



GENIOS DE LA MÚSICA

(Mozart, Beethoven, Chopin)

Jaime Sandoval Brower

ÍNDICE

AMADEO MOZART	4
Años de viajes	6
La corte de Salzburgo	8
Viaje a París	9
Marcha a Viena	10
Primeros años en Viena.....	11
Vuelta a la ópera	14
Dificultades económicas.....	15
Último año de vida	16
Enfermedad final y fallecimiento.....	17
Hipótesis sobre su muerte.....	18
Aspecto físico y personalidad	19
Producción musical	20
Obras	22
Influencia y legado	23
LUDWIG VAN BEETHOVEN	25
Infancia y formación.....	26
En Viena.....	28
El final.....	30
FRÉDÉRIC CHOPIN	33
Adolescencia.....	34
Viena y el Levantamiento en Polonia.....	38
París.....	40
Éxito en Europa	43
Amor y compromiso.....	44
George Sand	45
Mallorca.....	46
Otra vez París.....	47
El principio del fin	48

Lucrezia Floriani, el fin del amor.....	48
El canto del cisne	50
Fallecimiento	53
Su música.....	55
Chopin y el piano	55
Chopin y el Romanticismo.....	58
Obras concertantes.....	60
Música polaca: polonesas, mazurcas y otros.....	62
Valses y otras danzas.....	63
Otras obras	64
Chopin en la cultura popular	67
Chopin en el cine y televisión	68
BIOGRAFOS.....	69

AMADEO MOZART

Wolfgang Amadeus Mozart nació el 27 de enero de 1756 en Salzburgo, en la actual Austria, que en esa época era un arzobispado independiente del Sacro Imperio Romano Germánico. Fue el último hijo de Leopold Mozart, músico al servicio del príncipe arzobispo de Salzburgo. Leopold era el segundo maestro de capilla en la corte del arzobispo aunque fue un experimentado profesor. Su madre se llamaba Anna María Pertl. Debido a la altísima mortalidad infantil en la Europa de la época, de los siete hijos que tuvo el matrimonio sólo sobrevivieron María Anna, apodada cariñosamente Nannerl, y Wolfgang Amadeus. Fue bautizado en la catedral de San Ruperto el día después de su nacimiento con los nombres de Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart; a lo largo de su vida firmaría con diversas variaciones sobre su nombre original, siendo una de las más recurrentes «Wolfgang Amadè Mozart».

La casa natal de Mozart, se encuentra en la Getreidegasse de la ciudad de Salzburgo. Se trata de una casa que actualmente cuenta con una gran cantidad de objetos de la época e instrumentos que pertenecieron a Mozart durante su niñez. Es uno de los lugares más visitados de Salzburgo y una especie de santuario para músicos y aficionados a la música de todo el mundo.

Leopold componía y daba clases de música. El año del nacimiento de Wolfgang publicó un exitoso tratado para la interpretación del violín titulado Versuch einer gründlichen Violinschule. Después del nacimiento de Wolfgang abandonó todo, salvo las tareas propias de su cargo, para dedicarse de manera exclusiva a la formación de su hijo. Fue exigente como padre y como profesor y en todo momento estuvo al tanto de la formación de Wolfgang, para guiarlo como hombre y como artista.

Nannerl y Wolfgang Amadeus mostraron desde muy pequeños facultades para la música. Nannerl comenzó a recibir clases de teclado con su padre cuando tenía siete años, y su hermano, cuatro años y medio, menor que ella, la miraba evidentemente fascinado. Años después de la muerte de su hermano, ella recordó: «A menudo pasaba mucho tiempo en el teclado, eligiendo terceras, que a él siempre le sorprendían y mostraba con placer que el sonido le gustaba».

En su cuarto año de edad, su padre comenzó a enseñarle, como un juego, a interpretar unos minuetos y otras piezas en el teclado. Podía tocarlo impecablemente, con la mayor delicadeza y manteniendo exactamente el tempo. A la edad de cinco años ya componía pequeñas piezas, que interpretaba para su padre, al que estaban dedicadas.

Entre esas pequeñas piezas se encuentran el Andante para teclado en do mayor, Köchel Verzeichnis (KV) 1a, y el Allegro para teclado en do mayor, KV 1b.

Cuando Wolfgang Amadeus tenía cuatro años tocaba el clavicordio y componía pequeñas obras de considerable dificultad; a los seis, tocaba con destreza el clavecín y el violín. Podía leer música a primera vista, tenía una memoria prodigiosa y una inagotable capacidad para improvisar frases musicales.

Definitivamente no era un niño común. Su progenitor era un hombre inteligente, orgulloso y religioso. Creía que los dones musicales de su hijo eran un milagro divino que él, como padre, tenía la obligación de cultivar. Cuando el niño iba a cumplir seis años de edad, Leopold decidió exhibir las dotes musicales de sus hijos ante las principales cortes de Europa. Según los primeros biógrafos de Wolfgang, su padre «quiso compartir con el mundo el milagroso talento de su hijo...». Leopold creyó que proclamar este milagro al mundo era un deber hacia su país, su príncipe y su Dios, por lo que tenía que mostrarlo a la alta sociedad europea, ya que de otra manera él sería la criatura más ingrata.

El biógrafo Maynard Solomon afirma que: mientras Leopold era un profesor fiel a sus hijos, existen evidencias de que Wolfgang trabajaba duramente para avanzar más allá de lo que le enseñaban. Su primera composición impresa y sus esfuerzos precoces con el violín fueron por iniciativa propia y Leopold se vio fuertemente sorprendido. Padre e hijo tenían una relación muy estrecha y estos logros de niñez hicieron llorar de alegría a Leopold más de una vez.

Finalmente Leopold dejó de componer cuando el excepcional talento musical de su hijo se hizo evidente. Él era el único profesor de Wolfgang en sus primeros años y le enseñó música, así como el resto de asignaturas académicas.

Años de viajes

Durante los años en los que Mozart se estaba formando su familia realizó varios viajes por Europa, en los cuales mostraban a él y a su hermana Nannerl como niños prodigio. El 12 de enero de 1762 la familia entera partió hacia Múnich, comenzando con una exhibición en la corte del príncipe elector de Baviera Maximiliano III y más tarde, en el mismo año, en la corte imperial de José II de Habsburgo en Viena y Praga. La permanencia en la ciudad de Viena, uno de los principales centros de la música en esa época, culminó con dos recitales ante la familia imperial en el palacio de Schönbrunn. El pequeño Wolfgang causaba sensación en cada concierto, aunque el dinero recolectado en este viaje no fue tanto como los elogios recibidos. Podría decirse que este fue un viaje de prueba para Leopold. El 5 de enero de 1763 la familia Mozart retornó a Salzburgo; el viaje había durado poco menos de un año.

El 9 de junio de 1763 iniciaron una larga gira de conciertos que duró tres años y medio, en la que la familia se desplazó a las cortes de Múnich, Mannheim, París, Londres, La Haya, otra vez a París y volvieron a casa pasando por Zúrich, Donaueschingen y Múnich, cosechando grandes éxitos. Durante este viaje, Mozart conoció a un gran número de músicos y las obras de otros compositores, en particular a Johann Christian Bach, a quien Mozart visitó en Londres en 1764 y 1765. Bach fue una influencia importante para el joven compositor. La familia regresó a Viena a finales de 1767 y permaneció en la ciudad hasta diciembre del año siguiente. En Viena fueron llamados al palacio por la madre del emperador, María Teresa, quien quedó encantada con el niño Wolfgang Amadeus hasta el punto de que incluso lo sentó en su regazo y lo besó.

En Versalles los Mozart tocaron ante el monarca Luis XV. La anécdota fue que en esa ocasión la amante del rey, la altiva Madame de Pompadour, no permitió que el niño Wolfgang la abrazara por temor a que se estropeará su traje. En Londres causaron la admiración del rey Jorge III y durante este viaje el joven músico compuso su Primera Sinfonía (en mi bemol mayor, KV 16). En los Países Bajos deslumbró tocando el órgano y compuso su primer oratorio (*Die Schuldigkeit des ersten Gebotes*, KV 35) a los nueve años.

A menudo estos viajes eran duros debido a los rudimentarios medios de transporte de aquel tiempo, la necesidad de esperar pacientemente las invitaciones y el pago de las actuaciones por parte de la nobleza y las largas enfermedades, algunas casi mortales, padecidas lejos de su hogar: en primer

lugar enfermó Leopold, en el verano de 1764 durante su estancia en Londres y luego enfermaron ambos niños en La Haya durante el otoño de 1765.

La familia regresó a Salzburgo el 30 de noviembre de 1766. Después de un año en la ciudad, Leopold y Wolfgang viajaron a Italia, dejando en casa a la madre de Wolfgang y a su hermana. Estos viajes duraron de diciembre de 1769 a marzo de 1771 y, al igual que los primeros viajes que realizaron, tenían como objetivo mostrar las capacidades del joven como intérprete y como compositor que maduraba rápidamente. Mozart conoció en Bolonia a Giovanni Battista Martini, importante teórico de la música en aquel tiempo y por quien Mozart siempre guardó un gran afecto, y fue aceptado como miembro de la Academia Filarmónica de Bolonia, considerada el centro de erudición musical de la época, en 1718. El ingreso de Mozart en la Academia fue extraordinario, ya que aún le faltaba mucho para los veinte años, edad mínima exigida por el reglamento.

Llegaron a Roma el 11 de abril de 1770, donde escuchó el Miserere de Gregorio Allegri una vez durante una representación en la Capilla Sixtina. Esta obra tenía carácter secreto, pues sólo podía interpretarse en dicho lugar y la publicación de su partitura estaba prohibida bajo pena de excomunión. Sin embargo, apenas llegado a la posada donde se alojaba, el joven compositor demostró poder escribir, de memoria, una versión muy aproximada de la partitura completa. El Papa Clemente XIV, admirado del talento del músico de 14 años, no sólo no lo excomulgó, sino que lo nombró Caballero de la Orden de la Espuela de Oro.

En Milán, Mozart escribió la ópera *Mitridato, re di Ponto* (KV 87, 1770), que fue interpretada con éxito. Esto supuso el encargo de dos nuevas óperas y Wolfgang y Leopold volvieron dos veces más a Milán (desde diciembre de 1771 hasta agosto de 1772 y desde octubre de ese mismo año hasta marzo de 1773) para la composición y los estrenos de *Ascanio in Alba* (KV 111, 1771) y *Lucio Silla* (KV 135, 1772). Leopold esperaba que estas visitas consiguieran una contratación profesional para su hijo en Italia, pero sus esperanzas nunca se cumplieron. Hacia el final del último viaje a Italia, Mozart escribió la primera de sus obras más famosas y que todavía es interpretada extensamente en la actualidad, el motete *Exsultate, jubilate*, KV 165.

Cada representación del joven Wolfgang Amadeus, era una exhibición de su virtuosismo con el clavecín y el violín (se cuenta que ya en esa época podía tocar el teclado con los ojos vendados), y maravillaba a los espectadores improvisando sobre cualquier tema que le proponían.

La corte de Salzburgo

La relación de Mozart con su patrón, el arzobispo de Salzburgo, Hieronymus von Colloredo, fue bastante turbulenta por sus continuas discusiones y desembocó en la renuncia del compositor y su marcha a la ciudad de Viena.

Mozart y su padre volvieron definitivamente a Salzburgo el 13 de marzo de 1773. Allí se enteraron de la muerte del príncipe-arzobispo Sigismund von Schrattenbach, quien siempre los había apoyado. Comenzó entonces una nueva etapa, mucho más difícil, en la que Hieronymus von Colloredo, el nuevo príncipe-arzobispo de Salzburgo, se mostró autoritario e inflexible con el cumplimiento de las obligaciones impuestas a sus subordinados. Mozart era hijo predilecto de la ciudad, en la que tenía muchos amigos y admiradores, y tuvo la oportunidad de trabajar en numerosos géneros musicales, incluyendo sinfonías, sonatas, cuartetos de cuerdas, serenatas, divertimentos, mucha música sacra y algunas óperas menores. Varias de estas primeras obras aún son interpretadas. Entre abril y diciembre de 1775, Mozart desarrolló un entusiasmo por los conciertos para violín, produciendo una serie de cinco conciertos (los únicos que escribiría en su vida), incrementando constantemente su sofisticación musical. Los últimos tres (KV 216, KV 218 y KV 219) son ahora básicos en el repertorio de este instrumento. En 1776 centró sus esfuerzos en los conciertos para piano y orquesta (de los cuales compondría un total de 27), culminando en el Concierto para piano y orquesta n.º 9 en mi bemol mayor (KV 271, llamado Jeunehomme) a principios de 1777, considerado por los críticos el punto de inflexión de su obra.

A pesar de estos éxitos musicales y de ser confirmado en su puesto de maestro de conciertos (Konzertmeister), Mozart estaba cada vez más descontento con su situación en Salzburgo y redobló sus esfuerzos para establecerse en cualquier otro sitio. Uno de los motivos de dicho descontento fue su bajo salario, 150 florines por año, pero también necesitaba mucho tiempo para componer sus óperas, y la ciudad en raras ocasiones se lo permitía. La situación empeoró en 1775 cuando el teatro de la corte fue clausurado, especialmente desde que el otro teatro de Salzburgo fue reservado principalmente para las compañías visitantes.

Leopold y Wolfgang realizaron dos largas expediciones en busca de trabajo durante su larga estancia en Salzburgo. Visitaron Viena desde el 14 de julio al 26 de septiembre de 1773 y Múnich desde el 6 de diciembre de 1774 hasta marzo de 1775. Estas visitas no tuvieron éxito, aunque el viaje a Múnich tuvo una gran acogida popular con el estreno de la ópera *La finta giardiniera* (KV

196) y el viaje a Viena fue positivo para su arte, ya que conoció el nuevo estilo vienés a través de la música de Joseph Haydn.

Viaje a París

Mozart trabó relación con los miembros de la famosa orquesta de Mannheim, la mejor de Europa en esa época. Esta orquesta era conocida porque, de una manera muy característica y especial, exageraban de manera muy explícita la diferencia entre los pasajes suaves y los fuertes. Este estilo se difundió como «estilo de Mannheim» y pocas décadas después sería una característica principal de la música del Romanticismo. También se enamoró de Aloysia Weber, una de las cuatro hijas de la familia Weber, a la que conoció durante una escala en Múnich. En Mannheim había algunas perspectivas de conseguir empleo, pero no encontraron nada y los Mozart se marcharon a París el 14 de marzo de 1778 para continuar su búsqueda. Allí su suerte apenas mejoró. En una de sus cartas a casa insinúa la posibilidad de establecerse como organista en Versalles, pero Mozart no estaba demasiado interesado con este nombramiento. Su situación económica era delicada hasta el punto de que debido a las deudas tuvo que empeñar objetos de valor. El peor momento de su viaje fue cuando la madre de Mozart enfermó y falleció el 3 de julio de 1778. Probablemente se demoraron demasiado en llamar a un médico, según Halliwell, por la falta de fondos.

Durante la estancia de Wolfgang en París, Leopold seguía buscando energicamente oportunidades para la vuelta de su hijo a Salzburgo y con el apoyo de la nobleza local, asegurarle una mejor posición como organista y primer violinista de la corte. El salario anual ascendía a 450 florines, pero Wolfgang era reacio a aceptarlo y después de marcharse de París, el 26 de septiembre de 1778, se detuvo en Mannheim y Múnich, todavía con la esperanza de obtener un nombramiento fuera de Salzburgo. En Múnich se volvió a encontrar con Aloysia, convertida en una exitosa cantante, pero ella le dejó claro que no estaba interesada en él.

Finalmente, Wolfgang regresó a su hogar el 15 de enero de 1779 y aceptó el nuevo puesto, pero su descontento con Salzburgo no había disminuido. La Sonata para piano n.º 8 en la menor (KV 310) y la Sinfonía n.º 31 en re mayor (KV 297, llamada París) están entre las obras más conocidas de la estancia de Mozart en París, donde fueron ejecutadas el 12 y 18 de junio de 1778, respectivamente.

Marcha a Viena

Mozart acudió a las celebraciones del acceso al trono austriaco de José II de Habsburgo, como emperador, que tuvieron lugar en Viena.

En enero de 1781, se estrenó en Múnich la ópera *Idomeneo, re di Creta* (KV 366) de Mozart con un «considerable éxito» y en marzo, el compositor fue llamado a Viena, donde su patrón, el arzobispo Colloredo acudió a las celebraciones del acceso al trono austriaco de José II de Habsburgo como emperador, Mozart, fortalecido por los elogios recibidos en Múnich, se sintió ofendido cuando Colloredo lo trató como a un mero sirviente y particularmente cuando el arzobispo le prohibió tocar ante el Emperador en casa de la condesa María Wilhelmine Thun, actuación por la que hubiera recibido unos honorarios iguales a la mitad del salario anual que cobraba en Salzburgo.

El enfrentamiento llegó en mayo, cuando Mozart se negó a llevar un paquete enviado por Colloredo a Salzburgo. Ante su negativa de convertirse en mensajero, Mozart es insultado por su patrón y el compositor, de forma audaz, lo interrumpe en medio de su ira: «¿Su Gracia no está conforme conmigo?». La respuesta de Colloredo fueron más improperios y se cerró con un «¡vete ya!». Mozart intentó dimitir de su puesto, presentando su dimisión al auxiliar del arzobispo, el conde Arco, pero el arzobispo la rechazó. Le concedieron un permiso el mes siguiente, pero de forma insultante. Días más tarde, cuando Mozart intentaba entregar personalmente a Colloredo un último «memorial», el conde Arco le cerró el paso en la antecámara del arzobispo, produciéndose otra escena violenta, y el compositor fue expulsado literalmente «con una patada en el culo».

