



LA ESTÉTICA MUSICAL DE LOS NOCTURNOS DE CHOPIN

Itamar Moreno Pérez
Licenciada en Musicología

Resumen

Este artículo realiza un análisis estético de los nocturnos de Chopin, en los cuales se reacciona contra un idioma musical romántico totalmente maduro y establecido, y se lanza a la conquista de un mundo sonoro muy diferente, absolutamente ajeno a los sentimientos cotidianos y “terrenales” expresados a través del teclado, en algo que se convierte en distante e inmaterial, pero a la vez riguroso y casi despótico. Se analiza desde una perspectiva estética el binomio pictórico-literario que encontramos en la música pianística de Chopin y su evocación desde el teclado, sin olvidar la mención al género “nocturno” creado por John Field, precursor indiscutible para el genio polaco.

Palabras clave

Nocturno, estética, forma sonata, melodía, belcantismo.

Abstract

This article realize an aesthetic analysis about Chopin's nocturnes, which react against an romantic musical language fully mature and established, and he ventures to conquer a sound different universe, absolutely foreign to daily and “earthly” feelings expressed through the piano; something that becomes distant and intangible, but at the same time, rigorous and almost despotic. The pictorial-literary binomial that we find in the Chopin's piano music and his evocation from the piano is analyzed from an aesthetic perspective, without forgetting to mention the *nocturne* genre created by John Field; who was undisputed precursor for polish genius.

Keyword

Nocturne, aesthetic, sonata form, melody, belcantismo.

Es difícil expresar con palabras lo que Chopin expresó de manera inmejorable con notas. Tristeza, alegría, vida, dolor, nostalgia; todo, absolutamente todo, está en los nocturnos¹

INTRODUCCIÓN:

La estética musical de Chopin está encuadrada dentro del período romántico y más concretamente de la música pianística. La dedicación de Chopin a la música para piano fue total y absoluta. No conocemos ni una sola obra pianística de Chopin en la que no aparezca el teclado, haciendo de éste un verdadero lenguaje. Incluso en las canciones, el piano cobra un papel más considerable del que hasta entonces se le había otorgado y del que sólo encontramos precedentes en los *Lieder* de Schubert.

No podemos caer en el error –cometido durante muchos años por la historiografía musical-, de considerar la obra de Chopin bajo la única óptica de la enfermedad, como si no fuera más que la queja amarga de un extranjero lejos de su patria y lejos de su añorada Polonia. Sus influencias musicales las podemos encontrar en Mozart y Bach, al cual admiraba. Por otro lado, desde su juventud conoció perfectamente los cantos populares campesinos. Ritmos, cadencias, giros melódicos, tonalidades, armonías, le eran familiares gracias a las mazurkas que veía bailar y cuya música escuchaba casi a diario¹. Pero lo enriquecedor de la música de Chopin no es sólo el folklore polaco, sino la gran capacidad que tiene de absorber todo tipo de músicas tradicionales de diferentes culturas. En Mallorca se nutrió de los fandangos, en Génova de tarantelas de origen siciliano, y en Escocia, al final de su vida, de las gaitas. Sobre esto último, existen datos reveladores que tienen una compleja explicación: en 1849, las tres *Escocesas* estaban escritas desde hacía bastante tiempo, al igual que el *Bolero* resulta ser anterior a su viaje a las islas Baleares; de hecho, sólo la *Tarantela* (1841) es posterior a la incursión en Italia. Por tanto, podemos deducir que la genialidad del compositor –aún más si cabe- radica en que todo lo que escribe Chopin ha sido inventado o remodelado a partir de los ritmos polacos.

LOS NOCTURNOS DE CHOPIN:

Al principio, la palabra “notturmo”, que ya fue usada por Haydn, designa una serenata, todavía sin relación alguna con la forma que ilustrará Chopin. John Field² (alumno de Clementi) será el verdadero creador del nocturno romántico, definido por Marmontel³ en los siguientes términos:

Fue el inventor de un género de pequeñas piezas características: especies de ensoñaciones, de meditaciones, en las cuales el pensamiento de un sentimiento tierno, a veces un poco amanerado, es acompañado muy a menudo por un bajo ondulado en arpeggios, o en acordes quebrados, mecedura armoniosa que sostiene la frase melódica y la anima con lo imprevisto de sus modulaciones, aunque dialoga con ella muy rara vez

