio porque desde hace tiempo, la mayoría del público, incluso antes de su primera obra, lo ha considerado capitán de la escuela moderna.*⁹

⁸ GAVOTY, B. (1987) *Chopin*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, S. A. p. 142.

⁹BAUDELAIRE, C. (s.f) *Salón de 1846*. s.l.: s.c. <<http://210.42.35.80/G2S/eWebEditor/uploadfile/20131205180245517.pdf>> [Consulta: 9 de abril de 2016] “Le romantisme et la couleur me conduisent droit à Eugène Delacroix. J’ignore s’il est fier de sa qualité de romantique; mais sa place est ici, parce que la majorité du public l’a depuis longtemps, et même dès sa première oeuvre, constitué le chef de l’école moderne.”

A pesar de lo ocasionalmente contradictorio o la ambigüedad del epíteto, el Romanticismo resolvió por acogerse como modo de expresión de la modernidad. Tal y como escribiría Baudelaire más adelante, en el Salón de 1846:

El romanticismo no se halla ni en la elección de los temas ni en su verdad exacta, sino en el modo de sentir. Para mí, el romanticismo es la expresión más reciente y actual de la belleza. Y quien dice romanticismo dice arte moderno, es decir, intimidad, espiritualidad, color, aspiración hacia lo infinito, expresados por todos los medios de los que disponen las artes.¹⁰

En definitiva, como testimonio artístico de la modernidad, el Romanticismo, en Francia, acabó por instalarse como un movimiento opuesto y reaccionario a las normas y planteamientos clasicistas imperantes, cuyos defensores, representantes y creadores, se negaban a doblegarse ante la disciplina academicista o dejarse subyugar por la insidiosa reprobación de los críticos institucionales.

Aunque la forma en la que el Romanticismo se expresaba difería según el recurso artístico que emplease, si algo unía a la gran parte de artistas románticos era la reivindicación del individualismo, la defensa incuestionable de la libertad en el arte y su fin como medio para expresar sentimientos que ya no se temían explorar.

Como ha escrito el historiador del arte francés, Jean Leymarie, en 1962:

El romanticismo es, sin embargo, el arte del individuo que no encuentra otra justificación que la de su soledad y su libertad, su impaciencia y su nostalgia, su alienación social y su necesidad de comunión mística con la naturaleza. La poesía, la pintura y sobretudo la música, constituyen sus medios privilegiados de expresión. La pintura rechaza el predominio de la escultura y la fisicidad de los contornos, se abandona a la sugestión infinita del color. El alma se esfuerza por traspasar los límites del cuerpo, se expande, afronta lo desconocido.¹¹

En París, ya hacia 1830, la actividad artística se había visto afectada por la nueva estructura gubernamental y social. La burguesía era tan plenamente consciente del poder

¹⁰ ARNALDO, J (1989). *El movimiento romántico*. Madrid: Historia del Arte. pp. 11-12

¹¹ DE PAZ, A. (2003). *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Alianza Editorial, p. 224.

que ostentaba como la sociedad lo era del triunfo innegable de la clase media, mientras que la aristocracia, desplazada por la nueva burguesía, desapareció gradualmente del panorama artístico aun cuando tradicionalmente había ejercido su patronazgo sobre sus instituciones.

Literatura

La prensa: vehículo de difusión literaria.

Los periódicos y revistas, limitados y sometidos a un férreo control durante el imperio napoleónico y la Restauración, se multiplicaron a partir de la Monarquía de Julio. El auge alcanzado entonces por la prensa la convirtió no solo en el medio de comunicación por antonomasia, sino en un extraordinario vehículo para la difusión y la recepción literaria, especialmente después de que, tras la implantación del gusto burgués, se popularizara el folletín o la novela por entregas.

Aunque no todos de los que hoy en día consideramos grandes escritores del periodo lograron tener éxito en la industria editorial, e incluso hallaron considerables dificultades para publicar y subsistir de su trabajo, aquellos que conseguían triunfar con esta forma de producción literaria pasaban a ser los autores más solicitados.

Las ventajas y la estabilidad que ofrecía la prensa impulsaban a los literatos de la época a probar suerte en este mundo moderno e industrializado en el que la obra de arte había adquirido, en cierta medida, la categoría de mercancía. Una vez el escritor había alcanzado la aceptación y el favor general de los lectores, los periódicos se los disputaban para igualar las tiradas o alcanzar el mismo éxito de masas que habían logrado algunos de los diarios de renombre, como lo fueron *La Presse*, *Le Siècle*, o *La Revue des DeuxMondes*, revistas que contaban entre sus filas a consagrados autores que en muchas ocasiones se veían en la necesidad de recurrir a todo un equipo de colaboradores que les ayudaran a afrontar y aligerar el exceso de trabajo que les demandaban. Tal fue el caso de Alexandre Dumas, quien, tras el rotundo éxito que cosechó con *Los tres mosqueteros* (1844) precisó de la ayuda de un equipo para mantener en auge su incesante producción literaria y satisfacer la demanda del público que disfrutaba de sus novelas a través de las entregas en periódicos.

Confirmado por las palabras de George Sand, la prensa “reunía lo mejor de los escritores de ese momento. Con una o dos excepciones, todo aquél que se ha hecho un nombre como publicista, poeta, novelista, historiador, filósofo, crítico, viajero, etc., ha trabajado para Buloz.”¹² Haciendo referencia al reputado editor de *La Revue des DeuxMondes*, famoso por elevar la categoría de la revista al contar entre sus colaboradores a algunos de los literatos más afamados de la época como Hugo, Alfred de Vigny, Alfred de Musset, Balzac, Dumas, o, por supuesto, la propia Sand.

El ambiente del París de estos años, las calles, todas las clases sociales y las fuerzas que gobernaban, se convirtieron en la trama, el escenario y los personajes principales de las novelas por entrega, mientras que todos los entresijos de la vida parisina y su heterogénea atmósfera eran captados y plasmados entre las páginas de periódicos de información general, políticos, revistas ilustradas, sensacionalistas, de moda o incluso satíricas, expertas estas últimas en ruborizar y divertir a partes iguales a los sujetos de su mofa.

La novela.

La novela fue capaz de adquirir diversas apariencias y abordar los temas más variados, siendo los preferidos aquellos que giraban en torno a lo político y social, aunque también primaban las de tintes históricos y trágicos, tales como *Nuestra señora de París* (1831) de Victor Hugo, o las que rezumaban exotismo, fantasía o aventuras, como las obras del prolífero Alexandre Dumas padre (1802-1870), quien se atrevió a probar todos los géneros literarios, logrando su incursión en el ámbito romántico tras la publicación de *Enrique III y su corte*, en 1829, iniciando así un fructífero periodo de creación de tragedias, dramas, melodramas y novelas históricas, dotadas casi siempre de un atractivo argumento que compensaba el exiguo trasfondo psicológico de los personajes. Una de las obras con la que obtuvo mayor reconocimiento fue *El conde de Montecristo* (1844).



Ilustración 3 Retrato de Victor Hugo, 1827.

¹² SAND, G. (s.f) *Historia de mi vida*. s.l.: s.c., p. 389

Otro de los grandes intereses que predominaban entre los literatos del momento era la exaltación del individuo, aquel que habitualmente se desmarca de su entorno, que rompe con el mundo y que, la mayor parte de las veces, pretendía encubrir un marcado carácter autobiográfico que tiende a fusionar al personaje con el autor de la novela. Estas últimas características relucían, por ejemplo, en las novelas de George Sand, como *Indiana* (1832), *Lélia* (1833), o *Confesiones de un hijo del siglo* (1836) de Alfred de Musset. A propósito de ambos autores, y la tendencia de los dos a introducir rasgos autobiográficos en algunas de sus obras, es inevitable no hacer especial hincapié en aquellas que, como la citada de Musset, y *Ella y él* (1859), de Sand, partieron de las experiencias y aventuras vividas a lo largo de la tormentosa relación amorosa que compartieron y que ambos supieron transformar en materia narrativa.

Siguiendo con las tendencias en boga durante la época, una de las más explotadas fue aquella que revistió la novela de apariencia social. Madame de Staël, quien junto a Chateaubriand fue una de las principales figuras propulsoras del Romanticismo francés, aunque desde su vertiente más católica y monárquica, había impulsado y defendido desde la centuria anterior la premisa de que la literatura debía ser concebida como expresión de la sociedad. La idea enraizó en la conciencia colectiva y acabó por recibir una aceptación general y por convertirse, de hecho, en una de las principales ambiciones de los escritores románticos.

El impulso definitivo para arrancar esta nueva concepción ocurre en 1830. Hasta entonces había existido una especie de optimismo versado en la creencia de una sociedad moderna e igualitaria y en el poder del artista para guiar la opinión pública. Esta ilusión comienza a desaparecer bajo el peso del desengaño que arrastra consigo el fracaso de las revoluciones o la traición de muchos de los que había escogido el activismo político al ceder mansamente ante el poder. Se produce entonces una quiebra de los valores románticos, y el desarraigo que los artistas comienzan a experimentar queda ilustrado con variedad de actitudes inconformistas que tiende a desterrar al escritor romántico hacia una soledad voluntaria y a impregnar su creación literaria de un profundo desencanto que, a pesar de ello, conduce la literatura hacia nuevos derroteros:

Los poetas van a apartarse de toda efusión sentimental y del canto a la naturaleza convencional, [...] los novelistas van a denunciar la falacia de un género que

*mantiene a sus lectores en la ignorancia de lo que ocurre a su alrededor. Y si los poetas eligen la huida hacia universos de ensueño y paraísos artificiales, los novelistas se propondrán, con una decisión admirable, dar un testimonio cada vez más penetrante de esta sociedad que los rechaza y a la que rechazan.*¹³

Por esta razón, al menos una considerable parte de los autores remarcables del periodo, como Hugo, Lamartine, Sand o Sue, pusieron su arte al servicio del pueblo y otros tantos, como Dumas, Musset, Mérimée o Balzac, coquetearon con los ideales socialistas que les instaba a reflejar en sus obras los problemas de actualidad y aquello que sucedía en las calles, añadiendo a los principios literarios un matiz político, social y moral.

Se inició así una novela de carácter social que roza y precede al realismo; los escabros de la vida cotidiana y el clima intelectual y moral de Francia impregnaron las creaciones literarias de grandes autores como Balzac (1799-1850), quien con la *Comedia Humana* (1845) o Stendhal (1783-1842), con *Rojo y Negro* (1830), se consolidaron como los principales impulsores y representantes del realismo más temprano. A pesar de que este último fue uno de los primeros literatos en aproximarse al realismo y sentar las bases de la narrativa moderna, no obtuvo su merecido reconocimiento hasta muy tarde; por el contrario, durante gran parte de su vida tuvo que lidiar con el rechazo que suscitaba en sus contemporáneos, a excepción de Balzac, el uso de un estilo sumamente personal con el que conjugaba un poderoso sentido crítico y una marcada sensibilidad romántica. El carácter narrativo de Stendhal destacaba por la capacidad de observar analíticamente el comportamiento humano, las pasiones y los convencionalismos sociales, y plasmarlos en su producción literaria conciliando el análisis psicológico de los personajes y una lograda ambientación histórica. Del mismo modo, tanto su particular forma de escribir como la identidad de sus personajes estaban impregnadas del aroma que destilaba su concepción de la vida, volcada a la búsqueda de la felicidad, a la obtención del placer y a cultivar el sincero amor que profesaba a la música y al arte en general. Además de *Rojo y Negro*, su obra más representativa, por la captación psicológica y el realismo que entraña, es *La Cartuja de Parma* (1839).

¹³ DEL PRADO, J (Coord.) (1994). *Historia de la literatura francesa*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., p. 785.

Por su parte, George Sand (1804-1876), a quien ya hemos nombrado y citado, y cuyo nombre real fue Aurore Dupin, baronesa Dudevant, se ganó el respeto y la aceptación de sus contemporáneos al demostrar una ostensible capacidad creativa y habilidad como novelista.



Ilustración 4 Caricatura de G. Sand por A. J. Lorentz, 1848

Por su tendencia a adoptar vestimenta masculina, su postura liberal y su participación activa en los actos revolucionarios de 1848, Sand jugó un papel importante en la liberación de la mujer, se consolidó como un ejemplo de rebeldía feminista y como firme defensora de la libertad individual, de los derechos del pueblo y el humanitarismo. Características e ideales que generalmente compartía con las heroínas de sus novelas -*Indiana* (1832), *Lélia* (1833) o *Consuelo* (1842)- y que, agregados a sus valores religiosos y el amor por la naturaleza y la vida campestre - *El pantano del Diablo* (1846)- impregnaron toda su creación literaria. En ella, Sand presenta una perceptible inclinación hacia un idealismo que conjuga con acertadas dosis de realismo. Gracias a la variedad y potencia de las concepciones de Balzac, como ella misma declara, aprendió que “es posible subordinar la idealización del personaje a la descripción realista, a la crítica de la sociedad y de la humanidad toda.”¹⁴

Por esta razón, encontraremos que muchas de sus obras han hincado sus cimientos sobre una base de realismo y entretejido la trama con puntadas de idealismo y retazos de sus propias experiencias en la vida, la cual, por otra parte, estuvo en muchas ocasiones conectada a las de algunas de las personalidades más sobresalientes de la época. Delacroix, Liszt, Balzac, o Lammenais figuraban entre su círculo de amigos, mientras que con Jules Sandeau, de quien tomaría parte de su seudónimo y la inspiración para escribir en conjunto su primera obra titulada *Rosa y Blanco* (1831), o con el ya citado Musset, estableció algunos de los vínculos sentimentales más remarcables. Sin embargo, tal vez la conquista más célebre de la voluble pero entregada escritora fue, por

¹⁴ SAND, G. *Op. Cit.*, p. 386.

la trascendencia que esta relación marcó en la vida de ambos implicados, el lazo que la unió durante años a Fryderyk Chopin.

