

La estética del sentimiento

La noción de que la música figuraba entre las “Bellas Artes” y de que era una actividad diferente a aquellas a las se dedicaba la gente corriente, era aún reciente. La idea de un sistema de Bellas Artes fue surgiendo en el siglo XVIII con los escritos de Charles Batteux, Alexander Baumgarten e Inmanuel Kant. A comienzos del siglo XIX, los filósofos del momento –Kant, Schelling, Hegel y Schopenhauer- definieron los principios, fines y significados de las Artes como un conjunto coherente. La estética fue considerada una disciplina muy seria porque el Arte adquiere una importancia mayor que nunca hasta entonces. Tal importancia hizo que el Arte se convirtiera en una especie de religión de carácter profano; se consideraba que era capaz de proporcionar al acceso a un nivel de realidad que trascendía los límites de la existencia de una persona corriente. Por ejemplo, Hegel en sus *Ensayos sobre Estética* consideraba a las artes como la personificación del *geist* que para él era una especie de entidad primordial que encerraba en sí misma a la mente de los hombres y al mismo universo. En medio de esta sobrevaloración de las artes, la música pasó a ocupar un lugar central. Si en el siglo XVIII la jerarquía de la artes se trataba de simples escalas valorativas, en función de los méritos que se le reconocían según el fin que tiene cada arte en general, por el contrario, el romanticismo sitúa las diversas artes en relación dialéctica las unas con respecto a las otras con lo que se crean tensiones internas, correspondencias y oposiciones entre ellas que tendrán que ser explicadas y resueltas.

Wackenroder: la música como lenguaje privilegiado

Adoptó la postura típica del romanticismo temprano: frente al arte es necesario al abandono, la actitud puramente contemplativa, propia no del crítico sino del simple amante del arte, del entusiasta. En otras palabras, el órgano por medio del cual se accede a la obra de arte es el sentimiento, no el intelecto. Todas las artes actúan para manifestar nuestros sentimientos más profundos, ahora bien la música es el lenguaje primigenio de los sentimientos y es un arte superior debido a su capacidad expresiva. La música para Wackenroder es el arte que concilia lo humano con lo divino. El sentimiento es el órgano privilegiado

que nos permite acceder a los secretos más íntimos del mundo, a la esencia de las cosas y al mismo Dios. Así describe los efectos de la música: “... *cierro los ojos frente a todas las guerras del mundo y me retiro, silencioso, al reino de la música, como si fuera el reino de la fe, donde todas nuestras dudas y todos nuestros dolores se abogan en medio de un mar de sonidos y donde nos olvidamos del vocerío de los hombres que nos da vértigo debido al parloteo de las diferentes lenguas y a la confusión de alfabetos y de monstruosos jeroglíficos; más, con un dulce toque, la música libra, como por encanto, de toda angustia a nuestro corazón. ¿ Y cómo? ¿ Encuentran, quizás, nuestras preguntas una respuesta aquí? ¿ Acaso se nos revelan misterios? No; en lugar de respuestas, de revelaciones, se nos muestran bellas y aéreas formas de nubes, cuya visión nos calma sin saber cómo; ... y nuestro espíritu se cura mediante la contemplación de maravillas que son aún más incomprensibles y sublimes. En ese instante, el hombre querría exclamar: ¡Esto es lo que pretendía! ¡Ahora me siento sereno y lleno de alegría!*”.

También conectando con el pitagorismo, Wackenroder define la música como un sistema que encierra una inexplicable y misteriosa simpatía entre las proporciones matemáticas de los sonidos y las fibras del corazón humano. La música posee un carácter sagrado que deriva del elemento matemático, aunque este no debe investigarse, al objeto *de no pisar los recintos sagrados e inviolables*. La música religiosa es la que más atrae su atención, sobre todo la polifonía sacra del renacimiento a la que considera ejemplo de religiosidad pura a la que debe tender el arte.

La obra de Wackenroder, aún careciendo de un plan sistemático y de conocimientos filosóficos, representa una base fundamental del pensamiento romántico y se encuentra lejos del Iluminismo y de la concepción racionalista de la música.

Schelling: la música como ritmo

Su pensamiento es importante por la posición peculiar que asigna a la música dentro de su complejo sistema artístico. Para Schelling, el arte es representación de lo infinito en lo finito, de lo universal en lo particular, objetivación del Absoluto en el fenómeno. Las artes pueden entonces distinguirse las unas de las otras según el grado de lo finito en que se encarna lo infinito. De esta manera existen dos clases de artes: uno real y otro ideal, según se manifieste en las artes el aspecto real, objetivo y físico o el aspecto ideal, subjetivo y espiritual. De un lado, tendremos las artes figurativas y de otro, las artes de la palabra. Entre las primeras se encuentra la música junto con la pintura y la escultura. Dado que la música se halla vinculada a la materialidad física del sonido es por lo que la incluye en el arte real.

Schelling individualiza dentro de la música tres elementos: ritmo, modulación y armonía-melodía y les aplica su sistema de manera que el primero es el elemento real, el segundo es el ideal y la armonía-melodía representa la síntesis o unidad de los dos primeros elementos. El elemento de mayor importancia entre todos es el ritmo que es “la música dentro de la música” ya que la forma necesaria de la música es la sucesión. El tiempo es la forma general de concreción de lo infinito en lo finito. Si por un lado, la música es el arte que más se aproxima a la materia, por otro, es el arte más abstracto y espiritual ya que reproduce el

movimiento puro, el ritmo cósmico, el devenir de las cosas. De esta manera, la música se sitúa en un equilibrio entre la sensibilidad y la espiritualidad. Este tema tendrá gran éxito en la estética musical, siendo Hegel quien lo desarrolle ampliamente.

Hegel: el sentimiento invisible

En la *Estética*, publicada póstumamente de 1835, Hegel establece tres etapas fundamentales en el desarrollo del arte: simbólica, clásica y romántica. Todo el arte tiene como finalidad la expresión de la Idea en forma de intuición sensible por lo que necesita un material externo en el que pueda objetivar su contenido espiritual. La arquitectura representa al arte simbólico, es el arte en su fase inicial. El arte clásico se manifiesta en la escultura. La tercera forma de arte, la romántica, no simboliza el Absoluto mediante una forma exterior, sino que su forma es la subjetividad, el alma, el sentimiento y concreta en tres tipos de arte que guardan una relación dialéctica entre sí: pintura, música y poesía.

En la música, su elemento característico es la interioridad en sí, el sentimiento invisible o sin forma, que no puede manifestarse en una realidad externa, sino sólo a través de un fenómeno exterior, el sonido, que desaparece rápidamente, que se autodestruye. La poesía ocupa en el sistema hegeliano el vértice de las artes, como si se tratara del arte más universal, por lo que representa el primer síntoma de la muerte del arte, un punto de transición en el que el arte comienza a disolverse para ceder paso a la religión y a la filosofía. La música, al no abandonar el ámbito del arte verdadero y genuino, consigue expresar más que ningún otro arte la interioridad en forma de sentimiento subjetivo y a través de una forma sensible: el sonido. Partiendo de la arquitectura en dirección a la música, se alcanza progresivamente una mayor fuerza expresiva, una mayor capacidad de abstracción y un dominio sobre la sensibilidad que va en aumento, hasta que se llega a subjetivar por completo la materia en la música y a negarla en la poesía. En la filosofía hegeliana, al contrario que en la estética del Iluminismo, las artes mantienen una relación dialéctica entre sí. Afirma que la música presenta características tales que podrían aproximarla a la arquitectura. Ambas forjan su material conforme a las leyes de la cantidad y de la medida y no cuentan con ningún modelo dentro del mundo natural. La diferencia consiste en el hecho de que la arquitectura es un arte espacial en tanto que la música es un arte temporal, y en que la espacialidad es el elemento más heterogéneo que existe para el alma humana que es esencialmente pura temporalidad. La música sería el único arte en el que no se produciría ninguna separación entre los materiales exteriores y la idea, como sucede, por el contrario, en la poesía, en la que la representación se muestra independiente de los sonidos integrantes de la palabra.

Schopenhauer: la música como imagen directa del mundo

Si Hegel manifiesta un interés marginal por la música y le dedica una parte de su estética porque todo había de encontrar un sitio dentro de su dialéctica filosofía, Schopenhauer le asigna un puesto central dentro de la suya, de la que es vértice y colofón. Por este motivo, la obra de Schopenhauer representa la

más acabada sistematización filosófica de la música conforme a los ideales románticos.

Para Schopenhauer, el arte tiene como misión llegar a conocer la idea: el infinito nouménico que está en el fundamento del mundo. El conocimiento normal no puede llegar a la idea, dado que se halla sometido a la voluntad. Todas las artes representan una objetivación de la voluntad, desde sus grados más bajos a los más altos. La arquitectura representa el grado más bajo y a través de la escultura, la pintura, la poesía y la tragedia se alcanzan los grados más altos en se objetiva la voluntad. La música queda excluida de esta jerarquía debido a la posición de privilegio que mantiene y es que no se limita a representar las ideas o grados de objetivación de la voluntad, sino la voluntad misma. Hay no sólo un salto cualitativo sino también cuantitativo, que separa la música de las otras artes. La música se sitúa fuera de la jerarquía, encima de la pirámide, en un límite insuperable al que puede acceder únicamente el genio artístico. Es por ello que sólo se puede hablar de la música por analogía ya que es un lenguaje absoluto, intraducible e inefable.

Para Schopenhauer el compositor revela la esencia íntima del mundo mediante un lenguaje que su razón no entiende, es decir, el lenguaje de los sentimientos que sólo el genio conoce. Pero la música no representa sentimientos determinados sino que podría decirse que los representa en abstracto, dándonos lo que es esencial de aquéllos sin nada accesorio y sin los motivos que los provocaran. La música es forma pura del sentimiento. La música predilecta de Schopenhauer, como la de todos los románticos, es la música instrumental ya que sólo ésta es pura. La música no debe plegarse ante el significado de las palabras o volverse descriptiva porque se le obliga a hablar un lenguaje que no es el suyo. Con esto Schopenhauer cambia toda la tradición que había afirmado numerosas veces desde el nacimiento del melodrama, el predominio de la palabra sobre la música y la subordinación de esta última a la primera. La música no debe subrayar el valor de cada palabra, sino que la palabra debe plegarse ante la universalidad de la música. De esta manera, resultaría más apropiado que se creara un texto poético para una composición musical ya existente, si bien en la práctica se crea música para un texto preexistente. Del mismo modo, condena la costumbre de muchos oyentes que frente a la música pura instrumental, intentar revestir los sentimientos con la ayuda de la fantasía, hasta volverlos de carne y hueso y llegar a ver ahí escenas de la vida y de la naturaleza.

El músico romántico frente a la música

Toda la concepción romántica de la música se convirtió en patrimonio común de la cultura romántica, encontrándose no sólo en los escritos de los filósofos, sino también en los de los músicos, poetas, eruditos y críticos. Al contrario que en el Iluminismo, el músico romántico hace sus escritos en un tono literario sin hacer uso de un lenguaje técnico. Así pues, es característica común a toda la estética musical de la primera mitad del siglo XIX, mirar la música con ojos de literato más que con ojos de músico. La música no se identifica con su técnica; ésta se presenta como un factor secundario.

Es Beethoven quien representa de manera más perfecta el ideal de la música y el músico románticos. Nos dejó, gracias a sus cuadernos de conversación y a su rico epistolario, un gran testimonio de su pensamiento. La riqueza de éste revela la posesión de una cultura poco corriente: Beethoven leía a filósofos, poetas, historiadores, críticos y su saber era mucho más extenso que el que correspondía a un músico de una cultura normal.

Son numerosas las cartas en las que Beethoven en las que defiende el ideal humanístico del músico, al tiempo que testimonia la exigencia de insertar la música en el resto de la cultura. La música ha de comprometer al hombre en su totalidad y la condición del artista no puede ser otra que la libertad absoluta con respecto a cualquier vínculo moral y material. Destaca el sentido romántico de la misión del artista y del músico, del valor de la obra propia y de la individualidad y representan el substrato cultural sobre el que se desarrolló la concepción romántica de la música.

Beethoven es importante en el contexto de la cultura romántica no sólo por lo que representó su obra y por el ejemplo que dio con su vida, sino porque entró en el Romanticismo con el valor de auténtico mito y porque así se le consideró por muchos escritores románticos. E. T. A. Hoffmann, gran novelista, aunque también crítico musical, compositor y director de orquesta, es uno de los primeros mitificadores de Beethoven. En sus escritos musicales, Hoffmann esboza lo que se podría considerar como una especie de bosquejo de historia musical desde el Renacimiento hasta su tiempo, conforme a unas determinadas categorías interpretativas. Es el concepto de romanticismo es el que le sirve para interpretar las transformaciones habidas a lo largo de la historia de la música. Por tanto, el romanticismo es para Hoffmann una categoría metatemporal que también actúa como clave de interpretación histórica. Es por ello que establece una peculiar relación entre Romanticismo y Beethoven.

La música es, según Hoffmann, la más romántica de todas las artes, puesto que tiene por objeto lo infinito”. Por este motivo, Beethoven es el Romanticismo mismo en su pleno despliegue, por cuanto que es el músico instrumental puro, gracias al cual quedó atrás todo residuo de mundo y de mundanidad. Es a través de su música cuando por primera vez se produce una coincidencia histórica entre las ideas que entonces se tenían de Romanticismo y de música. Además, Hoffmann insisten en sus escritos en el poder que tiene la música para evadirnos de las penas y de las miserias del mundo terrenal elevándonos hasta un mundo de sueños y fantasías.

También son muy significativos los escritos de Robert Schumann siendo reveladores de una metodología crítica y conteniendo anotaciones de máximo interés en relación con la concepción romántica de la música. Tuvo una gran sensibilidad para la crítica que le permitió comprender incluso a músicos alejados de él: Schumann comprendió en valor inmenso de la música de Berlioz, así como el de la música de Chopin y de Mendelssohn; presagió en valor del joven Brahms y comprendió a un músico como Liszt. El concepto central que guía su pensamiento es el principio de la inseparabilidad del arte y la vida: el arte es expresión de la personalidad del artista; el arte es un compromiso total en relación con la propia vida del artista. La estética de un arte es la de los demás; únicamente el material

difiere de un arte a otro. Con esto reafirma la tendencia romántica a aglutinar todas las artes en razón a su poder expresivo común. Esta fusión empuja a todas las artes a obtener la condición perfecta: la de la música.

Para Schumann afirmar que la música es expresiva no significa afirmar un poder vago en orden a expresar de modo indefinido los sentimientos, es decir, la forma de los sentimientos o el sentimiento en abstracto como opinaba Schopenhauer. Para él, la música es un lenguaje verdadero y auténtico capaz de expresar toda la gama de matices posibles. Hablando de las *Seis romanzas sin palabras* para piano de Mendelssohn, imagina que habrían podido componerse a partir de un texto literario al que luego se le hubiera hecho desaparecer, con el fin de que un poeta diferente del que creara el texto anterior, tras haberlas oído hubiera podido volver a crear un nuevo texto para la composición. “En tal caso, si el nuevo texto coincidiera con el viejo, sería una prueba más que aseguraría la expresión musical”. “Los hombres poco refinados no suelen captar de la música carente de texto más que dolor, alegría o, aquello que está en medio, dulce melancolía, mas no son capaces de percibir los matices más finos que presentan las pasiones, como son la cólera, el arrepentimiento, los instantes de intimidad familiar, el bienestar, etc.; por ello, les resulta difícil también comprender a maestros como Beethoven o Franz Schubert, que contaron con el don de traducir a la lengua de los sonidos cada momento vital”.