Desde sus años de escuela, Chopin toma conocimiento de los *Nocturnos* de Field⁴ –a quien, por otra parte, admiraba– y quien estableció en la veintena de nocturnos que compuso entre 1814 y 1835 un modelo cuya denominación atiende a la sugerencia del ambiente poético y misterioso de la noche. Sin embargo, fue Chopin quien confirmó al género su más universal y elaborada configuración a través de los veintiún nocturnos que compuso. Con este género crea una atmósfera vaporosa, melancólica, a veces casi patética, convirtiendo en mensaje personal lo que, hasta entonces, solo era una ensoñación de salón. Algunos de los nocturnos que se advierten más cercanos a la estética de Field son los siguientes:

- *Opus 9 número 1*
- *Opus 15 número 2*
- *Opus 48 número 2*
- *Opus 72 número 1.*

Los 21 nocturnos fueron escritos entre los años 1829 y 1846. Los numerados del 1 al 18 fueron publicados en vida; el resto son obras póstumas. Uno de los aspectos que Chopin conservó del estilo del nocturno de Field fue la “melodía cantada” en la mano derecha. Esta es una de las características más peculiares de los nocturnos de Chopin: “el uso de la melodía como si fuera una voz humana⁵ le confiere una mayor profundidad emocional a la pieza [...]”⁶. Por otro lado, el hecho de tocar “acordes rotos” con la mano izquierda, o el uso intensivo del pedal a través de las notas sostenidas, así como el ritmo fluctuante, el uso del contrapunto, la armonía o la propia estructura de la forma son algunos de los elementos que contribuyen a crear ese ambiente tan especial, cálido y dramático que podríamos tildar de “estética particular” en la música de Chopin. A continuación, detallaremos algunos de estos elementos:

La estructura del propio nocturno es algo a destacar, pues claramente está inspirada en las arias de óperas italianas y francesas, con una estructura ternaria en la que la segunda sección presenta un claro contraste con la primera, mientras que la tercera suele ser una mera reexposición, a veces abreviada o levemente modificada de la primera; esto es, la *forma sonata*. Pero precisamente en Chopin, vemos la consolidación de esa sección central,

de carácter independiente, y casi siempre, de expresividad radicalmente diferente.

En cuanto a las novedades armónicas y melódicas cabe destacar que Franz Liszt incluso llegó a decir que en los nocturnos de Chopin veía claras influencias del *belcantismo* de Bellini; algo que corroboraron después numerosos musicólogos. Muchos otros, sin embargo; creen que es probable que Chopin no solo tuviera influencia de la ópera del XIX o de la música de su siglo, sino que también advierten ciertas reminiscencias del estilo mozartiano en algunos elementos, como bien podría ser en la propia forma sonata que siguen sus nocturnos. Mención aparte merecen los arreglos que Pauline Viardot realizó en muchas de las mazurcas del músico polaco, poniéndoles letra para voz y piano, o las voces de algunas cantantes femeninas que le hechizaron (Konstancja, joven soprano y recipiente de sus afecciones juveniles; Delfina, condesa polaca en París, afamada por su pródiga sexualidad; y por supuesto la anteriormente citada compositora y cantante de ópera, Pauline Viardot).

La influencia de Chopin en el lenguaje armónico de la etapa de transición al XX y en el impresionismo es evidente. No es sólo la abundancia de acordes disonantes de segunda mayor y menor, séptimas aumentadas y disminuidas, de novenas, rara vez empleadas en su tiempo a no ser como apoyaturas; tampoco el concreto empleo -de cuartas y quintas para producir la oquedad armónica de que gozará Debussy hasta el abuso o los giros modales que a la música de Chopin pasan desde el folklore eslavo. En Chopin y en su expresiva armonía este elemento de la composición cuenta en la mayor parte de los casos como una atmósfera impresionista. La ondulación de finos matices cambiantes que, sobre una tonalidad precisa, da la sensación de indefinición tonal por el continuo fluir de modulaciones pasajeras y acordes alterados, (procedimiento que entusiasmó a Debussy) tiene su punto de partida en Chopin.