Nuevamente, Sand supo extraer de sus relaciones la sustancia necesaria para dar solidez a su obra literaria. Su vinculación con el compositor polaco y parte de las vivencias experimentadas junto a él sirvieron de estímulo y de base para libros autobiográficos como *Un invierno en Mallorca* (1841) o *Historia de mi vida* (1855) e incluso para moldear las personalidades de algunos de los protagonistas de sus novelas, como en *Lucrezia Floriani* (1847) en la que incluso amigos que ambos tenían en común pudieron percibir un claro paralelismo entre los personajes y el carácter de los dos artistas.

La poesía.

En el ámbito lírico, debemos retrotraernos hacia la década que transcurre entre 1820 y los años 30, cuando suceden las luchas, los triunfos, y aparecen los primeros manifiestos que obtendrán las victorias que se explotarán en el decenio siguiente. Es la época de los llamados “hijos del siglo”, expresión acuñada por Musset para designar a la generación de poetas románticos de este periodo, cuyo nexos era “el mal de siglo” que padecían; una dolencia del cuerpo y el espíritu cuyos síntomas oscilan entre la nostalgia hacia el pasado, el recelo hacia el futuro, la frustración, la confusión y el desasosiego. Aunque esta neurosis no fue general, toda esta generación de escritores y poetas hereda “un mundo por hacer, unos valores por descubrir, unos misterios por esclarecer; y todos cargan con el sentimiento de culpabilidad de la Revolución, la muerte del rey, y todos son deudores de la epopeya napoleónica, cada cual a su manera.”¹⁵

1820 es, además, el año que señala el inicio de la poesía claramente romántica con la publicación, y su consecuente triunfo, de *Las Meditaciones* de Lamartine, donde finalmente sustituye los postulados de la poesía neoclásica convencional por una descriptiva efusión de sentimentalismo, emoción y originalidad personal que marcó la tendencia a seguir por los poetas románticos quienes, habiendo partido de la cultura clásica, que les había impulsado a rendir culto a la gloria, la grandeza y la libertad, enriquecieron sus conocimientos a través del estudio y el contacto con los autores ingleses, como Shakespeare o Byron, y alemanes, como Schiller y Goethe.

¹⁵ DEL PRADO, J, *Op. Cit.*, p. 933.

Los poetas de este periodo gozaron de una libertad sin precedentes, de un público y una crítica entregada y un poder inusitado que les autorizaba a formular, a través de la lírica, las preguntas que todo el siglo se planteaba; el significado de la vida, la muerte, la fugacidad del tiempo, la precariedad del hombre, el sentido de sus emociones, sus tristezas, sus deseos, etc. Sin embargo, este pesimismo se apoyaba en una fe inquebrantable en el ser humano y alentaba cierto optimismo nutrido de la vaga ilusión de que las revoluciones traerían consigo un mundo mejor.

El poeta explora mundos imaginarios, experimenta con lo onírico, coquetea con el exotismo, analiza los sentimientos propios y los ajenos, etc., plagando el romanticismo poético, como el literario, de paradojas y contrastes.

Gérard de Nerval (1808-1855), aunque ejerció una importante influencia como autor de narraciones breves y novelas cortas (*nouvelles*), en el ámbito poético destacó como el más romántico de sus coetáneos franceses y se convirtió en referente para los futuros simbolistas y surrealistas con obras como *Las quimeras* (1854), cuyos sonetos bastaron para encumbrarle en lo más alto de los poetas de su siglo, o *Aurelia* (1855).

Mientras estuvo en París, seducido por la obra de Goethe trabajó en la traducción de *Fausto*, entabló amistad con Hugo, a quien apoyó en el estreno de *Hernani*, participó en los motines de 1832, frecuentó ataviado de dandi los cafés, teatros y salones parisinos, organizó sesiones de ocultismo en su propia vivienda y se relacionó estrechamente con Balzac, quien lo impulsó a fundar una revista dedicada al teatro, así como con Alejandro Dumas y Gautier con quienes emprendió un viaje por Europa.

Afectado por la desgracia y de naturaleza inestable, la locura formó parte esencial de la vida del poeta y envolvió el aura de su producción literaria con un velo de misterio, dramatismo e inquietud, que reflejaba la afectación de un espíritu atormentado por los trastornos nerviosos que padeció asiduamente a lo largo de su vida y que lo obligaron a permanecer recluido tras los muros de hospitales psiquiátricos durante largas temporadas.

Su producción artística, aunque no demasiado extensa, se volvió más fecunda hacia el final de su vida y de entre sus últimos poemas destaca, por lo significativo, *Epitafio*

(1855), cargado, como la mayor parte de su obra, de una emoción de tintes melancólicos y desesperanzadores que parecen intuir el desdichado final de su propio creador.

El teatro.

Desde mediados de los años veinte, el Romanticismo había venido abriéndose paso tímidamente a través de una discreta evolución del melodrama hacia el drama, un género que distaba mucho de la tragedia tradicional y que conoció una extraordinaria aceptación entre el público. La extenuación de la tragedia clásica, cuyas reglas ya habían quedado obsoletas, brindó la oportunidad perfecta para que los autores modernos experimentaran hasta hallar un mayor refinamiento del género que les permitiera formar parte de la “gran” literatura.¹⁶

Finalmente, fue Victor Hugo quien marcó el punto y final y el rechazo definitivo a los antiguos presupuestos de la tragedia clasicista, primero con el prefacio de *Cromwell* en 1827, donde presenta su teoría del drama romántico, y luego, en 1830, con *Hernani*, obra que en el momento de su estreno desató la representativa batalla entre románticos y autores clásicos que acabó por consolidarse como uno de los triunfos más significativos del Romanticismo. Más allá de la victoria en los escenarios, el éxito de esta batalla supuso la implantación definitiva del Romanticismo, pues con la supresión de la tragedia se había logrado conquistar el último reducto clásico.

El mérito de este triunfo fue, en gran parte, gracias a la influencia que Hugo ejercía sobre la sociedad; considerado como el autor romántico por excelencia, contribuyó en cada sector del ámbito literario en el que propició tanto la renovación de la literatura como la proyección de esta hacia los preceptos del Romanticismo. Pero además de un consolidado escritor, Hugo también supuso para su generación y para las posteriores, un ejemplo de compromiso con la sociedad al implicarse activamente en la vida política. Controvertido por sus opiniones e ideales contrarios a los imperantes, Hugo puso en tela de juicio los valores morales, legales, éticos y religiosos de la época. Demostró una sensibilidad excepcional hacia los problemas sociales, un compromiso férreo con los

¹⁶ Ibid. p. 1005.

principios que abanderaba y una compasión solidaria con los más desfavorecidos. Todas estas virtudes y características urdieron la trama de sus obras de entre las que cabe subrayar, aparte de *Hernani* y *Nuestra Señora de París*, *Los miserables* (1862).

Declive del Romanticismo.

Una vez esta nueva sensibilidad romántica logra implantarse en el ámbito literario, despliega su arsenal y se desarrolla rápidamente. Según el testimonio de Sand:

En ese entonces se hacían las cosas más raras en literatura. Las extravagancias del joven Hugo habían embriagado a la juventud, aburrida de los gastados discursos de la restauración. A no se pensaba que Chateaubriand era romántico; se buscaban títulos imposibles, temas chocantes, y en esta carrera altisonante, hasta los escritores de talento se doblaban ante la moda, y se lanzaban a la lucha cubiertos de extraños oropeles.¹⁷

Tal y como deja traslucir las palabras de la escritora, los excesos del romanticismo no tardan en propagarse con celeridad, y menos aún en llegar al punto en el que acabarán por auto-extenuarse. Será el momento en el que el público comience a cansarse del teatro romántico, de “los accesorios demasiado explotados, ya vistos una y otra vez, hartos del lirismo que lo invade todo y de las acciones inverosímiles. [...] el burgués sabe que el drama habla cada vez más contra su clase, contra lo que representa, contra sus valores; el drama se vuelve subversivo y parece irrecuperable...”¹⁸ Asimismo, los escritores abandonan paulatinamente su causa por el arte popular y se comienza a optar por una versión del romanticismo literario un tanto más conservadora y apaciguada al mismo tiempo que resurge como oposición un arte estrechamente vinculado al *juste-milieu* que pretende devolver al ámbito artístico el orden y el equilibrio; refrenar las pasiones desatadas y excesivas del Romanticismo y apostar por los sentimientos medidos.

Entre el cruce de corrientes literarias cabe señalar a Thèophile Gautier (1811-1872), quien, abandonando su faceta como pintor, se decantó por sumergirse en el ámbito literario y acabó por transformarse en una de las figuras que, pese a formar parte del

¹⁷ SAND, G. *Op. Cit.*, p. 382.

¹⁸ DEL PRADO, J. *Op. Cit.*, p. 1017.

“declive” del Romanticismo, fue uno de los mejores y más influyentes poetas del momento, así como clave y en fuente de inspiración para la generación de poetas posteriores como Charles Baudelaire quien le dedicaría *Las flores del mal* (1857).

Hacia 1830, instado por Nerval, Gautier se imbuyó en la vida bohemia y en el círculo romántico, apoyó fervorosamente a Hugo en su contienda romántica ataviado con el famoso chaleco rojo y publicó sus *Primeras poesías* (1830), en las que se podía observar el apego y la influencia de los principios románticos, características que aún perduraban en *Albertus* (1832). Poco después, afectado por lo que sintió como una deplorable incongruencia artística, consideró que el progresismo, al que estaban sometiendo los ideales románticos, había alcanzado cotas demasiado extremas; ésta creencia lo impulsó a desvincularse de la doctrina y a desviar su interés hacia la teoría del arte por el arte (*l'art pour l'art*). El prefacio de su novela *La señorita de Maupin* (1835) se considera como el manifiesto de este movimiento que condena el carácter utilitario de la literatura y que aboga por una nueva concepción del arte en el que éste se desprende de los valores moralistas, del compromiso con la sociedad o los ideales políticos y se centra exclusivamente en la creación de belleza.

El arte por el arte fue una de las doctrinas que surgió no solo como una reacción frente a las formas de cierto Romanticismo, sino como una extensión, y en parte como una contradicción más del propio movimiento que, ya hacia 1860, acabaría por desembocar en el parnasianismo, corriente literaria de la que Gautier se consideraría como principal precursor y defensor.

Además de en el mundo literario, Gautier también destacó notablemente en el campo de la crítica y en su labor periodística para *La Presse*, *La Revue de París* o *L'Artiste*.

Música

Precedentes:

Por encima de cualquier otra manifestación artística, la música siempre había estado ligada al sistema de patronazgo, de modo que la mayor parte que se conserva de ésta desde la Edad Media y hasta el siglo XVIII fue compuesta para satisfacer los deseos y cumplir las directrices de los dos grandes patronos: la Iglesia y la Corte. Aunque más retraído, el concierto público se convirtió en una práctica muy habitual entre las

academias musicales de finales del siglo XVIII y si bien el poder eclesiástico y las cortes continuaban patrocinando la práctica musical, los músicos comenzaron a depender también de un público que iba en aumento y que, debido a su renovada posición, se convirtió asimismo en una especie de mecenas y sustento para la música.¹⁹

Bajo este sistema de mecenazgo se había producido, por tanto, la mayor parte de las grandes composiciones musicales hasta el momento, pero la oleada de cambios que azotó Europa a finales del siglo XVIII y el consiguiente declive y pérdida de poder por parte de la iglesia y la aristocracia afectó directamente a los músicos que hasta entonces habían permanecido a resguardo bajo su tutela. El número de cortes que apoyaban y subvencionaban las artes se redujo drásticamente, los cambios se hacían irreversibles y al músico cada vez le costaba más trabajo mantener un puesto seguro bajo el ala protectora de sus mecenas, ya que, después de la época napoleónica, quedaban pocas cortes e iglesias europeas capaces de mantener instituciones musicales o sustentar a un músico o compositor.²⁰

Por otro lado, también hay que tener en cuenta que el músico ya había ido experimentando cierta sensación de autonomía gracias a una serie de factores determinantes: por una parte, uno de los principales cambios advertidos en el mercado musical fue el desarrollo de la industria editorial que a su vez posibilitó la publicación de sus obras. Por otra, los conciertos públicos ofrecían a intérpretes y compositores los medios para incrementar sus ingresos, llegar a un auditorio más amplio y hacer crecer el número de oyentes, y por otra parte, gracias también al creciente interés por la música que les permitía ganarse la vida como profesores de intérpretes aficionados.

Antes del progresivo declive del mecenazgo, frente a los pequeños pasos conseguidos en su independencia debido a los factores mencionados, el músico comenzó a plantearse y a anhelar continuar avanzando por una vía que le permitiera deshacerse de las ataduras que aun constreñían sus composiciones, sujetas a los intereses de los mecenas, y pudiera

¹⁹ BURKHOLDER, J. P., GROUT, D. J., PALISCA, C. V. (2010). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Música. p. 711.

²⁰ PLANTICA, L. (1984) *La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Madrid: Akal Música. p. 24.

finalmente ganarse la vida ejerciendo su profesión por cuenta propia, a pesar de que los obstáculos fueran igualmente desafiantes, pues hay que tener muy en cuenta que, a pesar del individualismo que caracterizó al siglo XIX, la música, como en cualquier otra época, no podía ser ajena al contexto en el que se desarrollaba ni mucho menos a la relación que unía a compositores e intérpretes con el público al que debían su apoyo; es innegable que la pérdida de patrocinio privado incrementó en cierto sentido el status social del músico y su calidad de vida, pero también acrecentó su inseguridad frente a un destino inestable e incierto, y tuvo que enfrentarse a limitaciones igualmente degradantes como al trato abusivo al que comúnmente se veía sometido por las explotadoras condiciones impuestas por las editoriales.

