

SCAEM 5º ENSEÑANZAS PROFESIONALES

Centro Profesional de Música de Granada

Historia de la Música

Índice

El romanticismo: introducción.....	5
El público	5
El historicismo en música	6
Caracteres generales del romanticismo	7
Géneros y formas	10
Límites cronológicos y períodos	13
Los inicios de la música romántica	17
Weber (1786-1826) y los inicios de la ópera romántica	17
Franz Schubert.....	20
El piano y Chopin.....	27
El pleno romanticismo	29
Félix Mendelssohn	29
Robert Schumann	32
Franz Liszt.....	36
La ópera italiana del siglo XIX	39
Las últimas grandes sinfonías	41
Mahler	41
Impresionismo	44
Debussy	44
Ravel.....	46
Expresionismo	47
Richard Strauss.....	47
Más allá de la tonalidad: desde 1900 hasta la primera Guerra mundial y el período de entreguerras	50
La revolución atonal: Schoenberg.....	50
Desde la segunda guerra mundial hasta finales de siglo	54
El serialismo integral.....	54
El serialismo en Alemania: Stockhausen	55
Música aleatoria: John Cage	56
Minimalismo y nueva tonalidad.....	58
Música electrónica.....	59
Nuevas fuentes sonoras. Nuevos instrumentos y técnicas	61

SCAEM

© M^a del Carmen Pérez Fernández

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 percepción 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 consagraría 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 ciceroneo 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 la 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 *tutti* al 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. Borodín 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 Zaratustra, 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 Borodin 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.
- **CAPRICHO:** El término designa piezas de estructura libre que no pueden clasificarse bajo formas rígidas. Ejemplos: *Capriccio op.5* de Mendelssohn, *Capricho español* de Rimski-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 **bufa**. 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 trasluce 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 **chromatismo**, 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**.

2

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 literarios 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 desgranán 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 minueto 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*
Vn. I, II
Vla.
Vcl.
Cb.

c. cp. 12-17

Allegro moderato

Cl.
Vn.
Vla. *pp*
Vcl. *pp*
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 re 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 más 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 auténtica 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 profundos 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 desgarrara el corazón ni destilara 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.
- *Capricho brillante*, *Rondó brillante*, *serenata y allegro giocoso* (para piano y orquesta).

Robert Schumann

El 8 de junio de 1810 en Zwckau (Sajonia) nació 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 Zwckau 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 fur 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. Compose 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 Liedetafen, 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 PIANO

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 los 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 (Hungría) 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.

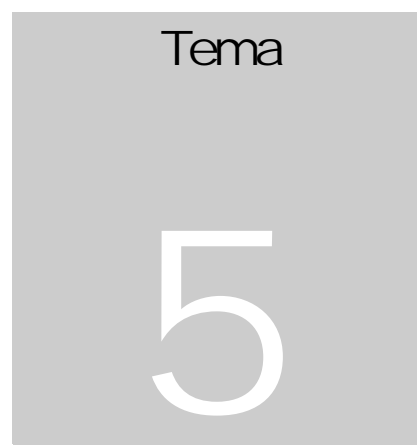
De su legado musical hay que mencionar sus *Rapsodias húngaras*, *Sonata en si menor*, *Años de peregrinación*, las Sinfonías *Fausto* y *Dante*, *Estudios de ejecución trascendental*, el vals *Mefisto*. Liszt inventó el término **Poema Sinfónico** y lo aplicó a obras orquestales que no obedecían estrictamente 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.

La ópera italiana del siglo XIX

Hasta el romanticismo la ópera la incluíamos dentro del desarrollo de la historia de la música. Ahora la ópera y, sobre todo la italiana, constituye un capítulo aparte y, aunque participa de todos los cambios estéticos del siglo XIX, tiene una personalidad propia. Y es que en este siglo, frente a nombres aislados en el resto de Europa, los italianos forman una cadena sólida e irrompible, consagrándose en todos los escenarios desde Londres a San Petersburgo, siendo hasta nuestros días la ópera italiana del siglo XIX la ópera por excelencia. La causa de este dominio quizá esté en que desde Palestrina a Verdi los italianos han tenido un conocimiento intuitivo de las posibilidades de la voz humana. Fue en Italia donde nació en el siglo XVII el *bel canto* alcanzando su máximo esplendor en las obras de Rossini, Donizetti y Bellini. El *bel canto* es un estilo que tiene como objetivo fundamental destacar las posibilidades de la voz humana. La línea melódica y el acompañamiento orquestal están en función de este propósito. Surge así el cantante-estrella, el divo, que modifica las partituras buscando su lucimiento vocal. A mediados del siglo XIX desaparecen los castrati y en 1870 la Iglesia prohibió esta mutilación.