Estos principios tan claros, no presentan una continuidad en el terreno crítico donde se preocupa más de los valores formales de las obras que analiza. Como para otros muchos críticos románticos, también para Schumann renovar viejas formas o inventar otras nuevas es signo de espíritu genial y revolucionario: así Berlioz es el innovador dentro del campo de la sinfonía. El defecto fundamental de esta crítica estriba en la falta de continuidad entre el análisis formal y el comentario sobre el contenido. Este último lo aborda con un estilo metafórico, impresionista, rico en adjetivos pero la personalidad del músico no se convierte en el elemento de unión por el cual forma y contenido queden fuertemente unidos.

Un punto de vista similar es el de Mendelssohn en una carta en la que respondía sobre preguntas acerca del significado de sus *Romanzas sin palabras*: “*la gente se queja a menudo de que la música es demasiado ambigua, de que los pensamientos que suscita cuando se la escucha no están claros, mientras que, en cambio, todo el mundo entiende las palabras. Para mí, sucede exactamente lo contrario, no sólo en lo que atañe a un discurso completo, sino a cada palabra de éste; a mí, las palabras me parecen más ambiguas, mas vagas, más sujetas a equívocos que la música genuina, la cual llena el alma con miles de cosas, de forma mejor que lo hacen las palabras. Los pensamientos que expresa la música que yo amo no son tan indefinidos como para no poderse expresar mediante palabras, sino que son, a la inversa, demasiado definidos. De esta manera, me percaté de que, en todo esfuerzo que realicé en orden a expresar tales pensamientos, hay algo ajustado, aunque también algo falta en cada uno de los mismos. Si me preguntáis en qué pensaba yo cuando componía, os respondería: solamente en el canto, tal como está. Y si se hubiera dado el caso de que se me hubiera ocurrido esta o aquella palabra para este o aquel canto, yo no habría deseado nunca comunicársela a nadie, porque las palabras, aunque sean las mismas, significan cosas distintas según los individuos. Únicamente el canto puede significar siempre lo mismo, suscitar los mismos sentimientos en una persona que en otra, sentimientos que, sea como fuere, no pueden expresarlos las palabras”.*

Heinrich Heine: música y público

El término Romanticismo no tuvo una coincidencia en su significado en todos los países europeos en su momento de vigencia, de aquí que el Romanticismo de muchos novelistas, poetas, críticos y músicos franceses e italianos de la primera mitad del siglo XIX discrepara tanto del modelo alemán. El rechazo de todo sistema, la actitud de intolerancia para con la crítica erudita y la consideración del arte como experiencia directa, fueron caracteres comunes a muchos escritores románticos de origen francés o italiano; por el contrario, en Alemania había una gran tradición filosófica, con una fuerte tendencia a lo sistemático, que influiría sobre los escritores.

Importantes fueron los escritos de Heine como testimonio del interés que sintió por la música, escritos que se publicaron en una revista alemana y que tratan de la vida musical de París durante la década de 1830-1840. En estos se puede observar como Heine se halla más cerca de la corriente de pensamiento que había partido de los iluministas franceses que de la que había partido de los románticos alemanes. La idea de la primacía de la sensibilidad con respecto a la razón en el juicio de la obra de arte recuerda a Diderot. La falta de sistema, la exaltación de la sensibilidad, los escasos conocimientos que se tienen acerca de los aspectos técnicos del arte —hecho que no se lamenta, sino que se exhibe como condición indispensable para un mejor juicio—, todos estos rasgos llevan a la revalorización del sujeto como único punto de referencia frente a la obra de arte.

La figuras de Meyerbeer y Rossini predomina en su obra. Confronta ambos caracteres y dice: *“sobre las olas de la música de Rossini se mecen, del modo más confortable, tanto los placeres como los sufrimientos individuales del hombre: amor y odio, ternura y deseo ardiente, celos y mal humor. En esa música, todo es sentimiento individual; de aquí que en ella sea característico el predominio de la melodía: expresión inmediata de un sentimiento individual. Por el contrario, en Meyerbeer se da la supremacía de la armonía; en el caudal de las masas armónicas se pierden y se abogan las melodías, de la misma manera que las sensaciones particulares de cada individuo naufragan en el sentimiento global de un pueblo entero, y en tales corrientes armónicas se sumerge gustosa el alma, que se regocija con todo el género humano y siente como propios los grandes problemas de la sociedad. La música de Meyerbeer es más social que individual”*. La melodía es la voz de la individualidad, del sentimiento, de la interioridad, mientras que la armonía es para Heine el ámbito en el que encuentra su mejor expresión lo colectivo, lo social, el pensamiento, el concepto. Heine no se queda sólo con la melodía como otros románticos, sino que vive proyectado hacia otra época. Analiza la nueva situación que se está produciendo en el mundo de la música en relación al público: ya no hay que pensar en el saloncito aristocrático ni tampoco en la élite, constituida por la alta burguesía, de la elegante sala de conciertos parisiense, sino en el público de masas de la naciente sociedad industrial. Heine intuye que una nueva época se acerca y que revolucionará las categorías estéticas presentes. La sociedad de masas que empieza a perfilarse, exigía del artista efectos más potentes. Advierte que los nuevos tiempos no favorecerán arte más que los precedentes. La música está destinada a desaparecer, en medio del estrépito del mundo moderno, de los ferrocarriles, del poderío del dinero, de la industria y de la política; o por el contrario, tal vez estuviera destinada a renacer, pero entonces habría de ser distinta,

desarrollar una nueva vida y establecer unos lazos diferentes con la colectividad. Tras Heine una ideología similar conquistará a Wagner.

La música programática

Desde luego que ya había habido intentos de describir, sin la ayuda de un texto literario, alguno que otro suceso o fenómeno natural –La batalla de Andrea Gabrieli, Las historias bíblicas de Kuhnau, Las estaciones de Vivaldi y La pastoral de Beethoven–, pero se trataba de un fenómeno esporádico y la música descriptiva no se consideraba un género en sí mismo. El programa se limitaba al título y a una vaga intención descriptiva. Hay que llegar al Romanticismo para que la música programática se instituya como género aparte, sobre todo bajo la forma de poema sinfónico.

Los escritos de Liszt son bastantes significativos en lo que respecta a este problema. Su máxima aspiración estaba en conseguir una unión más estrecha entre música y poesía y propugnaba la creación de una música generadora de obras literarias. Esta concepción de la música está unida al deseo de renovación de las formas tradicionales a las que, hasta entonces se había circunscrito la música. En un ensayo de 1855 sobre Berilos y tras un elogio generalizado de la música, el arte privilegiado por el cual los sentimientos pueden llegar a expresarse directamente sin mediación de ningún tipo, Liszt afronta el problema de la renovación de la forma.. Berilos es el símbolo de esta rebelión contra el pasado ya que con sus obras ha trastornado la estructura de la sinfonía clásica.. Para Liszt las simpatías son para quien viola las reglas y no se apoya, inerte, en la tradición. Hasta entonces, la música se había encontrado en el melodrama con la poesía, con la literatura, pero nunca se había unido. Según Liszt la música programática responde por fin a este ideal. La música instrumental pura tiene límites de insuficiencia. Carece de comunicabilidad, es una música hecha únicamente a base de sonidos concatenados conforme a una lógica interna que no podrá ser comprendida más que por unos cuantos especialistas, que no podrá dirigirse a todos los hombres. El músico puro, dado que no habla a los hombres ni de sus alegrías, ni de sus sonrisas, ni de sus resignaciones, ni de sus deseos, se volverá un objeto indiferente a las masas e interesará tan sólo a sus colegas, los únicos con competencia para poder apreciar su habilidad. A través de un *programa*, el músico puede dar un contenido más determinado a sus ideas. Esta exaltación de la música programática encaja perfectamente con la aspiración romántica a la convergencia de las artes bajo el patrocinio de la música, cuya máximo teorizador es Wagner. Si a principios del siglo XIX, la fusión de las artes venía simbolizada por la música instrumental pura, si la indeterminación expresiva se consideraba como el recurso más elevado de que disponía la música, lo que la hacía superior, todo esto se consideraba ahora como una insuficiencia, como una rémora.

De ahora en adelante, se irán perfilando dos grandes corrientes dentro de la estética musical: la estética de la forma y la estética del sentimiento. Las primeras formulaciones de la estética romántica de Wackenroder, Hegel, Schopenhauer, etc, contenían en sí la posibilidad de desarrollos divergentes. La concepción de la

música como expresión de lo infinito, de la idea bajo la forma del sentimiento, como lenguaje privilegiado capaz de expresar cuanto con el lenguaje común es inexpresable, dará lugar a una estética de la forma o a una estética del sentimiento. Se llegará al primer caso insistiendo en el aspecto asemántico, ambiguo de la música, considerándola algo análogo al sentimiento, capaz de reproducir la forma abstracta de éste, aunque sin relación directa con el mismo. Al segundo caso se llegará poniendo el acento sobre el término *expresión*, considerando la música como el lenguaje del sentimiento, capaz de expresar y de comunicar éste con todos sus matices y gradaciones.

Wagner: arte y revolución

Son abundantes los escritos de Wagner que se proponen justificar, en un plano filosófico y estético, la validez histórica de su reforma teatral y los fundamentos doctrinales de la misma. En ciertos aspectos, la concepción wagneriana del arte y de la música no está muy lejos de la de sus contemporáneos. La base de su pensamiento es aún el concepto romántico del arte como expresión junto a la aspiración hacia la convergencia de todas las artes para conseguir una expresividad más completa. Weber mantuvo una polémica contra el melodrama dieciochesco en su idea de crear una ópera auténticamente germana en la que se realizara una perfecta fusión de poesía y música. Todas las artes deben colaborar y fundirse unas con otras, “todas deben desaparecer para emerger de nuevo al crearse un nuevo mundo”.

El concepto de obra de arte total, de *Gesamtkunstwerk*, se conecta en Wagner con la idea de revolución, idea que invade todo su pensamiento musical y filosófico. Para éste, el drama es el punto de encuentro de todas las artes –poesía, danza, música- que no se identifica con la ópera tradicional a la que consideraba una parodia de aquél que nunca se dejó engañar por las frecuentes tentativas de reformas, las cuales dejaron siempre las cosas como estaban. El *Drama* para Wagner no es un género musical y literario, no es un nuevo tipo de arte: el drama es el único arte completo, verdadero y posible. El error fundamental de la ópera tradicional “consiste en este: en que de un medio de expresión, la música, se ha hecho un fin y en que de un fin de expresión, el drama, se ha hecho un medio”. La música de por sí no es autosuficiente, no puede expresar la individualidad, sólo puede dar sensaciones generales. Los románticos de mediados de siglo ya no se contentan con la música pura instrumental, considerada poco antes el vértice de todas las artes.

La última sinfonía de Beethoven es un punto fijo de referencia en el pensamiento de Wagner. Solamente en ésta se vislumbran las posibilidades reales de la música: el Himno a la alegría abre nuevos horizontes, potencialidades nuevas, sintiéndose Wagner destinado a recogerlas y a desarrollarlas. En la base del concepto de obra de arte total está la creencia de que en el lenguaje primitivo la palabra y la música tuvieron un origen común, creencia que Wagner hereda del Iluminismo. Es preciso volver a aquel estado originario en el que el poeta y el músico son una única y misma cosa, porque cada uno de los dos sabe y siente lo que el otro sabe y siente. Aquí tendría su origen la metáfora Wagneriana según la cual “todo organismo musical es femenino por naturaleza, por poseer la facultad de concebir, y no la de procrear; la fuerza productiva reside fuera de él y de no ser

fecundado por esta fuerza, no es apto para dar a luz la cosa concebida”. Esta fuerza masculina capaz de procrear es la palabra, única ancla a la que puede agarrarse la música.

Desde el punto de vista estético, el pensamiento de Wagner no tendría ninguna novedad si no guardara una estrecha relación con el amplio contexto ideológico y filosófico en el que se inserta. En todos sus escritos aparece el término *revolución* en el sentido de regeneración de la humanidad. La regeneración de la humanidad primeramente y la del pueblo alemán después no se pretende que sean a nivel político o ético, sino fundamentalmente a nivel estético. El nuevo mundo que deberá salir de la revolución habrá de ser tal que acoja y reciba el nuevo arte, la obra de arte del porvenir. El racismo de Wagner es parte activa e integrante de su obra como músico. En sus escritos desarrolla el tema de la desjudaización de la sociedad o bien de la redención de la sociedad de la opresión hebraica. El concepto de regeneración a través del arte surge de la degeneración de la que sería responsable la conjura hebraica de la que deriva la “esterilidad de nuestra época en materia de arte musical”. El arte y la nueva ópera alemana ideada por Wagner, tienen por misión redimir al pueblo. Es un pueblo entendido como comunidad mística y racial, dotado de un patrimonio inalterable. El cristianismo sustituyó la idea de la unión mística por la de la fraternidad indiferenciada de todos los seres humanos y por la de la igualdad de todos frente a un Dios abstracto y lejano que se no reflejaba en el pueblo y en quien el pueblo tampoco se reflejaba. La sociedad actual, según Wagner, está dominada por los valores judeo-cristianos y por ello, mientras el arte griego se desarrollaba en armonía con la sociedad, la única posibilidad para el arte en el mundo contemporáneo es la de desarrollarse en antítesis con la sociedad misma, es decir, la única posibilidad es la de ser revolucionario en forma de regresión: paganismo, germanismo, medieval y raza son para Wagner mitos que representan una fuga del presente y un refugio en una naturaleza primigenia y carente de historia.

Nietzsche: la crisis de la razón romántica

Comentario-resumen del pensamiento de Nietzsche

La reacción contra el Romanticismo: el Positivismo

Hanslick y el formalismo

Fue la primera reacción violenta y radical que se hace contra el Romanticismo, contra la concepción de la música como expresión de sentimientos. Hanslick fue crítico musical de profesión, escribió numerosas obras sobre historia de la música y fue profesor de estética e historia de la música de la universidad de Viena. No se trata ya del gesto literario del lenguaje metafórico y extravagante, del entusiasmo tirando a retórico e ingenuo de quien observa superficialmente; en Hanslick, se descubre el lenguaje técnico, el análisis del estudioso, la precisión del lenguaje. Las fuentes del pensamiento de Hanslick están en la filosofía de Herbart y en la obra de Kant. Herbart afirma que el arte es forma y no expresión y su valor consiste en las relaciones formales presentes en el interior de la obra. El juicio estético no debe estar influido por los contenidos emotivos o sentimentales de la obra, sino que debe estar fundado solamente en la forma. Hanslick afirma que existe una belleza consustancial a la música que no se identifica con los elementos de las restantes artes. Al contrario que Schumann, para el que la estética de un arte es la de los demás, únicamente el material difiere de un arte a otro, Hanslick opina que la estética de un arte es del todo diferente de la estética de los demás porque el material de cada una es distinto. *Las leyes de lo bello en cada arte son inseparables de su material, de su técnica.* Ningún arte podrá ya ostentar privilegios, puesto que cada una cuenta con una belleza peculiar.