No obstante, se operaron ciertos cambios y evoluciones importantes que favorecieron el entorno musical decimonónico: las oportunidades para desarrollar las inquietudes musicales se ampliaron e hicieron del talento un requisito suficiente para acceder a una carrera musical en los conservatorios, que habían logrado una promoción universal tras la fundación del Conservatorio de París en 1795. Con ellos no solo se abría la posibilidad de formar e instruir a los alumnos sino también de ofrecer una fuente de ingresos a quienes impartían las lecciones. Del mismo modo, los músicos humildes que habían sido adiestrados por otros medios contaron también con la oportunidad de acceder a diversos cargos, aunque desde luego, las tributaciones de los cantantes de ópera y los virtuosos más afamados fueron significativamente más cuantiosas. Relacionado al carácter itinerante de estos últimos, apareció durante el siglo XIX la imagen del empresario musical; una especie de promotor que, si bien casi siempre carecía de escrúpulos, resultaba convenientemente efectivo a la hora de hacer llegar la música a un público más extenso durante la gira de estos grandes intérpretes y compositores. Por su parte, estos últimos, debido a la nueva noción del arte musical como fenómeno urbano, sintieron el apremio de tener que adecuar su trabajo a los intereses de una nueva audiencia, cuya presencia era indispensable para respaldar el apoyo a las compañías de ópera, las orquestas sinfónicas o a los conciertos de virtuosos.

Todos estos cambios operados en el mercado musical y el extenso abanico de posibilidades desplegado para el músico favoreció que la metamorfosis conductual que en éste se había estado obrando desde la época anterior, se consumara definitivamente en la centuria que nos ocupa.

Y aunque haya que retroceder en el pasado y viajar momentáneamente hasta la capital austriaca, esta breve ruptura espacio-temporal es necesaria a la hora de comprender uno de los propulsores fundamentales para la consolidación del nuevo músico como artista. Los antecedentes más destacados los hallamos sin duda en las tres figuras fundamentales del clasicismo vienés: Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven.

Tanto Haydn como Mozart habían demostrado ya, con mayor o menor grado de dificultad, que la premisa de vivir como un artista independiente sin las ataduras del patrocinio privado era posible. Aunque oficialmente Haydn nunca abandonó su cargo para la familia Esterházy, bien es sabido que tras la muerte del príncipe y la consiguiente ruptura de su contrato, Haydn se estableció libremente en Viena con la confianza de quien se había granjeado, durante décadas, una fama de nivel internacional gracias a la enorme popularidad de sus obras, mientras paralelamente lograba conservar su sueldo anterior sin mayor compromiso que el de mantener, por el prestigio que su nombre concedía a sus antiguos patronos, el título como Maestro de Capilla de la familia.

Mozart, por su parte, se resistió a aceptar una posición de inferioridad y servidumbre y renunció a su puesto para el arzobispo Colloredo de Salzburgo, aventurándose a llevar un tipo de vida más independiente en Viena, tratando de ganarse el sustento mediante lecciones, conciertos y la composición; a pesar del éxito alcanzado durante los primeros años en su aventura vienesa, hacia el final de la década de 1780 su situación económica decayó considerablemente y lo encaminaron hacia un final más desfavorable.

Pero el último escalón del ascenso hacia el éxito fue dado pocos años después, y en la misma ciudad austriaca en la que Mozart había probado suerte, por Beethoven. La herencia del gran maestro ha sido tan extensa que casi ningún músico del siglo XIX pudo escapar completamente de su influencia.

Gracias a su determinación, su carácter intransigente y su personalidad independiente, Beethoven logró una emancipación sin precedentes; reivindicó su condición de artista y labró para sí y sus predecesores un respeto y un valor hasta entonces poco frecuentes. Y aunque ni siquiera él mismo pudo romper aún con los lazos que lo vinculaban y relacionaban con sus benefactores, sí que procuró establecer las condiciones de su

propio contrato y contó con una libertad sin parangón para componer obras que respondieran a sus propios deseos. Beethoven dio el empuje definitivo al planteamiento de que la música podía alcanzar el mismo grado de nobleza que la religión; en un mundo en el que el mercado musical comenzaba a bullir y en el que las obras se habían encaminado hacia el decadente negocio de limitarse a complacer las exigencias de una masa cada vez más mediocre de editores, aficionados, oyentes y aristócratas que conformaban el sustento del músico, Beethoven alentó el ideal de que el compositor debía aspirar a la creación de una obra de arte que trascendiera hacia la posteridad y no como producto de consumo. Para ello, concebía la idea de que el intérprete debía refinar su habilidad técnica para atender a las exigencias del compositor del mismo modo que los editores debían ceder a los deseos estipulados por este. Germinó entonces la preocupación del músico, especialmente del compositor, por comprender cuál debía ser su cometido en la sociedad, cuál su compromiso con ésta o cuál la finalidad de sus obras. Una vez iniciado el cambio de visión que el músico tenía sobre sí mismo y sobre su labor, se fue estableciendo el abismo que separaría al músico convencional, sujeto a su jornal, y el compositor como artista autónomo cuya imagen Beethoven se afanó en cultivar.²¹

La implantación de estas ideas, convenientemente arropadas por el clima intelectual de la época y por el valor artístico que la música había adquirido recientemente, fue el empuje y el aliciente que los músicos de la siguiente generación necesitaron para iniciar el avance definitivo por la senda que el maestro les había mostrado.

Música romántica.

Habitualmente se ha querido entender el siglo XIX, con todos los cambios y avances que en él se efectuaron, como una centuria decisiva en la que finalmente la novedad se implantó en nuestra historia y en la que se trazó una frontera divisoria entre lo arcaico y el porvenir. Pero el arte de este siglo al que se ha bautizado como Romántico guarda una metafórica relación con la Revolución Francesa si se tiene en cuenta que ambos han sido considerados como detonante y causa de una gran metamorfosis pero que, sin

²¹ *Ibíd.* p. 25.

embargo, fueron tan solo la manifestación visible de un cambio que ya se había venido gestando lentamente desde el siglo XVIII.²²

La siguiente generación a la que antes hemos hecho referencia, englobada bajo la denominación de “romántica”, perteneció a este siglo, heredero de una amplia tradición, cuyos innegables cambios no supusieron como tal una ruptura con su bagaje cultural-musical, sino una evolución que generó nuevas formas y que, como hemos visto, tuvo su influjo también en la actitud del músico. Sin embargo, casi todas las distinciones que se han establecido entre la centuria que nos ocupa y la anterior, entre un periodo y otro, fueron fijadas con la perspectiva de quien contempla un pasado ya lejano, y aun así, ni siquiera existe entre los historiadores una opinión unánime, entre otras muchas incongruencias, que les haga ponerse de acuerdo a la hora de establecer fronteras que separen un periodo artístico del otro. En este sentido es importante remarcar la significación que tiene el hecho de que muchos historiadores no se contentasen solo con designar como romántico todo el siglo XIX, sino que han creído más factible y acertado aunar el final del siglo XVIII con el inicio del XX en un único periodo “clásico-romántico”, puesto que “los compositores compartieron convenciones sobre la armonía, el ritmo y la forma, aunque diferían en la manera de manejar estas convenciones.”²³

Sin embargo, esta confusión ya reinaba en el propio siglo XIX; de forma paralela a la literatura y las demás expresiones, escritores y músicos iban promoviendo dentro del campo musical nuevos ideales que conformarían el germen de este nuevo estilo en cuyo proceso de maduración fue adquiriendo el calificativo de Romántico. El epíteto, como en muchos otros campos artísticos, fue en su momento un término ambiguo por la variedad de significados y matices que su empleo implicaba. De hecho, en la década de los treinta, época que nos concierne, era aun un vocablo poco extendido y en cierta medida incluso ajeno para muchos de los que posteriormente se consagraron como los grandes representantes del Romanticismo.

²² EINSTEIN A. (1986) *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza Editorial, p.18.

²³ *Ibíd.* p. 717.

En lo referente a la crítica musical, desde el inicio del siglo XIX se había asociado la palabra “romántico” con “lo *abstracto* o lo *indefinido*, o lo *imaginativo* o simplemente lo *moderno* en oposición a lo *antiguo*.”²⁴

Pero a pesar de la gran diversidad de opiniones que, como en todos los ámbitos del arte, existieron respecto a la definición del término, sí que prevalecía al menos un cierto acuerdo *en lo que se refiere a la naturaleza de los estilos e ideas a las que el término hacía referencia: una preferencia por lo original más que por lo normativo, una persecución de efectos únicos y extremos en cuanto a expresión, la utilización de un vocabulario armónico muy rico, así como nuevas y sorprendentes figuraciones, texturas y colorido tonal.*²⁵

En cuanto a su definición o concepción como antítesis de lo “clásico”, cabe recordar que los rasgos estilísticos que tradicionalmente se asocian con la música clásica persistieron aún durante el siglo XIX, y que muchas de las características consideradas “románticas” ya se encontraban presentes en la música de la centuria anterior. Si bien es cierto que a partir de ese momento la autonomía e independencia alcanzada por los músicos alentaron a los compositores a explorar nuevos ámbitos sonoros, a sobrepasar los límites y a canalizar sus impulsos creativos a través de nuevas vías expresivas con las que dar forma a emociones más profundas y subjetivas. De este modo, se ha acabado por identificar a lo romántico con “una búsqueda de lo original, interesante, evocativo, individual, expresivo o extremo.”, diferenciado así de la música que, como la de Haydn o Mozart, fue considerada clásica por tratarse de obras “elegantes, naturales, sencillas, claras, formalmente cerradas y universalmente atractivas”.²⁶

Para cuando el romanticismo musical hizo su primera aparición en territorio francés, aún se podía sentir en las calles el no tan lejano rumor de las bandas militares que habían hecho eco de las ceremonias civiles durante la época de la sublevación. No hacía mucho, durante el imperio napoleónico, las calles de París habían resonado con los redobles de las bandas de una música revolucionaria; un concepto que había surgido de

²⁴ PLANTICA, L. (1984) *Op. Cit.* p.32.

²⁵ Idem.

²⁶ BURKHOLDER, J. P., GROUT, D. J., PALISCA, C. V. (2010). *Op. Cit.* p. 717.

la conmoción social producida por la Revolución y que cumplió una importante función a la hora de acrecentar el valor de las agrupaciones de viento y percusión. La potencialidad sonora que estas bandas eran capaces de generar las había lanzado al exterior, fuera de las salas de conciertos y los teatros donde ejecutantes y público podían entremezclarse al aire libre en celebraciones multitudinarias que conmemoraban victorias, acontecimientos políticos, festejos revolucionarios, populares, etc., al son de obras de rasgos militares que tuvieron su influencia más allá de las fronteras francesas.²⁷

La actividad musical de esa época había sido caótica pero había adquirido un peso fundamental para la nación, considerándose incluso como el arte oficial del gobierno. En esta área, destacaron músicos como Gossec, Gréty o Mehúl.

En Francia, el Romanticismo tardó en ser reconocible después de la atmósfera musical que hemos descrito; se asentó discretamente y apenas corrió por las venas del compositor genuinamente francés. Pero en cambio, cuando el virtuosismo se hallaba en su apogeo, la presencia del Romanticismo se hizo poderosamente visible a través de una serie de genialidades de cuna extranjera que arraigaron sus raíces en territorio parisino tras haber acudido a la ciudad guiados por el impulso casi instintivo y visceral que apremiaba a buena parte de los artistas a querer cultivar su arte en la llamada “Capital del siglo”. Fueron estos artistas forasteros, parisinos al fin y al cabo, quienes de hecho contribuyeron a elevar el nivel de prestigio cultural de París a cotas inestimables, pero reservaremos el desarrollo de sus trascendentes figuras hasta más adelante.

Música instrumental.

La proliferación de los conciertos públicos, el consecuente aumento de asistentes y el incremento de interés por la música atestiguan la suma importancia que ésta adquirió en la sociedad. Durante las convulsivas primeras décadas del siglo XIX, la música, a semejanza de la literatura, desempeñó un valioso papel, sobre todo para la clase media, como vía de evasión espiritual, válvula de escape, como forma de atenuar tensiones

²⁷ DIÉGUEZ, C. (2011) *La Música Militar y la revolución Francesa*. <http://www.carlosdieguez.net/gal/index.php?option=com_content&view=article&id=68:la-musica>

[Consulta: 13 de mayo de 2016]

sociales, de resarcir a la juventud y como medio para expresar un sinfín de emociones. La música lograba saciar y cubrir la necesidad de alimentar el alma y cultivar la sensibilidad en medio de la asfixiante atmósfera de demandas y exigencias de una sociedad visible y fundamentalmente materialista. Como E.T.A. Hoffmann y muchos otros escritores declaraban, la música, especialmente la instrumental, representaba el ideal del arte romántico “porque estaba libre de la concreción de las palabras y de las imágenes visuales y podía por ello evocar impresiones, pensamientos y sentimientos más allá de la capacidad expresiva de las palabras.”²⁸

Esta nueva concepción reconocía la música instrumental como una forma de arte autónoma y se alejaba de las clasificaciones filosóficas anteriores en las cuales la música quedaba relegada a un segundo plano, subordinada a las palabras o como mero acompañamiento o entretenimiento.

La música instrumental del Romanticismo se convirtió en un campo de lo más apropiado en el que experimentar con los efectos expresivos. A grandes rasgos, las composiciones románticas desarrollaron las posibilidades estructurales, profundizaron en los recursos armónicos en busca de armonías novedosas y ricas, y emplearon tonalidades distantes con las que crear sonoridades novedosas. La melodía adquirió curvas más expresivas, así como una mayor riqueza cromática y amplificación de los matices dinámicos.

Dada la importancia que había adquirido la música instrumental como modo de expresión artística primordial, pronto se comenzaron a formular calificativos para diferenciar entre sí las obras instrumentales, sometidas ahora a un mayor refinamiento. La principal distinción fue entre la “música programática” y la “música absoluta”.