La evolución del *bel canto* corre paralela a las diversas concepciones estéticas: el *bel canto* barroco es un estilo muy recargado, la decoración es abusiva y la ostentosa línea musical requiere un virtuosismo técnico que excluye todo sentido expresivo como fin. En los últimos años del siglo XVIII estas características se transforman debido a la importancia del desarrollo dramático y a la búsqueda de expresión. La voz humana no sería un fin en sí misma y ahora, aunque sigue teniendo la primacía absoluta, debe ponerse al servicio de las circunstancias dramáticas u de las necesidades de la acción. Las nuevas concepciones provenientes de Gluck y Mozart se impusieron rápidamente en Francia y Alemania y tardaron más en aceptarse en Italia. Fueron Bellini y Donizetti y en menor medida Rossini, quienes realizaron el esfuerzo de adaptar la melodía a las necesidades dramáticas en la ópera italiana, terminando con la dictadura irracional de la voz. El paso al Romanticismo fue lento ya que en la ópera sería existían formas muy arraigadas y el elemento trágico al modo neoclásico era difícil de transformar en la tragedia romántica. En la ópera bufa era aún peor ya que era contraria a la tragedia y al romanticismo.

TRANSICIÓN AL ROMANTICISMO	{ ROSSINI(1792-1868): sus obras son contemporáneas al último Beethoven, pero suenan más a Mozart. DONIZETTI(1797-1848): coetáneo de Rossini, sin embargo empieza donde este acaba. BELLINI(1801-1835): escribió sólo 8 óperas y es el más romántico de este período.
CENTRO DE LA OP. ROMÁNTICA	{ VERDI(1813-1901): coexisten en su obra una tendencia moderada cuyo objetivo era no perder e contacto con el público y otra progresista que llevo al teatro musical a una dramaturgia basada en la realidad.
VERISMO	{ LEONCAVALLO(1859-1919) MASCAGNI(1863-1945) PUCCINI(1858-1924)



Las últimas grandes sinfonías

Mahler

Aunque nació en una población que forma parte de Checoslovaquia, Gustav Mahler (1860-1911) estudió en el conservatorio de Viena y fue aquí donde desarrolló su actividad musical. A lo largo de su vida Mahler se decantó por la carrera de director, llegando a ser una de los más importantes de su tiempo. Ocupó diversos cargos en las óperas de Leipzig, Budapest y Hamburgo, antes de convertirse en 1897 en el director musical de la Ópera de Viena. Sus diez años de mandato condujeron a una edad de oro de la música vienesa que nunca más ha vuelto a ser igualada. Desde 1898 hasta 1901 asumió la dirección de la Orquesta Filarmónica de Viena. Fue el artífice de interesantes interpretaciones de todos los maestros importantes de la tradición austro-alemana, desde Mozart a Wagner. Aunque esta ocupación le obligó a relegar la composición casi enteramente a los meses de verano, su carrera como director también le proporcionó un inigualable conocimiento de la técnica orquestal y de las posibilidades de la combinación instrumental.

A pesar de que su esencia era básicamente conservadora, la Viena de Mahler fue el lugar donde se engendraron la mayor parte de las corrientes del pensamiento europeo más radicales del momento. Movimientos políticos independistas y nacionalistas retaron a la autoridad del gobierno central, presagiando la desintegración final del imperio que se produjo al final de la primera guerra mundial. Todas estas tensiones quedaron englobadas en los trabajos de un importante grupo de artistas e intelectuales radicales que se concentraron en Viena durante el cambio de siglo. Entre ellos: el científico Sigmund Freud, el pensador político Theodor Herzl, los arquitectos Otto Wagner y Adolph Loos, los pintores Gustav Klimt, Egon Schiele y Oskar Kokoschka, los escritores Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal y Kurt Kraus y los compositores Arnold Schoenberg y el mismo Mahler. Todos ellos fueron los encargados de reestructurar las creencias tradicionales, de desarrollar nuevos modos de pensamiento, nuevas formas de expresión verbal, nuevas maneras de ver y de oír. Viena aglutinó el pasado y el futuro de manera que ambos se encuentran en el complejo temperamento musical de Mahler.