La discusión con el arzobispo fue muy dura para Mozart, porque su padre se posicionó en su contra, ya que esperaba fervientemente que siguiera obedientemente a Colloredo en su vuelta a Salzburgo. Leopold intercambió cartas con su equivocado hijo, urgiéndole a reconciliarse con su patrón, pero Wolfgang defendió apasionadamente sus intenciones de emprender una carrera independiente en Viena. El debate finalizó cuando Mozart renunció a su puesto, liberándose de las demandas de un patrón opresivo y un padre demasiado solícito. Solomon caracteriza la dimisión de Mozart como un «paso revolucionario» que alteró enormemente el curso de su vida. En Viena, Mozart se había dado cuenta de algunas buenas oportunidades y decidió instalarse allí como intérprete y compositor independiente.

Primeros años en Viena

La nueva carrera de Mozart en Viena tuvo un buen comienzo. A menudo realizaba interpretaciones como pianista, destacando en una competición, ante el Emperador, con Muzio Clementi el 24 de diciembre de 1781 y pronto se «consolidó como el mejor intérprete de teclado de Viena». También prosperó como compositor y en 1782 completó la ópera *El rapto en el serrallo* (*Die Entführung aus dem Serail*, KV 384), que fue estrenada el 16 de julio de ese mismo año y obtuvo una enorme aclamación. Además, daría inicio al género operístico conocido como *Singspiel* u ópera alemana, en un momento en que el italiano era el idioma más habitual para la ópera. La obra fue pronto interpretada «a través de la Europa de habla germana» y consolidó plenamente la reputación de Mozart como compositor. Como anécdota, el emperador José II comentó al final del estreno de la ópera: —Música maravillosa para nuestros oídos, verdaderamente creo que tiene demasiadas notas, a lo que el compositor contestó: —Exactamente, ¿cuántas son menester?.

A pesar de que Mozart aún no lograba su madurez y profundidad definitiva, en esta obra se expresa quizá por primera vez, la dimensión dramática que se aprecia en las posteriores óperas del compositor de Salzburgo. Esta ópera le dio a Mozart el mayor éxito teatral que conocería en vida.

En la época en la que sus disputas con el arzobispo Colloredo estaban en su punto más álgido, Mozart se trasladó con la familia Weber, que se habían mudado a Viena desde Mannheim. El padre, Fridolin, había fallecido y el resto de la familia acogía ahora huéspedes como medio para subsistir. Tras su fracaso sentimental con Aloysa Weber, que estaba ahora casada con el actor Joseph Lange, encontró consuelo en Constanze, la hermana menor. Pero sabía que su padre Leopold no apreciaba a esa familia puesto que, no sin razones, creía que estos (fundamentalmente la madre) querían aprovecharse del éxito de su hijo. Sin embargo, hay suficientes antecedentes de que Constanze amaba verdaderamente a Mozart y nunca compartió las maquinaciones de su madre. Como el consentimiento de su padre era fundamental para Mozart, quiso viajar a Salzburgo para presentarle formalmente a la novia, pero varios eventos postergaron el temido viaje para enfrentarse a su progenitor.

Finalmente, el 4 de agosto de 1782, sin el consentimiento paterno, Wolfgang Amadeus y Constanze se casaron en Viena. Para celebrar la unión y para calmar a su padre, Mozart compuso la inconclusa *Gran misa en do menor* (KV 427). Pensaba estrenarla en Salzburgo con Constanze como primera soprano solista. Sólo pudo hacerlo en agosto de 1783, pero no consiguió su objetivo.

Deseaba demostrar a su familia que había sabido elegir, pero Leopold y Nannerl jamás terminarían de aceptar a Constanze. En el contrato de matrimonio, Constanze «asigna a su prometido quinientos florines que [...] ha prometido aumentar después con mil florines», «para poder sobrevivir» con el total. Además, todas las adquisiciones conjuntas durante el matrimonio debían ser propiedad común de ambos. El matrimonio tuvo seis hijos: Raimund Leopold (17 de junio de 1783 - 4 de agosto del mismo año), Karl Thomas Mozart (21 de septiembre de 1784 - 31 de octubre de 1858), Johann Thomas Leopold (18 de octubre de 1786 - 15 de noviembre de ese año), Theresia Constanzia Adelheid Friedericke Maria Anna (27 de diciembre de 1787 - 29 de junio de 1788), Anna Maria (25 de diciembre de 1789, fallecida poco después de su nacimiento) y Franz Xaver Wolfgang Mozart (26 de julio de 1791 - 29 de julio de 1844), de los cuales sólo dos sobrevivieron, Karl Thomas y Franz Xaver Wolfgang.

Durante los años 1782 y 1783, conoció profundamente la obra de Georg Friedrich Händel y Johann Sebastian Bach a través del barón Gottfried Van Swieten, un coleccionista y aficionado musical que tenía en su poder una biblioteca con gran cantidad de obras de compositores barrocos. Entre las obras que estudió se encontraban los oratorios de Händel y El clave bien temperado de Bach. Mozart asimiló los modos de composición de ambos, fusionándolo con el propio, dando a la mayoría de las obras de este período un toque contrapuntístico, apreciable en las transcripciones que hizo de algunas fugas de El clave bien temperado KV 405, las fugas para piano KV 394, KV 401 y KV 426 (esta última transcrita luego para cuerdas con el número de catálogo KV 546), pero, sobre todo, se puede apreciar la influencia de Händel y Bach en los pasajes de fuga de La flauta mágica y el final de la Sinfonía Júpiter. El estudio de estos autores fue para Mozart tan importante que llegó a realizar arreglos para obras como El Mesías (Der Messias, KV 572) o Alexander's Feast (KV 591), ambos oratorios de Händel.

En 1783, Mozart y Constanze visitaron a la familia de éste, en Salzburgo. Leopold y Nannerl fueron, a lo sumo, solamente corteses con Constanze pero la visita al menos incitó la composición de una de las grandes obras litúrgicas de Mozart, la ya mencionada Gran misa en do menor (KV 427). Aunque no completada, fue estrenada en Salzburgo con Constanze cantando las partes solistas.

Mozart conoció a Joseph Haydn en Viena. Cuando Haydn visitaba la ciudad, en ocasiones interpretaban juntos en un cuarteto de cuerdas improvisado. Los seis cuartetos de Mozart dedicados a Haydn (KV 387, KV 421, KV 428, KV

458, KV 464 y KV 465) datan del período de 1782 a 1785 y suponen una respuesta cuidadosamente considerada a los Cuartetos de cuerda rusos Opus 33 que Haydn había compuesto en 1781. Al oírlos, Haydn permaneció en pie como signo de respeto hacia Mozart y, según recordó más tarde su hermana, dijo a Leopold sobre Wolfgang: «Le digo a usted ante Dios, y como un hombre honesto, que su hijo es el mayor compositor conocido por mí en persona y por reputación, tiene gusto y, además, la mayor habilidad para la composición».

Desde 1782 hasta 1785, Mozart organizó conciertos en los que realizaba interpretaciones como solista, presentando tres o cuatro nuevos conciertos para piano en cada estación. Ya que el espacio en los teatros era escaso, reservó lugares poco convencionales para realizar sus conciertos, como un cuarto grande en el Trattnerhof (un edificio de apartamentos) y el salón de baile del Mehlgrube (un restaurante), entre otros. Los conciertos eran muy populares y de los que él estrenó, algunos todavía son obras básicas de su repertorio. Solomon escribe que, durante este periodo, Mozart creó «una conexión armoniosa entre un ejecutante-compositor impaciente y una audiencia encantada, que dieron la oportunidad de atestiguar la transformación y la perfección de un género musical principal».

Con las sustanciales ganancias de sus conciertos y otras actuaciones, el matrimonio Mozart adoptó un modo de vida más bien lujoso. Se trasladaron a un apartamento caro, con un alquiler anual de 460 florines. Mozart también compró una excelente fortepiano de Anton Walter por aproximadamente 900 florines, una mesa de billar por unos 300, envió a su hijo Karl Thomas a un internado caro y contrataron sirvientes. Por lo tanto, con este modo de vida el ahorro era imposible y el corto período de éxito financiero, no hizo nada para amortiguar las dificultades que más tarde Mozart experimentaría.

El 14 de diciembre de 1784, Mozart se convirtió en francmasón y fue admitido por la logia Zur Wohltätigkeit. La francmasonería jugó un papel importante en el resto de la vida del compositor, ya que acudió a muchas reuniones, muchos de sus amigos eran masones y en varias ocasiones compuso, música masónica.

Mozart anhelaba reformas sociales en el sentido de progreso, pero no al punto de apoyar las reivindicaciones sociales que Pierre-Augustin de Beaumarchais defendía en la pieza original de Las bodas de Fígaro. Mozart tenía el espíritu del ideal masónico completamente opuesto al de los jacobinos. La condición de «doméstico» o «lacayo» no le parecía deshonrosa.

Vuelta a la ópera

A pesar del gran éxito obtenido con *El rapto en el serrallo*, en 1782, Mozart compuso poca literatura operística en los siguientes cuatro años, produciendo únicamente dos obras inconclusas (*L'oca del Cairo*, KV 422, y *Lo sposo deluso*, KV 430) y la comedia en un acto *Der Schauspieldirektor* (KV 486). Se centró fundamentalmente en su carrera como pianista solista y como compositor de conciertos. Sin embargo, alrededor de 1785, Mozart abandonó la composición de obras para teclado y comenzó su famosa colaboración operística con el libretista Lorenzo da Ponte.

En 1786 tuvo lugar en Viena el exitoso estreno de la ópera *Las bodas de Fígaro* (KV 492), basada en la obra homónima de Pierre-Augustin de Beaumarchais y que no estuvo exenta de polémica debido a su contenido político. Sin embargo, Mozart y Da Ponte se las arreglaron para excluir de esta todo aquello que pudiese «poner nerviosas» a las autoridades vienesas y logró pasar la censura. La preocupación del Emperador residía en que la obra sugería la lucha de clases y en Francia ya había provocado algunos disturbios a su hermana María Antonieta. En el aria de Fígaro «*Se vuol ballare*» se nota parte de ese contenido que quiso minimizarse (Fígaro, con fina pero intensa ironía, entona una cavatina dirigida a su patrón el Conde de Almaviva).

Su recepción en Praga más tarde en el mismo año fue aún más cálida y esto condujo a una segunda colaboración con Da Ponte: la ópera *Don Giovanni* (KV 527), que fue estrenada en Praga en octubre de 1787 con un rotundo éxito, al igual que sucedió en su estreno en Viena en 1788. Esta obra, que narra las aventuras de Don Juan, había sido un tema recurrente en la literatura y el teatro y, por lo tanto, Da Ponte no se basa en un texto en particular, sino que recoge información de múltiples fuentes. La ópera fue catalogada por Mozart como un *dramma giocoso* y su título original era *Il dissoluto punito* o *D. Giovanni*. El contenido dramático de esta obra está presente desde el comienzo, con la muerte del comendador, hasta el final y contiene algunos de los pasajes más hermosos de la obra de Mozart.

Las dos óperas se encuentran dentro de las obras más importantes de Mozart y son básicas en el repertorio operístico actual, aunque en sus estrenos su complejidad musical causara dificultades tanto para los oyentes como para los intérpretes. El padre del compositor, Leopold, no pudo ser testigo de estos acontecimientos, ya que había fallecido el 28 de mayo de 1787. Esto sumió al hijo en una gran aflicción, ya que su padre había sido su mejor consejero y amigo (hecho documentado en la numerosa correspondencia entre ambos).

En diciembre de 1787, Mozart finalmente obtuvo un puesto estable bajo el patrocinio aristocrático. El emperador José II lo designó como su «compositor de cámara» (Kammermusicus), un puesto que había quedado vacante el mes anterior tras la muerte de Christoph Willibald Gluck. Este fue un nombramiento a tiempo parcial, recibiendo únicamente 800 florines por año y que sólo requirió que Mozart compusiera obras para los bailes anuales en el palacio imperial. Mozart se quejó a Constanze de que la paga era «demasiado para lo que hago, demasiado poco para lo que yo podría hacer». Sin embargo, a pesar de que este ingreso era modesto, fue importante para Mozart cuando llegaron los tiempos duros. Los expedientes judiciales muestran que el objetivo del Emperador era impedir que su estimado compositor abandonara Viena, en la búsqueda de mejores perspectivas.

En 1787, el joven Ludwig van Beethoven pasó dos semanas en Viena, esperando estudiar con Mozart. Los documentos existentes sobre este encuentro son contradictorios y existen al menos tres hipótesis en vigor: que Mozart oyó la interpretación de Beethoven y lo elogió, que Mozart rechazó a Beethoven como estudiante, y que nunca se llegaron a encontrar.

Dificultades económicas

Hacia el final de la década de 1780, la situación económica de Mozart empeoró. Alrededor de 1786, dejó de aparecer frecuentemente en conciertos públicos, por lo que sus ingresos se redujeron. Esa época fue de grandes dificultades para todos los músicos de Viena, a causa de la guerra entre Austria y Turquía y que el nivel de prosperidad y estatus económico de la aristocracia, que los financiaba, se había reducido.

La ciudad de Viena iría perdiendo el interés musical por Mozart, debido al advenimiento de otros pianistas con una técnica mucho más aguerrida, como en el caso de Muzio Clementi, con escalas en terceras y acordes más sonoros ideales para los pianos de construcción inglesa, de una sonoridad más robusta (al contrario de los de sonoridad delicada vienesa, aptos para las escalas y sutilezas del pianismo mozartiano). Sus Academias o conciertos por suscripción, que habían sido en toda su estadía en Viena, una de las mejores fuentes de ingreso (además de inspiración y motivo de composición de sus conciertos para piano y orquesta a partir del n.º 11, KV 413), comenzaron a perder audiencia, por lo que ya no le reportaban beneficios económicos.

A mediados de 1788, Mozart y su familia se trasladaron desde el centro de Viena, a un alojamiento más barato en el barrio periférico de Alsergrund.

Mozart comenzó a pedir prestado dinero, cada vez más frecuentemente a Johann Michael Puchberg, un amigo y hermano de la misma logia masónica, documentados por una «lamentable secuencia de cartas suplicando préstamos». Maynard Solomon y otros autores han sugerido que Mozart estaba sufriendo una depresión y que parecía que ralentizaba su recuperación económica. Las principales obras de este periodo incluyen las tres últimas sinfonías (n.º 39 en mi bemol mayor, KV 543, n.º 40 en sol menor, KV 550, y n.º 41 en re mayor, KV 551 Júpiter), todas ellas de 1788, y la última de las tres óperas escritas en colaboración con Da Ponte, *Così fan tutte* (KV 588), estrenada en 1790.

Aproximadamente en esa época, Mozart realizó una serie de largos viajes con la esperanza de incrementar sus ingresos: a Leipzig, Dresde y Berlín en la primavera de 1789 y a Fráncfort, Mannheim y otras ciudades alemanas en 1790. Estos viajes sólo produjeron éxitos aislados y no mitigaron los sufrimientos económicos de la familia.

En 1789, recibió una oferta del empresario inglés Johann Peter Salomon, quien le propuso a él y a Haydn realizar una gira de conciertos por Inglaterra. Se acordó que Haydn fuese el primero en ir, durante la temporada 1791-1792, y Mozart iría a la vuelta de este, lo que no pudo concretar por su fallecimiento.

Último año de vida

El último año de vida de Mozart, 1791, fue, hasta su enfermedad final, un tiempo de gran productividad y, en cierto sentido, un tiempo de recuperación personal. Realizó numerosas composiciones, incluyendo algunos de sus trabajos más admirados: la ópera *La flauta mágica* (*Die Zauberflöte*, KV 620), el último concierto para piano y orquesta (n.º 27 en si bemol mayor, KV 595), el Concierto para clarinete en la mayor KV 622, el último de su gran serie de quintetos de cuerda (KV 614 en mi bemol mayor), el motete *Ave verum corpus* KV 618 y el inacabado *Réquiem* en re menor KV 626.

La situación financiera de Mozart, una fuente de ansiedad extrema en 1790, finalmente comenzó a mejorar, ya que, aunque las evidencias no sean concluyentes aparecieron patrocinadores ricos en Hungría y Ámsterdam prometiendo anualidades a Mozart, a cambio de composiciones ocasionales. Probablemente también se benefició de la venta de música de baile compuesta en su papel como compositor de cámara imperial. Mozart no volvió a pedir dinero prestado a Puchberg y empezó a hacer frente al pago de sus deudas.

Experimentó una gran satisfacción, por el éxito público de algunos de sus trabajos, destacando La flauta mágica (representada en numerosas ocasiones en el corto período entre su estreno y la muerte del compositor) y la Pequeña cantata masónica KV 623, estrenada el 15 de noviembre de 1791.

En marzo de 1791, Mozart ofreció en Viena uno de sus últimos conciertos públicos; tocó el concierto para piano y orquesta KV 595. Su último hijo, Franz Xaver, nació el 26 de julio.

Enfermedad final y fallecimiento

La salud del compositor empezó a declinar y su concentración disminuía. Mozart se sintió enfermo durante su estancia en Praga el 6 de septiembre de 1793 durante el estreno de su ópera La clemencia di Tito (KV 621), compuesta en ese año como un encargo para los festejos de la coronación de Leopoldo II como emperador. La obra fue acogida con frialdad por el público. Al regresar a Viena, Mozart se puso a trabajar en el Réquiem y preparó, en compañía del empresario teatral y cantante Emanuel Schikaneder, los ensayos de La flauta mágica. Esta se estrenó con enorme éxito el 30 de septiembre, con el propio Mozart como director.

Por entonces, Mozart escribió el Concierto en La mayor para clarinete (KV 622), compuesto para el clarinetista Anton Stadler. En octubre su salud empeoró; caminaba con su esposa por el Prater cuando de pronto se sentó en un banco y muy agitado comentó a Constanze que alguien lo había envenenado. El 20 de noviembre la enfermedad se intensificó y cayó postrado en cama, sufriendo hinchazón, dolores y vómitos.

Mozart recibió los cuidados de su esposa Constanze y su hermana menor Sophie durante su enfermedad final y fue atendido por el doctor Nicolaus Closset. Es un hecho probado que estaba mentalmente ocupado en la finalización de su Réquiem. Sin embargo, las evidencias de que realmente dictara pasajes a su discípulo Franz Xaver Süssmayr, son muy remotas.