La primera trataba de narrar una serie de acontecimientos que normalmente eran descritos en un programa, mientras que la noción de la música absoluta se entiende como aquella que “no hace referencia a nada más que a sí misma.”²⁹

²⁸ BURKHOLDER, J. P., GROUT, D. J., PALISCA, C. V., *Op. Cit.* p. 715.

²⁹ *Ibid.* p. 722.

Como evolución de la música anterior, los músicos románticos continuaron cultivando y desarrollando las grandes formas como el concierto, la sinfonía o la sonata, todas ellas deudoras del estilo vienés filtrado a través de la ineludible herencia beethoveniana, pero sus composiciones se caracterizaron sobre todo por conceder, a aquellas formas sonoras que generalmente se habrían concebido como simple medio de consumo, una mayor voluntad artística. En este sentido, destacó el espectacular desarrollo de las formas de corta duración que habían derivado de la canción y que a partir de entonces aspiraron a alcanzar una calidad artística superior. Parte de este auge se debió, asimismo, a las editoriales; éstas procuraban fomentar la venta de piezas cortas, evitando los términos como “sonata” o “concierto” para evitar que los músicos amateur, incluidos los burgueses aficionados que interpretaban en sus casas, pudieran sentirse intimidados por el carácter aparentemente profesional y complejo que conllevaban.

Habitualmente, casi todas las piezas cortas solían, o bien presentar una forma libre, o bien estar desprovistas de estructura, ritmo o movimiento establecido. La naturaleza de estas pequeñas obras parecía prestarse a la improvisación, por lo que solían presentar un carácter de simulada espontaneidad, y por lo general, la denominación de las piezas se solía otorgar en respuesta a su carácter, sin premeditación. A este tipo de obra de pequeño formato responde, por ejemplo, la fantasía, el impromptu, la rapsodia, el nocturno, la mazurca, la romanza, el vals, etc. Sin detenernos ahora en ninguna de ellas, apuntillaremos tan solo que, como veremos más adelante, muchas de estas piezas breves que en apariencia no parecen mostrar demasiada ambición, lograron brillar con el fulgor del virtuosismo y transmutar en pequeñas joyas de arte en manos de espíritus talentosos y delicados como el de Chopin o Liszt.

Antes de dar por zanjado el contexto general de la música instrumental en el periodo romántico, y aunque nuestro interés vaya dirigido expresamente a la música para piano, es conveniente hacer una breve incursión en la música sinfónica para destacar uno de los principales compositores del periodo, autor de una nueva forma musical legítimamente romántica y sin cuya presencia no podríamos abordar ni comprender debidamente la importancia que Ferenc Liszt dedicó a su desarrollo. Nos referimos, por supuesto, a Hector Berlioz (1803-1869), quien, aun a pesar de no haber escrito jamás una sola nota para piano, su música programática ejerció una influencia fundamental

tanto en la faceta pianística como orquestal de Liszt. A Berlioz, no obstante, le debemos directamente la consolidación de la música programática y el hito en la historia musical del estreno de la *Sinfonía Fantástica*, en 1830; una de sus obras de mayor envergadura para la que Berlioz redactó detalladamente un programa autobiográfico que se desarrolla a través de los cinco movimientos que la componen. Introduce además la “*idée fixe*” como motivos vinculados a una idea que reaparece a lo largo de todos los movimientos y que influyó en la consolidación del *leitmotive* de Richard Wagner.

*Lo más característico de Berlioz como representante del movimiento romántico en la música es su osadía para despachar al oyente con una desabrida impresión, con una disonancia [...] Junto a este denodado afán por la disonancia, por la singularidad, por los detalles desagradables, había en Berlioz una tendencia contradictoria, su respeto genuinamente francés por la “forma”. Con la instauración de la música programática se plantea el problema de abandonar el “contenido” y la forma sinfónica clásica, aun cuando dicha forma se podía ampliar y, eventualmente, modificarla. Pero era llegado el momento en que la recapitulación de la sonata, la forma rondó, resultaban irreconciliables con el “programa”. Se hizo entonces inevitable la desintegración del esquema clásico, y la “auto-contención” sinfónica hubo de sacrificarse en aras de una forma que venía dictada por un elemento externo a la música. No fue Berlioz quien diera este paso.*³⁰

El piano en el Romanticismo.

El contagio por la afición a las actividades artísticas no solo había convertido la música en una práctica atractiva para un importante sector de la sociedad, sino que pasó a formar parte de la vida cotidiana de todo el que lo deseara y dispusiera de los medios para adquirir un instrumento y de tiempo que dedicar a su aprendizaje.

Este formidable incremento de la práctica musical en los hogares tuvo su repercusión más inmediata en las industrias relacionadas con el ámbito musical: por un lado, ante la demanda de una música accesible y atractiva para aficionados no solo aumentó la rentabilidad de las editoriales con la publicación de partituras, sino que aseguró al

³⁰ EINSTEIN, A. *Op. cit.* pp.139-140.

mismo tiempo el trabajo del compositor que las elaboraba. Y por otro lado, supuso un extraordinario auge para los fabricantes de instrumentos. De entre ellos, sin lugar a dudas los más populares fueron los instrumentos de teclado debido a las amplias posibilidades de su registro y a la idoneidad para adaptarse a cualquier tipo de textura musical.

Ya a finales del siglo XVIII el clavecín había ido siendo gradualmente suplantado por el *pianoforte*, cuya consideración iba en aumento por las conquistas que iba efectuando en todos los campos compositivos –operístico, sinfónico, canción...- a través de los arreglos o las “versiones para piano”.³¹ A esto se le suma el hecho de que entre las décadas de los 20 y los 50 del siglo XIX, una serie de innovaciones y modificaciones contribuyeron tanto a rebajar el coste del instrumento como a mejorar su diseño.

*El pedal de sordina, que mantenía todos los apagadores lejos de las cuerdas, permitía que los tonos continuasen una vez liberada de tecla, lo que originaba una mayor resonancia, una imitación más fiel del sonido de la orquesta y nuevas efectos pianísticos. El clavijero metálico, introducido en Inglaterra en la década de 1820, permitía mayor tensión sobre las cuerdas y por ende un mayor volumen, una gama dinámica más amplia, sostener la nota durante un tiempo más largo y un mejor legato. Los macillos cubiertos de fieltro permitían fortísimos más poderosos y pianísimos más suaves. El ámbito regular se extendió a seis octavas en 1820 y a siete en 1850. La acción de doble escape, introducida en 1821 por el fabricante de París Sebastián Erard, permitía la rápida repetición de las notas y posibilitaba un nuevo nivel de virtuosismo. Todas estas capacidades nuevas fueron explotadas por pianistas y compositores, de manera que el piano se convirtió en el instrumento indispensable de la práctica musical doméstica y de los conciertos públicos.*³²

En el prefacio a la *Klavierschule* (1825) de August Eberhard Müller, Czerny hace mención a la revolución que el piano había logrado ya en el primer cuarto del siglo XIX:

³¹ EINSTEIN, A. *Op. cit.* p. 196.

³² BURKHOLDER, J. P., GROUT, D. J., PALISCA, C. V., *Op. Cit.* p. 718.

Cada año que pasa, los “fortepiano” son objeto del perfeccionamiento que en ellos van introduciendo los nuevos inventos y refinamientos, hasta el extremo de que aún no es posible atisbar la fecha en que este complicado instrumento se nos aparezca en un estado de perfección última; a este mismo respecto, y gracias tanto sus interpretaciones como a sus composiciones, los virtuosos de nuestra época han dado al manejo del “fortepiano” una perfección y han conseguido obtener de la ejecución una variedad de posibilidades que hasta el momento nadie hubiese podido soñar.³³

Las atractivas y amplias capacidades expresivas que ahora ofrecía el piano lo convirtieron sin duda alguna en el instrumento por excelencia del siglo XIX, siendo tanto el preferido por los intérpretes aficionados, como el mejor aliado de los grandes virtuosos del Romanticismo pues, con unas mejoras así, un pianista era capaz de abordar una elaborada idea musical tan bien como una orquesta entera, y sin duda de forma mucho más personal.³⁴

Por esta capacidad de conjugar la brillantez con la intimidad, el piano fue la estrella que más deslumbró en el firmamento musical romántico y el principal recurso expresivo de los compositores más extraordinarios del momento.

Finalidad de las obras para piano.

Las obras que se realizaban para piano tenía tres finalidades destacadas: el disfrute del músico aficionado, la enseñanza y la interpretación pública.³⁵

- La primera categoría está estrechamente vinculada al creciente interés por la música que ya hemos apuntillado anteriormente y al número en *crescendo* de intérpretes amateurs que demandaban a los compositores la creación de una música atractiva y accesible, es decir, adaptada a sus habilidades y que satisficiera sus gustos. Se trataban mayoritariamente de piezas preferiblemente pequeñas que presentaban melodías de

³³ HILDEBRANDT, D. (1986) *Pianoforte. La novela del piano*. Barcelona: Muchnik Editores. p.106.

³⁴ BURKHOLDER, J. P., GROUT, D. J., PALISCA, C. V., *Op. Cit.* p. 715.

³⁵ *Ibid.* p.735.

moderada sencillez, cantables y de gran belleza, “como danzas, piezas líricas, piezas de carácter y sonatas”.³⁶

- La segunda categoría hace referencia a las obras destinadas a formar al músico en su profesión. Las obras que se componían con el propósito de formar a un músico principiante incluían diversos ejercicios de variada complejidad y estudios “escalonados según el grado de dificultad”.³⁷ Aunque estos métodos de aprendizaje fueron también comúnmente empleados por los burgueses aficionados, quienes de hecho eran la principal fuente de ingresos de los editores.

- Si bien la liberación del músico le había proporcionado una mayor independencia y cierta comodidad a la hora de ganarse la vida, también había mermado la seguridad, así como incrementado considerablemente la dificultad para hacerse notar y alcanzar el éxito. Para labrarse un nombre, los músicos debían ahora competir entre ellos en un mercado abierto y procurar hacerse visibles mediante los conciertos públicos. Dentro de este campo de interpretación pública es donde encaja la tercera categoría, que abarcaba piezas de bravura enfocadas a exaltar la destreza de los virtuosos.

Los salones.

Por aquella época, la forma más directa y certera de darse a conocer en sociedad seguía siendo, como en la centuria anterior, a través de los salones. En el París de Luis Felipe, los salones aun conservaban su importancia y su cometido como matriz de la opinión pública. Una vez aceptada la nueva situación sociopolítica y superada la fase de afectada indignación por parte de la aristocracia recién desterrada, ésta cedió a la efusiva presión de la generación más joven y volvió a abrir las puertas de sus casas para acoger en sus salones a un grupo de invitados de buena sociedad que acudían con el pretexto de disfrutar del entretenimiento musical. La nueva burguesía, deseosa por aplicar en el terreno social los triunfos conseguidos en política, rivalizó muy de cerca con la nobleza en cuanto a la organización de esplendorosas veladas musicales.

³⁶ Idem.

³⁷ Idem.

Nada podía facilitar más el estrellato a un joven músico ambicioso que el acceso a una de estas veladas musicales y el reconocimiento de los asistentes, pues lograr hacerse un hueco entre ellos y captar su interés casi siempre aseguraba la aprobación general, la reiteración de nuevas oportunidades para seguir acercándose a un público cada vez más extenso y, finalmente, la consagración como virtuoso oficial. El compositor alemán, Friedrich von Flotow, describe con fluidez las maquinales pautas a seguir en el desarrollo de este proceso:

Uno se presenta en público...varias veces a lo largo del invierno - escribe Flotow en sus memorias - da un concierto al principio de la Cuaresma y envía a cada familia, en cuyo salón se ha dejado oír, una docena de entradas a un precio muy alto, normalmente a diez francos, tal es la costumbre, y estas entradas casi nunca se rechazan. A menudo, si el artista en cuestión es muy popular, incluso suele haber alguna que otra familia que pide el doble o el triple de las entradas que han sido enviadas. Los gastos de tales conciertos son insignificantes; los unos se apoyan en los otros, se celebran de día para ahorrarse la iluminación, y no hace falta calefacción porque el público va vestido de calle. No es necesario repartir papelillos de propaganda por las esquinas de las calles, que tampoco servirían de nada. Contaduría no hay tampoco basta con que un criado recoja las entradas previamente enviadas, al recibir a las visitas en el salón...Aquí se reúne un público que consta de los habituales de los diferentes salones y que saluda a los virtuosos que conoce de otras "soirées" y acoge con el mayor entusiasmo sus creaciones, algunas de las cuales ya le son conocidas. De esta manera tan agradable y sin perder demasiado tiempo, un artista aplicado pudo ganar fácilmente la vida en París.³⁸

Atraídos por esta impronta y porque la capital francesa, como en casi cualquier terreno, se había convertido en la meca del Romanticismo y en el punto neurálgico de la vida musical, muchos músicos extranjeros acudieron a la ciudad en busca del éxito que, por la importancia a nivel europeo que se le concedían a los estilos musicales parisinos, garantizaba casi por seguro el éxito en el resto del mundo. La vida musical de París se hallaba en un momento crucial, y así nos rinde cuenta Chopin cuando comenta que “una docena de jóvenes bien dotados, alumnos del conservatorio parisino, aguarda con los brazos cruzados a que se toquen sus óperas, sinfonías, cantatas...”³⁹

³⁸ HILDEBRANDT, D. *Op. cit.* pp. 70-71.

³⁹ *Ibíd.* p. 108.

Los conciertos públicos y la figura del virtuoso.