Mahler es el último eslabón importante de la gran cadena de compositores sinfónicos austro-alemanes que se extiende desde Mozart y Haydn, a través de Beethoven y Schubert, hasta Brahms, Bruckner y finalmente, Mahler. Su logro como compositor se materializa casi exclusivamente en dos géneros: la sinfonía y la canción con acompañamiento orquestal (a veces pianístico). Sus canciones se convirtieron en una reserva de ideas poéticas y musicales donde acude al revisar sus obras sinfónicas.

Tres de sus primeras obras fueron esenciales en la formulación de su estilo: la gigantesca cantata *Das klagende Lied* (La canción del lamento, 1880), el ciclo de canciones *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Canciones de un caminante, 1885) y una serie de nueve canciones titulada *Des Knaben Wunderhorn* (El cuerno mágico de los niños). Las tres primeras sinfonías de Mahler representan una extensión sin solución de continuidad del mundo poético-musical de las tres obras anteriores. La primera sinfonía fue estrenada como poema sinfónico en cinco movimientos adquiriendo poco después su nuevo nombre y forma definitiva en cuatro movimientos. Todos, excepto el último, incorporan fragmentos musicales extraídos de sus canciones anteriores, siendo la fuente principal Canciones de un caminante.

La segunda sinfonía también comenzó siendo un poema sinfónico; tiene conexiones programáticas con diversas fuentes literarias de comienzos del siglo XIX y con ciertos acontecimientos de la vida de Mahler y además utiliza temas procedentes de las canciones del compositor. El gigantesco primer movimiento es otra marcha fúnebre que sobrevivió durante un tiempo como poema sinfónico independiente titulado *Ceremonia Fúnebre*. El tercer movimiento, similar a un scherzo, usa melodías de canciones de Mahler y en el cuarto introduce una parte vocal, un solo de contralto. El movimiento final presenta una visión apocalíptica de día del juicio final y de la resurrección y es una composición extensa para dos solistas, coro y orquesta basada en el texto del himno de Klopstock titulado Resurrección, modificado y extendido por el propio compositor.

La tercera sinfonía (1896), una obra en seis movimientos (el séptimo fue transferido a la cuarta) es una especie de panegírico de la creación desde la naturaleza inanimada hasta los ángeles. Para esta tarea dispuso las fuerzas musicales más poderosas que se habían requerido hasta entonces en la composición de una sinfonía: una orquesta con 8 trompas, 5 clarinetes, 4 oboes, 4 flautas, 4 fagots, una enorme sección de percusión, dos coros individuales y un solista (contralto).

Con la quinta sinfonía, Mahler consideró que se había producido un cambio de dirección estilística, ya que en ella dio una mayor importancia a las concepciones puramente instrumentales. La Quinta (1902), la Sexta (1904) y la Séptima (1905) sinfonías son puramente orquestales, así como la Novena (1909) y la Décima (1910) que quedó inacabada debido a la muerte del compositor. Solamente la Octava (1906), una monumental sinfonía coral realizada en dos partes (basadas respectivamente en el himno latino *Veni, creator spiritus* y en la escena final del *Fausto* de Goethe) y *Das Lied von der Erde* (La canción de la tierra) un extenso conjunto sinfónico, escrito para contralto y tenor y basado en una serie de poemas chinos traducidos al alemán. Además de esto, existen un número de canciones que datan de los primeros años de 1900, de las cuales cinco de ellas pueden agruparse en un

mismo ciclo con acompañamiento instrumental y que son conocidas como *Kindertotenlieder* (Canciones sobre la muerte de los niños).