El 5 de diciembre de 1791, aproximadamente a la medianoche, llegó el doctor Closset de la ópera y ordenó que le pusieran compresas frías de agua y vinagre sobre la frente para bajarle la fiebre (a pesar de que Sophie se mostró reacia a hacerlo, puesto que pensaba que no sería bueno para el enfermo el cambio tan brusco de temperatura). Esto hizo tanto efecto en él, que perdió el conocimiento y no volvió a recuperarse hasta su muerte. Según Sophie, los

últimos suspiros de Mozart fueron «como si hubiera querido, con la boca, imitar los timbales de su Réquiem».

A las doce y cincuenta y cinco minutos de la madrugada, Mozart falleció en Viena a la edad de 35 años, 10 meses y 8 días, y su funeral tuvo lugar en la Catedral de San Esteban (donde anteriormente se había casado con Constanze), el día 6 de diciembre. Fue amortajado según el ritual masónico (manto negro con capucha).

El entierro de Mozart fue de tercera categoría, con un coste de ocho florines con cincuenta y seis kreutzer (más un suplemento de tres florines para pagar el coche fúnebre), lo usual para miembros de la burguesía media. Fue enterrado al anochecer, siendo trasladado el féretro, en coche de caballos, hasta el cementerio de St. Marx en Viena, en el que recibió sepultura en una tumba comunitaria simple (parecida a una fosa común). El tiempo que hacía aquella noche, era suave, tranquilo, y con nieblas frecuentes, no tormentoso o ventisca como se ha pensado erróneamente. El biógrafo Otto Jahn afirmó en 1856, «al entierro asistieron Antonio Salieri, Süßmayr, Gottfried Van Swieten y otros dos músicos».

La escasa afluencia de público al entierro de Mozart, no reflejó su categoría como compositor, ya que los funerales y conciertos en Viena y Praga contaban con mucha afluencia. Ciertamente, en el período inmediatamente posterior a su muerte la reputación de Mozart se incrementó considerablemente: Solomon lo describe como «una ola de entusiasmo sin precedentes» por sus obras. Varios escritores redactaron biografías sobre el compositor, como Friedrich Schlichtegroll, Franz Xaver Niemetschek y Georg Nikolaus von Nissen, entre otros; y los editores compitieron para publicar las ediciones completas de sus obras.

Hipótesis sobre su muerte

La inesperada y misteriosa muerte de Mozart ha suscitado gran interés desde el principio. En el acta de defunción oficial constaba que el compositor austriaco, había fallecido a causa de una Hitziges Frieselfieber («fiebre miliar aguda»), refiriéndose a una erupción cutánea parecida a semillas de mijo), una descripción que no basta para identificar la causa en la medicina moderna, y que es demasiado amplia e inexacta, ya que no se llevó a cabo la autopsia debido al avanzado estado de descomposición en que se encontraba el cadáver.

Se han propuesto una multitud de teorías sobre la muerte del compositor, incluyendo triquinosis, gripe, envenenamiento por mercurio y un extraño achaque en el riñón. La práctica de sangrías en los pacientes era común en la época y también se cita como un posible factor que contribuyera a su muerte. Sin embargo, la versión más ampliamente aceptada es la muerte por una fiebre reumática aguda. Es conocido que tuvo tres o incluso cuatro ataques desde su infancia y esta enfermedad es recurrente, con consecuencias incrementalmente más serias en cada ataque, como una infección descontrolada o daño en las válvulas cardíacas.

Aspecto físico y personalidad

El aspecto físico de Mozart fue descrito por el tenor Michael Kelly, en sus *Reminiscencias* como «un pequeño hombre notable, muy delgado y pálido, con una prominente cabellera de cabellos claros, por la que se mostraba muy vanidoso». Como escribió Franz Xaver Niemetschek, uno de sus primeros biógrafos, «no había nada especial en [su] físico. [...] Era pequeño y su semblante, excepto sus ojos grandes e intensos, no mostraba ningún signo de su genio». Su tez facial estaba picada, una secuela de la viruela que sufrió en su niñez. Le gustaba la ropa elegante; Kelly lo recordó en un ensayo de la siguiente forma: «Estaba sobre el escenario con su pelliza carmesí y su bicornio con encajes de oro, dando el tempo de la música a la orquesta». Por su lado, Constanze escribió más tarde que «era un tenor, bastante suave en la oratoria y delicado en el canto, pero cuando algo lo excitaba, o era necesario esforzarse, era tan poderoso como enérgico».

Por lo general, Mozart trabajaba durante mucho tiempo y con energía, terminando composiciones a un gran ritmo, debido a los ajustados plazos. A menudo hacía bosquejos y esbozos, aunque a diferencia de Ludwig van Beethoven, no se han conservado, ya que Constanze los destruyó después de su muerte.

Fue criado según la moral católica y fue un miembro leal de la Iglesia en todas las etapas de su vida.

Mozart vivió en el centro del mundo musical vienés y conocía a un gran número y variedad de gente: compañeros músicos, intérpretes teatrales, amigos que, como él, se habían mudado desde Salzburgo y muchos aristócratas, incluyendo algún conocido del emperador José II. Solomon considera que sus tres amigos más cercanos pudieron haber sido Gottfried Janequin, el conde August Hatzfeld y Sigmund Barisani. Muchos otros

incluyeron entre sus amistades a su viejo colega Joseph Haydn, los cantantes Franz Xaver Gerl y Benedikt Schack y el trompista Joseph Leutgeb. Leutgeb y Mozart mantuvieron un curioso tipo de burlas amistosas, a menudo con Leutgeb siendo el objeto de las bromas pesadas de Mozart.

Disfrutaba jugando al billar y el baile y tenía varios animales domésticos: un canario, un estornino, un perro y también un caballo para equitación lúdica. En particular en su juventud, Mozart tenía un cariño asombroso para el humor escatológico (no tan insólito en su tiempo), que se aprecia en muchas de sus cartas que han sobrevivido, especialmente aquellos escritos a su prima Maria Anna Thekla Mozart, alrededor de 1777-1778, pero también en su correspondencia con su hermana Nannerl y sus padres. Mozart incluso escribió música escatológica, como el canon *Leck mich im Arsch* KV 231 (literalmente «Lámeme el culo», a veces idiomáticamente traducido como «Bésame el culo» o «Atáscate el culo»).

Producción musical

Mozart aparece hoy como uno de los más grandes genios musicales de la historia. Fue excelente fortepianista, organista, violinista y director, destacaba por sus improvisaciones, que solía realizar en sus conciertos y recitales.

La música de Mozart, al igual que la de Joseph Haydn, es presentada como un ejemplo arquetípico del estilo clásico. En la época en la que comenzó a componer, el estilo dominante en la música europea era el estilo galante, una reacción contra la complejidad sumamente desarrollada, de la música del Barroco. Pero cada vez más, y en gran parte en las manos del propio Mozart, las complejidades del contrapunto del Barroco tardío, surgieron una vez más, moderado y disciplinado por nuevas formas y adaptado a un nuevo entorno estético y social. Mozart fue un compositor versátil y compuso obras para cada uno de los géneros musicales principales para la época, incluyendo la sinfonía, la ópera, el concierto para solistas y la música de cámara. Dentro de este último género, realizó composiciones para diversas agrupaciones de instrumentos, incluyendo el cuarteto y el quinteto de cuerda y la sonata para piano. Estas formas no eran nuevas, pero Mozart realizó avances en la sofisticación técnica y el alcance emocional de todas ellas. Casi sin ayuda de nadie desarrolló y popularizó el concierto para piano clásico. Compuso numerosas obras de música religiosa, incluyendo una gran cantidad de misas; pero también muchas danzas, divertimentos, serenatas y otras formas musicales ligeras de entretenimiento. También compuso para cualquier tipo de instrumento.

Los rasgos centrales del estilo clásico, están todos presentes en la música de Mozart. La claridad, el equilibrio y la transparencia son los sellos de su trabajo, pero cualquier noción simplista de su delicadeza, enmascara el poder excepcional de sus obras maestras más finas, como el Concierto para piano n.º 24 en do menor KV 491, la Sinfonía n.º 40 en sol menor KV 550 y la ópera Don Giovanni. Charles Rosen hace hincapié en este punto:

Es sólo por el reconocimiento de la violencia y la sensualidad en el centro de la obra de Mozart, por lo que podemos encaminarnos hacia una comprensión de sus estructuras y hacernos una idea de su magnificencia. De un modo paradójico, la caracterización superficial de la Sinfonía en sol menor de Schumann, puede ayudarnos a ver al demonio de Mozart más regularmente. En todas las expresiones supremas de sufrimiento y terror de Mozart, hay algo terriblemente voluptuoso.

Sobre todo durante su última década, Mozart explotó la armonía cromática hasta un extremo inusitado, con una notable seguridad y un gran efecto artístico.

Mozart siempre tuvo un don para absorber y adaptar los rasgos más valiosos de la música de otros compositores. Sus viajes seguramente le ayudaron a forjarse un lenguaje compositivo único. En Londres siendo niño, tuvo lugar un encuentro con Johann Christian Bach y escuchó su música. En París, Mannheim y Viena, encontró muchas otras influencias compositivas, así como las capacidades de vanguardia de la orquesta de Mannheim. En Italia conoció la obertura italiana y la ópera buffa, las cuales afectaron profundamente en la evolución de su propia práctica. Tanto en Londres como Italia, el estilo galante estaba en auge: música simple, brillante con una predilección por la cadencia; un énfasis en la tónica, dominante y subdominante y la exclusión de otro tipo de acordes, frases simétricas y particiones claramente articuladas en la forma total de los movimientos. Algunas de las primeras sinfonías de Mozart son oberturas italianas, con tres movimientos que penetran unos en otros; muchas son homotonaes (cada movimiento en la misma armadura de clave, con el movimiento más lento en el tono relativo menor). Otras obras imitan a las de Bach y otras muestran las simples formas binarias redondeadas, escritas habitualmente por los compositores vieneses.

A medida que Mozart fue madurando, fue incorporando a sus composiciones más rasgos adaptados del Barroco. Por ejemplo, la Sinfonía n.º 29 en La mayor KV 201, tiene un tema principal de contrapunto en su primer movimiento y experimenta con longitudes de frase irregulares. Algunos de sus

cuartetos a partir de 1773 tienen finales de fuga: probablemente bajo la influencia de Haydn, que había incluido tres finales en esa forma en su Opus 20 que había publicado por esa época. La influencia del movimiento Sturm und Drang (Tempestad e ímpetu) en la música, con su presagio de la llegada de la era romántica, es evidente en la música de ambos compositores en esa época y la Sinfonía n.º 25 en Sol menor KV 183 de Mozart es otro buen ejemplo de ello.

Mozart a veces cambiaría su foco de interés, entre la ópera y la música instrumental. Compuso óperas en cada uno de los estilos predominantes: la ópera buffa, como Las bodas de Fígaro, Don Giovanni y Così fan tutte; ópera seria, como Idomeneo; y el singspiel, del cual La flauta mágica es el ejemplo más famoso. En sus óperas posteriores, empleó cambios sutiles en la instrumentación, la textura orquestal y el timbre, para aportar una mayor profundidad emocional y destacar los movimientos dramáticos. Algunos de sus avances en el género operístico y la composición instrumental son: su empleo cada vez más sofisticado de la orquesta en las sinfonías y conciertos, que influyó en su orquestación operística y el desarrollo de su sutileza en la utilización de la orquesta al efecto psicológico en sus óperas, que fue un cambio reflejado en sus composiciones posteriores no operísticas.

Obras

La obra de Mozart, fue catalogada por Ludwig von Köchel en 1862, en un catálogo que comprende 626 opus codificados con un número del 1 al 626 precedido por el sufijo KV.

La producción sinfónica e instrumental de Mozart consta de: 41 sinfonías, entre las que destacan la n.º 35, Haffner (1782); la n.º 36, Linz (1783); la n.º 38, Praga (1786); y las tres últimas (la n.º 39, en Mi b; la n.º 40, en Sol menor, KV 550; y la n.º 41, en Do mayor, KV 551 Júpiter compuestas en 1788); varios conciertos (27 para piano, 5 para violín y varios para otros instrumentos); sonatas para piano, para piano y violín y para otros instrumentos, que constituyen piezas clave de la música mozartiana; música de cámara (dúos, tríos, cuartetos y quintetos); adagios, 61 divertimentos, serenatas, marchas y 22 óperas.

Mozart empezó a escribir su primera sinfonía en 1764, cuando tenía 8 años de edad. Esta obra está influida por la música italiana, al igual que todas las sinfonías que compuso hasta mediados de la década de 1770, época en que alcanzó la plena madurez estilística. El ciclo sinfónico de Mozart concluye

con una trilogía de obras maestras formado por las sinfonías n.º 39 en Mi b mayor, n.º 40 en Sol menor y n.º 41 en Do mayor, compuestas en 1788.

Con respecto a su producción operística, después de algunas obras «menores», sus grandes títulos llegaron a partir de 1781: Idomeneo rey de Creta (1781); El rapto en el serrallo (1782), la primera gran ópera cómica alemana; Las bodas de Fígaro (1786), Don Giovanni (1787) y Così fan tutte (Así hacen todas, 1790), escritas las tres en italiano con libretos de Lorenzo da Ponte; La flauta mágica (1791), en la que se reflejan los ritos e ideales masónicos, y La clemencia de Tito (1791).

El grueso de la música religiosa que escribió, forma parte del periodo salzburgués, donde existe una gran cantidad de misas, como la Misa de Coronación, KV 317, sonatas da Chiesa y otras piezas para los diversos oficios de la Iglesia católica. En el período vienés disminuye su producción sacra. Sin embargo, las pocas obras de carácter religioso de este periodo son claros ejemplos de la madurez del estilo mozartiano. Compuso la Misa en Do menor KV 427 (la cual quedó inconclusa, al igual que el Réquiem), el motete Ave verum corpus KV 618 y el Réquiem en Re menor, KV 626.

También escribió bellísimas canciones, tales como Abendempfindung an Laura KV 523, entre otras. Compuso numerosas arias de concierto de gran calidad, muchas de las cuales fueron usadas en óperas de otros compositores a modo de encargo. De sus arias de concierto se pueden destacar, por su calidad y encanto: Popoli di Tessaglia...Io non chiedo, eterni dei KV 316, Vorrei spiegarvi, oh Dio! KV 418, ambas para soprano, o Per pietà KV 420, para tenor.

A principios de 2012 fue descubierta la obra Allegro Molto, de 84 compases y tres minutos de duración, en un desván del Tirol. Se estima que la obra fue compuesta en 1767.

Influencia y legado

El discípulo más conocido de Mozart, fue probablemente Johann Nepomuk Hummel, a quien Mozart tomó bajo tutela, en su casa de Viena durante dos años, cuando era niño

Más importante es la influencia que Mozart ejerció sobre los compositores de generaciones posteriores. Después del aumento en su reputación, después de su muerte, el estudio de sus partituras ha sido una parte común de la educación

de los músicos clásicos.

Ludwig van Beethoven, catorce años más joven que Mozart, valoró y estuvo profundamente influido por las obras de éste, al que conoció cuando era un adolescente. Tal y como se piensa, Beethoven interpretó en la orquesta de la corte de Bonn las óperas de Mozart y viajó a Viena en 1787 para estudiar con Mozart. Algunas obras de Beethoven son comparables directamente con las obras de Mozart y compuso cadencias (WoO 58) del Concierto para piano n.º 20 en Re menor KV 466 de Mozart.

Varios compositores han rendido homenaje a Mozart componiendo conjuntos de variaciones sobre sus temas. Beethoven escribió cuatro conjuntos (Op. 66, WoO 28, WoO 40 y WoO 46). Otros ejemplos son las Variaciones para piano y orquesta Op. 2 de Frédéric Chopin sobre «Là ci darem la mano» de Don Giovanni (1827) y las Variaciones y fuga sobre un tema de Mozart de Max Reger (1914), basado en la Sonata para piano n.º 11 KV 331.85 Piotr Ilich Chaikovski, compuso su Suite orquestal n.º 4 en Sol, llamada «Mozartiana» (1887), como un tributo al compositor salzburgués. Existe un Vals del compositor Josef Lanner sobre temas de óperas de Mozart, llamado «Die Mozartisten» («Los Mozartistas», op. 196).

Dado que Wolfgang Amadeus Mozart, tuvo una vida dramática en muchos sentidos, incluyendo su extraordinaria carrera como niño prodigio, sus luchas para alcanzar la independencia personal y desarrollar su carrera, sus problemas financieros y su muerte, algo misteriosa, mientras intentaba terminar su Réquiem, numerosos artistas han encontrado en Mozart una fuente de inspiración para sus obras. Tales trabajos han incluido novelas, óperas, películas —entre las que destaca «Amadeus» de Miloš Forman— y juegos. También se ha usado su imagen, en la acuñación de monedas o en la emisión de sellos postales, en muchos casos con motivo de los aniversarios de su nacimiento o fallecimiento.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

A las cinco de la tarde del 26 marzo de 1827, se levantó en Viena un fuerte viento que momentos después se transformaría en una impetuosa tormenta. En la penumbra de su alcoba, un hombre consumido por la agonía está a punto de exhalar su último suspiro. Un intenso relámpago ilumina por unos segundos el lecho de muerte. Aunque no ha podido escuchar el trueno que resuena a continuación, el hombre se despierta sobresaltado, mira fijamente al infinito con sus ojos ígneos, levanta la mano derecha con el puño cerrado en un último gesto entre amenazador y suplicante y cae hacia atrás sin vida. Un pequeño reloj en forma de pirámide, regalo de la duquesa Christiane Lichnowsky, se detiene en ese mismo instante. Ludwig van Beethoven, uno de los más grandes compositores de todos los tiempos, se ha despedido del mundo con un ademán característico, dejando tras de sí una existencia marcada por la soledad, las enfermedades y la miseria, y una obra que, sin duda alguna, merece el calificativo de genial.