Cuando el músico lograba su reconocimiento como virtuoso, los conciertos públicos pasaban a formar parte intrínseca de su carrera como artista consagrado. Pero para hablar de la figura del virtuoso, a la que ya hemos hecho mención reiteradamente, es necesario extender un poco los límites del tiempo y el espacio y centrarnos por un momento en la figura crucial de Niccóló Paganini (1782-1840). Aunque el virtuosismo no era un fenómeno desconocido en épocas anteriores, el nuevo modelo de



virtuoso, que conectaba con el nuevo público, transformado velozmente en grandes masas, no fue

Ilustración 5 Retrato de Paganini, E. Delacroix, 1832

creado por un pianista sino por el emblemático violinista italiano. Cuando inició, ya como una celebridad consagrada, su gira por Europa entre 1828 y 1834, los conciertos requerían de una elaborada preparación y una concienzuda organización, toda una serie de fatigosos detalles que Paganini relegaba en una suerte de organizador de gira, precursor de la futura figura del “manager”, que lo acompañaba en su peregrinación por el extranjero. Su gira lo transformó en una figura pública y en el modelo de virtuoso decimonónico; un músico en constante movimiento, capaz de suscitar, antes de su llegada a las ciudades, una oleada de anticipada exaltación, acogido una vez en ellas por el clamor de la audiencia y dejando a su paso una estela de profunda admiración. Como muchos otros concertistas, Paganini recurría casi siempre a la interpretación de sus propias composiciones, pensadas expresamente para exhibir su formidable destreza técnica y sobrecoger al público.⁴⁰

Pero no solo el público caía rendido a sus encantos, sino que sus interpretaciones entusiasmaban por igual a los músicos, y no tanto a los violinistas, quienes ni siquiera podían concebir la idea de tratar de imitarle, como a los pianistas, a los que fascinaba no solo por su maestría técnica sino por el hechizante poder expresivo de su melodía, y por el desafío que se les presentaba ante el deseo de intentar emular su compleja técnica y

⁴⁰ PLANTIGA, L. *Op. Cit.* p. 191.

tratar de transferir al piano los logros conquistados por el violinista ⁴¹, tal y como hizo Liszt, quien, cautivado por el desmesurado talento de Paganini y espoleado por el afán de superación, tomó la resolución de alcanzar el mismo grado de perfección, o incluso superarlo, con su piano.

Paganini se labró una imagen pública que iba más allá de su capacidad para tocar con brillantez un instrumento: se urdieron entorno a su figura toda una serie de misteriosos rumores que contribuyeron a forjar su leyenda popular, y es que el extraordinario violinista no solo debía su fama a su música sino también a su propia imagen, al enigmático pasado que se le atribuía y que solía relacionarlo frecuentemente con entidades demoníacas, así como el pacto, al más estilo faustiano, que, decían, debió favorecer su peculiar forma de interpretar.

Tal y como un crítico francés confirmaba:

La extraordinaria expresión de su cara, su palidez liviana, sus ojos oscuros y penetrantes, junto a la sonrisa sarcástica que sus labios dibujaban de cuando en cuando, hicieron a alguna que otra mente vulgar y calenturienta pensar que aquello eran evidencias inconfundibles de algo diabólico. ⁴²

Tras la poderosa influencia que Paganini suscitó y tras haberse establecido como modelo a seguir por otros músicos de excepcional talento, la nueva imagen del virtuoso se extendió con celeridad a través de las principales ciudades. Pero era en las salas de concierto parisinas donde se concentraba el mayor número de virtuosos y donde proliferaban con mayor fuerza todo un sinfín de excentricidades que iban adquiriendo, cada vez más, un cariz de espectáculo que atraía a las ávidas masas.

Las contiendas interpretativas pasaron a formar parte de la tradición del fenómeno; duelos pianísticos como los que enfrentaban a dos monstruos del piano como Thalberg

⁴¹ EINSTEIN, A. *Op. Cit.* p. 200.

⁴² FÉTIS, F. J. *Biographical Notice of Nicolo [sic] Paganini* (Londres, n. d.), p. 59, en PLANTIGA, L. *Op. Cit.* p. 193.

y Liszt se convertían en todo un acontecimiento que congregaba a una multitud que acudía maravillada para adorar y defender las virtudes interpretativas de uno o del otro.

La prensa hacía eco de todos estos eventos; los publicitaba, los reseñaba y comúnmente exaltaba, hasta el extremo de la exageración, las actuaciones de los intérpretes y la admiración, casi mística, que los presentes les profesaban. Revistas de renombre como “La Gazette musicale” contribuía, con abundante propaganda, a allanar el camino de los músicos en su recorrido hacia el éxito, procurando destacar el prodigioso talento de los intérpretes, cuyo principal cometido era turbar a su entregada audiencia haciendo alarde de las más variadas extravagancias con el propósito, no sólo de arrancar suspiros reprimidos y agitar la respiración de las jóvenes más recatadas o de perlar de sudor las frentes de los que trataban de contener las emociones, sino de descollar en el mercado musical, hacer despuntar su nombre por encima del torbellino de contrincantes y, sobretodo, alcanzar el máximo grado de complejidad y perfección técnica en sus actuaciones.

Había llegado el momento en el que el exhibicionismo y la fastuosidad del simple virtuoso comenzaron a precipitar la música para piano hacia el nivel de un mero entretenimiento que rayaba la trivialidad. La idea de que el virtuosismo fuera un fenómeno aislado del arte musical despertó el rechazo de los grandes pianistas del periodo, quienes, lejos de estar interesados en las composiciones sencillamente “brillantes”, decidieron enfrentarse a la frivolidad imprimiendo en sus propias composiciones una significativa carga artístico-poética.



Ilustración 6 J. Rosenhain, T. Döhler, F. Chopin, A. Dreyschock, S. Thalberg, P. E. Wolff, A. von Henselt y F. Liszt

Se había trazado así una línea divisoria que pretendía separar a los “filisteos”, tal y como Schumann designaba a aquellos compositores e intérpretes que se contentaban con complacer los gustos más fútiles de un público poco instruido, y a los compositores que desdeñaban este tipo de música sin pretensiones artísticas y que por el contrario, reivindicaban la música como expresión sonora del arte y la figura del compositor como un ser superior. Como hemos visto, estas ideas ya habían sido tanteadas e impulsadas por Beethoven desde la centuria anterior, pero aunque tuvieron una fuerte repercusión en los músicos del XIX, la ruptura definitiva de estos con el público no se produjo hasta el siglo XX.

Durante el contexto histórico que nos atañe:

Los principales maestros que sintieron el impulso interior de enfrentarse con este problema, guiados por un sentimiento de responsabilidad artística y moral, fueron Robert Schumann, Franz Liszt y Frédéric Chopin. En ellos, el impulso se hizo vivo y real, aunque en Chopin estuviese más adormecido el matiz de controversia que podía observarse en Schumann, y su actitud fuera menos exhibicionista que en el “virtuoso” Liszt.⁴³

Son las personalidades de Liszt y Chopin las que serán el objeto de nuestra atención, no solo porque debamos enmarcarlos dentro del contexto parisino de la década de los 30 y los 40 del siglo XIX y centrarnos exclusivamente en la figura del pianista, sino porque ambos representan el contraste más preciso entre dos actitudes completamente opuestas que, como dos afluentes de un mismo río, recorren, uno más apaciblemente y el otro con mayor agitación, el trazado que los hará convergir nuevamente en una sola corriente.

Chopin encaró el virtuosismo desde la intimidad de los salones, con la templanza inherente de su carácter y el refinamiento propio de sus obras.

Liszt, en cambio, combatió desde dentro del corazón del problema; en el interior de las grandes salas de concierto, utilizando las mismas armas del virtuoso común pero con la

⁴³ EINSTEIN, A. *Op. Cit.* p.199.

abismal diferencia de quien puede manejarlas con una maestría sin igual. Lejos de tratarse de un simple virtuoso capaz de desarrollar y desplegar toda una serie de ejecuciones técnicas de gran complejidad, Liszt consiguió elevar el virtuosismo a su punto máximo como síntesis entre la suprema dificultad interpretativa y la expresión artística en lo que él acuñó bajo el término de “virtuosismo trascendental”.

Ferenc Liszt. (1811-1886).



Ilustración 7 Daguerrotypo de F. Liszt, 1841.

Ferenc Liszt, nacido el 22 de octubre de 1811 en Raiding, Hungría, inició sus primeras lecciones de piano con su padre, quien enseguida detectó en el pequeño Ferenc un singular y precoz talento musical; a los nueve años, ofreció su primer concierto público y tan solo un año después partió desde su Hungría natal con su entregada familia para establecer las bases de su formación musical en Viena, donde compaginó las lecciones gratuitas de Carl Czerny con el estudio de armonía y composición que recibía por parte de Antonio Salieri. Czerny, quien fue su único profesor de piano, mostró desde el principio una particular predilección por el joven Liszt.

La relación que maestro y discípulo mantuvieron se podría concretar en el orgullo y satisfacción que destilan las palabras de Czerny cuando, al año de haber comenzado a impartir sus lecciones, afirmaba “No había tenido nunca un discípulo tan celoso en su tarea, tan genial ni tan aplicado. [...] y creo que el mundo estaba en lo cierto cuando creía ver en él a un nuevo Mozart”⁴⁴, y en el cariño y el respeto que su alumno

⁴⁴ Carl Czerny, *Erinnerungen aus meinem Leben*, ed. Por W. Kolneder, Estrasburgo – Baden-Baden, 1968, pp. 27-29, cit. en DÖMLING, W. (1993) *Franz Liszt y su tiempo*. Madrid: Alianza Editorial, S. A., pp. 157-158

continuaba profesándole años después cuando escribió: “Haría por usted lo mismo que haría por mi padre”.⁴⁵

Convencido de que la capital francesa constituiría una fuente inagotable de estímulos para su hijo, Adam Liszt dirigió al joven Ferenc hacia París con la idea de que ingresara en el Conservatorio. Aunque fue rechazado, le bastó con asistir a un instituto privado para perfeccionar los conocimientos básicos de teoría musical y técnica de la composición⁴⁶ para dar por concluida su etapa de aprendizaje oficial.

Para cuando regresó a París, ya arrastraba tras de sí todo un bagaje de experiencia musical; al abandonar la capital por primera vez, se había imbuido junto a su padre en una gira por Europa que iría consolidando su éxito a través de una serie de conciertos. Volvía a la capital francesa habiendo disfrutado del ambiente halagador y adulador que sería el eco casi constante de su existencia y tras haber logrado recopilar una asombrosa colección de obras propias. Pero su regreso a París también estableció el punto final de una etapa que acababa dolorosamente con la prematura pérdida de su padre y con un periodo de auto aislamiento y desolación en el que Liszt se dedicó a alimentar su alma con reiteradas lecturas y a dar lecciones de música.

El acontecimiento que logró arrancarlo del auto-asilamiento y volver a dar impulso a su vida fue la Revolución de Julio de 1830; a raíz de los acontecimientos políticos e inducido por los ideales de la revolución, Liszt bosquejó su *Sinfonía Revolucionaria* y renovó su participación activa en la actividad parisina. Entró en contacto con la mayor parte de los artistas e intelectuales de su época, tales como Delacroix, Ingres, Balzac, Heine, Musset, Gautier, Dumas, Lamartine..., llegando a entablar lazos de verdadero apego con algunos de ellos, como con Chopin, Hugo, Laménais o George Sand.⁴⁷

⁴⁵ TAYLOR, R. *Op. Cit.* p. 27.

⁴⁶ *Ibid.* p.31.

⁴⁷ DÖMLING, W. (1993) *Franz Liszt y su tiempo*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.p. 21.



Ilustración 8 Velada imaginaria con Liszt al piano por Josef Danhauser, 1840-01

*Alto, muy delgado, pálido, de grandes ojos verdes que brillaban como las olas bajo el sol, rasgos marcados por el sufrimiento, de movimientos vacilantes; parecía deslizarse en lugar de caminar; preocupado y al mismo tiempo inquieto, como un fantasma que estuviera esperando que el reloj diese la hora para desaparecer de nuevo entre las sombras...*⁴⁸

Tal es la enigmática descripción que Marie d'Agoult ofreció tras el primer encuentro con el que más tarde se convertiría en su amante y padre de sus tres hijos. Y tal es la apariencia que Liszt debía tener, en 1831, cuando experimentó tres de los encuentros más remarcables para su vida musical:

*El primero fue el encuentro con Berlioz, el genio imprevisible que rompió con todas las reglas musicales. El segundo fue el encuentro con Paganini, personaje mefistofélico y desbordante, que extraía de su violín sonidos inimaginables. El tercero, que contrastaba en todo sentido con los anteriores, fue el encuentro con Chopin, creador de un mundo refinado, ordenado e introvertido, de belleza a un tiempo delicada y apasionada.*⁴⁹

⁴⁸ TAYLOR, R. *Op. Cit.* p. 64.

⁴⁹ DÖMLING, W. *Op. Cit.* p. 44.

Sin detenernos a analizar extensamente los encuentros y la embriagadora fascinación que Berlioz y Paganini despertaron en el joven Liszt, pues ya hemos incidido anteriormente en ambos hechos, nos limitaremos a decir que con Berlioz construyó una sólida amistad basada en una inusitada afinidad y que, defensor de su causa musical, Liszt encontró en las composiciones de su amigo el estímulo que le guiaría hacia la música programática. Con Paganini, descubrió los secretos del virtuosismo trascendente⁵⁰ y su influencia lo hizo imponerse a sí mismo una estricta disciplina, trabajando a un ritmo frenético durante semanas con el objetivo de convertirse, tal y como lo era Paganini para el violín, en el pianista más grande de su tiempo. Al igual que con la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, trabajó sobre las obras del violinista y dio a luz a la versión pianística de los *24 Caprichos para violín solo* bajo el primer título de *Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini* (1838).⁵¹

Fryderyk Chopin (1810-1849).