Independiente de las ideas programáticas que estaban en juego, los movimientos asumían formas y estructuras tradicionales. Así, por ejemplo los primeros movimientos de las cuatro primeras sinfonías se relacionan con la forma allegro de sonata. El lenguaje armónico de Mahler permanece anclado en la sintaxis tonal y, aunque hay episodios de cromatismo importante, predomina lo diatónico. Un procedimiento armónico que utiliza muchas veces es totalmente nuevo: la tonalidad progresiva según la que la composición comienza en una tonalidad y finaliza en otra distinta. La sinfonía para Mahler es un organismo de vida propia que progresa y evoluciona, sin ninguna garantía de regresar de nuevo a sus orígenes. La continuidad musical en Mahler está señalada por un gran nivel de separación y yuxtaposición, por un ir y venir de ideas diferentes y que a menudo parecen no tener ninguna relación entre sí. El concepto de recapitulación adquiere un significado distinto. Los temas se repiten y se transforman. Mahler dijo: “La música esta gobernada por la ley de la eterna evolución, del eterno desarrollo, de la misma forma que el mundo, incluso en el mismo lugar, está siempre cambiando, eternamente reciente y nuevo”. El efecto resultante es el de un flujo musical sin final y su correspondiente pérdida de estabilidad, en el sentido de que la música carece de unas bases firmes e inmutables.

Dijo Mahler: “Para mi, sinfonía significa construir un mundo con el mayor número de medios técnicos disponibles”. Danzas populares y canciones folclóricas se unen a toques de cornetas, marchas y parodias grotescas para crear lo que puede ser visto como un collage o una jungla. Con estos medios, Mahler fue capaz de dar forma a estructuras épicas de enorme longitud. Respecto a la orquestación no fue solo una cuestión de color para este compositor, sino que a través de ella definió cuestiones esenciales de su música creando lo que se llama “melodía de timbres”, técnica que tendrá una gran influencia en los compositores posteriores, especialmente en Schoenberg.

Impresionismo

Debussy

A finales del siglo XIX, París era el centro cultural de Europa. Las artes florecían en la capital francesa donde existía, desde hacía medio siglo, una tradición vanguardista sólidamente establecida que ejercería un impacto considerable en la evolución del arte moderno. Aunque la música francesa había permanecido estancada bajo la influencia de los tipos formales alemanes y de sus principios estéticos, antes de finales de siglo aparecen una serie de signos que señalaron la existencia de una nueva dirección más independiente. En 1871 se funda una sociedad nacional de música por un grupo de jóvenes compositores entre los que se encontraban Camille Saint-Saëns (1835-1921), Emmanuel Chabrier (1841-1894) y Gabriel Fauré (1845-1924).

Claude Debussy (1862-1918) maduró en esta atmósfera y, en mayor medida que ningún otro, fue el responsable de conducirlo a sus máximas consecuencias. Nacido cerca de París, estudió en el Conservatorio de dicha ciudad y, aunque considerado como alumno algo “difícil”, ganó el codiciado Prix de Rome en 1884 por su cantata *El hijo pródigo*. Los trabajos de juventud de Debussy revelan la influencia de Chabrier y Fauré. Este último ofreció al joven compositor un precedente para una investigación acerca de una nueva aproximación a la tonalidad que estaría libre de las constricciones del sistema funcional tradicional. Su interés por la música rusa, particularmente Mussorgsky, revela algo parecido. Y también el profundo efecto que ejerció sobre Debussy la música originaria de la isla de Java, la música “gamelan” que escucho en la Exposición Universal de París de 1889.

Uno de los aspectos más interesantes de su desarrollo musical, que le distinguió de sus contemporáneos, fue su interés por extender los recursos de composición tradicionales desde “fuera” (en oposición a la expansión interna del cromatismo), por medio de la importación de ideas y técnicas pertenecientes a tradiciones distantes tanto temporal –tal es el caso de los modos medievales- como geográficamente –en la música de la isla de Java-.