El uso del contrapunto para crear puntos de tensión y distensión le permitió ampliar el tono dramático y la textura de la pieza en sí es otro de los puntos clave de la obra chopiniana. Tuvo profesores de composición y contrapunto como Josef Elsner, director entonces de la Escuela Superior de Música de Varsovia, que se convirtió en su tutor y su maestro. Por otro lado, los artificios mecánicos, el despliegue de arpeggios, escalas, trinos, mordentes y las figuraciones ornamentales de toda clase responden en Chopin, antes que al lucimiento del intérprete, al goce en la materia musical pura que el artista persigue en primer término. Chopin fué de los pocos maestros de su época que halló un recreo en la belleza del sonido por sí solo, en la desnuda materia; en su plasticidad. También debe subrayarse que Chopin admiró en Bach, no una técnica de teclado que estaba anticuada y que respondía a las necesidades de un instrumento como el clavicordio, muy lejos ya del piano

del siglo XIX, sino su sentido constructivo, la perfección con que supo amoldar los dictados de una imaginación poderosa a normas musicales objetivas. Por mucho más que por la ejercitación de los dedos, las obras de Juan Sebastián Bach aparecieron entre los estudios básicos de la escuela pianística de Chopin.

El ritmo libre y flexible que Chopin incorpora en la mayoría de sus piezas pianísticas es algo que “envuelve” a la obra de un carácter especial y en realidad no sabemos muy bien por qué. Quizás por la expectativa que genera en el oyente el hecho de que el tiempo no parece previsible, sino que es el que lleva la propia obra en cada momento y el que marca la melodía. El carácter libre, meditativo y proclive a la fantasía del nocturno se convirtió así en vehículo ideal para la expresión más interiorizada y sugerente del compositor polaco.

LA EVOCACIÓN DESDE EL TECLADO: HACIA UNA ESTÉTICA PICTÓRICO-LITERARIA

Chopin es un pianista que compone e imagina la música desde el teclado y muchos le han reprochado precisamente este hecho de dedicación exclusiva de su obra musical al piano. Descubrió en este instrumento el medio perfecto para plasmar su impronta creativa y desde el teclado con su sonoridad única e inconfundible, crea un estilo y una expresividad absolutamente inéditos. El poeta Heinrich Heine, hablaba de él así: “Chopin es un gran poeta de la música, un artista tan genial que sólo puede compararse con Mozart, Beethoven, Rossini y Berlioz”.

Tampoco debemos obviar el hecho de que Chopin, como compositor del XIX es hijo de su tiempo, con todo lo que esto implica. Quizás sea el caso más nítido de compositor-pianista, que escribe desde el teclado que lo utiliza como plataforma y medio de experimentación de toda su producción. La figura que crea Liszt (quien será el primer concertista en ofrecer un recital de piano) y Chopin de compositor-virtuoso conllevará de manera implícita un lenguaje musical nuevo, de contenidos innovadores y enorme peso en la música del futuro.

En cuanto a su vinculación con el arte pictórico y literario, Chopin extrae gran parte de su influencia de la poesía y la pintura, a menudo utilizando su entorno para inspirar sus melodías y el fraseo. Sus composiciones (en concreto los *Nocturnos*) son un claro ejemplo de la belleza de la naturaleza y la muestra de un impresionismo musical en el sentido de “plasmación de sensaciones reales” que él vive (a veces las disfruta, y a veces las sufre), las modela y las convierte en música, a cual pintor-poeta a través del teclado. Y destaco esta dicotomía: pintor-poeta porque creo que en la

música del XIX en general, y en el idioma sonoro de Chopin en particular pienso que es una asociación clave para entender el pensamiento musical en el que se movía Chopin. No olvidemos que su amante, Aurore Lucile Dupin (más conocida como George Sand; quien le acompañó buena parte de su vida) era poetisa y por otro lado, él también era pintor y plasmaba en dibujo todas sus impresiones y vivencias junto a la escritora, por cotidianas que parecieran (cabe destacar por ejemplo, los bocetos y notas encontrados durante sus estancias en Nohant o Mallorca). Es por ello que, considero no demasiado descabellado pensar estéticamente en esa dimensión pictórico-literaria en la música de Chopin.

CONCLUSIONES

Cuando se publicó la serie de nocturnos por primera vez no fueron demasiado bien recibidos y hubo diferentes reacciones entre los críticos más puristas y los que veían en Chopin una nueva forma de “escapismo” del corsé de la música clásica más académica. Sin embargo, a lo largo de los años; muchas de estas afirmaciones se han ido madurando y analizando y a día de hoy, prácticamente nadie cuestiona la grandiosidad de sus nocturnos, si bien es cierto que estas piezas del repertorio musical de Chopin no siempre fueron tan populares como lo son ahora, y los únicos que se han mantenido más o menos ajenos al gusto estético de cada momento han sido: el *Opus 9 número 2 en mi b mayor* y el *Opus 27 número 2 en re b mayor*.