Ilustración 9 Daguerrotipo de F. Chopin por L. A. Bisson, 1849

Fryderyk Chopin, por su parte, había nacido en Polonia el 1 de marzo de 1810, y al igual que su colega húngaro, mostró una tempranísima habilidad para la música que inmediatamente se convirtió en el impulso y sentido de su vida. Entregado en cuerpo y alma al piano, Chopin hizo de este instrumento el transmisor de su mundo interno, y la originalidad y lo revolucionario de su genio es tanto más sorprendente si se tiene presente que éste poeta del piano nunca contó entre sus maestros con un profesor para este instrumento. Fue un violinista, Zwiny, quien lo ayudó a sentar las bases de su educación musical, mientras que su formación continuó desarrollándose en el

Conservatorio, donde aprendió de Elsner, quien más tarde calificaría a su alumno como "genio musical", contrapunto y armonía. Por lo tanto, se puede afirmar que las

⁵⁰ GAVOTY, B. *Op. Cit.* p. 173.

⁵¹ DÖMLING, W. *Op. Cit.* p. 46.

posibilidades expresivas del piano fueron un territorio que Chopin exploró por su propia cuenta.⁵²

Su primer viaje como concertista lo emprendió en 1829 hacia Viena, donde consolidó un notable éxito. Ya desde este primer concierto, las críticas destacaban su peculiar forma de tocar. Su sonoridad era delicada e impresionaba por los matices y los contrastes, no por la fuerza o el sonido.

Cuando Chopin, aun sin saberlo, abandonó Polonia para no volver, se estableció en París, en 1831, e inició sus lecciones con Kalkbrenner; aunque en principio habían acordado una duración de aproximadamente tres años, Chopin las abandonó al cabo de poco más de uno. En la impresión que el maestro recoge de su aventajado pupilo ya aparecen señalados muchos de los rasgos que aparecerán reiteradamente asociados a la figura de Chopin:

*Su fisionomía es distinguida, sus facciones un poco fuertes, aunque regulares. Los ojos dulces, pero vagos, están sombreados por cejas tupidas. De estatura superior a la mediana, de modales fríos y ceremoniosos, utiliza una cortesía exagerada, que cree necesaria para su frecuentación de la gente de rango.*⁵³

Liszt, por su lado, aportó una detallada descripción:

*El conjunto de su persona era armonioso. Su mirada azul era más espiritual que soñadora, su sonrisa dulce y delicada nunca se tornaba amarga. La finura y transparencia de su tez seducían la mirada, sus cabellos rubios eran sedosos.....Sus gestos eran graciosos y variados; el timbre de su voz era siempre apagado, a menudo ahogado, su estatura poco elevada, sus miembros débiles.*⁵⁴

Por alguna razón, todos los que dejaron constancia escrita de la existencia del músico polaco parecen coincidir en querer describir su fisionomía más allá de lo materialmente visible. Las apreciaciones que se hacen de sus rasgos físicos aparecen casi siempre

⁵² SALVAT, J. (1982) *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores*. Tomo 2, Pamplona: Salvat, S. A. pp. 210-211.

⁵³ GAVOTY, B. *Op. Cit.* p. 21.

⁵⁴ CORTOT, A. (1985) *Aspectos de Chopin*. Madrid: Alianza Editorial, S. A. p. 12.

indisolublemente ligadas a un aura espiritual que parece envolverlos. A menudo se incide en su debilidad física y apariencia frágil, en la distinción de sus facciones, remarcadas por una lividez enfermiza y una expresión melancólica. Sus gestos, ademanes y modales estaban impregnados de una correctísima cortesía y de un refinamiento que le dotaba de cierto aire principesco, ligeramente afeminado, pero atractivo; un rostro bello como el de una mujer triste, como observaría Sand.

Por lo demás, el plano físico comienza a difuminarse y a volatilizarse en aspectos menos tangibles; cuando se lo contempla en conjunto, Liszt percibía que “toda su apariencia hacía pensar en la de los convólvulos, meciéndose sobre sus tallos, de una increíble finura, copas de divino colorido, pero de un tejido tan vaporoso que el menor contacto las desgarran”.⁵⁵

Parece que para sus contemporáneos es inevitable insinuar que el hombre era más alma que cuerpo y que éste no era más que un recipiente de una fragilidad indecible, causa de sufrimiento y amargura para su portador, que no servía más que para dotar de corporeidad física a un ser etéreo destinado a dejar en este mundo, durante una brevísima estancia, la constancia de una existencia espiritual superior, contenida en un repertorio de hermosas melodías compuestas con una sensibilidad exquisita, capaces de sustraer del alma de quienes las escuchan las emociones más puras y profundas. Respecto a ello, quizá sea la de Moscheles la descripción más acertada cuando sencillamente manifestó: “¿A qué se parece Chopin? A su música.”⁵⁶

Aunque introvertido, su talento e inherente distinción le abrieron las puertas de los círculos más selectos y no tardó en formarse una sólida posición en París. Tal y como recoge Bernard Gavoty en la biografía de Chopin, éste ignoraba llanamente que el “milagro” por el cual se le aceptaba tan fácilmente entre los grupos más elitistas resultaba perfectamente evidente a los ojos de los demás; como Liszt había advertido “su aspecto distinguido y sus modales impregnados de tanta aristocracia, hacen que

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Idem.

involuntariamente se lo trate como a un príncipe...”⁵⁷ y es que, como Sand a su vez declaraba, Chopin “se había educado en la falda de las princesas”.

*En este medio tan exigente, refinado hasta la médula, de la alta sociedad parisina, en circunstancia alguna experimentará la menor incomodidad, la incertidumbre más fugaz [...] Esa es su vida, su clima, su universo. No necesita hacer esfuerzo alguno para adaptarse.*⁵⁸

En París, dispuesto a centrar sus energías en la creación y a evitar en la medida de lo posible ser visto en los grandes escenarios, no le quedó más remedio que entregarse a la labor de profesor para mantener el refinamiento de una vida plagada de pequeños lujos a los que se había malacostumbrado.

Amistad entre Liszt y Chopin.

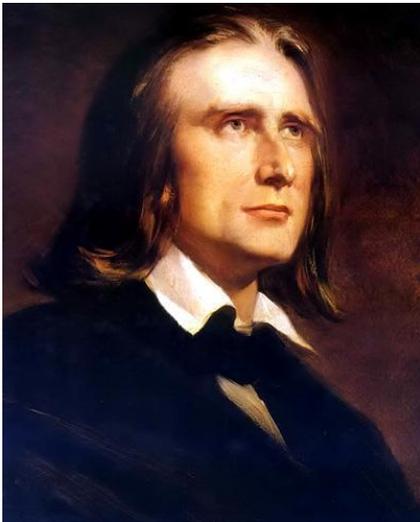


Ilustración 11 Retrato de F. Liszt por W. von Kaulbauch, 1856



Ilustración 10 Retrato de F. Chopin por E. Delacroix, 1838

Lejos de su patria, el destino quiso que una serie de acontecimientos hicieran coincidir, a un mismo tiempo y en un mismo lugar de la capital francesa, a dos de los más grandes pianistas del siglo. Ferdinando Paër fue el encargado de propiciar el primer encuentro entre Chopin y Liszt. En esos momentos, Liszt ya era una personalidad más que reconocida y aclamada por el público parisino, pero Chopin, aunque no llevaba tanto

⁵⁷ GAVOTY, B. *Op. Cit* p. 169.

⁵⁸ SAND, G. *Op. Cit.* P. 169.

tiempo como el húngaro en París, ya se había ganado una buena posición en la ciudad y su personalidad, tanto interpretativa como compositiva, ya estaba formada ⁵⁹ y su fama, aunque de otra naturaleza, fue igualmente considerable.

A raíz del primer encuentro ambos desarrollaron una relación que bien podría señalarse como una amistad basada principalmente en el respeto y la admiración mutua, en cuanto a que, profesionalmente, ninguno suponía para el otro un verdadero rival. No obstante, la disparidad de sus caracteres los convertía en personalidades totalmente diferentes, hasta el punto de que, si la amistad perduró hasta el final de sus vidas – aunque Liszt le sobrevivió casi cuarenta años, mantuvo siempre un recuerdo afectuoso hacia Chopin-, no fue precisamente porque ambos pusieran el mismo empeño de su parte para que así fuera:

Liszt, generoso y extremadamente afectuoso por naturaleza, siempre mostró una sincera admiración por su amigo, en tanto que la amabilidad de Chopin estaba más bien justificada por la estricta deferencia de sus modales y por el contrario, ocultaban un carácter bastante más introvertido –casi autístico-, frío e irritable. Si Liszt se ganaba la simpatía de las personas, en Chopin obraba un don para agradar que disimulaba bastante bien la aversión que solía inspirarle la gente. ⁶⁰

Sand, quien por el vínculo sentimental que durante años la unió al músico polaco, pudo conocer en profundidad su personalidad y ser testigo directo de su comportamiento en la intimidad, describió a menudo la susceptibilidad de éste a ser herido y la facilidad con la que su estado de ánimo variaba para convertirlo en un ser imprevisible e impenetrable:

Entregado por un momento a los deleites del afecto y a las sonrisas del destino, e introvertido durante días y semanas enteras por la torpe conducta de un extraño o por las menudas contrariedades de la vida cotidiana. Y, cosa rara, un verdadero dolor no lo aniquilaba tanto como uno pequeño. La envergadura de sus emociones no guardaba relación con las causas. ⁶¹

⁵⁹ TAYLOR, R. *Op. Cit.* p. 50.

⁶⁰ GA VOTY, B. *Op. Cit* p. 270.

⁶¹ SAND, G. *Op. Cit.* p. 425.

[...] *No había alma más noble, más delicada, más desprendida; nadie más fiel y leal; ningún espíritu más brillante en la alegría; ninguna inteligencia más sólida y completa en lo que dominaba; pero en compensación, ¡ay! No había ningún humor más desparejo; ninguna susceptibilidad más fácil de irritar: ninguna exigencia sentimental más difícil de satisfacer, pero él no tenía culpa de nada: era por su mal. Su alma estaba en carne viva; el pliegue de una hoja de rosa, la sombra de una mosca le sacaban la sangre.*⁶²

A Liszt en cambio, lo describen como un genio brillante, consciente del efecto que generaba su presencia –especialmente en el género femenino- y la veneración de la que era objeto, pero poseedor de una modestia que rayaba la humildad, carente de vanidad o pretensiones, con un temperamento cariñoso, afable y desprendido. Adorado por sus discípulos, era solícito y generoso con todo el que lo necesitara: “En el curso de su carrera ofreció innumerables conciertos de caridad, entregó dinero a jóvenes músicos anónimos y, hacia el final de su vida, se mostró dispuesto a dar lecciones gratuitas a cuantos se lo pidieran.”⁶³

Como intérpretes:

Como hemos visto, la personalidad y la condición física de Chopin no lo hacían apto para el espectáculo público. En contraposición con la constitución atlética y la buena salud de la que Liszt gozó hasta prácticamente el final de su vida, Chopin era un ser enfermizo por naturaleza; tuberculoso casi desde la cuna, la enfermedad debilitaba sus fuerzas y demacraba su aspecto, sumiéndolo en una excesiva y alarmante delgadez que contribuían a forjar su apariencia frágil. Atacado por una tos sangrante, cuando tocaba con demasiada febrilidad en una de sus veladas, los asistentes temían que a través del esfuerzo y la pasión por la música Chopin estuviera drenando su vida.⁶⁴ Pero si Chopin parecía a punto de consumirse, a Liszt parecía poseerle una fuerza sobrenatural que lo hacía mostrarse siempre enérgico y vehemente:

⁶² Ibid. p. 437.

⁶³ GA VOTY, B. *Op. Cit.* pp. 55-56.

⁶⁴ Ibid. p. 260.

*En ese momento, Liszt percibió qué hora era y atravesó la multitud, dirigiéndose hacia el escenario. Pero en lugar de ascender por los escalones, dio un salto hasta el escenario, se quitó los guantes blancos de cabritilla y los dejó caer indiferentemente al suelo, por debajo del piano. Luego, agradeciendo los estruendosos aplausos, tales como no se escuchaban desde hacía un siglo o más, tomó asiento. La sala enmudeció. [...] Cuando concluyó la obra, se ubicó frente al otro piano de cola que se hallaba en el otro extremo del escenario y, a lo largo del recital, empleó ambos pianos alternadamente para cada pieza, mostrándose de frente a una mitad de la sala y luego a la otra.*⁶⁵

Pero aparte de por el fastuoso despliegue de virtuosismo, si algo convirtió a Liszt en uno de los pianistas más destacados e influyentes de todos los tiempos, fue su determinación por reajustar los programas de concierto que hasta entonces habían sido habituales: desde su transcripción de la Sinfonía Fantástica de Berlioz y tras demostrar que un solo instrumento, en este caso el piano, era capaz de rivalizar directamente con una orquesta entera, no sólo emprendió un concienzudo trabajo de adaptación orquestal para el teclado, sino que, atreviéndose “a sacar la actuación solista de la intimidad del salón y ponerla a prueba en la gran sala de conciertos”⁶⁶, puso fin a la intervención tanto de la orquesta como del resto de solistas. Además, introdujo en sus recitales una serie de innovaciones que acabarían por convertirse en una práctica generalizada y contribuirían a implantar la nueva versión del concierto público, como idear un programa en el que interpretar tanto obras de su repertorio personal como las de antiguos maestros y hacerlo enteramente de memoria.⁶⁷ Con este paso sin precedentes, el virtuoso, gracias a Liszt, adquirió una nueva concepción como músico solista; lo que a finales del siglo se consolidaría bajo el nombre de “intérprete”.⁶⁸

Liszt creó para sí la imagen de una leyenda y todas sus apariciones destilaban cierto aire de espectáculo meticulosamente preparado: desde los artículos que lo publicitaban hasta las reseñas, plagadas de anécdotas extravagantes, de sus conciertos; desde el

⁶⁵ TAYLOR, R. *Op. Cit.* pp. 115-116.