Nacido en Bonn en 1770, Ludwig van Beethoven creció en el Palatinado, sometido a los usos y costumbres cortesanos propios de los estados alemanes; desde allí saludaría a la Revolución Francesa y luego el advenimiento de Napoleón como el gran reformador y liberador de la Europa feudal, para acabar contemplando desilusionado la consolidación del Imperio francés. Su obra arrasó como un huracán las convenciones musicales clasicistas de su época y tendió un puente directo, más allá del romanticismo posterior, con Brahms, Wagner e incluso con músicos del siglo XX como Bartók, Berg y Schönberg. Su personalidad configuró uno de los prototipos del artista romántico defensor de la fraternidad y la libertad, apasionado y trágico.

La familia Beethoven era originaria de Flandes, lo que no era un hecho extraordinario, entre los servidores de la provinciana corte de Bonn en el Palatinado. Ludwig, el abuelo del compositor, en cuya memoria se le impuso su nombre, se había instalado en 1733 en Bonn, ciudad en la que llegó a ser un respetado maestro de capilla de la corte del elector. Dentro del rígido sistema social de su tiempo, Johann, su hijo, también fue educado para su ingreso en la capilla palatina. El padre de Beethoven, sin embargo, no destacó precisamente por sus dotes musicales, sino más bien por su alcoholismo; a su muerte, en 1792, se ironizó con crueldad en la corte sobre el descenso de ingresos fiscales por consumo de bebidas en la ciudad.

Johann se casó con María Magdalena Keverich en 1767, y tras un primer hijo también llamado Ludwig, que murió poco después de nacer, nació el 16 de

diciembre de 1770 el que habría de ser compositor. A Ludwig siguieron otros dos niños, a los que pusieron los nombres de Caspar Anton Karl y Nikolauss Johann. A la muerte del abuelo, auténtico tutor de la familia (Ludwig contaba entonces tres años de edad), la situación moral y económica del matrimonio se deterioró rápidamente. El dinero escaseó; los niños andaban mal nutridos y no era infrecuente que fueran golpeados por el padre; la madre iba consumiéndose, hasta el extremo de que, al morir en 1787 a los cuarenta años, su aspecto era el de una anciana.

Parece ser que Johann, se percató pronto de las dotes musicales de Ludwig y se aplicó a educarlo con férrea disciplina como concertista, con la idea de convertirlo en un niño prodigio mimado por la fortuna, a la manera del primer Mozart. En 1778 el niño tocaba el clave en público y llamó la atención del anciano organista Van den Eeden, que se ofreció a darle clases gratuitamente. Un año más tarde, Johann decidió encargar la formación musical de Ludwig a su compañero de bebida Tobias Pfeiffer, músico mucho mejor dotado y no mal profesor, pese a su anarquía alcohólica que, ocasionalmente, imponía clases nocturnas al niño cuando se olvidaba de darlas durante el día.

Infancia y formación

Los testimonios de estos años trazan un sombrío retrato del niño, hosco, abandonado y resentido, hasta que en su destino se cruzó Christian Neefe, un músico llegado a Bonn en 1779, quien tomó a su cargo no sólo su educación musical, sino también su formación integral. Diez años más tarde, el joven Beethoven le escribió: «Si alguna vez me convierto en un gran hombre, a ti te corresponderá una parte del honor». A Neefe se debe, en cualquier caso, la nota publicada en el Cramer Magazine en marzo de 1783, en la que se daba noticia del virtuosismo interpretativo de Beethoven, superando «con habilidad y con fuerza» las dificultades de *El clave bien temperado* de Johann Sebastian Bach, y de la publicación en Mannheim de las nueve *Variaciones sobre una marcha de Dressler*, que constituyeron sin duda alguna su primera composición.

En junio de 1784, Maximilian Franz, el nuevo elector de Colonia (que habría de ser el último), nombró a Ludwig, que entonces contaba catorce años de edad, segundo organista de la corte, con un salario de ciento cincuenta guldens. El muchacho, por aquel entonces, tenía un aire severo, complexión latina (algunos autores la califican de «española») y recuerdan que este tipo de físico apareció en Flandes con la dominación española) y ojos oscuros y

voluntariosos; a lo largo de su vida, algunos los vieron negros, y otros gris verdosos, siendo casi seguro que su tonalidad varió con la edad o con sus estados de ánimo.

Amarga habría sido la vida del joven Ludwig en Bonn, sobre todo tras la muerte de su madre en 1787, si no hubiera encontrado un círculo de excelentes amigos que se reunían en la hospitalaria casa de los Breuning: Stefan y Eleonore von Breuning, a la que se sintió unido con una apasionada amistad, Gerhard Wegeler, su futuro marido y biógrafo de Beethoven, y el pastor Amenda. Ludwig compartía con los jóvenes Von Breuning sus estudios de los clásicos y, a la vez, les daba lecciones de música. Habían corrido ya por Bonn (y tal vez este hecho le abriera las puertas de los Breuning) las alabanzas que Mozart había dispensado al joven intérprete con ocasión de su visita a Viena en la primavera de 1787. Cuenta la anécdota que Mozart no creyó en las dotes improvisadoras del joven hasta que Ludwig le pidió a Mozart que eligiera él mismo un tema. Quizá Beethoven recordaría esa escena cuando, muchos años más tarde, otro muchacho, Liszt, solicitó tocar en su presencia en espera de su aprobación y aliento.

Estos años de formación con Neefe y los jóvenes Von Breuning fueron de extrema importancia porque conectaron a Beethoven con la sensibilidad liberal de una época convulsionada por los sucesos revolucionarios franceses, y dieron al joven, armas sociales con las que tratar de tú a tú, en Bonn y, sobre todo, en Viena, a la nobleza ilustrada. Pese a sus arranques de mal humor y carácter adusto, Beethoven siempre encontró, a lo largo de su vida, amigos fieles, mecenas e incluso amores entre los componentes de la nobleza austriaca, cosa que el más amable Mozart, a duras penas consiguió.

Beethoven tenía, sin duda, el don de establecer contactos con el yo más profundo de sus interlocutores; aun así, sorprende la fidelidad de sus relaciones en la élite, especialmente si se considera que no estaban habituadas a un lenguaje igualitario, cuando no zumbón o despectivo, por parte de sus siervos, los músicos. Forzosamente la personalidad de Beethoven debía subyugar, incluso al margen de la genialidad y grandeza de sus creaciones. Así, su amistad con el conde Waldstein fue decisiva para establecer los

contactos imprescindibles que le permitieron instalarse en Viena, centro indiscutible del arte musical y escénico, en noviembre de 1792.

En Viena

La mayoría de críticos, aun respetando la unidad orgánica de la obra de Beethoven, coinciden en señalar este período, de 1802 a 1815, como el de su madurez. Técnicamente consiguió de la orquesta unos recursos insospechados, sin modificar la composición tradicional de los instrumentos y revolucionó la escritura pianística, amén de ir transformando poco a poco el dualismo armónico de la sonata en caja de resonancia del contrapunto. Pero, desde un punto de vista programático, el período de madurez de Beethoven se caracterizó por su empeño de superación titánica del dolor personal en belleza o, lo que es lo mismo, por la consagración del artista como héroe trágico dispuesto a enfrentarse y domeñar el destino.

Obras maestras de este período son, entre otras, el Concierto para violín y orquesta en Re mayor, Op. 61 y el Concierto para piano número 4, las oberturas de Egmont y Coriolano, las sonatas A Kreutzer, Aurora y Appassionata, la ópera Fidelio y la Misa en Do mayor, Op 86. Mención especial merecen sus sinfonías, que tanto pudieron desconcertar a sus primeros oyentes y en las que, sin embargo, su genio consiguió crear la sensación de un organismo musical, vivo y natural, ya conocido por la memoria de quienes a ellas se acercan por primera vez.

La tercera sinfonía, estaba, en un principio, dedicada a Napoleón por sus ideales revolucionarios; la dedicatoria fue suprimida por Beethoven cuando tuvo noticia de su coronación como Emperador. «¿Así pues —clamó—, también él es un ser humano ordinario?, ¿También él pisoteará ahora los derechos del hombre?». El drama del héroe convertido en titán llegó a su cumbre en la quinta sinfonía, dramatismo que se apacigua con la expresión de la naturaleza en la sexta, en la mayor alegría de la séptima y en la serenidad de la octava, ambas de 1812.

La gran crisis fue superada y se transmutó en la grandiosidad de su arte. Su situación económica, además, estaba asegurada gracias a las rentas concedidas desde 1809 por sus admiradores el archiduque Rudolf, el duque Lobkowitz y su amigo Kinsky o la condesa Erdödy. Pese a su carácter adusto, imprevisible y misantrópico, ya no ocultaba su sordera como algo vergonzante, y su vida sentimental, acaso sin llegar a las profundidades espirituales de su amor por Josephine y Therese, era rica en relaciones: Therese Maltati, Amalie Sebald y Bettina Brentano pasaron por su vida amorosa, siendo esta última quien propició el encuentro de Beethoven con su ídolo Goethe.

La relación fue decepcionante, el compositor reprochó a Goethe su insensibilidad musical, y el poeta censuró las formas descorteses de Beethoven. Es famosa en este sentido una anécdota, verdadera o no, que habría tenido lugar el verano de 1812: mientras se hallaba paseando por el parque de Treplitz en compañía de Goethe, vio venir por el mismo camino a la emperatriz acompañada de su séquito; el escritor, cortés ante todo, se apartó para dejar paso a la gran dama, pero Beethoven, saludando apenas y levantando dignísimamente su barbilla, dio en atravesar por su mitad el distinguido grupo sin prestar atención a los saludos que amablemente se le dirigían.

En términos generales, y pese a sus fracasados proyectos matrimoniales, el período fue extraordinariamente fructífero, incluso en el terreno social y económico. Así, Beethoven tuvo ocasión de dirigir una composición de «circunstancias», Victoria de Wellington, ante los príncipes y soberanos europeos llegados a la capital de Austria para acordar el nuevo orden europeo que habría de regular la sucesión napoleónica y contrarrestar el peligro de toda revolución liberal en Europa. Los más reputados compositores e intérpretes de Viena actuaron como humildes ejecutantes, en homenaje a Beethoven, en aquel concierto de éxito apoteósico.

El genio, sin embargo, no se privó de menospreciar públicamente su propia composición, repleta de sonidos onomatopéyicos de cañonazos y descargas de fusilería, tildándola de bagatela patriótica. El Congreso de Viena marcó en 1813 el fin de la gloria mundana del compositor, pues sólo dos años más tarde

habría de derrumbarse el frágil edificio de su estabilidad. Ello ocurriría en el terreno más inesperado, el familiar, y concretamente en el ámbito de sus relaciones, de facto paternofiliales, con su sobrino Karl: si el genio había rehuido el matrimonio para mejor poder consagrarse al arte, de poco habría de servirle tal renuncia en los últimos y dolorosos años de su vida.

El final

En 1815 murió su hermano Karl, dejando un testamento de instrucciones algo contradictorias sobre la tutela del hijo: éste, en principio, quedaba en manos de Beethoven, quien no podría alejar al hijo de Johanna, la madre. Beethoven entregó de inmediato, por su sobrino Karl, todo el afecto de su paternidad frustrada y se embarcó en continuos procesos contra su cuñada, cuya conducta, a sus ojos disoluta, la incapacitaba para educar al niño. Hasta 1819 no volvió a embarcarse en ninguna composición ambiciosa. Las relaciones con Karl eran, además, todo un infierno doméstico y judicial, cuyos puntos culminantes fueron la escapada del joven en 1818 para reunirse con su madre o su posterior elección de la carrera militar, llevando una vida ciertamente escandalosa que le condujo en 1826 al previsible intento de suicidio por deudas de juego. Para Beethoven, el incidente colmó su amargura y su pública deshonra.

Desde 1814 dejó de ser capaz de mantener un simple diálogo, por lo que empezó a llevar siempre consigo un «libro de conversación» en el que hacía anotar a sus interlocutores cuanto querían decirle. Pero este paliativo no satisfacía a un hombre temperamental como él y jamás dejó de escrutar con desconfianza los labios de los demás, intentando averiguar lo que no habían escrito en su pequeño cuaderno. Su rostro se hizo cada vez más sombrío y sus accesos de cólera comenzaron a ser insoportables. Al mismo tiempo, Beethoven parecía dejarse llevar por la pendiente de un caos doméstico que horrorizaba a sus amigos y visitantes. Incapaz de controlar sus ataques de ira por motivos a veces insignificantes, despedía constantemente a sus sirvientes y cambiaba sin razón una y otra vez de domicilio, hasta llegar a vivir prácticamente solo y en un estado de dejadez alarmante.

El desastre económico se sumó casi necesariamente al doméstico pese a los esfuerzos de sus protectores, incapaces de que el genio reordenara su vida y administrara sus recursos. El testimonio de visitantes de toda Europa, y muy especialmente de Inglaterra, es, en este sentido, coincidente. El propio Rossini quedó espantado ante las condiciones de incomodidad, rayana en la miseria, del compositor. Honesto es señalar, sin embargo, que siempre que Beethoven solicitó una ayuda o dispendio de sus protectores, austriacos e ingleses, éstos fueron generosos.

En la producción de este período 1815-1826, comparativamente más escasa, Beethoven se desvinculó de todas las tradiciones musicales, como si sus quebrantos y frustraciones, y su poca envidiable vida de anacoreta desastrado, le hubieran dado fuerzas para ser audaz y abordar las mayores dificultades técnicas de la composición, paralelamente a la expresión de un universo progresivamente depurado. Si en su segundo período, Beethoven expresó espiritualmente el mundo material, en este tercero lo que expresó fue el éxtasis y consuelo del espiritual. Es el caso de composiciones como la Sonata para piano en mi mayor, Op. 109, en bemol mayor, Op. 110, y en do menor, Op. 111, pero, sobre todo, de la Missa solemnis, de 1823, y de la novena sinfonía, de 1824, con su imperecedero movimiento coral con letra de la Oda a la alegría de Schiller.

La Missa solemnis pudo maravillar por su monumentalidad, especialmente en la fuga, y por su muy subjetiva interpretación musical del texto litúrgico; pero la apoteosis, llegó con la interpretación de la novena sinfonía, que aquel 7 de mayo de 1824, cerraba el concierto iniciado con fragmentos de la Missa solemnis. Beethoven, completamente sordo, dirigió orquesta y coros en aquel histórico concierto organizado en su honor por sus viejos amigos. Acabado el último movimiento, la cantante Unger, comprendiendo que el compositor se había olvidado de la presencia de un público delirante de entusiasmo, al que no podía oír, le obligó con suavidad a ponerse de cara a la platea.

El año siguiente, todavía Beethoven afrontó composiciones ambiciosas, como los innovadores Cuartetos para cuerda, Op. 130 y 132, pero en 1826 el escándalo de su sobrino Karl, le sumió en la postración, agravada por una

neumonía contraída en diciembre. Sobrevivió, pero arrastró los cuatro meses siguientes una dolorosísima dolencia que los médicos calificaron de hidropesía (le torturaban con incisiones de dudosa asepsia) y que un diagnóstico actual tal vez habría calificado de cirrosis hepática.

Ningún familiar le visitó en su lecho de enfermo; sólo amigos como Stephan von Breuning, Schubert y el doctor Malfatti, entre otros. La tarde del 26 de marzo se desencadenó una gran tormenta, y él moribundo, según testimonia Hüttenbrenner, abrió los ojos y alzó un puño después de un vivo relámpago, para dejarlo caer a continuación, ya muerto. Sobre su escritorio se encontró la partitura de Fidelio, el retrato de Therese von Brunswick, la miniatura de Giulietta Guicciardi y, en un cajón secreto, la carta de la anónima «Amada Inmortal».

Tres días más tarde se celebró el multitudinario entierro, al que asistieron, de luto y con rosas blancas, todos los músicos y poetas de Viena. Johann Nepomuk Hummel y Rodolphe Kreutzer, entre otros compositores, portaron a hombros el féretro. Schubert se encontraba entre los portadores de antorchas. El cortejo fue acompañado por cantores que entonaban los Equali compuestos por Beethoven para el día de Todos los Santos, en arreglo coral para la ocasión. En 1888 los restos fueron trasladados al cementerio central de Viena.

FRÉDÉRIC CHOPIN

Frédéric Chopin, nació en la aldea de Żelazowa Wola, en el voivodato de Mazovia, a 60 kilómetros de Varsovia en el centro de Polonia, en una pequeña finca propiedad del conde Skarbek, que formaba parte del Gran Ducado de Varsovia. Recibió el nombre de Fryderyk Franciszek Chopin. La fecha de su nacimiento es incierta: el propio compositor (y su familia) declaraba haber venido al mundo el 1 de marzo de 1810 y siempre celebró su cumpleaños en aquella fecha. Pero en su partida bautismal, figura como nacido el 22 de febrero. Lo más probable es que esto último fuese un error del sacerdote (fue bautizado el 23 de abril en la iglesia parroquial de Brochów, cerca de Sochaczew, casi ocho semanas después del nacimiento). Esta discordancia se discute hasta el día de hoy.

Su padre, Mikołaj Chopin (Marainville, Lorena, 1771-1844), era un emigrado francés con lejanos ancestros polacos, que se había trasladado a Polonia en 1787, animado por la defensa de la causa polaca, y era profesor de francés y literatura francesa; también era preceptor de la familia del conde Skarbek. Su madre, Tekla Justyna Krzyżanowska (Długie, Kujawy, 1782-1868), pertenecía a una familia de la nobleza polaca venida a menos y era gobernanta de la finca. Sin embargo, la familia se trasladó a Varsovia en octubre del mismo año, pues su padre había obtenido el puesto de profesor de francés en el Liceo de Varsovia. Ambos tuvieron tres hijas más: Ludwika (también conocida como Ludvika, 1807-1855), Izabella (1811-1881) y Emilia (1813-1827). Frédéric era el segundo hijo y único varón.

Frédéric Chopin y sus hermanas, crecieron en un entorno en el que el gusto por la cultura en general y, la música en particular, era considerable. Su primera maestra de piano fue su hermana Ludwika, con quien luego tocaba duetos para piano a cuatro manos. Al destacar pronto sus excepcionales cualidades, a los seis años sus padres lo pusieron en manos del maestro Wojciech Żywny, violinista, amante de la música de Johann Sebastian Bach (hecho entonces poco común) y de Wolfgang Amadeus Mozart, y que basaba sus enseñanzas principalmente en dichos compositores.