Aún es más polémico cuando afirma que, hasta ahora, en el campo de los estudios musicales, se han separado nítidamente la exposición de las reglas teórico-gramaticales de las investigaciones estéticas, procurando mantener las primeras todo lo áridamente intelectuales y las segundas todo lo lírico-sentimentales que se pueda. La música es para Hanslick forma pura, que no tiene que alcanzar en lo que a belleza se refiere, ningún objetivo. De esta manera, el contenido de la música y las ideas expresadas por el compositor *son, ante todo y sobre todo, puramente musicales.* En su autonomía, la música puede simbolizar la forma del sentimiento, pero nada más. La verdadera música es para la Hanslick la instrumental. La ópera es un género híbrido en el que, en el mejor de los casos, acaba por imponerse la música sobre el texto.

Al preguntarse Hanslick de qué naturaleza es lo bello en la música responde que *lo bello es algo específicamente musical* pero como belleza meramente acústica, ya que en la música el sonido tiene una importancia de por sí, *es un fin en sí mismo*. Así pues, la música es un arte asemántico por cuanto que es intraducible al lenguaje ordinario. La primera intención del compositor no es la representar una pasión, sino la de inventar una melodía, aunque después *pensamientos y sentimientos fluyen como sangre en las venas del bello y bien proporcionado cuerpo sonoro*.

La cuestión del valor de la estructura lógico-gramatical de la música dependerá de si el conjunto de reglas que rige la construcción musical es convencional, o sea producto histórico que sufre modificaciones a lo largo de la historia, o si dicho conjunto posee una naturaleza propia independiente de los factores históricos, o sea una primitiva racionalidad eterna e intrínsecas. Si la música es una invención de formas, no tendría sentido que estas poseyeran una estructura preexistente. Es decir, si las formas musicales son una invención, también son un producto histórico y, como tal, sujeto a envejecimiento. Hanslick reconoce que cada uno de los elementos técnicos de la música posee carácter de invención, no de necesidad. Las leyes no son naturales sino musicales motivo por el que debe ponerse cuidado en no creer que el actual sistema musical sea el único natural y necesario.

La obra de Hanslick será para la estética musical del futuro un punto fijo de referencia. Dentro del pensamiento contemporáneo sus pasos serán seguidos a la hora de enunciar nuevas teorías.

La historiografía

La actitud analítico-científica, antiliteraria, de especialista del pensamiento de Hanslick, dio lugar a una fase nueva en los estudios musicales. El desarrollo adquirido por las ciencias en la segunda mitad del siglo XIX y el desarrollo del positivismo influyeron en la adopción de una nueva postura en el estudio de la música, estudios que hasta ahora habían sido esporádicos y carentes de método. Durante muchos siglos, la música había sido un género de rápido consumo. El interés que surge por el pasado desde el romanticismo hace que surja un deseo de juzgar, descubrir y escuchar la música de épocas anteriores.

Junto a los escritos de los románticos de la primera mitad de siglo, se hallan las primeras obras de historiografía musical propiamente dicha. Aparecen las primeras biografías: la de Bach escrita por Forkel, la de Palestrina por Baini, etc. También ensayos como el de Winterfeld sobre *Giovanni Gabrieli y su tiempo*, o grandes obras como la de Joseph Fétis *Historia general de la música desde los tiempos más antiguos a nuestros días* de 1869. La gran diferencia estriba en que en las obras anteriores a éstas, la época del autor era aquella en la que la música había alcanzado la máxima perfección artística y técnica, mientras el pasado contenía un valor inferior por el mero hecho de ser pasado. En el siglo XIX cambia la postura respecto a la música del pasado al considerarla autónoma en su valor.

El nacimiento de la musicología supuso una labor científica ya que el estudio y la reconstrucción del pasado requería un enorme esfuerzo, cada vez

mayor a medida que se retrocedía en el tiempo. Todos los estudios surgidos bajo el nombre de *ciencia de la música* descartaron el factor artístico, de manera que no se estudiaron personalidades aisladas, sino períodos históricos, buscando estructuras estilísticas que caractericen siglos enteros.

Junto al tema del origen de la música, alcanzarán gran desarrollo los estudios de acústica y psicofisiología. Respecto a estos últimos, se retomó el problema de la naturaleza y el fundamento de la armonía, tema que había iniciado Zarlino en el Renacimiento y que después fue retomado por Rameau. Helmholtz fue el continuador de aquellos en cuanto que fundó la armonía en el fenómeno natural de los armónicos y, como sus predecesores, tuvo la misma dificultad al justificar el modo menor que no se basa en los armónicos naturales. Las investigaciones de Helmholtz están basadas en la relación de cada elemento musical y su percepción psicofisiológica por lo que cierta gama de sentimientos están ligados al modo mayor o otros al menor. De esta manera, la música tiene un poder expresivo, independiente del contexto cultural e histórico, basado en elementos aislados que tienen cualidades expresivas en sí mismos y que se combinan después en nuestra mente, provocando una emotividad más compleja. Esta clase de acercamiento a la música como hecho exclusivamente sonoro, hace que se la considere como algo autónomo en sus leyes y en su estructura.

El romanticismo: introducción

El romanticismo está relacionado con la búsqueda del pasado histórico o legendario, con la glorificación del héroe y con el nacionalismo. El movimiento romántico nace más de un espíritu o una tendencia general del ánimo que de una ideología. Más bien nace contra una ideología la Ilustración, ideología que había conducido a la Revolución. La Ilustración había tendido a concepciones abstractas, universalmente válidas y aplicables en teoría a todos los hombres y todas las situaciones. Frente a esto surge el individuo temperamental de los románticos, que se preocupan más de lo concreto que de lo generalizable, más atento a las inquietudes del yo que a las formulaciones que valen para todos.

El Romanticismo se relaciona con la revolución de 1830 de la que nace el liberalismo histórico. En esa fecha se produjeron en París tres revoluciones: una revolución política que derribó a los Borbones e implantó la monarquía de Luis Felipe; otra fue el estreno de *Hernani* de Víctor Hugo, una tragedia que acababa con la muerte de todos sus protagonistas y contravenía todas las reglas de la perceptiva teatral; y la tercera fue el estreno un poco después de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, otra obra que contravenía todas las reglas.

El público

La existencia de una nueva realidad social es un hecho importante a considerar en la historia de la música. En el siglo XVIII el arte había estado sostenido fundamentalmente por la nobleza. La música, más que el resto de las artes, había estado asociada con el patronazgo. En el siglo XIX está sostenido, aunque no en exclusiva, por la clase media. Proliferan las salas de conciertos y un público culto reclama conciertos de calidad y está dispuesto a pagar por ellos. Ser músico no significa ser ni más ni menos profesional que antes, lo que cambia es la forma en que se gana la vida el compositor. Beethoven fue el primero en participar de las dos modalidades propias del Antiguo y del Nuevo Régimen: compuso y dirigió para nobles y organizó conciertos en su beneficio alquilando un teatro, o bien siguió un tercer camino, que se consagró a lo largo del nuevo siglo, que

consiste en cobrar una determinada cantidad de un empresario que era el encargado de montar en su provecho el concierto. El músico romántico se convirtió así en un *profesional libre* que vivía de su música recién compuesta. No por ser libre mejora su situación económica y, a veces, el empresario es más cicatero que el noble del siglo XVIII. Fue un lujo que sólo Chopin pudo permitirse: el vivir de la venta de sus obras y negarse a dar conciertos en público. Schubert por el contrario, no encontró editores generosos y hubo de llevar una vida apretada. Por lo general, el músico romántico no puede subsistir con lo que gana como compositor y ha de mantenerse de la interpretación, la enseñanza y la dirección. Directores fueron Weber, Schumann, Mendelssohn y Wagner. Listz vivió como virtuoso del piano y como director de orquesta y no por lo que le pagaban por la publicación de sus obras.

La desaparición del sistema de patronazgo afectó también a la educación en el oficio. Las instituciones musicales en el seno de la corte y de la iglesia habían intentado perpetuarse a sí mismas, de manera que hijos y sobrinos heredaban las habilidades y la posición de los padres. La mayor parte de los compositores del siglo XIX, en cambio, accedieron a la música mucho más tarde y por vías distintas. Los padres de Schubert y Chopin eran maestros de escuela; Schumann era hijo de un librero y su familia le empujaba constantemente a los estudios de Derecho; el padre de Berlioz era médico y estaba empeñado en que su hijo siguiese sus pasos; los padres de Dvorák eran posaderos e esperaban que él también lo fuese; la identidad del padre de Wagner no está totalmente clara, pero en cualquier caso ninguno de sus padres era músico. Sólo un compositor del siglo XIX deber ser considerado como una excepción: Félix Mendelssohn, aunque descendiente de una familia de banqueros y letrados, recibió una formación musical sistemática y desde temprana edad, comenzando con las lecciones de su madre. Es decir, generalmente no tenían contacto con el oficio de músico ni con la técnica, tal como sí lo habían hecho los compositores de los siglos precedentes y esto es una de las razones que explican la desaparición de un “único estilo” en el siglo XIX, así como la extraordinaria diversidad de la música romántica.

El historicismo en música

Durante este período se produce un cambio en la perspectiva histórica afirmándose los logros de épocas pasadas. La Edad Media, hasta entonces desprestigiada, fue objeto de todo tipo de reinterpretaciones positivas. Este movimiento también tuvo unas consecuencias importantes en la música. Los conciertos de música de épocas precedentes se extendieron por toda Europa en la segunda y tercera década del siglo XIX lo que hizo que se ampliara el repertorio del concierto público. Algunas veces ello ocurría porque las obras de ciertos compositores nunca habían llegado a desaparecer, como es el caso de las sinfonías de Beethoven, los oratorios de Händel o las sinfonías londinenses de Haydn en Inglaterra.

Las más espectacular recuperación y la de más trascendencia en el Romanticismo fue la “resurrección de Bach”. Durante su vida, Bach dejó muy

pocas publicaciones y sus manuscritos fueron puestos a la venta de manera masiva tras su muerte, en 1750, como si apenas tuvieran ningún valor. Los 48 preludios y fugas de *El clave bien temperado* circularon en copias manuscritas a finales del siglo XVIII. La publicación impresa de esta colección de obras alrededor de 1800, señala el inicio de un importante interés por la música de Bach. La primera biografía importante fue la de Johann Nikolaus Forkel que aparece en 1802, y muchas de sus obras para teclado fueron recuperadas en las tres primeras décadas del nuevo siglo. En 1829, Mendelssohn dirige la *Pasión según San Mateo*, cien años después de su primera interpretación.

La recuperación de estilos antiguos tuvo una consecuencias para el compositor romántico. En primer lugar, sus obras estaban obligadas a competir no sólo con las de sus contemporáneos, sino también con los grandes maestros de las generaciones precedentes. Schumann, Schubert y Brahms expresaron su desánimo ante la perspectiva de tener que componer sinfonías y cuartetos tras la sombra de Beethoven, cuyas obras se escuchaban en todas las salas de conciertos. Lo mismo les ocurría a los compositores de música para órgano en relación a Bach y a los compositores de oratorios con respecto a Händel. Los géneros tradicionales de música instrumental no fueron cultivados sistemáticamente por los compositores jóvenes en las primeras décadas del siglo XIX. Las sinfonías, las sonatas y los conciertos fueron desplazados en por la proliferación de obras de pequeñas dimensiones: música relacionada con la danza, fantasías, baladas intermezzos, ...La mayor parte de los primeros románticos tardaron tiempo en familiarizarse con las grandes formas tradicionales, convirtiéndolas en patrimonio de aquellos compositores que las habían situado en lo que eran.

En segundo lugar, los estilos anteriores produjeron un estímulo importante, dando lugar a un resultado positivo sobre las composiciones. Beethoven, Brahms y Schumann están en deuda con Bach tanto en lo que respecta a su formación como en la maduración de su estilo. Las armonías expresivas que son consideradas como un lenguaje específico de la música del siglo XIX, habrían sido impensable sin el cromatismo y las dominantes secundarias de Bach. La integridad de la estructura y la escritura por partes ambicionadas por los músicos desde Schubert hasta Reger, desde Berlioz hasta Saint-Saëns, era consecuencia de la presencia del pasado.

Caracteres generales del romanticismo

En general, el término romántico se refiere a una preferencia por lo original más que por lo normativo, una búsqueda de efectos únicos y extremos en cuanto a expresión, la utilización de un vocabulario armónico muy rico, así como nuevas sonoridades y sorprendentes figuraciones, texturas y colorido tonal. Lo “Romántico” se relaciona con lo que se supone su oponente: lo “clásico”, término que ha sido utilizado para denominar a un conjunto de valores establecidos, sobre todo, aquellas normas procedentes de la antigüedad tales como el equilibrio, la limitación, la observación del decoro y el gusto. Este último se usó por la crítica musical después del concepto de lo romántico, en la segunda y tercera década del siglo XIX, como resultado de las discusiones que tenía lugar en los círculos literarios alemanes, y es cuando el término empieza a designar aquellos estilos musicales dominantes a finales del siglo XVIII. En 1836 una definición del

período clásico consistía casi exclusivamente en las obras de Haydn, Mozart y Beethoven. Una definición que perduró hasta finales de siglo e incluso más.

Hoy día se va tomando conciencia de que los rasgos estilísticos que asociamos tradicionalmente con la música clásica persisten en la música del siglo XIX. Y, asimismo, las características que consideramos románticas se encuentran en la música del siglo XVIII: en las obras para teclado de C. P. E. Bach, en las llamadas sinfonías del *Sturm und Drang* de Haydn y en algunas obras instrumentales de Mozart y Clementi de la década de 1780-1790. El historiador de la música Friedrich Blume ha apuntado la existencia de una especie de “canon estilístico” subterráneo que se refiere a los rasgos elementales de un estilo musical –ordenación métrica, armonía, melodía y estructuras formales- al cual se ajusta la música europea de finales del siglo XVIII y del siglo XIX y que hace que tengamos que considerar a este período uno solo.

Aún sabiendo esta consideración de Blume, podemos definir una serie de características generales al romanticismo musical:

- Es una música innovadora, busca lo distinto, lo nunca hasta ahora escuchado, el efecto sorpresa, pero mantiene los elementos esenciales consagrados por las dos generaciones anteriores. Se permiten más licencias, pero perduran las reglas de la armonía y de la modulación, la forma sonata con sus elementos temáticos y constructivos, y los géneros consagrados por los clásicos: la ópera, la sonata para piano, el cuarteto de cuerdas, el concierto para solista y orquesta en tres movimientos y la sinfonía en cuatro movimientos. A veces, buscan los compositores la forma libre: la fantasía, el *impromptu* y el poema sinfónico, si bien sólo este último es una forma mayor y se consagrará definitivamente en el postromanticismo con Strauss o Sibelius.
- La música romántica busca el ansia expresiva, la búsqueda de efecto e impacto en el oyente. Comparada con la música clásica es “sobreabundante” en sonidos, dinámicas, velocidad y contrastes. Desaparece “el arte de hacer esperar” y los motivos regresan antes de tiempo, fruto de la impaciencia. Se hacen frecuentes los *fortísimos* y los *tutti* orquestales, así como un predominio de los movimientos rápidos en donde los *allegros* tienden al *presto* o al *vivace* y con indicaciones de *con brio*, *con fuoco*. El *largo* y el *adagio* son menos frecuentes que el *andante* para los tiempos lentos. Característica de la música romántica es la tendencia a los contrastes: el *piano* se opone al *forte*, el *tuttial* pequeño grupo, el rápido al lento, el modo menor al mayor, el viento a las cuerdas.
- La orquesta romántica necesita enriquecerse de nuevos matices y timbres. Alcanza ahora su más completa tesitura, desde el sonido más agudo del *piccolo* o flautín hasta el más grave del contrafagot. Los metales darán a la orquesta romántica un brillo especial: la trompeta de pistones sustituye a la de llaves; las trompas son de dos tipos con timbres diferentes; el trombón de varas sustituye a los pesados trombones de llaves. Un instrumento que recupera el romanticismo es el arpa, que resulta que encaja perfectamente

en la orquesta. Se multiplican los instrumentos de percusión: los timbales son ya tres con llaves que permiten su rápida afinación generalmente tónica, dominante y subdominante; los bombos, tambores, platillos, triángulos y, en el romanticismo tardío, la celesta.