⁶⁶ HILDEBRANDT, D. *Op. Cit.* P. 170.

⁶⁷ BURKHOLDER, J. P.; GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *Op. Cit.* p. 747.

⁶⁸ PLANTIGA, L. *Op. Cit.* Pp. 201-202

vestuario hasta la disposición del escenario; desde las expresiones de su rostro hasta los elocuentes movimientos de su cuerpo... Cuando aparece en escena ataviado de negro, singularmente callado, apenas dirige al público más que la insinuación de una sonrisa y un par de gestos perfectamente calculados para jugar con la tensión de un auditorio al que ya tiene embrujado. Cuando Liszt se sienta ante el piano, descubre parsimoniosamente sus manos y deja caer los guantes al suelo; entonces, sufre una transformación y sus interpretaciones se convierten asimismo en un peculiar tipo de arte. Schumann aseguraba que a Liszt no sólo había que oírlo, sino también observarlo, porque:

El poder de sugestión del arte interpretativo lisztiano no deriva tanto de su bravura técnica o de la fría agilidad de sus dedos, como del hecho de que siempre se las arregla para hacer del piano un escenario dramático y de que todas las luchas, las pasiones, las fuerzas naturales y cabalgatas de la muerte de ese drama no son representadas exclusivamente a través de la música sino también a través de la mímica y de los gestos.⁶⁹

Muchos son los testimonios que aseguran que la pasión que Liszt desbordaba al tocar ejercía sobre su audiencia un efecto directo y subyugador que sumía al oyente en una estremecedora experiencia extática.

Consciente del enorme talento de su compañero para seducir y dominar a las masas, Chopin no mostraba reparos a la hora de confesarle su propia aversión al gran público:

No soy apto para dar conciertos, el público me intimida. Me siento asfixiado por esas respiraciones agitadas, paralizado por esas miradas de curiosidad, mudo ante esos rostros extraños. ¡Tú si estás destinado a eso, porque no conquistas al público, sino que tienes los medios necesarios para aporrearlo!⁷⁰

El músico polaco, comedido, trémulo y sensible, no “aporrea” el piano, sino que extrae de él una sonoridad apenas más audible que un susurro; desliza las manos como si acariciara las teclas con los dedos, todo en él y en su música resume una suerte de delicada elegancia, de refinamiento. Chopin embelesa y encanta de un modo profundo,

⁶⁹ HILDEBRANDT, D. *Op. Cit.* p. 175.

⁷⁰ GAVOTY, B. *Op. Cit.* p. 177.

consigue adaptar su música para crear un ambiente acorde a la atmósfera del lugar. Según el testimonio que Kalkbrenner legó respecto a la forma de interpretar de su alumno recién instalado en París:

*Bajo sus dedos, el piano adquiere una sonoridad maravillosa, jamás estridente, pues no busca los efectos forzados. Su ejecución encadenada, contenida, armoniosa, encanta más de lo que asombra....*⁷¹

Como escribió Sand acerca de alguna de las veladas musicales de las que Chopin era partícipe, éste conseguía sumir “a su auditorio en una dolorosa tristeza o en un recogimiento profundo, porque su música introducía atroces desesperanzas en las almas, especialmente cuando improvisaba...”⁷²

Además de la exquisita belleza de su interpretación, una observación tremendamente común respecto a la forma interpretativa de Chopin era su singular pulsación, el particular empleo del pedal y la discreción de sonido que extraía del piano; un “reproche” al que Chopin se tuvo que acostumbrar desde el primer concierto ofrecido en Viena, en 1829, pero que sin embargo fue adoptado como uno de sus rasgos más característicos. Los estallidos de *bravura* que hoy en día podemos percibir en la interpretación de sus obras, debieron de adquirir, en manos de su autor, un carácter mucho más débil y amortiguado. Se ha considerado, que esta ineptitud o reticencia, probablemente intencionada, de potenciar la sonoridad de su piano –o “aporrearlo”, como él lo entendía-, fue quizá una de las tantas causas que animaban a Chopin a mantenerse alejado de las salas de concierto.

Aunque el músico polaco compartió buena parte de sus técnicas pianísticas con muchos virtuosos de su tiempo, empleó otras menos usuales, vinculadas, en cierta medida, a la suavidad de su pulsación y a su consiguiente predilección por los pianos *pleyel*. Una de las más interesantes y peculiares quizá sea la que posteriormente se conoció como “estilo *carezzando*”; ésta hace referencia a esa singular forma que Chopin tenía de

⁷¹ Ibid. p. 153.

⁷² SAND, G. *Op. Cit.* p. 423.

“acariciar” el teclado, en la que “el dedo no se levanta directamente de la tecla sino que más bien se desliza de nuevo hacia la palma de la mano.”⁷³

Esta técnica, que guarda cierta relación con la manera en la que J. S. Bach tocaba el clavicordio, fue un método muy reseñado por aquellos que escucharon interpretar a Chopin y que pudieron observar su particular modo de deslizar los dedos sobre las teclas después de haberlas presionado. Según los testimonios, Chopin hacía especial hincapié en que sus alumnos comprendieran que parte del encanto de su estilo consistía en abordar el teclado con gentileza, en sentir las teclas en lugar de golpearlas.⁷⁴

Por todas las razones anteriormente expuestas, cabe entender que la delicadeza interpretativa de Chopin fuera más efectiva en la intimidad de un salón.

*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.*⁷⁵

Alejado del gran escenario que Liszt había convertido en su campo de batalla, Chopin, intérprete de sus propias obras, no sentía el menor interés por competir contra el virtuosismo de Liszt y a lo largo de su vida y de su estancia en París, no dio más que un número extraordinariamente reducido de conciertos; probablemente la misma cantidad que Liszt ofrecía a lo largo de un par de meses.⁷⁶ En contrapartida, casi todas las noches acudía como invitado a casa de algún aristócrata para complacer las peticiones de “unos pocos refinados”.⁷⁷ En la intimidad del pequeño salón Chopin hallaba refugio contra un público ávido de lucimiento y por el contrario, en ese ambiente acogedor, era recibido

⁷³ BELLMAN, J. (2001). “Frédéric Chopin, Antoine de Kontski and the *carezzando* touch” en *Early Music*, vol. XXIX/3, p. 399. “The finger is not lifted directly from the key but rather slides back towards the palm of the hand.”

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ SAND, G. *Op. Cit.* p. 431

⁷⁶ CORTOT, A. (1985) *Aspectos de Chopin*. Madrid: Alianza Editorial, S. A. p. 74.

⁷⁷ GAVOTY, B. *Op. Cit.* p. 179.

por un reducido grupo de espíritus afines conformados, en gran parte, por intelectuales y artistas.⁷⁸

Liszt como compositor:

Aparte de ser profusamente conocido por su faceta como intérprete virtuoso, Liszt destacó admirablemente en el campo compositivo y sentó muchas de las bases sin las que la pianística posterior carecería de sentido. En cuanto a sus obras originales, cabe aclarar que la mayor parte de las composiciones fueron reiteradamente revisadas por el propio Liszt y que muchas de sus obras tempranas fueron arregladas con el paso de los años hasta adquirir la forma en que las conocemos en la actualidad. De su repertorio para piano, que será en el que nos centraremos para este trabajo, hay tres colecciones que destacan especialmente: *Estudios de ejecución trascendente*, *Años de Peregrinaje* y sus *19 Rapsodias Húngaras*.

Virtuosismo:

Liszt, más enfocado hacia el aspecto técnico de sus obras, trabajó infatigablemente para extraer del piano unas sonoridades y unos efectos deslumbrantes; sin embargo, despreció a los músicos meramente virtuosos y en su repertorio, el virtuosismo es un elemento “consustancial a la creatividad y sobre todo, a la creatividad al servicio de los ideales y sentimientos románticos.”⁷⁹

La habilidad técnica latente en el genio de Liszt ya había hecho su aparición desde algunas de sus obras más tempranas: a la edad de 11 años, cuando el joven Liszt se hallaba en Viena, su breve pero notable variación sobre un vals de Diabelli dejaba traslucir ya algunas señas de la característica brillantez de su etapa más madura.

Pero es tal vez en sus estudios trascendentales donde Liszt mostró más ostensiblemente una exacerbada preocupación por el virtuosismo.⁸⁰ Estos doce estudios son el resultado

⁷⁸ SALVAT, J. (1982) *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores*. Tomo 2, Pamplona: Salvat, S. A. p. 215.

⁷⁹ EINSTEIN A. *Op. Cit.* P. 205.

⁸⁰ GAUTHIER, A. (1975) *Liszt*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A. p 39.

de una versión anterior, de 1826, ampliamente desarrollada “por la necesidad del compositor de formarse un instrumento a su medida.”⁸¹ Las piezas de la versión que reedita en 1839 aun carecían de títulos, pero en 1847 publicó por separado y ligeramente cambiado, *Mazeppa*, el correspondiente a su 4º estudio. En su versión definitiva, publicada en 1852, Liszt proporcionó títulos a todos ellos y volvió a remodelarlos, suavizando esta vez algunas de las dificultades técnicas más complejas y llevando a cabo algunos ajustes.⁸²

Aunque lo que destaca de estas piezas es el alto grado de virtuosismo y la imprescindible destreza que exige su ejecución, no dejan de ser el resultado musical de una idea poética estimulada por alguna impresión o suscitada por la lectura a la que Liszt consagraba una importante dedicación.⁸³

Música programática:

Otras de las obras más influyentes y destacables del repertorio pianístico de Liszt, y concretamente de su música programática, son las que se hallan recopiladas en Años de Peregrinaje, compuesto por dos álbumes, fruto de la inspiración surgida a raíz de sus viajes por Suiza e Italia entre 1835 y 1839. Sin intención de escribir música descriptiva,⁸⁴ en su primer cuaderno, titulado *Álbum de un viajero*, Liszt volcó en la mayor parte de sus piezas las impresiones sugeridas por la naturaleza y la atmósfera que iba descubriendo a su paso por territorio suizo. En su peregrinaje por Italia, fueron las obras de arte las que avivaron las férvidas llamas de su imaginación.

Aunque no carece de brillantez virtuosística, la colección de obras que conforma Años de peregrinaje deslumbran fundamentalmente por la evocación lírica de sus piezas.

Del conjunto de álbumes que conforma esta obra maestra, Liszt reveló:

⁸¹ LONGYEAR, R. M. *Op. Cit.* p. 39.

⁸² SEARLE, H. (1987) *Liszt*. Barcelona: Muchnik Editores, S. A. Pp. 50-51.

⁸³ LONGYEAR, R. M. *Op. Cit.* p. 40.

⁸⁴ SEARLE, H. *Op. Cit.* p. 53.

*Habiendo recorrido en estos tiempos muchos países nuevos, muchos sitios distintos, muchos lugares consagrados por la historia y la poesía; habiendo sentido que los variados aspectos de la naturaleza y las escenas unidas a ellos no pasaban ante mis ojos como vanas imágenes, sino que removían en mi alma emociones profundas, estableciendo entre ellos y yo una relación vaga pero inmediata, un contacto indefinido pero real, una comunicación inexplicable pero cierta, he tratado de trasladar a la música algunas de mis sensaciones más fuertes, de mis percepciones más vivas.*⁸⁵

Nacionalismo:

Sobre las Rapsodias húngaras, surgieron del reavivado interés que Liszt experimentó, a partir de la década de los 40, por la música de sus raíces, especialmente tras haber sido recibido en su tierra natal como un héroe nacional. Pero más cosmopolita que interesado en reafirmar su nacionalidad, Liszt “veía en la música de los cingaros la *poesía musical* de su patria, y deseaba hacer escuchar esta voz en la poesía europea, en la literatura universal.”⁸⁶

Las primeras quince rapsodias húngaras que Liszt publicó entre 1851 y 1853 debían su origen a una serie de piezas, publicadas anteriormente entre 1840 y 1847, basadas en la música gitano - húngara.

“Liszt no llevó a cabo investigaciones muy profundas de los orígenes de la música folklórica húngara, y manifestó una cierta inclinación a sobreestimar el papel de los gitanos en ese desarrollo.”⁸⁷ De hecho, mucho de los temas que empleó no correspondían a tradicionales melodías gitanas, sino a temas de otros compositores a los que aplicó la ornamentación propia de ese estilo.

“En manos de un virtuoso con cierta afinidad con el estilo gitano, las rapsodias pueden tener un efecto realmente impresionante en el oyente, pues incorporan sensuales ritmos

⁸⁵ GAUTHIER, A. (1975) *Liszt*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A. p. 32.

⁸⁶ DÖMLING, W. *Op. Cit.* p. 131.

⁸⁷ SEARLE, H. *Op. Cit.* p. 57.

danzantes, atrevimiento armónico, melodías exóticas y exigentes requerimientos técnicos.”⁸⁸

Chopin como compositor:

Chopin, como creador, concentró casi todo su ingenio en la composición para su propio instrumento y la mayor parte de su producción está conformada por piezas pequeñas; a excepción de los dos conciertos para piano y las sonatas, sus composiciones más extensas adecuan los hábiles encadenamientos de ideas a formas breves.⁸⁹ Amante declarado del *bel canto*, Chopin no mostró interés por componer para este género, pero sí buscó en los modelos melódicos de la ópera italiana motivos que le sirvieran de inspiración para trasladar, a su propio lenguaje pianístico, el estilo que tanto admiraba, logrando producir a través de la digitación un *legato cantabile* y reproducir las frases y la respiración propia de los cantantes del *bel canto*.⁹⁰

En cuanto a los géneros que Chopin cultivó, éstos proceden de una tradición que él adulteró al agregarle características y rasgos particulares, especulando con las posibilidades cromáticas, embelleciendo las piezas con una cuidada ornamentación sonora e imprimiendo en ellas una expresión armónica y melódica de sobrecogedor encanto.