Un año más tarde, cuando tenía siete años de edad, compuso su primera obra. Como no sabía escribir muy bien, la pieza fue anotada por su padre. Se trataba de la Polonesa en Sol menor para piano, publicada en noviembre de 1817 en el taller de grabado del padre J. J. Cybulski, director de la Escuela de Organistas y uno de los pocos editores de música polacos de su tiempo. Ese mismo año compuso otra Polonesa en Si bemol mayor. A estas siguieron otras polonesas, además de marchas y variaciones. Algunas de estas composiciones se han perdido.

A los ocho años tocaba el piano con maestría, improvisaba y componía con soltura: dio su primer concierto público, el 24 de febrero de 1818, en el palacio de la familia Radziwill de Varsovia, donde tocó el Concierto en Mi menor de Wojtech Jirovec. Pronto se hizo conocido en el ambiente local de la ciudad, considerado por todos como un niño prodigio y llamado el «pequeño Chopin». Comenzó a dar recitales en las recepciones de los salones aristocráticos de la ciudad, para las familias Czartoryski, Grabowski, Sapieha, Mokronowski, Czerwertynski, Zamoyski, Radziwill, Lubecki, Zajaczek, Skarbek y Tenczynski, tal como hiciese Mozart a la misma edad. Así se ganó un número creciente de admiradores.

También desde su niñez se manifestó ya un hecho que marcó poderosamente su vida: su quebradiza salud. Desde niño había sufrido inflamaciones de los ganglios del cuello y había tenido que soportar frecuentes sangrías.

Adolescencia

Entre 1817 y 1827, la familia Chopin vivió en un edificio adyacente al palacio Kazimierz, en la Universidad de Varsovia. El edificio está adornado en la actualidad con un perfil de Chopin.

En 1822, terminó sus estudios con Żywny y comenzó a recibir clases privadas con el silesiano Józef Ksawery Elsner, director de la Escuela Superior de Música de Varsovia. Probablemente recibió, irregulares, pero valiosas lecciones de órgano y piano con el renombrado pianista bohemio Vilem

Wüffel. Elsner, también amante de Bach, se encargó de perfeccionarlo en teoría musical, bajo continuo y composición.

A partir de julio de 1823, el joven Chopin compaginó sus estudios con Elsner con sus cursos en el Liceo de Varsovia (donde enseñaba su padre), donde ingresó al cuarto ciclo y recibió clases de literatura clásica, canto y dibujo. En 1824, pasó sus vacaciones en Szafarnia, Dobrzyń, en casa de un amigo, alumno de su padre. Allí tuvo contacto por primera vez con la tierra polaca y los campesinos que la habitaban y con la música folclórica de su patria. Estos breves contactos le bastarían para sembrar en su plástica mente adolescente lo que luego emergería en la madurez de su genio. «Los artículos, las películas que muestran al joven Chopin que pasa la vida en los medios populares nos engañan doblemente. Primero, porque los hechos son inexactos. Después, porque equivale a dar pruebas de un gran desconocimiento de lo que es un cerebro de artista: un paisaje iluminado por una chispa, una reacción química en la que no existe proporción alguna entre causa y efecto».

El 7 de julio de 1826, Frédéric completó sus estudios en el Liceo y se graduó Cum Laude el 27 del mismo mes. Al mes siguiente viajó por primera vez fuera de Polonia: fue con sus hermanas a descansar a Bad Reinerz (actual Duszniki-Zdrój) en Silesia del Sur. En noviembre del mismo año, se inscribió en la Escuela Superior de Música de Varsovia, entonces parte del Conservatorio de la ciudad y conectada con el Departamento de Artes de la Universidad. Allí continuó sus estudios con Elsner, pero no asistió a las clases de piano. Elsner, que lo conocía, comprendió su decisión, pero fue muy exigente en las materias teóricas que le enseñó, sobre todo en contrapunto. Gracias a esto, adquirió una sólida comprensión y técnica de la composición musical. En este tiempo, compuso su Sonata para piano n.º 1 en Do menor Op. 4, sus Variaciones sobre el aria «Là ci darem la mano» (de la ópera Don Giovanni de Mozart) para piano y orquesta Op.2 y el Trío para violín, violonchelo y piano Op. 8, evidentemente obras de mayor envergadura, basadas en formas clásicas (la sonata y las variaciones). Elsner escribiría en las calificaciones finales de sus estudios: «talento sorprendente y genio musical».

En marzo de 1828 el famoso compositor y pianista alemán Johann Nepomuk Hummel, llegó a Varsovia a dar conciertos; Chopin tuvo ocasión de escucharlo y conocerlo. En noviembre del mismo año se produjo su segunda salida de Polonia: viajó a Berlín con el profesor Feliks Jarocki, colega de su padre, para asistir a un Congreso de Naturalistas. En esa ciudad se concentró en conocer la vida musical en Prusia, escuchó en la Academia de Canto las óperas Cortez de Gaspare Spontini, Il matrimonio segreto de Domenico Cimarosa y Le Colporteur de George Onslow, y quedó fascinado por el oratorio Cäcilienfest de Georg Friedrich Händel. Frédéric siempre mantuvo un gran interés por la ópera, estimulado por su maestro Elsner. Tres años antes había quedado impresionado por El barbero de Sevilla de Gioacchino Rossini. Siempre en sus viajes se dio tiempo para asistir a representaciones operísticas.

En mayo de 1829, el célebre violinista italiano Niccolò Paganini llegó a Varsovia a dar conciertos. Chopin acudió a verlo y quedó profundamente deslumbrado por su virtuosismo. Su deuda con él ha quedado patente en el Estudio para piano Op. 10 n.º 1, que componía por esos días.

Su prestigio local como compositor y pianista ya traspasaba las fronteras de su patria; el violinista Rodolphe Kreutzer (destinatario de la Sonata para Violín n.º 9 de Ludwig van Beethoven), Ignaz von Seyfried (discípulo de Mozart), los fabricantes de piano Stein y Graff, y el editor Hasslinger, entre otros, deseaban que el joven diese un concierto en Viena. En 1829, realizó un breve viaje a aquella ciudad, el primero como concertista en el extranjero. En dos conciertos (el 11 y el 18 de agosto) en el Teatro Kärntnertor, presentó sus Variaciones Op. 2 (de dos años antes) entre otras obras suyas. El éxito fue apoteósico y el joven compositor no salía de su asombro por la cálida aceptación de sus composiciones y su técnica interpretativa por parte del exigente público vienés. La crítica fue inmejorable, pero algunos criticaron el poco volumen que conseguía en el piano, parte de su estilo de interpretación, más adecuado al salón que a la sala de conciertos. Por otro lado, gracias al éxito de las Variaciones mozartianas, ésta se convirtió en su primera obra publicada por un editor extranjero, Haslinger, en abril de 1830.

Después de pasar por Praga, Dresde y Breslavia, regresó a Varsovia, donde se enamoró de Konstancja (Konstanze) Gladkowska (1810-1880), una joven estudiante de canto del Conservatorio, que había conocido en 1828 en un concierto de estudiantes de Carl Soliva. De esta primera pasión juvenil nacieron varias obras memorables: el Vals Op. 70 n.º 3 y el movimiento lento de su primer Concierto para piano y orquesta en fa menor. Sobre él reconoció a su amigo Titus Woyciechowski: «Quizá desafortunadamente, tengo mi propio ideal, al que en silencio sirvo desde hace medio año, con el que sueño y en cuyo recuerdo he compuesto el Adagio de mi nuevo concierto» (1829). Dicha obra fue estrenada en el Club de Mercaderes de Varsovia en diciembre del mismo año y publicada posteriormente como n.º 2, Op. 21. También le informaba a T. Woyciechowski: «He compuesto unos pocos ejercicios; te los mostraré y tocaré pronto»; estos «ejercicios» se convertirían en la primera serie de Estudios Op. 10. Además, componía ya sus primeros nocturnos del Op. 62 n.º 1, 1829) y sus Canciones para voz y piano sobre poemas de Stefan Witwicki (parte del futuro Op. 74, La plegaria de la doncella, arreglo para piano solo por Franz Liszt).

Aquel romance fue un ardiente sentimiento, mas no decisivo, pues ya estaba resuelto a ser compositor y pronto decidió emprender un «viaje de estudios» por Europa. Originalmente pensó en viajar a Berlín, adonde había sido invitado por el príncipe Antoni Radziwiłł, gobernador del Gran Ducado de Posen designado por el rey de Prusia; Chopin había sido su huésped en Antoni. Sin embargo, finalmente se decidió por Viena, para consolidar los éxitos de su primera gira. Aunque su correspondencia de este tiempo en Polonia tiene un tono de cierta melancolía, fueron tiempos felices para él, celebrado por los jóvenes poetas e intelectuales de su patria. Konstancja se casaría con otro hombre en 1830.

Después de tocar varias veces, su Concierto en Fa menor en veladas íntimas, su fama era ya tan amplia que se le organizó un gran recital en el Teatro Nacional de Varsovia el 17 de marzo de 1830, el primero como solista en ese auditorio, que nuevamente causó sensación. En aquel tiempo trabajaba en su segundo Concierto para piano y orquesta en mi menor (posteriormente numerado como n.º 1, Op. 11) que estrenó el 22 de septiembre en su casa, y

comenzaba el Andante Spianato y Polonesa Op. 22. Paralelamente, se producían entonces en Varsovia unos levantamientos y asonadas que fueron severamente reprimidos y causaron muchas muertes. Estas visiones impresionaron profundamente al artista, que años después compendría en homenaje a esos manifestantes su célebre Marcha fúnebre (incluida después en la Sonata para piano n.º 2 en si bemol menor Op. 35).

Poco antes de su partida, se le organizó un concierto de despedida el 11 de octubre en el mismo gran teatro, donde, ante una gran audiencia, su amada Konstancja —«vestida toda de blanco, con una corona de rosas que le iba admirablemente», diría Chopin⁷— cantó arias de la ópera *La donna del lago* de Rossini. Luego él mismo, interpretó su *Concierto en mi menor* y su *Gran Fantasía sobre Aires Polacos* Op. 13. En la mazurca final, el público lo ovacionó largo rato de pie. Días después, en una taberna de Wola, sus amigos le regalaron una copa de plata con un puñado de tierra polaca en ella. Su maestro Elsner dirigió un pequeño coro que cantó una breve composición propia para la despedida: *Zrodzony w polskiej krainie* (Un nativo del suelo polaco). El 2 de noviembre, se marchó para perfeccionar su arte, confiando en volver pronto a su patria, pero no volvería jamás.

Viena y el Levantamiento en Polonia

Después de pasar por Kalisz —desde donde viajó con su amigo del Liceo, Titus Wojciechowski—, Breslavia y Dresde, estuvo un día en Praga y luego enrumbó hacia Viena (a donde llegó el 22 de noviembre de 1830), para hospedarse en Kohlmarkt. Permaneció ahí hasta el 20 de julio del año siguiente. Días después de llegar, se enteraron del Levantamiento de Noviembre, la insurrección polaca contra los rusos, que comenzó el 29 de noviembre; Woyciechowsky regresó a Varsovia para unirse a los revolucionarios, pero lo convenció de quedarse en Viena.

Su segunda estancia en la capital del Imperio austríaco, no fue ni mucho menos tan feliz. Ya no llegaba como una joven sensación del extranjero, sino como alguien que deseaba incorporarse permanentemente al ambiente musical vienés, y los artistas y empresarios le mostraron indiferencia y hasta

hostilidad. Además, no era nada fácil conquistar el gusto del bullicioso público vienés: «El público sólo quiere oír los vales de Lanner y Strauss» escribía en una carta. Por otro lado, la insurrección polaca no era bien vista en el Imperio austriaco. Por todas estas razones sólo dio dos recitales en Viena durante esos ocho meses, con modesto éxito.

Debido a ello, su estado de ánimo decayó, además emocionalmente se llenó de ansiedad por la situación de su país y de su familia. Sus sentimientos son conocidos por sus cartas y sus diarios. En un momento abandonó sus planes de seguir su carrera; escribió a Elsner: «En vano Malfatti trata de convencerme de que todo artista es un cosmopolita. Incluso, si así fuera, como artista, apenas soy un bebé, como polaco, tengo más de veinte años; espero por lo tanto que, conociéndome bien, no me reprochará usted que por ahora no haya pensado en el programa del concierto». Se refería a un concierto benéfico que dio el 11 de junio de 1831, nuevamente en el Teatro Kärntnertor, donde tocó el Concierto en mi menor.

Sin embargo, no puede decirse que todo este tiempo quedó desperdiciado para Chopin. Además de conocer a músicos como Anton Diabelli, Vaclav Jirovec, Joseph Merk y Josef Slavik, y de asistir a varios eventos musicales y óperas, las fuertes y dramáticas experiencias y emociones inspiraron la imaginación del compositor, y probablemente aceleraron el nacimiento de un estilo nuevo e individual, diferente al brillante estilo anterior. En los «diarios de Stuttgart» escribió después: «¡Y yo aquí, condenado a la inacción! Me sucede a veces que no puedo por menos de suspirar y, penetrado de dolor, vierto en el piano mi desesperación». Compuso el Nocturno n.º 20 en Do sostenido menor, y avanzaba los Estudios Op. 10, los nocturnos Op. 9 (entre ellos el famosísimo Op. 9 n.º 2, el Op. 15 n.º 2 y comenzaba el Scherzo en Si menor y la Balada n.º 1 en Sol menor.

Viéndose forzado a renunciar a su primera intención, de viajar a Italia debido a la situación política, decidió dirigirse a Londres y París. El 20 de julio de 1831 dejaba Viena, pasando por Linz y los Alpes hasta Salzburgo. El 28 de agosto llegó a Múnich, donde tocó en una matinée de la Philharmonische Verein; a inicios de septiembre llegó a Stuttgart, donde conoció a Johann Peter

Pixis. En esta ciudad se enteró de la caída de Varsovia ante las tropas rusas y del fin del Levantamiento de Noviembre; la noticia le impactó tan hondamente, que le causó una fiebre y una crisis nerviosa. Los llamados «diarios de Stuttgart» revelan su desesperación, rayando a veces en la blasfemia: «El enemigo ha entrado en casa, Oh, Dios, ¿existes? Haces y aún no cobras venganza. ¿Acaso no tuviste suficiente con los crímenes de Moscú? O... ¡O quizás Tú seas moscovita!» La tradición considera que fruto de estas noticias y estos sentimientos nacieron el Estudio «Revolucionario» en Do menor Op. 10 n.º 12 y el Preludio en Re menor Op, 28 n.º 24, aunque lo más probable es que los compusiese en Varsovia.

París

Chopin llegó a París en el otoño de 1831, inicialmente se alojó en un apartamento en el quinto piso del Boulevard Poissonière, La ciudad capital de la Monarquía de Julio, de Luis Felipe I, era el centro mundial de la cultura y muchos de los mayores artistas del mundo vivían allí: Victor Hugo, Honoré de Balzac y Heinrich Heine, entre los escritores. Pronto el joven polaco conocería a varios de estos intelectuales y llegaría a formar una parte importante de esa intensa actividad cultural.

El doctor Giovanni Malfatti le había dado una carta de recomendación para el compositor Ferdinando Paër, que le abrió muchas puertas. Pronto tendría contacto con Gioacchino Rossini, Luigi Cherubini, Pierre Baillot, Henri Herz, Ferdinand Hiller y Friedrich Kalkbrenner, uno de los pianistas más grandes de su tiempo, llamado el «rey del piano». Al escucharle, Kalkbrenner alabó su inspiración y buen gusto, pero también le objetó varios defectos; por ello se ofreció para darle lecciones durante tres años: Chopin le respondería —como le escribió a T. Woyciechowsky—: «Sé cuánto me falta, pero no quiero imitarle». Pronto escribió a Elsner: «No deseo ser una copia de Kalkbrenner Nada podría quitarme la idea ni el deseo, acaso audaz, pero noble, de crearme un mundo nuevo».

Las lecciones con Kalkbrenner duraron aproximadamente un año, en forma espontánea Felix Mendelssohn le declara: «No aprenderá nada, además toca usted mejor que él».

De ese modo fue introduciéndose gradualmente en la actividad musical de París, desistiendo del viaje a Londres que originalmente había planeado hacer. Su primer concierto público fue tan fabuloso, que se convirtió en el tema de conversación de toda la ciudad. Este se llevó a cabo el 25 de febrero de 1832 en los salones Pleyel, 9 rue Cadet:13 en el programa figuraba su Concierto en Re menor y las Variaciones mozartianas, en la segunda parte compartió el escenario con notables pianistas como George Osborne, Ferdinand Hiller, Friedrich Kalkbrenner, Felix Mendelssohn Bartholdy y Wojciech Sowiński para interpretar la Polonesa op. 92 de Kalkbrenner, a seis pianos. Entre el público se encontraban músicos de la talla de Mendelssohn y Franz Liszt, y entabló pronto amistad con el último, que también radicaba en la ciudad. Se sentía sorprendido y estimulado por la intensa vida cultural y también por la libertad de acción que podía ejercer. Asistía a conciertos y a óperas; fascinado por Robert le diable de Giacomo Meyerbeer diría: «Esta es una obra maestra de la nueva escuela».

En abril de 1832, el cólera hizo estragos en la población de París, diezmó a las clases trabajadoras e hizo huir a las provincias a los más pudientes, Orłowski, compatriota y amigo de Chopin escribió a los suyos: «Me ocurre que voy a verlo y vuelvo sin haber cambiado una palabra con él, tan melancólico está. En París la situación es mala. Los artistas se ven reducidos a la miseria, porque el cólera ha hecho huir a las provincias a todas las familias ricas...»