- Existen en la música de este período unas tendencias en conflicto. La primera oposición se refiere a la relación entre música y palabras. Si la música instrumental es el arte romántico perfecto, ¿por qué los grandes maestros reconocidos de la sinfonía, la forma más elevada de música instrumental, no fueron los románticos, sino los compositores clásicos: Haydn, Mozart y Beethoven?. Por otro lado, una de las formas más características del siglo XIX fue el lied, pieza vocal con la que Schubert, Schumann, Brahms y Hugo Wolf lograron una nueva e íntima unión entre música y poesía. El conflicto entre el ideal de la música instrumental pura en cuanto modo de expresión romántico supremo por un lado, y la fuerte orientación literaria de la música del siglo XIX por el otro, se resolvió en la concepción de la *música programática*. Esta era una música instrumental relacionada con un tema poético, descriptivo o incluso narrativo, pero no por medio de figuras retóricas musicales o por imitación de sonidos, sino mediante la sugerencia imaginativa. Otro modo en que los románticos reconciliaron la música con las palabras se refleja en la importancia que asignaban al acompañamiento instrumental de la música vocal, desde el acompañamiento de los lieder de Schumann hasta la orquesta sinfónica que envuelve a las voces en las óperas de Wagner.
- Otro terreno conflictivo estaba en la relación entre compositor y público. La desaparición del mecenazgo hace que los compositores para obtener éxito tengan que llegar a un gran público nuevo. Pero por otro lado, es este período el que nos muestra al artista insociable, que se siente apartado de sus semejantes e impulsado al aislamiento. Estos músicos no componían para un mecenas o para una ocasión particular, sino para el infinito, para la posteridad, para un público ideal, imaginario que algún día habría de comprenderles.
- El siglo XIX fue fundamentalmente una época laica y materialista. Sin embargo, gran parte de la música romántica está llena de un idealismo que podría calificarse de “religioso”. La musicalización de textos litúrgicos más características del siglo fueron demasiado personales y grandiosas para el uso eclesiástico ordinario: como la *Missa solemnis* de Beethoven, el gigantesco *Réquiem* y el *Te Deum* de Berlioz y el *Réquiem* de Verdi. Los compositores románticos expresaron aspiraciones religiosas en composiciones no litúrgicas como el *Réquiem alemán* de Brahms, el *Parsifal* de Wagner y la *Octava sinfonía* de Mahler. También en el terreno político se encontrará un conflicto entre el crecimiento del Nacionalismo y el comienzo de los movimientos socialistas supranacionales esbozados por *Manifiesto Comunista* de Marx y Engels, 1848, y por *El capital*, 1867, de Marx.. La música de los grandes compositores románticos no se limitaba a ningún país en particular, su mensaje estaba dirigido a toda la humanidad. Sin embargo, sus lenguajes eran nacionalistas en comparación con el ideal

dieciochesco de una lengua cosmopolita. Fruto de ello fue la veneración de la canción popular como expresión del alma nacional.

- Si hasta finales del siglo XVIII los compositores escribieron para su propia época, los compositores románticos sintiendo que el presente les era adverso, pensaron en la posteridad. La concepción predominante era la de que el siglo XIX era una época de progreso y evolución, de revolución. Dos ensayos sobre música de Wagner llevan como título *Arte y Revolución* y *La obra de arte del porvenir*. Sin embargo, surgió el concepto de que la música en cuanto arte tenía historia, historia que había que interpretar según las ideas filosóficas dominantes de la época, como un proceso evolutivo. Por ello, los compositores románticos consideraban que Beethoven y Mozart habían trazado la senda que ellos mismo habrían de seguir. Los compositores seguían escribiendo en las formas clásicas de la sonata, la sinfonía y el cuarteto de cuerda; el sistema clásico de la armonía seguía siendo la base de su música. No todos adoptaron las innovaciones románticas; hubo conservadores como Mendelssohn, Brahms y Bruckner y hubo radicales como Berlioz, Liszt y Wagner. En Schumann coexistieron tendencias conservadoras y radicales.

Géneros y formas

- **SINFONÍA:** Durante el Romanticismo, las sinfonías de Beethoven constituyeron el eje desde el cual el género sinfónico siguió su evolución. Schubert y Mendelssohn son dos ejemplos claros de esto. Schumann escribió cuatro sinfonías, entre las que destaca la última por la utilización de temas cíclicos. Con Berlioz apareció por primera vez la sinfonía sustentada por un programa. Defendió que la sinfonía no es música pura, sino que adquiere su sentido en razón del programa en que se basa, desarrollando un tema preferentemente literario. Su *Sinfonía fantástica* presenta cinco movimientos unidos por un tema, al que llama “idea fija”. Liszt seguiría el mismo camino, valiéndose del programa en sus dos sinfonías. Brahms, al contrario, compuso sus cuatro sinfonías sin un programa, destacando en ellas la orquestación y la expresividad todo ello enmarcado en la estructura clásica de la forma sonata y las variaciones. También con un planteamiento formal clásico en cuatro movimientos, están las nueve sinfonías de Bruckner en las que destacan los amplios desarrollos. Su estilo anuncia la obra del último sinfonista posromántico: Mahler. Sus sinfonías presentan grandes diferencias entre sí, tanto por su orquestación como por sus dimensiones. Requieren grandes orquestas y en alguna la voz humana. Fue también la sinfonía un vehículo importante para la expresión nacionalista. Borodin y Balakirev se inspiraron en el folclore de sus país para sus obras. Más cerca de la estética occidental estuvieron Chaikovski o Rimski-Korsacov.
- **MÚSICA DESCRIPTIVA Y PROGRAMÁTICA:** Tiene como objetivo principal evocar la realidad subjetiva y objetiva del ser humano y su entorno. Ya en el Barroco se hallan muestras, como *Las cuatro estaciones* de

Vivaldi, donde el título y los cuatro sonetos explicativos indican el contenido de una obra. El periodo clásico no tuvo ejemplos de programa ya que no importante no era narrar sino crear un arte que fuese bello por su forma y estructura. Beethoven dejó un ejemplo de música programática con su *Sexta Sinfonía* donde se narra un viaje al campo y los movimientos llevan títulos explicativos. Estas tendencias alcanzaron su apogeo en la música programática de Liszt quien para la interpretación de sus obras insertaba en el programa del concierto una exposición de los temas, con lo que eliminaba el peligro de una errónea comprensión de sus obras. Esto lleva consigo una limitación y es que el oyente no tiene una interpretación personal. Fueron los impresionistas de principios del siglo XX quienes abordaron la música descriptiva desde otro punto de vista en el que el oyente experimentaba libremente sin someterse a un análisis previo.

- **POEMA SINFÓNICO:** Fue usado a mediados de siglo por Liszt a raíz del estreno de su obra *Tasso*. Es una composición inspirada en una idea extramusical, sea literaria o de otro carácter, cuya estructura está determinada por la narración de dicha idea mediante la música. Pertenece a la música descriptiva o programática, diferenciándose en que el poema sinfónico, a pesar de ser flexible, presenta una estructura determinada, mientras que la música programática en general es más libre y arbitraria. Los antecedentes más inmediatos de Liszt están en *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn y en la obertura de *Manfred* de Schumann y el apogeo fue alcanzado con Richard Strauss: *Macbeth*, *don Juan*, *Así hablaba Zarathustra*, *Don Quijote*, ... Dentro del marco de la música nacionalista, el poema sinfónico tuvo también gran relevancia: *Romeo y Julieta* de Chakovski, *En las estepas del Asia Central* de Borodín o *Scheherazade* de Rimski-Korsakov
- **LEITMOTIV:** El motivo, como asociación de pequeños grupos de sonidos con un sentido previamente definido lo encontramos desde los inicios de la música dramática, aunque su utilización no adquiere la categoría de sistema hasta la obra de Wagner *El anillo del Nibelungo*. Los motivos wagnerianos acumulan significación a medida que reaparecen en nuevos contextos, siendo utilizados para recordar la idea del “sujeto” en momentos en que éste no está presente.
- **BALADA:** La época romántica buscó inspiración en la Edad Media, por lo que se produjo el resurgimiento de la balada, aunque a diferencia de sus antecesoras no responden a una estructura precisa, sino que se definen como poemas de tema legendario o fantástico, de forma libre y con acompañamiento musical. Schubert, Mendelssohn, Schumann y Brahms fueron sus principales cultivadores. También tuvo gran aceptación la balada instrumental, especialmente para piano, destacando Chopin y Liszt.
- **CAPRICHIO:** El término designa piezas de estructura libre que no pueden clasificarse bajo formas rígidas. Ejemplos: *Capriccio op.5* de Mendelssohn, *Capricho español* de Rismki-Korsakov.

- **MAZURCA:** Es una danza de origen polaco, compás ternario y ritmo rápido. Se caracteriza por su acento desplazado al segundo o tercer tiempo, coincidiendo este acento con un taconazo de los bailarines. Desde principios del siglo XIX se la asoció al vals primero en los salones de baile de París y poco después en los de Europa entera, alcanzando gran éxito en Rusia. El compositor que más la difundió fue Chopin, quien escribió más de un centenar de ellas.
- **NOCTURNO:** Durante el siglo XVIII indicaba un tipo de composición vocal o instrumental ligera escrita para ser interpretada al aire libre durante la noche, estando emparentada con la serenata. Haydn y Mozart destacan entre todos los cultivadores del género. En el Romanticismo adquirió un nuevo significado debido a la creciente notoriedad del piano, aplicándose a una pieza de carácter intimista para este instrumento. Con Chopin alcanzó la forma su máximo esplendor.
- **PRELUDIO:** Adquirió a finales del siglo XVII una gran complejidad y carácter propio, extendiéndose su duración y asociándose a una fuga, en la cual se desarrolla a distintas voces el tema expuesto en el preludio. Mientras Mendelssohn, Liszt o Brahms se ocupaban en cultivar el preludio según los patrones establecidos, un nuevo impulso romántico, llevó a la creación de un nuevo concepto de preludio como movimiento libre y alejado de su cometido introductorio original, convirtiéndose en una pieza de corta duración y de carácter descriptivo. De tal manera escribió Chopin sus celebres preludios.
- **RAPSODIA:** El rapsoda griego era el recitador de la poesía épica. Se denominó por tanto, rapsodia a los textos que constituían un poema épico o al canto del que recitaba dichos textos. Pero desde el Romanticismo tuvo una significación distinta basada en fantasías sobre aires nacionales. Tuvo su culminación con Liszt primero con sus *Melodías nacionales húngaras* y después con las 19 *Rapsodias húngaras* con las que designa el elemento épico que creía reconocer en la música cingaro-magiar, aunque también se adentro en otras tradiciones como en la *Rapsodia española* donde recrea temas de las folías y de la jota aragonesa. Solo las rapsodias op. 79, 119 o la 53 para contralto, coro masculino y orquesta de Brahms, siguen el modelo griego clásico a través de un poema de Goethe.
- **CONCIERTO:** Con Haydn, Mozart y Beethoven, el concierto para solista se adaptó a la forma sonata y se establecieron las sucesivas entradas del solista y de la orquesta. Los conciertos de Mozart combinaron de una forma ideal el virtuosismo y la expresividad, mientras que los de Beethoven llevaron el género al nivel de sus sinfonías, evitando que el concierto fuera mero virtuosismo. En el Romanticismo destacan Schumann y Mendelssohn, pero fue Liszt quien aportó un nuevo desarrollo pues sus conciertos están escritos en un solo movimiento, con las partes agrupadas en una unidad, dependiendo temáticamente unas de otras.

Límites cronológicos y períodos

El romanticismo propiamente dicho apenas abarca desde los inicios del s. XIX hasta aproximadamente la mitad de ese mismo siglo. Sin embargo, musicalmente el periodo romántico sobrevivió al espíritu positivista que afectó al resto de las artes en la segunda mitad del s. XIX y sólo tras la finalización de la Primera Guerra Mundial y la aparición del dodecafonismo puede considerarse finalizado (e incluso su pervivencia real en algunos autores va más allá de esos años).

La difusión y esplendor del clasicismo llevó consigo su propio agotamiento, dando lugar a que muchos compositores comenzasen a sentir la necesidad de nuevas fórmulas en las se percibiese el naciente espíritu romántico de la época, cargado de originalidad y subjetivismo. Las nuevas composiciones, impregnadas de sentimiento antes que de reflexión, y de unidad de expresión, antes que de unidad musical, mostraban el arrebató romántico con la inclusión de pasajes con poco o nada que ver con el conjunto, bastando para ello que dichos pasajes pareciesen bellos u originales. Esto sucederá en todos los géneros, que a su vez tenderán a mezclarse e interpretarse de forma personal.

La búsqueda de la expresión dio lugar, aparte de a una gran variedad de estilos, al encumbramiento de lo original y personal. Por ello, virtuosos del piano como **Liszt**, o del violín como **Paganini**, fueron muy admirados. Además, se darán otra serie de novedades importantes:

- Por primera vez la música se presenta como un arte independiente sin necesidad de justificación con otras artes o con ideas extramusicales. Esta independencia se manifiesta sobre todo en la música instrumental, en donde se continúa la tradición de la **música pura**, sin referencias externas, en autores como **Schubert**, **Schumann**, **Brahms**, **Mendelssohn** y **Bruckner**.

Es notable, sin embargo, el uso frecuente de ideas tomadas, por lo regular, de la literatura o la pintura, tal y como sucede en la **música programática**, que atendía antes al desarrollo de dicha idea que a un plan estrictamente musical. El ejemplo de música programática más extendido fue el **poema sinfónico**, siendo dos de sus grandes representantes el francés **Berlioz** y el húngaro **Liszt**. Igualmente en las **canciones** se tomaban textos de poemas de los siglos XVIII y XIX, manifestando con la música los ambientes y caracteres descritos en los textos. Alemania fue el país que mejor representó esta tendencia a través de los **lieder** (canciones) de **Schubert**, **Schumann**, **Brahms**, **Wolf** y, a finales del siglo, **Strauss**.

- También por vez primera el compositor se ve a sí mismo como artista independiente que sirve sólo a su inspiración. En este sentido de independencia, como en otros, **Beethoven** fue el primer modelo romántico, aunque sus procedimientos compositivos estén anclados en el clasicismo o puedan de hecho adscribirse a aquel periodo.

- Y también por vez primera la música se populariza, sobre todo por existir una gran masa burguesa que la saca de su tradicional ámbito aristocrático o religioso.

Uno de los grandes géneros fue la **ópera**, que al posibilitar la conjunción de la música con el gran espectáculo propiciaba situaciones dramáticas llenas de emotividad.