Varios compositores, tanto contemporáneos a Chopin, como posteriores expresaron su influencia en su trabajo con nocturnos. Artistas como Johannes Brahms y Richard Wagner muestran una técnica similar al de Chopin en melodía y estilo. Otros como Mendelssohn, Schumann o Liszt le alabaron en vida y destacan su genialidad como compositor, por lo que podemos deducir que su música tuvo un importante impacto social y cultural en el panorama musical del período romántico.

La música de Chopin es uno de los puntos de partida de la escritura pianística de la segunda mitad del siglo XIX y de todo el siglo XX. Sin Chopin la música de fines del siglo XIX y comienzos del XX resulta sencillamente inimaginable.

¹ KARASOWSKI, Maurycy (1906). *Frederic Chopin, his life and letters*, Scribner, vol. I, p. 47.

² John Field (Dublín, 1782-Moscú, 1837) había sido alumno y amigo de Muzio Clementi, para cuya empresa Cemeti & Co. trabajó como representante-demostrador de pianos. Entre su producción para piano destacan siete conciertos con orquesta, cuatro sonatas y 19 nocturnos.

³ Antoine François Marmontel (Clermont-Ferrand, 1816-París, 1898) célebre maestro de piano.

⁴ Chopin admiraba realmente a Field tanto como era consciente de su propio genio. Así se desprende, por ejemplo de la carta que, en enero de 1833, remite a su amigo Dominik Dziewanowski: “[...] Realmente no puedo quejarme de mi suerte. Hasta los artistas se muestran complacientes conmigo.

Pixis y Kalkbrenner me han dedicado algunas de sus obras [...] Discípulos del Conservatorio, alumnos de Moscheles, Herz y Kalkbrenner, en fin, pianistas ya formados, solicitan lecciones mías y me colocan al nivel de Field. Si yo fuera tonto, creería haber llegado ya al apogeo de la gloria. Pero nadie puede saber mejor que yo lo que me queda aún por aprender”. *Op. Cit.* en nota 1, p. 277.

⁵ Según el testimonio de diversos alumnos de Chopin, éste les recomendaba “un estilo cantable de interpretación que ayudara a comunicar el trasfondo vocal del género”. *Op. Cit.* en nota 1, p. 278.

⁶ SAMSON, J. y MICHALOWSKI, K (2001). *Chopin, Fryderyk Franciszek*. New Grove Dictionary of music and musicians.

BIBLIOGRAFÍA:

- BIMENTAL, Léopold (1934). Chopin. París.
- BOURNIQUEL, Camille (1957). Chopin, Éditions de Seuil, París.
- CATALANO, Jorge (1985). Chopin, el esplendor del romanticismo, A.M.D.G, La Paz (Bolivia).
- DELGADO, Francisco (2000). Federico Chopin, melancolía y creatividad, Ediciones Real Musical, Villaviciosa de Odón (Madrid).
- DUN, John Petrie (1972). Ornamentations in the Works of Frederick Chopin, Da Capo Press, Nueva York.
- FERRÁ, Bartolomé (1949). Chopin y George Sand en Mallorca, Ediciones La Cartuja, Palma de Mallorca.
- FUBINI, Enrico (2005). La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX, Alianza Música, Torrejón de Ardoz (Madrid).
- GIBERT, V. M^a de (1913). Chopin, sus obras, Hijos de Paluzie, Barcelona.
- KARASOWSKI, Maurycy (1906). Frederic Chopin, his life and letters, Scribner, vol. I.
- KLECZYNSKY, Jean (1880). Frédéric Chopin, Félix Mackar, París.
- LISZT, Franz (1979). Chopin, Colección Austral, Madrid.
- NIECKS, Friedrich (1973). Chopin as Man and Musician, Cooper Square Publischer, Nueva York.
- ORTEGA BASAGOITI, Rafael (1995). Chopin, Alianza Editorial, Madrid.
- ROMERO, Justo (2008). Chopin, Raíces de futuro, Fundación Scherzo, Antonio Machado Libros, Boadilla del Monte (Madrid)
- SAMSON, J. y MICHALOWSKI, K (2001). Chopin. Fryderyk Franciszek, New Grove Dictionary of music and musicians.
- SAND, George (2000). Un invierno en Mallorca, José J. de Olañeta, editor. Madrid.
- ZAMOYSKI, Adam (1979). Chopin. A biography, William Collins Sons, Londres.