Pronto sin embargo el azar tiende una mano de ayuda. Un día de mayo de 1832, Chopin se pasea por el bulevar y se encuentra en él a Valentín Radziwill, padre del príncipe Antonio, quién lo lleva a una velada ofrecida por James de Rothschild. El joven se sienta al piano, sin haberse preparado y obtiene un éxito mucho mayor que en ninguno de los conciertos que dio hasta entonces. Allí está presente la élite de la sociedad, de la noche a la mañana el nombre de Chopin vuela de boca en boca. Se aprecia su distinción, su talento. Se le piden lecciones: la baronesa de Rothschild se inscribe a la cabeza de la

lista. Entre las familias adineradas, los Rothschild se entusiasmaron particularmente con el talento de Chopin, y, junto a otras familias pudientes — como la princesa de Vaudemont, el príncipe Adam Czartoriski, el conde Apponyi o el mariscal Lannes— lo tomaron bajo su protección. La situación cambia bruscamente, el horizonte se aclara y la esperanza renace en Chopin. De todos modos, el oficio de profesor no es en modo alguno lo que tenía en vista.

Desde mayo de 1832, comenzó a ganarse la vida dando clases de piano y pronto llegaría a convertirse en un pedagogo muy querido y bien pagado hasta el fin de su vida. Prefirió presentarse en las veladas o soirées que se ofrecían en los salones de la sociedad aristócrata, en una atmósfera intimista con una audiencia pequeña y singular, no ávida de virtuosismo, sino especialmente culta y sensible y afín al músico. Este público estaba compuesto en buena parte por artistas, entre ellos Eugène Delacroix, la familia Rothschild, Adam Mickiewicz, Heinrich Heine, la condesa Marie d'Agoult y Franz Liszt, además de otros miembros de la alta sociedad; justamente Liszt se refirió a esta audiencia como: «la aristocracia de la sangre, del dinero, del talento, de la belleza». Por esa razón, a diferencia de otros colegas famosos, durante el resto de su vida ofreció unos pocos conciertos «públicos» (en auditorios o salas de concierto): sólo 19 en París.

Por otro lado, debido a la derrota de las revueltas polacas, a la capital francesa llegaron muchos compatriotas suyos de la Gran Emigración, con su líder el noble Adam Jerzy Czartoryski: entre los intelectuales y artistas figuraban el escritor Julian Ursyn Niemcewicz, los poetas románticos Adam Mickiewicz y Juliusz Slowacki, también sus amigos Stefan Witwicki y Bohdan Zaleski.

Se hizo miembro de la Sociedad Literaria Polaca, en 1833, a la que apoyó económicamente y dio conciertos benéficos para sus compatriotas. Es importante remarcar, además, que habiendo decidido radicarse en París, escogió ser un émigré, un refugiado político. No obedeció a las regulaciones del Zar para la dominada Polonia, ni renovó su pasaporte en la Embajada rusa. Por ello, perdió la posibilidad de regresar legalmente a su tierra. Pronto se

hizo de algunos amigos entrañables, como Delfina Potocka, el violonchelista August Franchomme, y después el compositor italiano Vincenzo Bellini.

Éxito en Europa

En junio de 1832, se mudó a la calle Cité Bergère 4. Su prestigio comenzaba a extenderse no sólo en París, sino en toda Europa. Firmó un contrato para la publicación de su música con Schlesinger, la casa editora más importante de Francia; en Leipzig era publicado por Probst y luego por Breitkopf & Härtel, en Berlín por Karl K. Kistner y en Londres por Christian R. Wessel. Por ello, entre este año y 1835, estuvo extraordinariamente ocupado; además de las clases cotidianas y los recitales nocturnos, se abocó a componer febrilmente, acicateado por los editores que le adelantaban dinero para publicar sus piezas. De este período datan las Variaciones Brillantes Op. 12, el Rondó Op. 16, el Vals Op. 18, el Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante Op. 22, el Scherzo n.º 1, las Mazurcas Op. 24 y las Polonesas Op. 26.

El compositor Robert Schumann, al reseñar el 7 de diciembre del año anterior sus Variaciones Op. 2 en el Allgemeine Musikalische Zeitung exclamaría el célebre: «Quitaos el sombrero, señores: un genio». Curiosamente, Chopin estimó «completamente estúpido» dicho artículo. También mantuvo una amistad con Hector Berlioz.

En 1833, se trasladó a un nuevo hogar: Chaussée d'Antin 5. Su fama era ya inmensa. En una carta a Hiller del 20 de junio de ese año dice: «En este momento, Liszt toca mis estudios, Heine manda sus más cordiales saludos de Berlioz». Tocaba el 15 de diciembre junto a Liszt y Hiller el Concierto para tres clavicémbalos de Johann Sebastian Bach en el Conservatorio de París. Impresionado por la manera en que los ejecutaba, dedicó sus Estudios Op. 10: à mon ami F. Liszt (mi amigo F. Liszt).

En 1834, conoció en el salón de la cantante Lina Freppa, al entonces célebre compositor de ópera Vincenzo Bellini, que llegaría a ser un amigo muy entrañable. En mayo viajó a Aquisgrán a un festival musical renano organizado por Ferdinand Ríes, en donde escuchó obras de Händel, Mozart y

la Novena Sinfonía de Beethoven. Viajó por Düsseldorf, Coblenza y Colonia y conoció a Felix Mendelssohn; éste le comentó a su madre en una carta: «Chopin es actualmente un pianista fuera de serie, hace lo que Paganini con el violín». El 26 de abril de 1835 ofreció un concierto en el Conservatorio de París, donde tocó el Andante Spianato y Polonesa para piano y orquesta en Mi bemol mayor Op. 22, en el que sería realmente su último concierto público; fue un gran éxito.

Amor y compromiso

Chopin estuvo comprometido con Maria Wodzińska, pero el matrimonio se vio truncado por el precario estado de salud del compositor polaco.

En el invierno de 1835 se sintió tan mal, que creyó que se moría; de hecho, en ese momento, escribió el primer borrador de su testamento, estaba tan afligido, que incluso llegó a pensar en suicidarse.

En la primavera de 1836, su enfermedad volvió a manifestarse con énfasis, aunque sus malestares no le impidieron solicitar —y obtener— la mano de Maria Wodzińska, una adolescente de 17 años de la que se había enamorado. El compromiso fue mantenido en secreto. Posteriormente, y al conocer la enfermedad que padecía el músico, la familia Wodzińska declinó el compromiso.

Más tarde, se trasladó de nuevo a Leipzig para encontrarse con Schumann, y tocar ante él fragmentos de su Balada n.º 2 y varios estudios, nocturnos y mazurcas.

Al regresar a París, fue abandonando poco a poco las salas de concierto para concentrarse en la composición. De ahí en adelante, quienes deseaban escucharlo, debían hacerlo en el ámbito semipúblico de su estudio. Daba aproximadamente cinco clases de piano diarias, a diferentes jóvenes adinerados, pero nunca pudo ocultar su aburrimiento y su desdén por estos niños sin talento, que estudiaban piano sólo porque sus padres disponían de dinero para pagar a un gran maestro.

Durante ese año completó la Balada Op. 23 (cuyos primeros esbozos había presentado a Schumann) y los dos Nocturnos Op. 27.

George Sand

A finales de octubre de 1836, Frédéric fue invitado por Franz Liszt y Marie d'Agoult a una reunión de amigos en el Hôtel de France y fue acompañado por Ferdinand Hiller. Al encuentro también acudió la baronesa Dudevant, más bien conocida por su pseudónimo de George Sand, acompañada por sus hijos y madame Marliani. Cuando fueron presentados por Liszt, Sand murmuró al oído de madame Marliani: «Ese señor Chopin, ¿es una niña?». Chopin le comentó a Hiller saliendo del hotel: «¡Qué antipática es esa Sand! ¿Es una mujer? Estoy por dudarlo».

Durante ese verano, el músico viajó a Londres; asimismo, estuvo trabajando en los Estudios Op. 25, las Mazurcas Op. 30, el Scherzo Op. 31 y los Nocturnos Op. 32. A su regreso volvieron a encontrarse, esta vez en una reunión de amigos en casa de Chopin, a la que Sand acudió intencionalmente ataviada a la polaca, y escuchó subyugada al dúo de Liszt y Chopin.

Vencidas las resistencias iniciales e instalada la pareja en el verano de 1838, esta duró aproximadamente ocho años, en los que la pasión pronto dio lugar a la amistad (en una carta dirigida por Sand a Grzimala, el 12 de mayo de 1847, se lee: «Hace siete años que vivo como una virgen. Con él y con los otros»). Y en la que hubo un intercambio de bienes mutuo, George Sand brindó apoyo y protección a la frágil situación de Chopin —tanto física como económica— en tanto que Chopin, para Sand, fue una figura pacificadora en una etapa para ella difícil de crecimiento de sus hijos.

Comenzaron su vida de pareja instalados en París, en viviendas contiguas, Sand con sus niños. Después de la aventura de Mallorca, comenzaron a pasar la mitad del año en Nohant, la finca de George Sand, en Berry. En octubre de ese año completó sus Estudios Op. 25 —que dedicó a la condesa d'Agoult— y, un mes más tarde, el Trío de la Marcha fúnebre (que posteriormente pasaría

a formar parte de la Sonata Op. 35) para la noche del aniversario de los alzamientos polacos de 1830.

Las numerosas presentaciones públicas retornaron por sus fueros en 1838: un concierto en las Tullerías —la corte de Luis Felipe I de Francia—, otro en los salones del Papa, y un tercero, privado, en la casa del duque de Orleans. Los mejores nombres de la cultura francesa se convirtieron en amigos personales de Chopin: Victor Hugo, el pintor Eugène Delacroix, y muchos otros que lo habían conocido y apreciado gracias a sus recitales.

Mallorca

Al aproximarse el invierno de 1838, su salud se había resentido y su médico le aconsejó el clima saludable de las islas Baleares, para mejorarse. Así, el compositor, Sand y los dos niños de ella viajaron a Barcelona, donde se embarcaron en el paquebote El mallorquín, que los dejaría poco después en Mallorca.

Allí pasaron el invierno y compuso la mayor parte de sus veinticuatro Preludios op. 28. En la isla, se confirmó el diagnóstico de su enfermedad: el joven músico había contraído tuberculosis. Dicha enfermedad, catalogada como altamente contagiosa, no afectó en absoluto a la escritora y sus hijos, dato que ha hecho replantearse a algunos expertos el diagnóstico. La posibilidad de que Chopin padeciese entonces algún otro tipo de afección degenerativa de las vías respiratorias, no catalogada hasta entonces, cobra desde hace unas décadas más fuerza.

Lo que se suponía un viaje de placer, salud y creación, se convirtió en un desastre: el invierno que se abatió sobre las islas ese año fue lluvioso sin interrupción. La constante humedad no hizo sino empeorar la condición de sus pulmones. En la Cartuja de Valldemosa, Sand lo atendió en su dolencia mientras el maestro esperaba la llegada de un piano francés Pleyel desde París. Tras varias complicaciones en el transporte del instrumento, fue instalado en el monasterio de la Cartuja de Valldemosa, en la celda que Chopin y George Sand tenían alquilada. La misma celda que habitaron desde el 15 de diciembre

de 1838, hasta su precipitada salida de Valldemosa, el día 12 de febrero de 1839, víspera de su partida definitiva de la isla de Mallorca, a causa de un agravamiento de la dolencia respiratoria del compositor. El instrumento era propiedad del fabricante, monsieur Camille Pleyel, pues había sido enviado para que el maestro pudiese trabajar en condiciones, y se convirtió, en el momento de la mencionada partida, en un inconveniente más, para la pareja de artistas, ya que era difícil de transportar y probablemente las tasas aduaneras de salida fueran tan elevadas como lo fueron las de entrada en la isla. Por todo ello la escritora sondeó la posibilidad de su venta en la misma isla. Finalmente en la víspera del regreso al continente, el matrimonio formado por Bazile Canut y Hélène Choussat de Canut, banqueros de Palma, decidieron comprometerse a adquirir el piano y a hacer efectivo su pago a monsieur Pleyel, liberando así a Chopin y Sand de esta carga.

Así pues, el 13 de febrero embarcaron de vuelta a Barcelona, donde Chopin pasó una semana convaleciente bajo los cuidados del médico del vapor de guerra francés «Méléagre». Tras ocho días de reposo se trasladaron hasta Marsella, donde esperaba el médico personal del músico, el doctor Cauvières.

Otra vez París

Pese al tiempo invertido en la enseñanza, en 1840 publicó la Sonata Op. 35, el Impromptu Op. 36, los Nocturnos Op. 37, la Balada Op. 38, el Scherzo Op. 39, las Polonesas Op. 40, las Mazurcas Op. 41 y el Vals Op. 42. El año siguiente terminó la Polonesa Op. 44, el Preludio en Do sostenido menor Op. 45, el Allegro de concierto Op. 46, la Balada Op. 47 y los Nocturnos Op. 48. En 1841, completó además la Fantasía en Fa menor Op. 49, y comenzó la composición de las Mazurcas Op. 50.

En 1842, Frédéric estrenó su Balada Op. 52, la Polonesa Op. 53, el Scherzo Op. 54, el Impromptu Op. 51 y las Mazurcas Op. 56, en las que había comenzado a trabajar el año anterior. Su fama, ya grande en los países occidentales, se volvió enorme en su Polonia natal, cosechando excelentes críticas y comentarios de la prensa y el público. El poeta Heinrich Heine escribía en Lutece: «Chopin es un gran poeta de la música, un artista tan

genial que sólo puede compararse con Mozart, Beethoven, Rossini y Berlioz».

En el verano de 1843, Chopin y Sand descansaron en Nohant, donde Frédéric concluyó los Nocturnos Op. 55 y las Mazurcas Op. 56, comenzando la composición de la Sonata en Si menor, Op. 58, que posiblemente completara en el otoño siguiente.

Hacia 1845, su salud comenzó nuevamente a deteriorarse, pautando el proceso de debilitamiento que finalmente lo conduciría a la muerte. Obligado a dar varios recitales en París, recibió y escribió numerosas cartas de y para sus amigos Delacroix y Mickiewicz, al tiempo que componía las Mazurcas Op. 59, comenzaba la Sonata para violonchelo y piano Op. 65 y terminaba la Polonesa-fantasia, op. 61.

El principio del fin

Un largo, caluroso y tormentoso verano marcó la última estadía de Chopin en Nohant (1846): compuso los Nocturnos Op. 62, concluyó la Sonata para cello y dio los toques finales a las Mazurcas Op. 63.

Desde finales de 1845 y durante el año 46 comienza a tensarse la situación afectiva del compositor, por diversos motivos. Los hijos de Sand ya no son niños, son jóvenes que viven situaciones complicadas: de índole afectiva preferencias de Sand hacia Maurice y celos reactivos de Solange y sentimental, cada uno en su búsqueda de pareja. Chopin en medio de este hervidero de pasiones vive la incómoda situación de no ser el padre ni de haber formado una pareja legal con Sand (lo cual puede resentir a Maurice).

Lucrezia Floriani, el fin del amor

A todo esto, se le suma la última novela de George Sand «Lucrezia Floriani», en la que ella y Chopin aparecen descritos de modo transparente en la figura de sus protagonistas: Lucrezia y Karol, y en la cual Lucrezia, famosa actriz italiana se ha retirado al campo para criar a sus hijos, conoce a un adolescente

dulce y sensible, que se enamora de ella y comienza un romance en el que Lucrezia cuida a Karol como un «gatito enfermo» y sufre por el difícil carácter de Karol, que padece celotipia.

Una noche, Sand lee su novela a Chopin y Delacroix, Chopin finge no reconocerse en Karol, pero Delacroix confiará a Mademoiselle Jouvert: ¡Pasé tormentos durante esa lectura! El verdugo y la víctima me asombraban por igual. A medianoche nos retiramos juntos, aproveché la ocasión para sondear sus impresiones. ¿Representaba un papel conmigo? No, en verdad no había entendido.

Nadie, en el círculo de amistades de los dos amantes, dudó ni un solo instante de la realidad de esa presunta ficción. Ni Liszt, ni Balzac, ni Leroux, ni Mademoiselle Marliani, ni Marie de Rozières, ni Heine (éste escribe a su amigo Laube: Ella maltrató escandalosamente a mi amigo Chopin en una novela detestable, divinamente escrita).

Sand niega ninguna relación, entre ellos y los protagonistas, cuando se la interpela. Pero Chopin, dos años más tarde, en una carta que escribe desde Escocia, dejará traslucir que adivinó perfectamente la maniobra de su amante: Nunca maldije a nadie, pero ahora me siento tan hartito que me sentiría mejor si pudiera maldecir a Lucrezia.

El disparador del fin, es la complicada situación generada por el casamiento de Solange con Clésinger, como Sand prohíbe a Chopin mencionarla siquiera si quiere volver a Nohant, Chopin nunca volverá.

Antes de su partida hacia Londres Chopin escribe a su hermana Luisa (Ludwika) en Varsovia respecto a Sand, luego del alejamiento de Solange: trata de olvidar, de aturdirse como le sea posible. Sólo despertará cuando su corazón hoy dominado por la cabeza le produzca demasiado dolor. Que Dios la guíe y la proteja, pues no sabe distinguir entre un afecto verdadero y una adulación. Ocho años de una vida en cierto modo ya arreglada eran demasiados años. Dios ha permitido que durante esos años crecieran sus hijos. Si no hubiese sido por mí, hace tiempo que su hijo y su hija, ya no estarían

con ella, sino en casa de su padre. Entre nosotros, sólo ocurre que ya no nos vemos desde hace tiempo, sin que haya habido entre nosotros ninguna batalla, ninguna escena. Y no he ido a su casa porque ella me ha impuesto como condición la de guardar silencio acerca de su hija.

Gavoty reflexiona sobre el carácter de Chopin: «Por primera vez, quizás, Sand acaba de chocar —sin gritos y sin dramas— con alguien que le hace frente: y ese alguien es ese silfo transparente, el pálido Karol, el fante a quien llamaba con una ternura un tanto apiadada, "Chip" o "Chipette"». El carácter, la virilidad fundamental, la nobleza de Chopin, aparecen al final de una aventura que había unido —creía ingenuamente Sand— a una mujer fuerte, irreprochable, infalible, y un artista vacilante, manejable, dispuesto a aceptarlo todo. Una vez más, la psicología de la amazona de Berry es defectuosa.