En Francia, Spontini y Meyerbeer configuraron el estilo llamado **grand opéra**. **Offenbach** desarrolló la **ópera cómica** o **bufo**. También cabe destacar a **Gounod** y **Bizet** dentro de la ópera de este país.

En Italia, **Rossini**, **Donizetti** y **Bellini** continuaron la tradición del **bel canto**. (Rossini la elevó hasta su más alto grado, y es mejor situarle en el CLASICISMO pues apenas incluye elementos románticos, y fue el mejor continuador también de la ópera cómica de Mozart. Donizetti y Bellini pueden situarse en el romanticismo más por sus libretos que por sus formas compositivas.) Durante la segunda mitad del siglo **Verdi** moderó la preeminencia del bel canto para hacer mayor hincapié en los aspectos dramáticos propios de las relaciones humanas. **Puccini** afianzó esta tendencia con el retrato del amor y las emociones violentas.

En Alemania, **Wagner** llamó a sus óperas **dramas musicales**, en los cuales todos los elementos se conjugan en un propósito dramático o filosófico central. Las referencias principales no serán ya las relaciones humanas, como en Verdi, sino los mitos y leyendas. Es igualmente destacable su uso de fragmentos musicales cortos llamados «leitmotivs», que representan musicalmente a todos los personajes, objetos o conceptos: cada vez que uno de éstos aparece en escena o se hace referencia a él, suena su correspondiente leitmotiv.

PRIMER ROMANTICISMO

Partiendo del propio clasicismo, con el que no hay una voluntad clara de ruptura en cuanto a las formas compositivas, el romanticismo se difunde en principio sobre todo por Alemania y Europa central. Aparte del citado **Beethoven**, una temprana manifestación romántica se da con **Schubert** en sus obras para piano y con **Weber** en su producción operística.

ROMANTICISMO PLENO

Con la expansión del movimiento por toda Europa aparecen numerosas tendencias:

- Una primera tendencia ataca ya contundentemente al clasicismo -relacionándolo también en términos políticos con el poder-, desechando sus técnicas compositivas para valorar más la inspiración. Artistas franceses como **Berlioz** serán los adalides de esta tendencia rupturista.
- Otra tendencia, en compositores como **Schumann** y **Mendelssohn**, fue la que procuró conjugar la producción personal con el dominio de la forma clásica, siguiendo el ejemplo de los compositores del primer romanticismo.
- Finalmente hubo una tendencia más práctica que aprovechó la difusión del romanticismo entre la clase burguesa para componer abundantemente en los

géneros más rentables, como la **música de salón** que los aficionados podían interpretar en casa, o la **música teatral** (ópera, opereta, ballet, música incidental para escena, etc.) de la que esta clase emergente sentía avidez. Esto no significaba que en estos géneros no hubiese autores y composiciones de calidad, como lo demuestran las canciones para piano de **Mendelssohn** o las óperas de **Meyerbeer**, **Verdi** o **Wagner**.

Por otra parte, con autores como **Chopin** ya se vislumbra en esta etapa lo que será posteriormente el **nacionalismo**: un interés por lo popular y exótico que se transluce en la adopción de formas melódicas, rítmicas o instrumentales del folclore de diferentes países, que con ello tratan de dar a conocer una identidad nacional.

ROMANTICISMO TARDÍO

Tras la muerte de compositores como **Schumann**, **Mendelssohn** y **Chopin** a mediados del s. XIX se abre una nueva etapa que comienza con convulsiones políticas que acarrearán importantes cambios en el comportamiento y el pensamiento de la sociedad. A este respecto es fundamental el desarrollo del positivismo en todos los órdenes sociales y artísticos. Sin embargo, la música no parece apercibirse puesto que continúa con sus mismos temas, estilos y técnicas compositivas. Sólo en la ópera parecen darse ciertos cambios, comenzando a proponer temas realistas como argumento de sus obras, hasta llegar al llamado **verismo** italiano, que busca el retrato auténtico de ambientes y pasiones. Por otra parte, en Alemania comienza a interesar el estudio histórico de las formas musicales, dando lugar a la **musicología** que se extenderá luego por el resto de países.

A raíz de esto se forman dos corrientes enfrentadas: la representada por **Brahms**, uno de los primeros en inspirarse en formas del pasado para buscar un nuevo lenguaje; y la representada por **Liszt** y **Wagner**, que buscan ese nuevo lenguaje haciendo uso de una mayor libertad formal y temática.

EL IMPRESIONISMO FRANCÉS

A finales del s. XIX el panorama musical romántico había quedado definitivamente alterado, como lo mostraba la música de **Wagner**. Se había llegado a la desintegración de la tonalidad; el uso del color del sonido, haciendo que muchas notas quedasen fuera del tono principal, dio lugar al **cromatismo**, que sería una de las principales características del impresionismo francés, representado por compositores como **Debussy** y **Ravel**. Este estilo dejó su huella también en otros compositores de fuera de Francia, como en el italiano **Ottorino Respighi**, el ruso **Alexander Scriabin**, o el español **Manuel de Falla**. Pero también hubo otros compositores franceses que no seguirían estrictamente el camino impresionista, como **Satie** o **Poulenc**.

EL NACIONALISMO

El nacionalismo acaba también por desarrollarse completamente y aparecen **escuelas nacionalistas** en casi todos los países europeos, destacando las siguientes:

- la **bohemia -o checa-** con **Dvorák** o **Smetana**.

la **rusa** con **Chaikovski**, **Glinka** y el llamado «Grupo de los Cinco» compuesto por **Borodin**, **Mussorgski**, **Rimski-Korsakov**, **Cui** y **Balakirev**.

- la **escandinava** con el noruego **Grieg**, el danés **Nielsen** y el finlandés **Sibelius**.

Por su parte, el nacionalismo italiano, el que se da con la Unificación y representado por **Verdi**, no tuvo verdadera repercusión en la composición musical.

Y en Francia, compositores como **Franck**, **Saint-Saëns** o **Fauré** ahondaron en la creación de un estilo «francés», pero sin preocupaciones nacionalistas, a la vez que los compositores impresionistas comenzaban su andadura y rompían definitivamente con el romanticismo.

EL POST-ROMANTICISMO

Otras escuelas destacables como la inglesa o la española aparecerían más tarde, ya en el Post-romanticismo. El español **Falla** hizo uso de la música popular, siendo especialmente sus compatriotas **Albéniz**, **Granados** y **Turina** quienes trataron de crear una escuela nacional española, continuando una línea de trabajo iniciada por **Felipe Pedrell**.



Los inicios de la música romántica

Weber (1786-1826) y los inicios de la ópera romántica

Nació en Eutin, una ciudad pequeña cercana a Lübeck en el norte de Alemania, con el nombre completo de *Carl Maria Friedrich Ernest von Weber*. Su padre era un oficial militar, que sin embargo se dedicaba a tocar el violín y su madre había cantado en los escenarios. Sus cuatro primas, hijas del hermano de su padre, eran también cantantes conocidas. Una de ellas, Constanze, se convirtió en la esposa de Mozart, con lo cual se creó un vínculo familiar entre ambos compositores.

Como niño Weber tuvo una salud frágil y sufrió en especial de una dolencia de caderas congénita. Acompañó a sus padres en los numerosos viajes que hacían, y en los que su padre daba conciertos de violín. Estos viajes le sirvieron para familiarizarse con los escenarios y el público. Su padre deseaba que Weber fuese un niño prodigio, al igual que había sido Mozart, quien en aquellos años estaba atravesando la etapa final de su vida. Así pues, Weber aprendió a cantar y a tocar el piano desde muy pequeño, a pesar de que no pudo caminar hasta los cuatro años.

En 1798 el hermano de Haydn, Michael Haydn, le dio clases gratuitas en Salzburgo, ciudad con gran tradición musical en la que la familia se había instalado. En esta época escribió su primera obra para piano titulada *Seis fuguetas*. Poco después su madre murió y la familia se trasladó a Munich donde estudió piano y composición con Kaicher, organista de la corte. En esta ciudad compuso varias piezas de cámara y su primera ópera *El poder del amor y del vino* que no nos ha llegado. Pronto comenzó a tocar el piano en público. Su padre le animó insistentemente a componer y Weber escribió varias obras que, sin embargo, no perduraron.

Tres años después la familia volvió a Salzburgo, y Weber reanudó sus estudios con Michael Haydn quien revisó su siguiente ópera *Meter Schmoll y sus vecinos*

En 1803, cuando aún no había cumplido los 18 años, fue nombrado director de orquesta de Breslau, una ciudad de tamaño mediano en el este de Alemania. En este puesto adquirió grandes conocimientos escénicos que le convirtieron con el tiempo en el compositor con mayor dominio de las técnicas teatrales.

Dos años después se trasladó a Karlsruhe, donde asumió el cargo de intendente de música de la corte. Al mismo tiempo compuso varias obras, incluidas óperas, que no obstante no tuvieron el éxito deseado. En Munich se interpretó la ópera *Abu Hassan* que había escrito en los años anteriores y por fin una obra suya tuvo una acogida favorable por el público. Al año siguiente murió su padre y en 1813 aceptó el cargo de director musical del Teatro Nacional en Praga donde permaneció tres años. Allí compuso algunas de sus mejores obras para piano y las interpretó con gran éxito. Además en este puesto realizó profundas reformas, reuniendo a un plantel de cantantes de primera fila. En tres años, Weber hizo representar en Praga 62 óperas correspondientes a más de treinta compositores diferentes.

Después fue a Dresde ocupando el mismo puesto de director del Teatro Nacional. Las tradiciones operistas de la ciudad eran italianas y una de las tareas confiadas a Weber era desarrollar la ópera alemana. Más adelante se puso a trabajar en su ópera más famosa, **Der Freischütz** (*El cazador furtivo*), que terminó a mediados de 1820. Se estrenó con un éxito triunfal en Berlín al año siguiente. También en Viena y en Dresde la obra obtuvo un gran éxito, convirtiéndose en el triunfador absoluto de la causa de la ópera alemana. No obstante, las condiciones económicas de Weber en su puesto no mejoraron por ello. Aún así no aceptó ofertas más ventajosas en otras ciudades, ya que quiso ser fiel a sus compromisos. Escribió una segunda ópera, **Euryanthe** que también cosechó un gran éxito.

Enfermo de tuberculosis, apenas pudo componer nada después del estreno de esa ópera. Un año después, el director de Covent Garden de Londres le propuso componer una ópera que habría de estrenarse en 1825 y le ofreció la dirección de *El cazador furtivo* en el teatro londinense. Weber aceptó la propuesta contrariando las indicaciones de su médico quien le había recomendado reposo dada la gravedad de su enfermedad. Se puso a trabajar de inmediato y aprendió el idioma con tal grado de perfección que en toda la ópera se encontró un sólo error de texto. Unos meses antes del estreno de *Oberon* se trasladó a Londres donde su salud fue empeorando durante los ensayos. Poco después de estrenarse la ópera en abril 1826, Weber murió en la casa de su anfitrión. En 1844 Wagner repatrió los restos del músico.

Además de sus tres óperas, consideradas por muchos como verdaderas obras maestras de la música escénica, Weber escribió otras muchas composiciones. Son especialmente conocidas sus obras para *piano sólo* y para *piano y orquesta*, y sus dos *sinfonías*. Pero también compuso conciertos, tres *misas*, ocho *cantatas*, numerosas *canciones* y otras obras de diverso carácter. Las inclinaciones románticas de Weber pueden apreciarse en el novedoso carácter emotivo de su música y en un emergente nacionalismo germano, en su receptividad a la naturaleza y a impresiones tanto literarias como pictóricas, en sus actividades paralelas como crítico, pianista virtuoso y kapellmeister, en su deseo para comunicar sentimientos. Su rol como

padre del romanticismo musical fue reconocido por quienes le siguieron en la tendencia desde Berlioz y Wagner hasta Debussy y Mahler.

Nacido 16 años después de Beethoven y 11 años antes que Schubert, Weber fue el primero en morir, un año antes que Beethoven y dos antes que Schubert. Su actitud ante Beethoven nos da una idea de su pensamiento y su carácter. En 1810 hacía esta declaración: *Me diferencio lo suficiente de Beethoven como para que nunca pueda encontrarme con él. El brillante e increíble don de la invención que le anima está acompañado de una confusión tal en las ideas, que únicamente sus primeras composiciones me gustan, mientras que las últimas me parecen un caos, un incomprensible esfuerzo por encontrar nuevos efectos, por encima de los cuales se destacan algunas chispas de genialidad que dan a entender lo que podía haber sido si hubiera dominado su en exceso rica fantasía. Mi naturaleza no me permite apreciar el genio de Beethoven.*

El cazador furtivo

Weber ocupa una importante posición en la consolidación de la ópera romántica. Fue un puente de unión entre Mozart

y Beethoven y el posterior advenimiento de Wagner y Richard Strauss.

El joven romanticismo alemán de los tiempos de Carl Maria von Weber era aficionado a la fantasía y los cuentos de espíritus y de fantasmas. La existencia de fuerzas sobrenaturales fue tema de muchas historias, novelas y piezas teatrales. Weber conocía ampliamente esta literatura y sobre todo la vieja historia del casamiento casi impedido por la intervención de un maleficio. Fue en 1817 cuando Weber recurrió a Friedrich Kind para contar con un libreto sobre el tema y él mismo tomó parte activa en la elaboración de esos textos. El primer título dado al libreto fue *El disparo de prueba*, sustituido luego por *La novia del cazador* y finalmente adoptó el de *El cazador furtivo*.

Básicamente esta obra es un singspiel que celebra el folclore y la vida campesina germana. Tiene una obertura en la cual se resumen los principales temas melódicos que se desarrollarán a lo largo de la representación. Comienza con un adagio en pianissimo, que en rápido crescendo conduce hasta el forte. Sigue luego un molto vivace, de carácter misterioso, en el cual destaca la melodía del bajo acompañado por los violines que emiten notas sincopadas. Más adelante una melodía apasionada es ejecutada por flautas y violines, mientras el metal ejecuta unos acordes. Otra melodía en el clarinete es acompañada por un tenue trémolo en la cuerda. Nueva melodía en la madera tras la que se produce una elaboración de estos elementos principales. Tras una pausa la brillante coda en la que los violines en fortísimo desgranar el tema que antes había interpretado la madera, al tiempo que los restantes instrumentos ejecutan reiterados acordes. A pesar de esta sucesión de melodías, la obertura es casi un primer movimiento sinfónico completo con forma sonata.

El argumento gira en torno a una situación que fue inmortalizada por Goethe en Fausto: un hombre vende su alma al diablo a cambio de favores terrenales, en este caso proporciona unas balas que le permitirán ganar un concurso de tiro y con él, la mano de la mujer que ama. Seis balas obedecerán al deseo del protagonista, Max, aunque la séptima se hallará a merced de lo que quiera Samiel, al

servicio del demonio. A la protagonista, Agatha, la protege de la bala pensada para matarla una corona mágica que le ha dado un eremita y todo acaba bien. El sombrío fondo del bosque está descrito por la melodía de las trompas al comienzo de la obertura y en la pavorosa escena a medianoche en la “garganta del lobo”, con ocasión de la fundición de las balas. Coros rústicos, marchas y danzas se mezclan en la partitura con arias en estilo italiano.