*Al género estudio le añadió una trascendencia melódica que no tenía; convirtió el nocturno en una auténtica efusión o proyección del estado de ánimo; hizo del preludio un género nuevo que abrió las puertas a Debussy, y transformó la polonesa en un canto donde el ritmo popular y el sentimiento nacional se hermanaban desplazando al artificioso género que antes llevaba su nombre.*⁹¹

El repertorio de obras que Chopin fue elaborando a lo largo de su corta existencia evidencia una relación con las circunstancias de su vida: durante sus primeros años como concertista, entre 1828 y 1832, escribió, entre otras obras para piano y orquesta,

⁸⁸ SEARLE, H. *Op. Cit.* p. 57.

⁸⁹ LONGYEAR, R. M. *Op. Cit.* p. 110.

⁹⁰ RINK, J. (2001). “Chopin as early music” en *Early Music*, vol. XXIX/3, p. 339.

⁹¹ SALVAT, J. *Op. Cit.* p. 227.

sus dos Conciertos y piezas virtuosísticas. Cuando su actividad y sustento primordial pasó a ser la enseñanza, concentró su genio creativo en la elaboración de piezas enfocadas hacia el ámbito pedagógico; es decir, a la instrucción de sus alumnos. A parte de los *Estudios*, entre las obras dedicadas a sus pupilos figuran piezas como los *Nocturnos*, los *Impromptus*, los *Valses*, las *Mazurkas* o las *Polonesas*, dotadas de una dificultad moderada y pensadas para desarrollar la habilidad de los aficionados mediante la mezcla de pasajes brillantes con el inherente carácter expresivo. “Todas estas piezas servían, en parte, para anunciar publicitariamente las cualidades de Chopin como profesor, pero como profesor de musicalidad y expresión artística tanto como de técnica.”⁹²

Además de las obras compuestas para fines externos, Chopin también elaboró un ramillete de piezas destinadas a satisfacer, de una manera mucho más íntima, sus propios deseos y complacer a aquellos exclusivos grupos de “espíritus afines” con los que se permitía compartir el manifiesto musical de sus emociones más profundas. Entre ellas se encuentran obras en las que “Chopin extendió al máximo su capacidad de inventiva musical, y entre las que figuran algunas de las últimas *Polonesas*, la *Polonesa-Fantasia*, la *Fantasia en fa menor*, los *Scherzos*, las *Baladas*, la *Barcarola*”⁹³ y las *Sonatas*.

Por estos motivos, podemos hallar en el repertorio pianístico de Chopin una perfecta conjunción entre ejercicios de bravura propios del mayor grado de virtuosismo con pasajes colmados de un emotivo lirismo.

No obstante, a pesar de la carga poética que emana de sus obras, al contrario de Liszt, quien, como hemos visto, mostró una acuciante disposición a relacionar su música con ideas literarias, o con escenas y paisajes de la naturaleza, Chopin no hizo indicación alguna sobre el “contenido” de sus piezas ni otorgó a sus estudios ningún título o inscripción, desterrando cualquier interés en vincular su música con temas literarios o autobiográficos, aun a pesar de que amigos, contemporáneos o biógrafos del compositor intentaran, en algún u otro momento, relacionar ciertas obras con historias cuya

⁹² TEMPERLEY, N. *Op. Cit.* p. 56.

⁹³ *Idem.*

veracidad puede resultar, como mínimo, cuestionable. “Evitando los títulos programáticos y las descripciones explícitas, Chopin dejaba que su música hablara por sí misma...”⁹⁴

Una de las pocas ocasiones en las que la disposición de Chopin por provocar un tipo de reacción concreta resulta evidente fue la de exaltar el espíritu de su añorada Polonia. Este sentimiento nacionalista, que en Liszt tenía propósitos diferentes, se refleja claramente en el protagonismo de los tintes polacos que impregnan toda su obra, especialmente en las danzas y en las canciones donde aunaba música y texto polaco.⁹⁵

En lo referente a la forma en la que Chopin abordaba la creación de su música, se ha considerado que existía, entre su faceta como compositor y la de intérprete, una vinculación considerablemente íntima. Y es que, una vez más en oposición a Liszt, Chopin no dedicaba tiempo a la reelaboración ni la revisión de sus ideas originales; y sin embargo, a la hora de interpretar sus propias obras introducía en cada ejecución una serie de variaciones, aparentemente espontáneas, que alteraban la versión inicial.

*El otro día oí a Chopin improvisar en casa de George Sand. Es maravilloso escuchar a Chopin componer de este modo: su inspiración es tan inmediata y completa, que toca sin titubeos, como si no pudiera ser de otra manera. Pero cuando de lo que se trata es de escribir la música sobre el papel y captar de nuevo la idea original en todos sus pormenores, Chopin pasa días de tensión nerviosa y casi terrible desesperación.*⁹⁶

Tal y como corrobora el testimonio recién citado, Chopin no solo modificaba sus propias obras cada vez que las interpretaba sino que muchas de ellas se originaban y tomaban forma gracias a una inspirada improvisación frente al piano, natural y espontánea, que se volvía tremendamente escurridiza una vez que su creador trataba de plasmar sobre el papel la totalidad de sus ideas musicales.

⁹⁴ RINK, J. (2001). “Chopin as early music” en *Early Music*, vol. XXIX/3, p. 339.

⁹⁵ TEMPERLEY, N. *Op. Cit.* p. 57.

⁹⁶ *Ibíd.* pp. 53-54.

De este modo, se entiende la concepción por la cual se ha afirmado que en Chopin, la diferencia entre compositor e intérprete de sus propias obras, no siempre fue suficientemente clara.⁹⁷

Aunque, como ya hemos expresado a lo largo de este trabajo, existieron claras diferencias entre ambos compositores, tanto Liszt como Chopin compartieron un interés común por el empleo del cromatismo armónico en sus composiciones. Aun así, sigue existiendo en este aspecto una diferencia: mientras que de Liszt se sabe, por su propio testimonio escrito, que el uso que hacía de los recursos cromáticos era totalmente premeditado en cuanto al propósito de experimentar con las posibilidades de la tonalidad, se desconoce, en cambio, si Chopin jugaba con el lenguaje armónico guiado por un mismo impulso de especulativo.

En Liszt, y especialmente en sus obras para piano tardías, el interés por explorar los límites de la armonía cromática se reflejan en la indagación que hizo sobre las posibilidades cromáticas en busca de la disolución tonal y en la plasmación de estas ideas en sus correspondientes tratados.

Chopin, por su lado, empleaba el cromatismo a menudo como un modo de ornamentación, generando mediante notas de paso, apoyaturas, anticipaciones y retardos, así como otros recursos armónicos, sonoridades de gran originalidad, influido por su tendencia a trasladar a la escritura pianística el modelo del *bel canto*, además de la recurrente aparición en sus composiciones de elementos propios de la música folklórica polaca, como el uso del modo mixolidio.

⁹⁷ *Ibíd.* p. 53.

Conclusiones

Tal y como advertíamos al inicio de este TFG, nuestro interés residía esencialmente en la comparativa entre Ferenc Liszt y Fryderyk Chopin, estudiándolos como dos caras de una misma moneda; es decir, dos formas distintas, además de las más notorias, de abordar los albores del virtuosismo de la música para piano de principios del siglo XIX. Como hemos visto, Chopin y Liszt emergieron en la escena parisina compartiendo un origen extranjero y un medio común –el piano- con el que volcar su inspiración creativa. No obstante, sus carreras artísticas discurrieron como dos corrientes paralelas pero dirigidas hacia sentidos diferentes, si no antagónicos, por el impulso que les guiaba a hallar el método más conveniente para la liberación de las ideas y las emociones que transformaban en arte. En este sentido, partiendo ambos del deseo de desmarcarse del virtuosismo más trivial, Chopin orientó sus intereses musicales hacia el formalismo mientras que Liszt, promotor del virtuosismo trascendental, se impuso como uno de los principales impulsores de la música programática.

Fieles a nuestros objetivos, nos hemos servido de toda la información anteriormente expuesta, de los testimonios y de la herencia musical que atestiguan la magnificencia de ambos compositores, para ir desglosando de manera concisa algunas de las singularidades más relevantes que los convirtieron en personalidades totalmente opuestas, pero que, paradójicamente, el tiempo ha vuelto a enlazar en la significativa unión inherente a la trascendencia de sus obras; tanto Chopin como Liszt compartieron, y aun comparten, el extraordinario valor de sus repertorios como parte crucial del legado romántico, así como la decisiva influencia que ambos ejercieron en las generaciones de músicos posteriores al haber redefinido, cada uno a su manera, la música para piano.

Tal es la magnitud del alcance de sus obras, que la música del polaco, que adulaba y conmovía en su tiempo los corazones de los grupos más selectos, y la del húngaro, que doblegaba y sometía sin resistencia a la hechizada audiencia de las salas de concierto de toda Europa, siguen hoy conmoviendo, adulando, doblegando y sometiendo los sentidos de las siguientes generaciones más de un siglo después de que sus existencias terrenales se hayan consumido. Como en vida, el corazón de Chopin, aquel ser melancólico de espíritu delicado, reposa en su Varsovia natal –el cuerpo en París- y los restos de Liszt,

el gran seductor de esencia apasionada, yacen en Bayreuth; a estos puntos culminantes acuden - y acudirán-, a venerar la memoria y el recuerdo de dos de los pianistas más grandes de su tiempo, algunos de aquellos a quienes sus legados musicales aun estremecen y entusiasman.

¿Te lo he dicho alguna vez? Creo firmemente que si personas nacidas más de un siglo y medio después de tu muerte van a depositar flores a tu tumba de manera anónima, has conseguido sin reservas el nivel de comunicación personal al que aspira casi todo legado artístico.⁹⁸



Ilustración 12 Tumba de F. Liszt, Bayreuth.



Ilustración 13 Tumba F. Chopin, P re-Lachaise, París.

⁹⁸ RAMÍREZ, T (2010). "Cartas de un fl neur III. De las orquídeas y los vampiros (bicentenario de Fryderyk Chopin)" en *La Opinión*. Santa Cruz de Tenerife, 27 de febrero de 2010.

Fuentes

Bibliografías

- AGUIRRE, M. (1973) *El romanticismo de Rousseau a Víctor Hugo*. La Habana: Editorial de Arte y Literatura.
- ARNALDO, J (1989) *El movimiento romántico*. Madrid: Historia del Arte
- BAUDELAIRE, C. (s.f) *Salón de 1846*. s.l: s.c. <<http://210.42.35.80/G2S/eWebEditor/uploadfile/20131205180245517.pdf>> [Consulta: 9 de abril de 2016]
- BAUDELAIRE, C. (2011) *Vida y obra de Eugène Delacroix*. Madrid: Casimiro libros.
- BURKHOLDER, J. P., GROUT, D. J., PALISCA, C. V. (2010). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Música.
- CORTOT, A. (1985) *Aspectos de Chopin*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- D'URBANO, J. (1955) *La Música y la Revolución Francesa*. <<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12368/12683>> [Consulta: 13 de mayo de 2016]
- DE PAZ, A. (2003) *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Alianza Editorial.
- DEL PRADO, J (Coord.) (1994). *Historia de la literatura francesa*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- DIÉGUEZ, C. (2011) *La Música Militar y la revolución Francesa*. <http://www.carlosdieguez.net/gal/index.php?option=com_content&view=article&id=68:la-musica> [Consulta: 13 de mayo de 2016]
- DÖMLING, W. (1993) *Franz Liszt y su tiempo*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- DROZ, J. (1974). *Europa: Restauración y Revolución, 1815-1848*. Madrid: Siglo XXI.

- *Early Music* (2001), vol. XXIX, Núm. 3, agosto 2001. Oxford: Oxford University Press.
- EINSTEIN A. (1986) *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza Editorial.
- EUGENIA PARADELA, M. (2002). *La pintura romántica de Turner*.
<<http://temakel.net/pintturner.htm>> [Consulta: 11 de abril de 2016]
- GAUTHIER, A. (1975) *Liszt*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A.
- GAVOTY, B. (1987) *Chopin*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, S. A.
- HARVEY, D. (2008) *París, capital de la modernidad*. Madrid: Akal.
- HAUSER, A. (1988) *Historia social de la literatura y del arte*. V. 3. Barcelona: Editorial Labor, S. A.
- HILDEBRANDT, D. (1986) *Pianoforte. La novela del piano*. Barcelona: Muchnik Editores.
- KRACAUER, S. (2015) *Jacques Offenbach y el París de su tiempo*. Madrid: Capitán Swing, S. L.
- LISZT, F. (1952) *Chopin*. Buenos Aires: Colección Austral.
- LONGYEAR R. M. (1969) *La música del siglo XIX. El Romanticismo*. Buenos Aires: Editorial Víctor Leru.
- MARIE, R., HAGEN, R. (2003) *Los secretos de las obras de arte*. Köln: Taschen.
- ORGA, A. (2003) *Chopin*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- PLANTIGA, L. (1984) *La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Madrid: Akal Música.
- RAMÍREZ, T (2010). “Cartas de un flâneur III. De las orquídeas y los vampiros (bicentenario de Fryderyk Chopin)” en *La Opinión*. Santa Cruz de Tenerife, 27 de febrero de 2010.
- ROUSSEU, F. O. (2000) *Los hijos del siglo*. Barcelona: Círculo de Lectores.

- SALVAT, J. (1982) *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores*. Tomo 2, Pamplona: Salvat, S. A.
- SAND, G. (s.f) *Historia de mi vida*. s.l.: s.c.
- SEARLE, H. (1987) *Liszt*. Barcelona: Muchnik Editores.
- TAYLOR, R. (1986) *Liszt*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, S. A.
- TEMPERLEY, N. (1987) *Chopin*. Barcelona: Muchnik Editores.
- VV. AA (1976) *La época de las revoluciones europeas, 1780-1848*. México: Siglo XXI.