El canto del cisne

El 16 de febrero de 1848, ante una sala repleta —con entradas difíciles de conseguir y vendidas mucho antes— Chopin ofrece su último concierto parisino. Un concierto largo que para él fue el canto del cisne: tuvo en el entreacto un síncope en el vestíbulo. Aun cuando dio algunos conciertos en Londres, ninguno sería como este en la comunión que hubo con el público presente.

Un largo elogio, mereció del Gazette musicale del 20 de septiembre que comenzaba «Un concierto del Ariel de los pianistas es algo demasiado raro. Sólo diremos que el encantamiento no cesó de actuar un solo instante sobre el auditorio, y que duraba cuando el concierto ya había terminado».

Chopin escribe a Solange el 17 de febrero: París está enfermo. Seis días más tarde estalla la insurrección, la Revolución de febrero de 1848.

Privado de las benéficas estadías en Nohant, la salud de Chopin empeoró, la resolución de viajar a Londres fue poco meditada, viaje alentado por Jane Stirling, quién representará sin quererlo el funesto papel de ángel de la muerte. Esta escocesa de 44 años, enamorada de Chopin o de su música pretende

llevarlo al matrimonio, con su insistencia, ya que ella es muy rica y Chopin, aún enfermo, debe dar lección tras lección para vivir. Chopin escribe a un amigo al respecto, «Preferiría desposarme con la muerte», y a su amigo Grzimala le precisa que aún si se enamora, no se casaría en estas condiciones, las que son ricas buscan a los ricos, y si encuentran a uno que sea pobre será preciso que no sea, por añadidura enfermo.

Con un poco de dinero del concierto del 16, llega a Londres el 21 de abril, adonde Jane Stirling, y su hermana la señora Erskine le han alquilado un departamento.

Desde Londres escribe Chopin:

Aquí la música es una profesión, no un arte. Tocan excentricidades y las presentan como obras de belleza total; interesarlos en cosas serias es una locura. La burguesía exige lo extraordinario y la mecánica. El gran mundo escucha demasiada música para prestarle una atención seria. Lady X..., una de las más grandes damas de Londres, en cuyo castillo pasé unos días, es considerada una música. Una noche que yo había tocado, le llevaron una especie de acordeón, y se puso muy seriamente a ejecutar en él los aires más horribles. Todas estas criaturas están un poco chifladas. Las que conocen mis composiciones me dicen: "tocadme vuestro segundo suspiro"... "me gustan mucho vuestras campanas"... lo único que se les ocurre decirme es que "mi música fluye como el agua"... ayer la anciana Rothschild, me preguntó cuánto cuesta. Como había pedido veinte guineas a la duquesa de Sutherland, le respondí: veinte guineas. La buena mujer me dijo entonces que, en efecto, toco muy bien, aunque me aconsejó que no pidiera tanto, porque en esta season hace falta más "moderation".

El alquiler de su departamento en Londres cuesta a Chopin 26 guineas mensuales; al cabo de dos meses de permanencia en el país, Chopin se quejará de la racanería y falta de amor sincero por el arte de los grandes señores".

Vuelve a dar clases, a cinco alumnos, hacia finales de mayo.

Breves fragmentos de cartas que Chopin escribe desde Gran Bretaña que no dejan duda de la infelicidad que lo acompaña en forma casi permanente, con breves periodos de paz y alegría cuando para en lo de sus amigos (polacos).

A pesar del clima, quieren retenerme en Londres. En cuanto a mí querría otra cosa, pero, ¿qué?... si ese Londres fuera menos negro... si la gente fuera menos pesada, si no existieran esa bruma ni ese polvo de carbón, me dedicaría a aprender el inglés. ¡Pero los ingleses son tan distintos de los franceses a los que me he apegado, como a los míos propios...!».

Desde Escocia a Marie de Rozières...

...muchas personas me atormentan aquí para que toque, y acepto por cortesía. Pero siempre toco con una nueva pena, jurándome que no volverán a obligarme pues me encuentro entre el enervamiento y el abatimiento.

¿Por qué ya no componéis?, le preguntaban sus anfitriones y amigos...

En verdad —escribía él a Franchomme— no tengo en la cabeza una sola idea musical; ya no estoy para nada en mi elemento. Me siento como un asno en un baile de máscaras, o como una cuerda de violín en un bajo de viola... estoy aturdido, no me siento a gusto.

Veo montañas y lagos, y un parque encantador; en una palabra, un espectáculo de los más renombrados en Escocia. Sin embargo, sólo veo algo de eso cuando a la bruma le place ceder unos minutos ante un sol no muy combativo. Y todas las semanas me arrastro a otro lugar. ¿Qué decir del aburrimiento mortal de las veladas, a lo largo de las cuales jadeo esforzándome por mantener un buen semblante, por fingir algún interés por las tonterías que se intercambian de poltrona a poltrona?

Por todas partes excelentes pianos, hermosos cuadros, bibliotecas selectas, canapés, perros, cenas de nunca acabar, diluvio de duques, condes, barones. ¿Es posible aburrirse tanto como yo me aburro?

Aparento estar alegre, especialmente cuando me encuentro entre compatriotas, pero llevo algo en mí que me mata, pálpitos sombríos, intranquilidad, insomnio, nostalgia, indiferencia por todo; en un momento alegría de vivir, pero en seguida deseo de muerte, apatía, congelación, ausencia de espíritu y a veces recuerdos demasiado claros me martirizan.

Finalmente, desde Londres escribe a su amigo Grzimala:

Tengo los nervios agotados y no puedo terminar esta carta. Padezco de una nostalgia estúpida; a despecho de mi resignación, no sé qué hacer con mi persona y eso me atormenta... ya no puedo estar triste o feliz; ya no siento realmente nada, vegeto, sencillamente, y espero con paciencia mi fin... ¡Ah, si pudiera saber que la enfermedad no me acabará aquí el próximo invierno!».

El 23 de noviembre de 1848 sale de Londres, para regresar a París, adonde su amigo Grzimala le ha alquilado un departamento con vista al sur, más confortable que aquél que tenía al irse hacia Gran Bretaña, adonde pasará sus últimos meses.

Gavoty concluye este capítulo que ha titulado «Hacia las brumas de Escocia» de esta forma: Así termina —lamentablemente— la aventura británica. En siete meses ha cambiado sesenta y una veces de domicilio, enfrentado a diferentes multitudes, ofrecido conciertos sin prestigio, perdido su tiempo, visto agravarse su estado de salud, y como premio de tantas fatigas no lleva a París ni un centavo. Seguro que su final está cercano, sólo ignora la duración del tiempo que le queda.

Fallecimiento

El comienzo del año 1849, encontró a Chopin demasiado débil como para enseñar. Sólo fue capaz de visitar a su amigo Mickiewicz —tan enfermo como él—, tocar un poco el piano e improvisar algunos acordes. Al difundirse la noticia de que su estado empeoraba, gran parte de la sociedad parisina

(incluyendo sus coterráneos residentes allí) quiso ir a visitarlo: alumnos, amigos, damas, todos aquellos que lo habían aplaudido cuando estaba frente al teclado quisieron verlo para decirle adiós. Uno de los más asiduos era el pintor Delacroix, que lo visitaba casi cada día para confortarlo y darle su aliento.

En ese lóbrego verano, trabajó en los borradores de su última pieza, la Mazurca en Fa menor (publicada tras su muerte como Op. 68 n.º 4). Avisada del próximo final del genial compositor, su hermana Ludowika viajó desde Varsovia, con su esposo e hija para verlo y atenderlo en su casa de la Place Vendôme 12. A pesar de que George Sand insistió en verlo, Ludowika le negó la entrada, aunque permitió que la hija de ella, Solange, pasara a visitarlo.

Chopin sabía que se moría, pero, sorprendentemente, dijo a los circunstantes:

Encontraréis muchas partituras, más o menos dignas de mí. En nombre del amor que me tenéis, por favor, quemadlas todas excepto la primera parte de mi método para piano. El resto debe ser consumido por el fuego sin excepción, porque tengo demasiado respeto por mi público y no quiero que todas las piezas que no sean dignas de él, anden circulando por mi culpa y bajo mi nombre.

Nadie hizo caso de dicha petición. Ya en plena agonía, tuvo aún la fuerza suficiente para otorgar a cada visitante un apretón de manos y una palabra amable. Falleció a las dos de la madrugada del 17 de octubre de 1849, a la edad de 39 años. En 2017, un estudio realizado por investigadores de la Academia Polaca de Ciencias, reveló que la causa directa de muerte fue una pericarditis, una rara complicación de la tuberculosis crónica que padecía.

Michael Witt señaló que: «No abrimos el frasco, pero por el estado del corazón podemos decir, con alta probabilidad, que Chopin sufrió de tuberculosis, mientras que la complicación de la pericarditis fue probablemente la causa inmediata de su muerte».

El obituario publicado en los periódicos dice textualmente: «Fue miembro de la familia de Varsovia por nacionalidad, polaco por corazón y ciudadano del mundo por su talento, que hoy se ha ido de la tierra».

El solemne funeral de Frédéric Chopin, se celebró en la iglesia de Santa Magdalena de París el día 30. En él, cumpliendo disposiciones de su testamento, se interpretaron sus Preludios en Mi menor y en Si menor, seguidos del Réquiem de Mozart. Más tarde, durante el entierro en el Cementerio de Père-Lachaise, se tocó la Marche funèbre de su Sonata Op. 35.

Aunque su cuerpo permanece en París, se obedeció la última voluntad del músico, extrayendo su corazón y depositándolo en la Iglesia de la Santa Cruz de Varsovia.

Su música

Chopin, representa un extraño caso entre los compositores intérpretes (en su caso, de piano) que ha alcanzado reputación como gran compositor. Su música de cámara y vocal es escasa y la orquestal comprende unas cuantas obras concertantes. En todas ellas, siempre hay un piano involucrado. Sus amigos y colegas lo animaron a abordar otros géneros; cuando el conde de Perthuis le animó a escribir un melodrama, el músico respondió: «Dejad que sea lo que debo ser, nada más que un compositor de piano, porque esto es lo único que sé hacer».

Chopin y el piano

El piano alcanzó en el siglo XIX su máxima popularidad. Había dejado completamente de lado al clavicémbalo y se adecuó perfectamente a la expresión individual del sentimiento, característica del Romanticismo. Los fabricantes perfeccionaban el instrumento mejorando su variedad de matices, la pureza y riqueza del timbre y las posibilidades sonoras.

Ante la posibilidad de que Chopin fuera un autodidacta del piano, Alfred Cortot afirmó que: «nunca recibió lecciones de piano y varios estudios sobre el músico enfatizan lo mismo: un pianista sin maestros de piano». Lo cierto es que Chopin sí recibió lecciones de piano, pero de músicos que no eran pianistas profesionales: Żywny era violinista y Elsner era compositor. Ambos le dieron las herramientas básicas y supervisaron sus primeros pasos, pero no encaminaron al joven hacia un método, escuela o estilo particular.

Probablemente recibió lecciones irregulares de Wilhelm Würfel; si eso fuera cierto, éstas habrían sido las únicas clases de parte de un verdadero pianista. En todo caso, el adolescente Chopin era consciente de su estilo personal y de la necesidad de proseguir solo en la búsqueda de una técnica y un sonido propios, sin seguir ni imitar a nadie en particular. Rechazó asistir a las clases de piano cuando ingresó en el Conservatorio de Varsovia en 1826 y, después, al llegar a París en 1831, rechazó cortésmente una invitación para recibir clases de piano por Kalkbrenner, uno de los pianistas más notables y técnicos de su tiempo.

Fue tan importante para Chopin, que necesitaba del instrumento para componer. Los primeros testimonios acerca del estilo de tocar de Chopin provienen de su primera gira, en Viena, donde se admiró, la extraordinaria delicadeza de su pulsación, una indescriptible perfección técnica, su completa gama de matices, fiel reflejo todo ello del más profundo sentimiento (en el *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1829), sin embargo, también se le criticó su poco volumen. Uno de los testimonios más destacados lo ofreció Robert Schumann en 1837, cuando escribió: «Imagínense que un arpa eólica tuviera todas las escalas y la mano de un artista, las pulsara desordenadamente con toda clase de adornos fantásticos, de tal modo que siempre se oyera una fundamental más grave y una voz más aguda de forma suave y mantenida — así tendrán una imagen aproximada de su modo de tocar—».

Por estos y otros comentarios, se sabe que la sonoridad de Chopin al piano era delicada; no impresionaba la fuerza ni el sonido, sino los matices y los contrastes. La falta de fuerza no se debió necesariamente a la enfermedad como a veces se ha dicho; era parte de su propio estilo interpretativo. Por esa

razón, el sonido de Chopin se avino muy bien a las veladas o soirées de la aristocracia; el músico prefirió presentarse en esos pequeños salones, con un breve y selecto auditorio, en donde era posible una singular comunión. Chopin no fue un concertista de piano (como Thalberg o Liszt), sino que fue un pianista-intérprete de sus propias obras, y llegó a tener una posición envidiable como tal. Tampoco era un ejecutante arrollador y teatral. Otra razón por la que quizás evitó los grandes auditorios fue su extraordinario nerviosismo para enfrentarlos. Liszt transcribió una confesión de su colega en su Autobiografía: «No tengo temple para dar conciertos: El público me intimida, me siento asfixiado, paralizado por sus miradas curiosas, mudo ante estas fisonomías desconocidas». También en una carta a su amigo Titus W. dice Chopin: «No sabes qué martirio son para mí los tres días anteriores al concierto».

Una de las características particulares de su toque y de sus obras fue el rubato, probablemente Schumann se refería a él cuando decía desordenadamente. El mismo Chopin escribió sobre él:

La mano derecha puede desviarse del compás, pero la mano acompañante ha de tocar con apego a él. Imaginemos un árbol con sus ramas agitadas por el viento: el tronco es el compás inflexible, las hojas que se mueven son las inflexiones melódicas.

En las partituras de Chopin, el rubato está presente sobre todo en las partes en que se presentan valores irregulares o grupos de notas pequeñas (adornos). Según Chopin, éstos no deben tocarse exactamente, sino con estilo y buen gusto. Quizás por ello, ésta y otras características de su música han llevado a varias interpretaciones afectadas, e incluso a partituras «editadas» por músicos que sin ningún respeto ni juicio crítico han realizado cambios en varios pasajes. Según testimonios de Moscheles y Müller, Chopin rechazó la exageración y el amaneramiento respecto al rubato y a otros aspectos interpretativos. El rigor y la sencillez fueron las constantes de su modo de tocar.

Partiendo de Johann Nepomuk Hummel y John Field, Chopin descubrió el verdadero potencial del piano para construir un mundo poético de melodía y

color. Sus obras son de una naturaleza profundamente pianística: comprendió la capacidad del cantabile del instrumento, muy distinta del canto o del violín, como entonces se pretendía, «inventó» una nueva manera de tocar (dinámica, digitación) y exploró sus recursos tímbricos mediante la armonía, la extensión, la resonancia y el pedal. A medida que profundizó en ella, se aproximó a una sensibilidad más alucinada del sonido. Por ello, su trascendencia e influencia en la música para piano fue inmensa, hizo posible las investigaciones posteriores de Fauré, Debussy y Skriabin, o incluso las de Messiaen o Lutosławski, como ellos han reconocido.

Chopin y el Romanticismo

La carrera de Chopin —desde 1831 en París hasta 1849— se desarrolla durante el Romanticismo, en su segundo periodo conocido como, Romanticismo pleno. Además de él, en Europa brillaban en aquellos años compositores como Berlioz, Paganini, Schumann, Mendelssohn, Meyerbeer y destacaban las primeras óperas de Verdi y Wagner.

Muchos rasgos de la vida de Chopin, son símbolos del Romanticismo: su aire de misterio, su doloroso exilio, su inspiración atormentada, su refinamiento, incluso su temprana muerte por la tisis son temas románticos típicos. Sin embargo, es preciso notar que las biografías novelescas —también algunas películas— y las interpretaciones exageradas han terminado por falsificar la imagen del músico y su genio. De Candé ha dicho que: «el mito con que se ha hecho víctima a su genio es el más tenaz y más nefasto de la historia de la música».

Otro aspecto romántico en Chopin, es el hecho de que su sentimiento lírico termine por quebrantar siempre la realidad patente: «Rosas, claveles, plumas de escribir y un poco de lacre y en ese instante ya no estoy en mí, sino, como siempre, en un espacio totalmente distinto y asombroso aquellos espacios imaginaires» (Nohant, 1845). Su preferencia por las formas breves, sobre todo por la pieza de carácter —el nocturno, la balada— es típicamente romántica. También el recoger géneros clásicos o históricos para tratarlos en forma no convencional —la sonata, el concierto y el preludio—. Y sobre todo, su

marcado nacionalismo musical, manifestado en la adopción y estilización de formas procedentes de la música folclórica de Polonia, como la polonesa y la mazurca, reivindicando el sentimiento patriótico, precisamente en tiempos de opresión rusa.

Indiscutiblemente un romántico, hay otras características en él que colocan a Chopin en una posición singular. Por ejemplo, su preferencia por la aristocracia y la monarquía. Poseedor de una gran cultura literaria, sus formas son sin embargo abstractas y libres de referencias de esa índole, a diferencia de Robert Schumann o Liszt, por ejemplo: Kreisleriana o Años de Peregrinaje. Los títulos que se les han aplicado: «Revolucionario», «La gota de agua», no le pertenecen. Chopin evitaba que se buscasen referencias extramusicales en sus obras —en este sentido puede comparársele a Brahms—, de hecho, todas sus obras llevan títulos genéricos (sonata, concierto, polonesa, preludio...). Su música es pura, como la de Mozart. Por ello, no sorprende que su enfado fuera mayúsculo al ver publicados por Wessel (editor inglés) sus Nocturnos Op. 9 como «Los murmullos del Sena», los Nocturnos Op. 15 como «Los zafiros» o el Scherzo Op. 20 como «El banquete infernal». Esta situación se mantuvo, sobre todo en Inglaterra, hasta bien entrado el siglo XX.