Franz Schubert

El más grande compositor entre los contemporáneos de Beethoven fue Franz Schubert (1797-1828). Nacido en Viena, Schubert participó más de los anhelos y hábitos musicales de la ciudad de lo que lo hizo el solitario Beethoven. Era hijo del maestro de coro Franz Theodoro Florian y de Maria Elisabet Katherina Vietz, los cuales tuvieron otros cuatro hijos vivos tras la infancia: Ignaz, Ferdinand, Karl y Maria Theresa. La familia vivía en el n° 54 de la Nussdorferstrasse, hoy *Museo Schubert*. En ese ambiente familiar el joven Franz aprende a tocar el violín y el piano, hasta que en **1807** comienza a estudiar con Michael Holzer, organista en Liechtental.

Un año después será becario en la Capilla de la Corte, siendo alumno de composición de Salieri en **1813**. En este mismo año ingresa en la Academia de Profesores de enseñanza básica de Annagasse, para satisfacer el deseo de sus padres, convirtiéndose en **1814** en profesor de escuela. Con todo, hacia **1816** ya ha compuesto, en sus ratos libres más de 200 lieder, y precisamente en **1816** verá la luz su *Misa en Do mayor* (D. 452). Con la encantadora serie *Gretchen an die Spinrade* –Margarita a la rueda-, Schubert dejó fijado para un siglo el género de lied.

En **1818** acepta un puesto de profesor de música en el palacio del Conde Esterhazy en Hungría. Allí compone el *Deutches Requiem* (D. 621), regresando al año siguiente a Viena. Durante este período Schubert pasará por dificultades políticas y económicas debido a la Restauración, pero una vez pasados estos momentos amargos, hacia **1821**, su música vocal se extiende con éxito por todo el continente europeo. En estos años compone su célebre *Sinfonía Inacabada* (D. 759) y entabla amistad con Carl Maria von Weber (**1822**), pero junto a estos momentos agradables aparece la causa que finalmente le traería la muerte. Durante **1822** Schubert contrae la sífilis.

La segunda mitad de la década de los veinte sería la del reconocimiento internacional del compositor. Durante **1825** compone la *Sonata en Do mayor* (D.840), una de las obras más importantes de este año, en **1826** se produce una gran avalancha de publicaciones de sus obras, al año siguiente, visita a Beethoven en el lecho de muerte -Schubert fue uno de los que portó el féretro del maestro de Bonn-, y en **1828** alcanza el reconocimiento del público vienés gracias a una serie de conciertos en la capital austriaca.

Sin embargo, la gran producción musical que Schubert realiza durante esta etapa le supondrá, como contrapartida, un deterioro rápido de su salud debido al cansancio. Precisamente por ello no pudo disfrutar del éxito, pues falleció el 19 de noviembre de **1828** víctima de unas fiebres tifoideas. Su cuerpo descansa en el Zentralfriedhof de Viena, frente a la tumba de Ludwig van Beethoven. En su funeral se interpretó su *Pax Vobiscum* (D. 551). Una gran parte de su música, sobre todo canciones y pequeñas piezas pianísticas, fue publicada mientras vivió, pero el grueso de la misma, particularmente sus obras instrumentales más extensas, permanecieron desconocidas hasta después de 1850.

Durante los treinta y un años de vida Schubert compuso gran número de obras repartidas entre los géneros tradicionales: ocho óperas y singspiels, siete Misas, ocho sinfonías, unos doce cuartetos de cuerda y quince sonatas para piano. No tan comunes fueron sus magníficas producciones en el género de la canción con piano acompañante, una seiscientas. El éxito de los *lieder* o canciones de Schubert se basa en el gran talento melódico que poseía el compositor, talento al que unía un gran conocimiento de las técnicas operísticas, las cuales usaba en sus melodías para resaltar el lirismo de los temas.

Constantes en la obra de Schubert independientemente del género de que se trate:

- Dominio de lo melódico. Se ha dicho que si la importancia de un músico se midiera únicamente por su inspiración melódica, Schubert sería el más grande de los que han existido. Tal es la facilidad, calidad y valor de su melodía, quizás sólo comparable a la de Mozart.
- Habilidad armónica, sobre todo para la modulación. Aunque esto se encuentra en todo tipo de obras, es en las canciones donde adquiere mayor relevancia ya que en pocos compases pueden hallarse hasta seis modulaciones.
- Construyó gran parte de su obra a partir de las formas tradicionales “clásicas”, aunque tratadas de manera distinta. Con respecto a la forma sonata existen unas características específicamente schubertianas: mayor complejidad y tratamiento más imaginativo de los temas de la reexposición; omisión del tema de apertura en el comienzo de la recapitulación; incorporación a lo largo de los movimientos de material independiente del expuesto en la introducción; especial modo de enunciar el tema principal mediante una primera exposición en octava inferior; etc.

La música para orquesta

Schubert, como la mayor parte de sus contemporáneos, escribió música sinfónica con la cautela propia de aquel que trabajaba a la sombra de Beethoven. “*Se puede hacer todavía algo después de Beethoven*” decía y es que el músico de Bonn ya había escrito todas sus sinfonías cuando Schubert escribió sus primeras composiciones. Sus seis primeras sinfonías son obras extrovertidas que están más cerca de Mozart que de Haydn presentando melodías de gran extensión.

El estilo y la orquestación es el habitual en la sinfonías de finales del siglo XVIII: cuatro partes en la escritura de cuerda, los pares tradicionales en los instrumentos de viento-madera, un par de trompas y en dos ocasiones se requieren trompetas y tambores. El orden de los movimientos es también tradicional e invariable: dos movimientos rápidos en los extremos (el primero de los cuales puede llevar una introducción lenta), un movimiento lento y un minuetto con trío.

La sinfonía más famosa de Schubert en la Octava, en Si menor, más conocida como **Inacabada** compuesta en 1822. La obra consta de dos movimientos, un Allegro y un Andante (en la tonalidad de la subdominante mayor del primero) y no hay duda de que está incompleta ya que su autor comenzó a escribir un tercer movimiento, un scherzo, proyecto que abandonó por razones que desconocemos. Su aparición supuso una auténtica novedad a causa del tratamiento orquestal y armónico dado al material melódico y de la unidad de sentimiento de sus dos movimientos.

a. cp. 1-8



b. cp. 13-20

Allegro moderato

Ob.
Cl. *pp*
Vls. I, II
Vla.
Vc.
Cb.

c. cp. 42-47

Allegro moderato

Cl.
Vln. *pp*
Vla. *pp*
Vc.
Cb. *pp*

La Novena Sinfonía en Do Mayor denominada **La Grande** (1828), según parece para distinguirla de la Sexta Sinfonía escrita en la misma tonalidad, es sin duda la obra maestra de Schubert en este campo, siendo con la que consigue la perfecta unión entre lo clásico y lo romántico. Aunque el autor nunca pudo escucharla completa, hay evidencia de que la obra fue ensayada en Viena en 1828, pero por ser considerada excesivamente difícil se archivó. Una década más tarde, Robert Schumann encontró la partitura entre varios manuscritos que conservaba

Ferdinand Schubert, hermano del compositor, y la envió a Félix Mendelssohn, quien realizó su estreno en la Gewandhaus de Leipzig en 1839.

Los tres grandes cuartetos

Schubert compuso alrededor de 20 cuartetos estando destinados los primeros al cuarteto familiar que formó con su padre y hermanos en el que el tocaba la viola, lo mismo que habían hecho Bach, Mozart o Beethoven. En estos primeros cuartetos la evolución es grande. De 1810 a 1820, desde sus primeras producciones hasta el Quartettsatz (Movimiento de Cuarteto nº 12) va depurando su propio estilo, pero es a partir de 1824 cuando se convierten en obras maestras. En el mismo año 1824 crea el **Cuarteto nº 13 en la menor D. 804** que fue el único publicado en vida del compositor y que escribió muy poco después de haber logrado superar la desesperación que le produjo su enfermedad. Los **Cuartetos nº 14 y 15 en menor y en sol mayor** respectivamente llevan a la perfección todo lo que el músico ha descubierto en los años inmediatamente anteriores. El primero conocido también con el título de **La muerte y la doncella** contiene toda la fuerza dramática del lied schubertiano hasta el punto de que la estructura liderística se impone sobre la propia del cuarteto. La constante incertidumbre entre el tono mayor y e menor y las extrañas modulaciones crean un clima muy especial. Son varias las influencias que a estas alturas ha recibido y reelaborado el compositor: en el primer movimiento encontramos a Mozart; en el Scherzo a Beethoven. Lo mas propiamente schubertiano se la en el segundo movimiento, en el que recoge una versión ligeramente modificada del tema del lied “La muerte y la doncella”, de ahí en nombre de este cuarteto. Schubert utilizó sólo la introducción pianística de la canción don su permanente estructura acordal, notas repetidas en la melodía y ritmo homogéneo son los componentes habituales para la música de funerales. A partir de estos materiales Schubert construyó un tema, cuatro variaciones y una coda. Es el **Cuarteto en sol mayor** el más audaz y original en su lenguaje. A lo largo de toda la obra, utilizado como factor de inquietud y misterio, está presente el trémolo.

Otras obras de cámara

El **Quinteto en do mayor D. 956**, escrito en 1828 para dos violines, viola y dos violoncelos, es una de las más impresionantes obras maestras de la música de cámara de todos los tiempos. Esta obra, sin embargo, no quita importancia a otras dos escritas anteriormente: el **Quinteto en la mayor D. 667 La Trucha**, escrito en 1819 y el **Octeto en fa mayor D 803** de 1824. Respecto al quinteto fue encargado en casa de su amigo Vogl por un violoncelista, Paumgartner, que pidió a Schubert que utilizase la técnica de tema con variaciones sobre una de las canciones que más le gustaban, “La Trucha”. Además, como la solicitud estaba destinada a la ejecución, en principio por aquel grupo de amigos, entre los que se encontraba un destacado contrabajista, Paumgartner solicitó a Schubert que en vez de para dos violines, lo instrumentara para uno solo y en su lugar hiciera una parte de contrabajo. La inusual combinación instrumental (piano, violín, viola, violoncelo y contrabajo) con su variedad de timbres individuales y el especial estado de ánimo en que el autor se encontraba en ese momento, hacen que esta obra sea bastante atractiva y popular. El Octeto es una de las obras instrumentales de Schubert más extensa y guarda un

paralelismo con el Septimio de Beethoven. Ambas obras tienen seis partes y la misma distribución de instrumentos (clarinetes, trompa, fagot, contrabajo, violoncelo, viola y violín) por lo que no cabe duda que el compositor quiso rivalizar con el músico alemán.

El piano de Schubert

Schubert escribió multitud de obras para el piano: danzas, variaciones, fantasías, momentos musicales, *impromptus* y sonatas. La concisión, economía y concentración máximas las encontramos en los *impromptus* y en los momentos musicales; la amplitud y originalidad expositiva en algunas de sus sonatas y fantasías. Las obras pianísticas de Schubert son inclasificables y aunque parten del respeto hacia la forma establecida, una vez iniciada la destruye y la modifica. En una sonata de Schubert no se plantean, como en el caso de Beethoven, juegos y contrastes temáticos, luchas y tensiones dramáticas, sino una simple, continua evolución musical. Otro hecho consustancial al piano de Schubert es la falta de virtuosismo y ello debido a que en ningún momento fue un virtuoso del instrumento reflejando el estilo de su música este hecho. Sus composiciones para piano se pueden dividir en dos categorías: piezas modestas, agrupadas bajo un gran número de nombres distintos, apropiadas para la interpretación doméstica de aficionado; y las obras de grandes dimensiones, en varios movimientos, sonatas en su mayor parte y en las cuales Schubert exploró las posibilidades de su lenguaje musical.

Gran parte de la música de Schubert destinada al interprete aficionado es de carácter alegre. Destacan los *ländler* y los *Waltzes*, marchas, rondós y variaciones, ocho piezas fueron publicadas bajo el nombre evocador de *Impromptu* y otra serie de ellas apareció publicada en el título de **Moments musicales (D 780)**.

De las 23 composiciones catalogadas como sonatas, sólo 12 fueron terminadas, una nueva muestra de una de las características más significativas de Schubert. Entre las últimas y mejores composiciones de Schubert están sus tres extensas **Sonatas para piano, D 958 en do menor, 959 en la y 960 en si bemol**, escritas durante el último mes de su vida. La última de estas obras es una obra maestra en la cual Schubert desarrolla al máximo su capacidad única de invención melódica, así como su cautivadora figuración pianística y sorprendentes relaciones tonales. Dijo Schumann de estas obras: *son muy singulares, diferentes de otras, particularmente por su gran simplicidad de invención. La marea musical y melodiosa fluye página tras página, interrumpida a veces por algún oleaje más violento, rápidamente calmado.*

Schubert y la voz humana

Franz Schubert heredaría exactamente las mismas tradiciones que Beethoven en el marco de la composición *liederística*, pero en sus más de seiscientos *lieder* exploraría y extendería el potencial del género como ningún otro compositor antes que él. Un número importante de los primeros *lieder* de Schubert son ejercicios en el estilo de la balada dramática contemporánea. Se caracterizan por ser composiciones de grandes dimensiones con cambios constantes de textura y tonalidad, desde el recitativo al arioso y desde un tipo de figuración pianística de carácter representativo a otro. El primer gran *lied* de

Schubert, **Gretchen am Spinnrade (Margarita a la rueca) D 118**, compuesto a los 29 años, ofrece un nuevo lenguaje que supera los anteriores. Con él nace el lied schubertiano cuyas características son:

- La clásica idea de dramática oposición y resolución es superada: el movimiento dramático es simple e indivisible. La intensidad va creciendo paulatinamente, frase a frase, nota a nota.
- Schubert mantuvo un criterio selectivo –mas que en la ópera- para la elección de los textos de sus lieder. Mas de la quinta parte del total están basados en las que fueron probablemente las tres grandes figuras literarias de la época: Goethe, Schiller y Heine. Wilhelm Müller suministró los textos para sus grandes títulos: **La bella molinera** y el **Viaje de invierno**. De autores poco conocidos como Claudius y Craigher utilizó textos sobre los que compuso sus famosas canciones: **La muerte y la doncella** y **La joven monja**. También hay que citar a grandes figuras de la literatura universal: Esquilo, Anacreonte, Petrarca. Shakespeare y Walter Scott.
- Siempre que se habla de lied se piensa en una composición para una sola voz y piano. Sin embargo, Schubert experimentó todo tipo de combinaciones. Ejemplo de esto es el quinteto para voces masculinas **Mondenschein**. La canción está construida sobre un solo de tener al que rodea un cuarteto compuesto por otro tenor y tres bajos. También compuso para cuarteto de voces mixtas o para soprano, piano y clarinete.
- De forma esquemática los lieder se pueden clasificar en tres tipos:
1. Estrofico. Es el tipo más simple y el más cultivado por compositores anteriores a Schubert. Responde a una estructura en la que melodía y acompañamiento son iguales. El acompañamiento suele basarse en un tema melódico o en un motivo rítmico simple. Si existen motivos independientes, sirven únicamente de nexo o transición entre las estrofas.
2. Desarrollado. Llamado en alemán *Durchkomponiert*, adopta una forma mucho más libre y es la autentica gran creación de Schubert, a la que pertenecen la mayoría de sus canciones. Su estructura es muy variable y rica, es independiente de la estrofa del verso. Unas veces adopta una forma ternaria simple A-B-A; otras, la del tema con variaciones, llegando a formas muy complejas. Muy ricas en este sentido son las canciones de Suleika D 717 y D 720. De la primera afirmó Brahms: *Es la mas admirable canción jamás escrita*.
3. Escénico o declamado. Aquí el fluir musical no es continuo, las transiciones pueden ser abruptas, con cambios de tempo e introducción de pasajes recitativos que separan las diferentes escenas del poema. También fue Schubert el creador de este tipo de lied, integrando en él elementos germanos (balada) e italianos (cantata).

- Compuso tres ciclos de lieder: **Die schöne (La bella molinera)**, **Winterreise (Viaje de invierno)** y **Schwanengesang (El canto del cisne)**. El primero de ellos sobre textos de Müller, trata de un viaje donde el protagonista queda prendado de la hija de un molinero, con la que mantiene un breve pero intenso idilio, truncado bruscamente cuando ella lo abandona por un cazador. Ambigüedad en la relación amor-dolor, amor no correspondido, naturaleza como refugio, etc. son temas que gustan al compositor. La forma es generalmente estrófica y la unidad de la serie proviene del clima de las canciones que la integran. El ciclo fue escrito para voz de tenor. También de Müller son los poemas del ciclo **Viaje de invierno**, obra que es un auténtico viaje psicológico hacia la nada. Aquí el protagonista ha sufrido ya el desengaño amoroso antes de comenzar y la identificación de los distintos motivos paisajísticos es más acusada e impresionante. De 24, 16 canciones están en tonalidad menor y hay una mayor complejidad en la estructura. El ciclo, pensado primeramente para voz de tenor, fue transcrito por el propio Schubert para la de barítono, concretamente para la de su amigo Vogl. Respecto al último ciclo, **El canto del cisne**, supone el encuentro con la poesía de Heine. Son 14 canciones que en un principio no tenían previsto construir un ciclo pero que su editor y el hermano de Schubert agruparon en 1829.

El piano y Chopin

Chopin nació en Żelazowa Wola, una aldea en las proximidades de Varsovia (Polonia), de padre francés y madre polaca. El padre había inmigrado desde Francia en su juventud, y daba clases de francés en diversas instituciones. Pronto el pequeño Chopin mostró sus dotes musicales, por lo que sus padres le pusieron un profesor de piano. A los ocho años Chopin ya tocaba este instrumento con maestría y compuso sus primeras polonesas. Pronto adquirió fama de niño prodigio y más adelante se convirtió en un virtuoso del piano. A los 16 años inició sus estudios de música, primero con Joseph Elsner y a partir de 1826 en el conservatorio de Varsovia. Después de algunos viajes de conciertos a Viena y a Berlín, se trasladó en 1830 a París, donde vivió el resto de su vida. Allí se ganó la vida inicialmente dando clases de piano y más tarde ofreciendo conciertos para la sociedad. Polonia había caído poco antes bajo el dominio ruso y por tal motivo Chopin ha sido considerado en muchas ocasiones como refugiado de una heroica resistencia nacional, aunque de hecho hubiese abandonado Varsovia antes del inicio de la contienda con el deseo expreso de desarrollar su carrera musical en Viena y en París.

Entabló amistad con Franz Liszt y con Vincenzo Bellini.

Compuso casi exclusivamente música para piano, en lo que fue muy prolífico. De sus dos conciertos para piano y orquesta, sobre todo el segundo (numerado como nº1, op.11) es considerado una obra maestra. A pesar de ser juzgado duramente por el hecho de no tener grandes composiciones sinfónicas, demostró a través de su obra no sólo su inspiración o su sensibilidad sino la capacidad de construir música estructuralmente sólida y armónicamente irrepetible. Durante diez años Chopin vivió con la escritora George Sand. En 1838 cayó enfermo de tuberculosis y se trasladó a la isla de Mallorca, por recomendación de su médico. Allí, en la cartuja de Valldemosa (Mallorca), Sand lo atendió en su enfermedad hasta que las continuas disputas entre los dos condujeron a su ruptura el año 1847. Chopin murió de esa enfermedad en París, a los 39 años de edad. Es muy interesante la obra de George Sand *Un invierno en Mallorca*, donde relata sus vivencias con el compositor durante un tiempo en Valldemosa. En memoria de Chopin se celebra en Varsovia un concurso de piano cada cinco años.

Obras:

Conciertos para piano y orquesta (2), op.11 y op.21.

Allegro de concierto, op.46

Sonatas para piano (3), op.4, op.35 y op.58

Nocturnos (21)

Baladas (4)

Valses (19)

Impromptus (4)

Squerzos (4)

Fantasia op.49
Polonesas (16)
Preludios (26)
Estudios (27)
Mazurcas (58)
Fuga (1)
Escocesas (3)
Bourrées (2)
Bolero (1)
Tarantella op.41
Sonata para violonchelo y piano (1), op.65
Otras obras para violonchelo y piano (2)
Trío para violín, violonchelo y piano (1), op.8
Canciones para soprano y piano (16)

El pleno romanticismo

Félic Mendelssohn

Felix Mendelssohn-Bartholdy (Hamburgo, 1809- Leipzig, 1847) es uno de los pocos músicos de los que puede decirse que tuvieron una vida regalada. Desde su nacimiento tuvo todo lo que se puede desear y, en su corta vida, pudo realizar todo cuanto sus dotes y vocación artística le permitieron llegando a ser un compositor reconocido internacionalmente. Su familia era una universidad en sí misma, en cuyo seno se cultivaban las artes, las ciencias y la filosofía. Su abuelo fue el gran filósofo Moses Mendelssohn y su madre una pianista con profundas conocimientos de la literatura alemana que enseñó los rudimentos musicales a su hijo. Además fue la encargada de que ni al pequeño ni a su hermana Fanny les faltaran los mejores profesores y las mejores influencias musicales posibles.

En 1815 comienza sus estudios serios de piano con Ludwig Berger y de violín con Eduard Rietz. Sin embargo, el aspecto más importante de su primera formación musical fueron sus estudios con Friedrich Zelter, el director de la Singakademie de Berlín, quien le introdujo en la práctica rigurosa del bajo cifrado, la armonización coral, el contrapunto, el cánon y la fuga. Las enseñanzas de Zelter, ancladas en la tradición noralemana que deriva en última instancia de Bach, son las responsables de la extraordinaria facilidad y algunas veces conservadurismo de su música. Junto a su formación musical, Mendelssohn no descuidó su formación humanística estando siempre rodeado de escritores, filósofos y renombrados artistas. Un ejemplo será su amistad con Goethe.

Cuando Mendelssohn llegó a Leipzig contaba con veintiséis años y para entonces ya había dirigido en Berlín el reestreno de *La Pasión según San Mateo* (quizás su inmensa cultura fue la razón por la que fue elegido), se había labrado un nombre en Londres y París, y tenía en su haber una importante lista de composiciones. Estas obras incluían dos óperas de juventud, una docena de sinfonías para cuerda, tres sinfonías para orquesta, cuatro oberturas de concierto (entre ellas obertura del *Sueño de una noche de verano* y *Las hébridas o La caverna de Fingal*), dos conciertos para piano, un gran número piezas para piano y alrededor de una docena de obras camelísticas.

La vida profesional de Mendelssohn dio un giro cuando en 1835 se le ofreció la dirección de la orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Ello le permitió dirigir una de las más prestigiosas orquestas del país y la agrupación era el centro de la vida musical de la ciudad. En esta orquesta impuso el repertorio clásico (Haydn, Mozart y Beethoven) y por otro lado, implantó el género de los conciertos históricos, en un intento de recuperar música de Haendel y Bach. Finalmente también dio a conocer numerosas obras de los grandes autores románticos contemporáneos. Fue un gran director de orquesta siendo, según los testimonios de la época, su técnica extremadamente precisa y exigente.

En 1837 contrae matrimonio con Cécile Charlotte Sophia Jeanrenaud, hecho que no le detendrá en la composición ya que en esas fechas compone el *Concierto para piano en re menor* y los tres *Cuartetos op. 44*. En este mismo año emprendió un viaje a Inglaterra con la intención de presentar algunas de sus composiciones. En 1841 recibe el ofrecimiento del rey de Prusia para hacerse cargo de las actividades musicales de Berlín. Mendelssohn acepta y compone música incidental para la puesta en escena de varias obras teatrales. Lamentablemente, el compositor no disfrutó en Berlín de la libertad artística que se le había prometido y paulatinamente fue abandonando sus responsabilidades en aquella región. En esta renuncia influyó también el proyecto para la creación de un conservatorio de Música en la ciudad de Leipzig, proyecto en el que Mendelssohn fue su principal valedor. El conservatorio se inauguró en 2 de abril de 1843 y su plantel de profesores estaba presidido por Schumann y Mendelssohn, a los que pronto se sumaron Clara Schumann y Moscheles.

Culminada su obra pasó una temporada de descanso cerca de Frankfurt, donde compuso el célebre *Concierto para violín en mi menor* que figura hoy día como la mejor obra concertante del compositor y uno de los hitos de la historia del concierto para el instrumento. De vuelta a Leipzig en 1845 retoma la dirección de la Gewandhaus.

En el mes de mayo de 1847 la vida de Mendelssohn comienza a declinar. La muerte de su hermana Fanny, a la que estaba especialmente unido, lo sumerge en una depresión sin salida que le lleva a la muerte el 4 de noviembre de ese mismo año.

Mendelssohn fue uno de los directores europeos más activos, viajando incesantemente a través de todas las ciudades importantes de Alemania e Inglaterra para presentar tanto sus propias obras como aquellas de sus más admirables predecesores, Haydn, Mozart y Beethoven. Asimismo se le apreció mucho en su calidad de pianista, siendo un excelente interprete de los conciertos para piano de Mozart y Beethoven, pero de una forma que suponía prácticamente lo contrario a lo que entonces estaba de moda, es decir, el virtuosismo en el piano. Sin embargo, en otros aspectos estuvo muy de moda en aquellos años. Particularmente en Inglaterra donde incluso la reina Victoria llegó a aprenderse sus canciones, fue el músico favorito de una sociedad y cultura musicales que ponían precio muy alto a la corrección, el decoro y el honor. Su música era considerada como algo impecable y de buenas maneras, una música que reflejaba las cualidades del compositor, fuertemente enraizado en la tradición, y que se mostraba alejado de la actitud iconoclasta de un Berlioz o de un Wagner. Pero estas características presentes su

música: la regularidad, lo ameno y lo no problemático, serían las responsables de que la música de Mendelssohn fuese considerada como algo descolorido a finales del siglo XIX, en un momento en el que el lenguaje de Wagner y los wagnerianos se había convertido en una norma a seguir.

Mendelssohn buscó la belleza y la buscó en una música que no desgarraba el corazón ni destilaba amargura o protesta, pero que posee toda la fina sensibilidad del artista romántico. No es una tendencia a lo fácil, no es un sentido acomodaticio, lo que ocurre es que, por su formación, por ambiente o por carácter, no es un revolucionario y no pretende la ruptura por la ruptura. La música que nos suena nos parece invariablemente de una arquitectura armónica y tímbrica muy sencilla y es en esto en lo que radica una buena parte de su encanto. Sin embargo, su orquestación no es tan simple como parece y los sonidos son producto de empastes donde el canto pasa de un instrumento a otro con más sutileza que en otros autores.

El registro de composiciones de Mendelssohn comprende 72 obras publicadas en vida y 49 obras póstumas. Principales obras:

- Tres oratorios: *Elijah*, *Paulus* y *Christus* (inacabado).
- Tres óperas: *Las bodas de Camacho*, *El regreso de un desconocido* y *Loreley*.
- *La primera noche de Walpurgis* (balada para coro y orquesta).
- Salmos para solos, coros y orquesta. Coros para la liturgia anglicana. Cerca de cincuenta coros a capella. Alrededor de cien lieder.
- Música de escena para *Sueño de una noche de verano*, *Atalia*, *Antífona* y *Edipo en Colona*.
- Oberturas de concierto: *La gruta de Fingal*, *Mar en calma* y *viaje feliz*, *Ruy Blas*, *La bella Melusina*.
- Cinco sinfonías.
- Trece sinfonías de juventud.
- Dos conciertos para piano y orquesta. Uno para violín y orquesta.
- *Capriccio brillante*, *Rondó brillante*, *serenata* y *allegro giocoso* (para piano y orquesta).

Robert Schumann

El 8 de junio de 1810 en Zwickau (Sajonia) nacía Robert Alexander Schumann, siendo hijo de Johanna Christiana Schnabel y del editor de libros August Schumann, del que heredaría la inestabilidad nerviosa que siempre le acompañó. A los diez años ingresa en el Gimnasio de Zwickau para iniciar sus estudios, y ya a los 18, en 1828, se matriculaba en la Universidad de Leipzig para iniciar sus estudios de Derecho. Mientras, había comenzado su educación musical de la mano del organista de la Iglesia de Santa María, J. G. Kuntzsch. Ese mismo año decide asistir a las clases de Friedrich Wieck, su entusiasmo por el estudio musical hace que en 1829, es decir, 12 meses después de ingresar en la Universidad, desatiende por completo los estudios de derecho. Su madre, contraria a tal abandono, sin embargo le permite dedicarse un año sólo a la música. El acuerdo terminará en 1830, año en el que Robert debía volver a la Universidad. Con todo, Wieck se dio cuenta de que Schumann podría llegar a ser un gran intérprete y músico, por lo que intercedió ante su madre para que esta consintiera los deseos de su hijo. Así, el 20 de octubre de 1830 Robert Schumann se instalaba en la casa de F. Wieck. También durante 1830 Schumann tendría la oportunidad de conocer a Nicolo Paganini, el cual ejerció una influencia decisiva en la carrera de Robert como pianista. No así Wieck, que comenzó a dedicarse casi por completo a la carrera de concertista de su hija Clara, por lo que desentendía las lecciones de Robert, lecciones que el músico sustituyó asistiendo a las clases de Heinrich Dorn quien le inicia en el contrapunto y en la fuga sentando las bases de sus estudios de composición. Así llegará su op. 1, las Variaciones sobre las notas ABEGG.

En 1832 Schumann abandona la casa de F. Weick, un año antes había compuesto su Sonata para Piano en si menor, una de las obras más importantes de su juventud. Después del traslado Robert comienza a realizar intensivos estudios técnicos para alcanzar el virtuosismo pianístico. De hecho, el mismo Schumann había inventado un nuevo sistema de entrenamiento que le valió la lesión del cuarto dedo de la mano derecha. No obstante, las recientes investigaciones apuntan a que la causa posible de esta lesión no fuera este desmesurado estudio, sino la medicación que por aquel entonces Robert tomaba para curarse la sífilis que ya padecía. Su desgracia no tiene remedio: jamás podrá ser un virtuoso del piano.

Los dos años siguientes fueron bastante duros para Schumann. La muerte de su hermano le produce una locura desesperante para Robert. Intenta suicidarse para escapar de los demonios que le asedian. Vuelve entonces a su ciudad natal y con la compañía de su madre logra curarse.

Durante 1834 inició una relación sentimental con Ernestine von Fricken, la cual no llega a buen término, dolor que palió con la fundación de la revista progresista *Neue Zeitschrift für Musik* en la que Schumann exponía de forma abierta sus inclinaciones musicales. En las primeras composiciones para piano, Schumann trataba de emular las obras de éxito de Hummel y Moscheles, aunque, a diferencia de ellos, Robert siempre imponía y aportaba profundidad a su música. Incluso, desde el principio, se observa que Schumann utiliza un sistema músico-simbólico privado que ha sido y es extraordinariamente complejo descifrar.