También es conocida su indiferencia por la música de sus contemporáneos —incluso por Beethoven y Schubert—. Manifestó en cambio su admiración y constante inspiración en Bach y Mozart, y también la escuela clavecinística francesa. Chopin es, según Wanda Landowska «un Couperin teñido de Romanticismo».

En cambio, Chopin siempre mostró un gran interés por la ópera de su tiempo, sobre todo por el bel canto italiano —Rossini y su amigo Bellini—. Aunque su maestro Józef Ksawery Elsner, vio en él al creador de la ópera polaca y lo estimulara en tal propósito, no compuso nada relacionado con ella. Sin embargo, el melodismo italiano para él fue una importante fuente que le permitió «descubrir los secretos de la melodía verdaderamente cantable, y realizada por la técnica del bel canto» —Bal y Gay—. Chopin empleó frecuentemente la textura tradicional de la melodía acompañada, como Mozart. Otra importante fuente de su melodismo fue el folclore de su patria.

Sus melodías son animadas, emotivas y de una perfecta elegancia, conocía admirablemente los secretos de la constitución melódica.

Chopin jugó un rol muy importante en el desarrollo de la armonía en el siglo XIX. Poseía un genio extraordinario e innovador para ella, que se revela en su riqueza, su ritmo armónico, sus modulaciones y sus sutiles cromatismos, anticipándose en medio siglo a sus contemporáneos. Por ello encontró cierta oposición entre los músicos más conservadores. Sigismund Thalberg dijo una vez: «Lo peor de Chopin es que a veces uno no sabe cuándo su música está bien o está mal».

A veces se ha considerado a Chopin un músico «plano», que mantuvo un único estilo desde la madurez artística que alcanzó por el tiempo en que salió de Varsovia (1830), sin etapas marcadas o una línea evolutiva como sucede en otros compositores. Sin embargo, se distingue en él un último periodo creativo o estilo tardío, en el que el dramatismo y los efectos violentos ceden su paso a la gran concentración, la moderación del gesto y un lirismo más profundo. A él pertenecen el Scherzo Op.º 4, la Sonata Op.º 4, la Balada Op.º 4, la Barcarola, la Polonesa-fantasia, los Nocturnos Op. 55 y 62 y la Sonata para violonchelo. Estas obras revelan la búsqueda de nuevos moldes formales, armónicos y sonoros. Lo que hubieran sido sus posteriores composiciones es sólo conjetura.

Obras concertantes

Las únicas obras de Chopin que incluyen orquesta, son de carácter concertante: piano y orquesta. Significativamente, estas seis composiciones pertenecen prácticamente al periodo inicial de su carrera en Varsovia, cuando estudiaba con Elsner entre 1827 y 1831, el año en que llegó a París. La primera fue: Variaciones sobre un tema de Don Giovanni Op. 2, que recibió el célebre elogio de Schumann. Hay tres obras inspiradas en el folclore polaco y finalmente dos conciertos para piano: el Concierto para piano y orquesta n.º 2 Op. 21 en Fa menor (1829-1830) y el Concierto para piano y orquesta n.º 1 Op. 11 en Mi menor (1830).

Ambos son obras clásicas del repertorio internacional. Destaca en ellos la originalidad de su forma, que rechaza el donatismo convencional, reemplazándolo por la idea de la segmentación. También la brillantez y expresividad de la parte pianística y la gracia y suprema elegancia, basada en la aristocracia natural del gesto, que toma distancia de la fogosidad romántica y que más bien recupera una nueva dimensión del Clasicismo. Los movimientos lentos recuerdan los futuros nocturnos. El Larghetto del Op. 21 lo compuso inspirado en su amor adolescente por Konstancja Gladkowska; sobre el Romance del Op. 11, Chopin escribió a Tytus W.: «Es como soñar despierto en una hermosa noche de primavera a la luz de la luna. De ahí también el acompañamiento con sordina». Los movimientos finales tienen un carácter danzable: uno de los temas del Allegro vivace del Op. 21 es una mazurca, y el Vivace del Op. 11 ha sido considerado una polca o un krakowiak. Schumann vio una continuidad beethoveniana en estos conciertos que ha sido luego refutada: Así como Hummel difundió el estilo de Mozart, Chopin llevó el espíritu beethoveniano a la sala de conciertos (1835).

Varios han criticado la «mala» orquestación de estas composiciones, entre ellos Berlioz. Hoy se considera que el modelo de estos conciertos no es el beethoveniano ni el de Mozart, sino las obras de Johann Nepomuk Hummel, Friedrich Kalkbrenner, Ferdinand Hiller o Sigismund Thalberg. En las obras concertantes de estos compositores contemporáneos, el piano tenía un papel absolutamente dominante y protagonista, mientras que la orquesta pasaba a un segundo plano, limitándose a hacer la exposición inicial del material musical y a subrayar ciertos momentos expresivos del solista. Por ello, la debilidad de la orquestación era un propósito y no resultado de una incapacidad. Se han realizado otras orquestaciones de estos conciertos: por Tausig, Burgmeister, Messenger y Klindworth. Pero es significativo que las versiones más interpretadas sean las originales, pues se considera que las nuevas versiones no han mejorado mucho la situación.

Música polaca: polonesas, mazurcas y otros

Iniciando su carrera, simbólicamente bajo la impronta del folclore polaco, la primera composición de Chopin (a los siete años) fue la Polonesa en Sol menor —encontrado y reeditado en 1946—. Sin embargo, esta obra, junto a sus primeras polonesas, tiene más de calco de la música folclórica de autor de Karol Kurpiński, Meyseder, Oginski, Lipinsky y Elsner, entre otros. Hacía un siglo que la polonesa, la popular danza polaca, se había convertido dentro de la música clásica instrumental en una lenta y galante danza convencional más, con un singular pie rítmico. Pronto, en sus vacaciones veraniegas, el adolescente Chopin conocería la naturaleza de la verdadera polonesa, en las festividades campesinas, donde bailó, transcribió melodías e incluso llegó a tocar instrumentos folclóricos: su asimilación del folclore no fue superficial. Así, en su madurez sus polonesas recogieron el vigor rítmico y el espíritu caballeresco y heroico de su país, lleno de audaces armonías y bajo una brillante y emotiva escritura pianística. Destacan sobre todo las polonesas en La bemol (Op. 53), en Fa sostenido menor (Op. 44) y la Gran Polonesa Brillante para piano y orquesta Op. 22, precedida de un Andante spianato.

Lo mismo ocurrió con sus mazurcas. Sin embargo, en ellas son más evidentes la impregnación de los ritmos, las armonías, las formas y los rasgos melódicos de la música popular polaca: emplea recursos exóticos, como los bordones de quinta y las escalas modales tradicionales de su país (por ejemplo, la típica cuarta aumentada lidia). Hizo muy poco uso de temas folclóricos reales: creó un folclore imaginario, como lo hizo después Béla Bartók. Sus cerca de 60 mazurcas las escribió a lo largo de toda su vida, recurriendo a ellas para convertirlas, en su brevedad, en instrumentos de verificación del yo musical, para captar diversos problemas compositivos y estados de ánimo. Representan un microcosmos musical en sí mismas que son un muestrario completo de su estilo único. Cerrando simbólicamente su carrera, su última obra fue la Mazurca en Fa menor Op. 68 n.º 4 Otras obras basadas en el

folclore fueron el Krakowiak —en su Gran rondó de concierto, Op. 14— y el kujawiak en su temprana Fantasía sobre aires polacos, Op. 13.

Sin embargo, la influencia de la música polaca no se limitó a estos dos géneros musicales. Las características del folclore invadieron todos sus parámetros musicales. Friedrich Nietzsche destacó en Chopin la esencia eslava como energía liberadora —de la influencia alemana—, junto a la superación de la esfera étnica con la elegancia suprema del gesto cosmopolita, del ideal clásico de belleza. Según el filósofo, todo ello le permitió a Chopin liberarse de las inclinaciones hacia lo que es feo, oscuro, pequeño burgués, grosero o pedante. En su dolorosa situación de exiliado, acudió como los artistas populares a las fuentes populares para expresar la afirmación de su pueblo en peligro ya lo decía Schumann cuando hablaba de: «cañones entre las flores» o como dijo Paderewski, «Chopin fue un contrabandista, que hacía salir de sus pentagramas la música que representaba la libertad y esencia de su patria».

Las únicas composiciones vocales conservadas de Chopin son los Cantos Polacos Op. 74 más otras sin número de opus. Son canciones para voz y piano, al estilo del lied, basados en poemas de compatriotas suyos (Stefan Witwicki, Adam Mickiewicz, Bohdan Zaleski, Zygmunt Krasinski, Ludwik Osinski, Wincenty Pol y Ignacy Maciejowski), que generalmente fueron compuestas para ocasiones particulares —eventos sociales o de emigrados—. Son consideradas obras menores, de escasa o nula trascendencia en la historia del lied. En ellas hace uso de un lenguaje menos sofisticado, un estilo más simple y de naturaleza ligera. Sin embargo, poseen las características “polacas” de la música del compositor. Como hizo con varias obras vocales ajenas —además de orquestales y escénicas—, Liszt arregló estas canciones para piano solo, por ejemplo: Zyczenie (La plegaria de una doncella) Op. 74 n.º 1).

Valses y otras danzas

Además de las polonesas y las mazurcas, Chopin compuso obras basadas en otras danzas. Al igual que aquéllas, estas piezas no son precisamente música para bailar, sino una estilización, «música de salón» —como buena parte de la

producción de Chopin—, escrita para tocar en los salones, aunando el impulso rítmico, la expresión y el brillo instrumental. Entre estas obras se encuentran Bolero Op. 19, Tarantela Op. 43, Eccosaises Op. 72 n.º 3-5 y Barcarola Op. 60, entre otras. También escribió dos marchas fúnebres: la temprana Op. 72 n.º 2 y la famosísima que animaría después a Chopin a completar la Sonata n.º 2. Empero, las más conocidas son los valeses.

En esa época, el vals era el baile vienés que comenzaba a hacer furor en los salones de Europa, gracias sobre todo a Josef Lanner y Johann Strauss (padre). Schubert o Weber compusieron valeses (para piano) en este estilo. Sin embargo, la mayoría de los valeses chopinianos están lejos de ese carácter. Para Mendelssohn, éstos no tenían de vals más que el nombre. Quizás no deba buscarse en éstos lo danzable, pues parecen transmitirnos sugerencias que no aluden directamente al baile, sino al recuerdo personal que le dejó el ambiente —evocación que hace recordar el origen de La Valse de Ravel—. Robert Schumann dijo: «Cada vals de Chopin es un breve poema en el que imaginamos al músico echar una mirada hacia las parejas que bailan, pensando en cosas más profundas que el baile». Es significativo que dos de sus valeses estén dedicados a sus primeros dos amores: el Op. 70 n.º 3, dedicado a Konstancja, o el Op. 69 n.º 1, el Vals del adiós dedicado a Maria.

Además de ser una declaración amorosa, se hallan expresadas en estas obras la ligereza como en el Op. 64 n.º 1 —el llamado Vals del minuto— o la melancolía del Vals du regret (Op. 34 n.º 2), además del vals brillante (Op. 18). Por otro lado, para reconsiderar la etérea cualidad bailable de esta música, es muy sugerente el ballet «Las Sílfidés», íntegramente compuesto en orquestaciones de obras de Chopin —entre ellas algunos valeses—.

Otras obras

En 1831, Chopin escribió que la motivación de componer era su «tal vez audaz pero noble deseo de crear un nuevo mundo para mí mismo». Su música confirma sus intenciones: a veces poética, otras orgullosa, siempre elegante y a menudo plena de heroísmo, en verdad constituye un mundo en sí misma y no se parece a la obra de ningún otro compositor. Robert Schumann la definió

como «cañones sepultados entre flores». Precisamente Schumann fue un fiel seguidor y un audaz crítico del compositor polaco, teniendo el acierto de descubrirle en un famoso artículo (publicado el 7 de diciembre en la revista *Allgemeine Musikalische Zeitung*) que incluye la famosa cita «¡Quítense el sombrero, señores, he aquí un genio!».

A menudo, las obras surgían en la mente —y en los dedos— del maestro con rapidez; sin embargo, a posteriori solía emplear mucho tiempo en la transcripción y redacción definitiva de estas.

Una parte muy representativa de sus obras, como sus Polonesas (incluido el *Andante spianato* y *Gran Polonesa Brillante* Op. 22; la Polonesa en La bemol Op. 53 y la Polonesa-Fantasia Op. 61), así como las Mazurcas (como por ejemplo, las Op. 24), son el resultado de una innovadora fusión entre el folclore polaco, la influencia de melodías militares, patrióticas o nacionalistas, el bel canto y la música de la propia corriente romántica.

El lenguaje armónico de Chopin, es absolutamente original, pleno de complejas armonías cromáticas; también emplea recursos más “exóticos”, como los bordones de quinta de las danzas folclóricas y las escalas modales tradicionales de su país. Las cincuenta y cinco Mazurcas que compuso representan un microcosmos musical en sí mismas: son un muestrario completo de su estilo único, y la forma en que lo trata, repitiendo una misma danza en diferentes formas. Sus Estudios y Preludios están fuertemente influidos por el afán de variedad y la maestría técnica de «El clave bien temperado» de Johann Sebastian Bach.

Otras formas importantes en su obra son los Scherzo (Op. 20, 31, 39 y 54), los Estudios (Op. 10, Op. 25 y *Trois nouvelles études*) y los Nocturnos (Op. 9, Op. 32, Op. 62...). Estos últimos influidos por las composiciones homónimas del compositor irlandés John Field, y en ellos Chopin exhibe abiertamente su gusto por el bel canto. En el caso de los Estudios, podría decirse que es la obra con intención didáctica más importante desde «El Clave Bien Temperado» de Bach, en el sentido de que aúna el trabajo técnico más puro con un gran cuidado en la construcción y el contenido musical. Los Scherzi de Chopin son

las primeras obras independientes en llevar ese título, exceptuando el caso de una Bagatela de Beethoven (op. 33 n. ° 2), y los Dos Scherzi D. 593 de Schubert. A pesar de compartir esquema formal con los scherzi clásicos, y también el compás de 3/4, Chopin crea cuatro obras extensas, con contrastes muy dramáticos.

Siendo uno de los más destacados pianistas de la historia, quizás el más técnico y el más refinado, las enseñanzas que dejará para los compositores posteriores entroncan en la tradición mozartiana más pura: «a tempo con la mano izquierda y libre con la derecha» —lo que se conoce como rubato melódico—. La ornamentación es elaboradísima y virtuosa, pero nunca se evidencia por sí misma —evitando el alarde técnico—, sino que debe buscarse imbricada en el tratamiento poético que otorga a cada pieza.

La obra de Chopin se encuentra entre las más originales e influyentes de la historia de la música, y por este motivo se le compara con frecuencia con Johann Sebastian Bach y Wolfgang Amadeus Mozart. Chopin abandonó definitivamente el estilo dieciochesco para ingresar de lleno en un «nuevo mundo» —aquel que quería para sí— de composición cuasiverbal, una especie de lenguaje sonoro que emana directamente de la técnica de su instrumento y se desarrolla en sonoridad para conducir al piano moderno del siglo XX. Chopin descubrió el verdadero potencial del piano para construir un mundo poético de melodía y color. Este avance impuso las bases de toda la composición pianística posterior. Para superarlo hubo que esperar a Bartók, Debussy, Ravel y Prokofiev, entre otros.

La estética chopiniana, pues, se conformó mezclando la proporción clásica de Bach y el amor al bel canto operístico de Mozart y Bellini, combinados también con la herencia musical polaca. Gracias a esta última, el emigrado se convirtió, además, en el primer compositor nacionalista de su país.

Chopin en la cultura popular

En todo el mundo existen multitud de festivales, asociaciones musicales, escuelas, institutos, así como calles y avenidas que llevan el nombre de Frédéric Chopin:

- Tal vez el más importante festival sea el concurso de piano que se celebra en Varsovia cada cinco años en memoria del compositor polaco.
- El aeropuerto internacional de Varsovia se llama Frédéric Chopin
- El asteroide descubierto en 1986 por el astrónomo Eric Walter Elst, ha sido bautizado como (3784) Chopin. Otros varios objetos del Sistema Solar han recibido su nombre en homenaje al polaco, incluyendo un cráter en el planeta Mercurio.
- En el videojuego llamado Eternal Sonata, desarrollado por Tri-Crescendo y publicado por Namco Bandai Games para la Xbox 360 y PlayStation 3, narra la historia de Chopin en su lecho de muerte y su último sueño.
- En otro juego publicado por Namco Bandai Games y desarrollado por Namco Tales Studio, Tales of Vesperia, el traje de Chopin es un traje alternativo para el personaje Flynn Scifo.
- El grupo de rock alternativo Muse ha incluido en la canción «United States of Eurasia», de su disco The Resistance, un fragmento de su obra Nocturno en mi bemol mayor Op. 9 n.º 2. Además, Matthew Bellamy, cantante y pianista del grupo, dice haber sido fuertemente influido en su trabajo y composición por Chopin.
- El dúo puertorriqueño de música salsa, Richie Ray & Bobby Cruz incluyó el Estudio Op. 10, n.º 12 en su tema “Sonido bestial” de 1971.
- El grupo de rock alternativo argentino “¿Qué pasó con Marta Ramos?” Habla en su tema “Chopin” de un encuentro ficticio entre el compositor polaco y una viajera en el tiempo.

Chopin en el cine y televisión

Las obras de Chopin han sido utilizadas a menudo como parte de la banda sonora original de muchas películas y series de televisión. Además, varias películas y cortometrajes se han ambientado en la vida del compositor polaco.

BIOGRAFOS

- Maynar Solomon
- Otto Jahn
- Friedrich Schlichte
- Charles Rosen
- Tralliwell
- Gutman
- Shoie
- Biblioteca Biográfica
- Fernando Tamayo
- Ambrozy Migroszewsk