Precisamente este paralelismo entre su música y su vida es lo que convierte a Schumann en el músico romántico por excelencia. En la música para piano, la característica principal de Schumann será el que raramente sigue el desarrollo temático clásico, basándose sobre todo para la exposición de sus temas en la técnica de la variación.

Hacia 1835 se produce el primer encuentro entre Robert Schumann y F. Mendelssohn, al tiempo que conocía a F. Chopin. Compone el Carnaval op. 9, los Estudios Sinfónicos y la Sonata en fa sostenido op. 11. Este mismo año, inicia su relación con Clara Weick, relación que es prohibida por el padre de la joven. La muchacha, aún bajo la tutela del padre, se ve forzada a abandonar a Robert, quedando éste sumido en la depresión y la bebida. De su nueva agonía nace la Fantasía op. 17. Dos años después, en 1837, los enamorados se encuentran a escondidas, pero descubiertos por el padre de Clara se inicia una feroz lucha por su amor, que terminaría en 1839 cuando Clara aceptara recurrir a la justicia para obtener el permiso para contraer matrimonio. Será precisamente durante la época del juicio cuando salgan a la luz los primeros problemas mentales de Schumann, que prácticamente no compondrá nada durante este tiempo. Finalmente llega la paz. La justicia admite la demanda de Robert y Clara y estos obtienen permiso para contraer matrimonio, celebración que tendrá lugar el 12 de septiembre de 1840. Curiosamente, y contra lo que pudiera parecer, este fue uno de los matrimonios más estables dentro de la música, pese a que la relación de noviazgo y los primeros momentos del matrimonio no fueron fáciles debido a los celos profesionales de Robert por la más afamada Clara Weick. La influencia de Clara en la vida y música de Schumann fue decisiva. Esta quería que Robert no sólo se dedicara a la música para piano, sino que utilizara su talento para componer en las forma mayores para la orquesta. Justamente por ello Schumann compone durante 1841 varios esbozos sinfónicos y oberturas. En este sentido, Schumann entiende la música sinfónica como una mezcla de música para piano y la técnica sinfónica clásica. Así, su primera Sinfonía en si menor parece más bien la orquestación de una sonata para piano que una obra puramente orquestal. Pese a todo, su lirismo melódico hace que olvidemos estos detalles y nos centremos en la audición de su obra.

Durante el año de 1843 Schumann trabajó como Profesor de Piano, Composición y Lectura a Primera Vista del recién fundado Conservatorio de Leipzig, puesto que conseguía gracias a la propuesta de F. Mendelssohn, teniendo asimismo la oportunidad de conocer a Berlioz, y al año siguiente, 1844, iniciaba una gira de conciertos por Rusia con Clara. Finalizada ésta se establece en Dresde, dirigiendo la Liedertafel, al tiempo que se recupera del cansancio mental producido por la composición de Fausto.

La ciudad de Dresde, en la década de los 40, era musicalmente una ciudad muy conservadora que no aceptaba con agrado los cambios que ya se estaban produciendo. En 1845 Wagner llegaba para estrenar su *Tanhäuser*, pero Schumann, que siempre había renegado de la música de Wagner, no asistió al estreno. Años más tarde lamentaría este hecho pues su gusto musical varió y se sintió atraído por las innovaciones que el maestro alemán introducía en sus obras.

A partir de esta fecha vuelven los momentos duros en la vida del músico. Durante 1846 se complica su problema nervioso con alucinaciones sonoras, y en

1847 moría uno de sus grandes amigos, partidarios y benefactores, Mendelssohn. Schumann entonces se sume en una profunda depresión.

Ya a finales de los 40, en 1849, el movimiento revolucionario llega a Dresde, causando el que Wagner entre en prisión. Schumann, temeroso de que los conflictos también lo arrastren, se refugia en el campo, hasta que en 1850 es nombrado Director Musical de la ciudad de Dusseldorf. En esta etapa recupera su pasión por el trabajo compositivo viendo la luz importantes obras como el Concierto para Violoncelo y Orquesta, Música incidental para Julio César , Requiem für Mignon , Sonata para Violín y Piano en si menor, Sonata para Violín y Piano en re menor, etc.

Los problemas psicológicos de Schumann se agravan durante 1851, no obstante durante 1852 aparecen su Misa (Op. 147) y el Requiem (op. 148). Pero su salud no mejora. En este período sufre fiebres reumáticas, su depresión vuelve a aparecer, sufre insomnio y problemas psicomotrices. Pero a pesar de estas infelicidades, Schumann logra estrenar con éxito la Sinfonía en re menor y el Concierto para Violín y Orquesta, al tiempo que comienza su relación con J. Brahms. Durante 1854 se agravan todos sus síntomas, ingresando en el asilo de Endenich, cerca de Bonn, donde apenas recibe las visitas de Brahms y Joachim pues no deseaba ver a nadie más, ni siquiera a Clara. Allí moría, a las 4 de la tarde del 29 de julio de 1856 víctima de la sífilis.

SCHUMANN y el PLANO

Con los únicos antecedentes de Mozart, Beethoven y Schubert, Schumann fue junto a Chopin en utilizar el piano como instrumento único. Más tarde utilizaría otros recursos como son la voz en los lieder o la orquesta de cámara o sinfónica. Escribió sonatas, impromptus, estudios, variaciones, intermedios y una tocata, formas a las que dio un toque muy personal. Pero además creó una nueva forma musical: el CUADERNO, el primer género en intuir y predicar una estrecha relación entre la música y las imágenes que se pretenden describir. Bajo esta forma compuso Papillons op. 2. Es la primera obra importante de Schumann que proporciona un buen ejemplo de su manera inicial de construir piezas más largas gracias a la combinación de pequeños módulos. Esta colección consiste en una *Introduzione* de seis compases y doce movimientos, la mayoría de ellos muy cortos y con ritmos y texturas típicas de la música de danza. Durante esta época también compuso las Danzas de los hermanos David y Kreisleriana.

LIEDER

La aportación de Schumann al lied viene de su profunda cultura; aporta la fusión del músico que es también poeta y con su voz nos muestra un romanticismo extremo. Incluso el piano deja de ser acompañante, para convertirse en voz, que al complementar al cantante le confiere una fuerza y una personalidad únicas. De este sinergismo surgen piezas de extremada belleza y originalidad. Además son el vehículo para expresar su ardor amoroso por Clara. En su diario escribe: “*tanto puede aprender el pintor con la audición de una sinfonía de Beethoven como un músico con la lectura de una obra de Goethe*”

SINFONÍAS

La grandeza de las sinfonías de Beethoven es tal que muchos de los compositores que lo sucedieron o escribieron pocas sinfonías o no escribieron ninguna, pues consideraron que después del maestro de Bonn ya no había nada que hacer. A partir de 1841 comienza Schumann la composición de sinfonías. En este momento su vida ha adquirido mayor amplitud. Si en un principio el piano era suficiente para expresar sus sentimientos y sus imaginaciones, después necesita a la orquesta. Reconoce tener poca experiencia pero experimenta la necesidad de emprender esta aventura por tres motivos: los consejos de Clara, medir su fuerza con Mendelssohn e intentar dar al romanticismo una sinfonía que supere a los clásicos. Busca nuevas sonoridades para poder saciar su necesidad de encontrar nuevos y más amplios horizontes en los que expresar su Yo.

Compuso 4 sinfonías: la Primera en Si bemol estrenada por Mendelssohn; la Segunda en Re menor escrita para el cumpleaños de Clara y el nacimiento de una hija que fue revisada en 1851 y le dio el nombre de Cuarta Sinfonía; la Tercera Sinfonía en Mi bemol mayor o Renana; y la Segunda Sinfonía en Do mayor.

MÚSICA DE CÁMARA

En 1842 Schumann se sintió atraído hacia este género. Sus tres Cuartetos de Cuerda op.41, el Cuarteto con piano op. 47 y el Quinteto con piano op. 44, así como la Fantasía para piano, violín y violoncelo, fueron obras escritas durante aquel año. De todas estas composiciones, aquellas donde interviene el piano han sido consideradas como las mejores.

Franz Liszt

Nace en Doborjan (Hungria) el 22 de octubre de 1811. Su padre, Adam Liszt, era oficial del ejército y cellista en la orquesta de la corte del príncipe Nicolás Esterházy. Además de los rudimentos musicales, Adam transmitió a su hijo un hondo sentido de lo religioso que determinará en gran parte la vida -no sólo musical- de Franz Liszt. Su madre se llamaba Anna Laager. Ante el talento que mostró su hijo para la música, sus padres se trasladaron a Viena para buscarle allí un buen profesor.

En 1819 realiza las primeras apariciones públicas en las que consigue que un influyente círculo aristocrático sufrague sus gastos de formación. Así, en 1821 estudia en Viena con Czerny y Antonio Salieri. De esta época data su encuentro con Beethoven. En 1823 dio su primer concierto en el Kleines Redoutensaal y atrajo la atención de muchos críticos. Ese mismo año se traslada a París, donde no es admitido en el Conservatorio por la oposición de su director, Cherubini, pero pudo estudiar privadamente con Paër y Reicha. Antes del viaje ya había compuesto bastante música para sus interpretaciones: rondós, fantasías, variaciones e incluso dos conciertos. Entre 1824-1826 una serie de conciertos en Francia e Inglaterra hicieron que empezase a ser muy conocido.

En 1827 comienza a impartir clases de piano, e inicia una intensa amistad con Héctor Berlioz. Cuando varios años después Paganini conquistó París, Liszt que tenía 20 años quedó tan impresionado que se sumergió en un régimen casi frenético de trabajo técnico con su instrumento. Fruto de esa influencia es el estudio *La Campanella* basado en el tema de la campana del Concierto para Violín nº 2 en si menor de Paganini.

Durante los años treinta del siglo XIX, Liszt fue el virtuoso parisino más importante y cumplió bien su papel. Aunque al principio sus programas de concierto se ajustaban a lo que era habitual entonces (varios solistas y una orquesta que estaba a mano para acompañar a los cantantes e intervenir en los conciertos instrumentales o interpretar una obertura), pronto empezó a introducir en su repertorio concertístico tipos variados de transcripciones pianísticas. Hizo transcripciones de diversos lieder de Beethoven, Schubert y otros. En un concierto celebrado en 1836 interpretó su adaptación para piano de dos movimientos de la Sinfonía Fantástica de Berlioz. Mas tarde hizo todas las sinfonías de Beethoven, Harold en Italia de Berlioz y las oberturas Guillermo Tell, Oberon, Tannhäuser de Wagner. Finalmente, Liszt dio un paso sin precedentes: poner fin a la intervención de la orquesta o de otros solistas en sus conciertos. Otra innovación introducida por el autor y que acabaría por convertirse en práctica generalizada es que además de música y transcripciones de su composición, interpretaba música de Bach, Haendel, Scarlatti, Beethoven, Weber y otros.

Liszt se integró en las tertulias parisinas integradas por literatos y artistas varios donde conoció a Marie d'Agoult quien abandonó a su familia para convertirse en la concubina del compositor y la madre de sus tres hijos. Fue esta mujer junto con Balzac los que tomaron la personalidad de Liszt como materia para la creación de sus obras literarias. La condesa bajo el nombre de Daniel Stern

escribió *Nélida* y Balzac escribió *Beatriz*. Ninguno de los dos retratos de su personaje le son favorables.

En 1837 se traslada a Italia, donde nace su hija Cósima, futura esposa de Hans von Bülow y de Richard Wagner. A la vuelta a centroeuropa, obtiene el cargo de Kapellmeister en la Corte de Weimar (1842). En 1859 vuelve a Italia, pero esta vez para fijar su residencia en Roma. En las décadas de los años treinta y cuarenta Liszt dio muestras de un interés por relacionar su música con determinadas ideas e imágenes literarias, conciertas obras de arte y con escenas o paisajes procedentes de la naturaleza. Las obras para piano comenzaron a adoptar títulos como *Apparitions*, *Consolations*, *Album d'un voyageur* y *Années de Pèlerinage*.

En 1865 toma las ordenes menores del sacerdocio, aunque nunca llega a completar la ordenación. Se encierra en un claustro de dominicos en Roma y el papa acostumbra a visitarle para escuchar sus improvisaciones.

En 1869 conoce a Rubinstein, Sait-Säens, Fauré y Albeniz, y en **1885** a Claude Debussy. En 1875 es nombrado Presidente de la Academia de Música de Hungría.

Muere en Bayreuth el 31 de julio de 1886, cuando asistía a una nueva edición del Festival Wagner.

Estilo y Obra

Los comienzos en el terreno de la composición están estrechamente ligados a su principal vocación, que no era otra que la interpretación pianística. De esta forma, su obra joven destaca por el virtuosismo y el efectismo en el piano. Se trata, en suma, de piezas compuestas para ser ejecutadas en las giras de conciertos. A Liszt se debe la repetida *concepción del piano como una orquesta*, efecto que se debe a la complejidad de sonidos que fue capaz de extraer del teclado como si este estuviese pulsado por cuatro o cinco manos a la vez. Pero además, su secreto está en el arte de obtener los más variados timbres (brillantes, opacos, hirientes, sombríos, lúgubres) dentro del propio timbre del piano. El mismo Liszt decía: *en la jerarquía de los instrumentos, el piano es el más importante de todos; y esta importancia se debe... a la potencia armónica que él solo posee, y como consecuencia, a la facultad de resumir en sí todo el arte musical. En el espacio de sus siete octavas, el piano comprende la extensión de una orquesta; los diez dedos de un solo hombre bastan para completar las armonías producidas por la concurrencia de más de cien instrumentos...*

Tres influencias decisivas determinarán la forma y el contenido de su música. Por una parte, Berlioz le impresiona con su *Sinfonía Fantástica*, de la que tomará la idea de construir las obras a través de un programa establecido de antemano. No en vano, una de las grandes aportaciones de Liszt a la historia de la música ha sido la creación del poema sinfónico. Otra influencia decisiva fue la asistencia a un concierto de Niccolò Paganini. El joven Liszt se propuso llevar el virtuosismo del italiano al piano. En este sentido, su lema es *nada es imposible al piano*. De ahí nacieron muchas transcripciones de sinfonías para piano, estando en lugar destacadas las realizadas sobre las sinfonías de Beethoven. Finalmente la influencia de Chopin teñirá con tintes nacionalistas la obra del húngaro. Cabe mencionar su extraordinaria técnica contrapuntística y el uso del cromatismo en la armonía.

De su legado musical hay que mencionar sus *Rapsodias húngaras*, *Sonata en si menor*, *Años de peregrinación*, las Sinfonías *Fausto* y *Dante*, *Estudios de ejecución trascendental*, el vals *Mefisto*. Liszt inventó el término **Poema Sinfónico** y lo aplicó a obras orquestales que no obedecían estrictamente a formas tradicionales y que estaban generalmente basadas en una idea literaria o pictórica. Algunos nacieron como oberturas (*Los preludios*) o inspirados en obras propias (*Mazepa*). Con el programa, pensaba Liszt, la música quedaría libre de sus estructuras formales sin caer por ello en la pura anarquía puesto que ese programa y sus ideas clave constituirían la base constructiva de la obra musical. Fue justo después de la composición de los dos conciertos para piano y orquesta (1849) cuando se puso manos a la obra. Eran los años de Weimar cuando tenía una orquesta a su disposición.