Tras su regreso de Roma, Debussy se instaló definitivamente en París. Fue un período de vida bohemia donde inicia una relación con Gabrielle Dupont. En 1888 fue a Bayreuth y volvió a ir la año siguiente, regresando convertido en un

auténtico fanático wagneriano. La primera audición del *Prélude à l'après midi d'un faune* 1894 fue triunfal y marcó el final de la etapa bohemia. Compuso *Pelleas y Mélisande*, *Les trios chansons de Bilitis*, *Nocturnos*. Esta última obra triunfó en 1900. Debussy comenzó a ser solicitado y admirado. La apertura del Fauno, con su delicado y ondulante solo de flauta ilustra del tipo de melodía que el compositor denominó “arabescas” y que describió como la “delicada tracería” del Canto Gregoriano, y del que creyó que podría proporcionar un arquetipo para todo compositor moderno que buscara en su música nuevas expresiones de vida y libertad. En *Pelleas y Mélisande*, a pesar de la existencia de una historia, la música parece responder principalmente a una acción interior que tiene lugar en las mentes de sus protagonistas y a la tenebrosa atmósfera que se evoca a través de los escenarios de bosques. El concepto de tema o melodía en el sentido tradicional, no parece apropiado para relacionarlo en su música que presenta una serie de colecciones de breves partículas motílicas. Una composición de Debussy no parece comenzar en un momento dado, sino que se forma gradualmente a partir de un fondo inconcreto y atmosférico.

También la armonía adquiere un nuevo papel produciendo efectos de atmósfera y de color en la sonoridad. El uso de escalas pentatónicas, frigias y lidias así como la escala de tonos enteros en la que la octava se divide en seis tonos enteros, todo esto hace que el oyente experimente cada momento musical según sus propias propiedades inherentes y no por su relación con lo que precede y lo que continúa.

La orquestación del comienzo de *Jeux de vagues* divide la sonoridad fundamental en un número de elementos individuales, produciendo un efecto musical que ha sido comparado con la disolución de lo superficial en las pinturas impresionistas a través de numerosos brochazos realizados de forma separada. Es por esta técnica de fragmentación así como por su interés general por los efectos de atmósfera y color, que cuando se habla de Debussy se suele hablar del Impresionismo musical.

Debussy fue refinando sus ideas en series de revolucionarios trabajos que aparecieron en los primeros años del siglo, siendo los más notables *Estampes* (*Estampas* 1903), *Images* (*Imágenes*, Libros I y II, 1905) y los *Preludios para piano* (Libro I, 1910, Libro II 1913), *La mer* (*El mar*) Y el tercer conjunto de *Images* (1905-1912) para orquesta. Debussy alcanzó su forma más avanzada en la música que realizó para el ballet *Jeux* (1913), al que la mayoría de sus contemporáneos consideraron como un puzzle incomprensible.

En los últimos años de su vida manifestó una actitud diferente en sus composiciones. Los títulos poéticos dejaron de aparecer y fueron reemplazados por aquellos característicos de la música abstracta. Esta tendencia alcanzó su punto álgido con las Sonatas para violonchelo y piano, violín y piano y para flauta, viola y arpa.

Ravel

Stravinsky lo comparó con un “fabricante de relojes suizo” y es que Maurice Ravel (1875-1937) expresó que su único objetivo como compositor era el de alcanzar la perfección. La primera obra importante de Debussy fue *Pavana para una infanta difunta*, en la que una melodía monótona y delicada pretende sugerir el ambiente de la corte española del siglo XVII. *Ma mère l'oye* (1910) es una composición para piano a cuatro manos que después trasladó a la orquesta. Pretende aquí un ballet más destinado a los pequeños que a los mayores en que se presentan personajes de cuento como la hilandera, la bella durmiente o Pulgarcito.

Algunas de las obras de Ravel contienen una serie de características pertenecientes a los elementos musicales que recogió de fuentes extranjeras, como por ejemplo la música de exóticas tierras que aparece recogida en el ciclo de canciones orquestales *Shéhérazade* (1903) y en la *Rapsodia española* (1908); la música de bailes populares de los *Valses nobles y sentimentales para piano* (1911) y del ballet *El vals* (1920); las formas de danza pertenecientes al siglo XVIII en la *Sonatina* (1905) y en *Le Tombeau de Couperin* (1917), ambas escritas para piano; y la música americana de jazz en su *Sonata para violín* (1927) y en el *Concierto para piano en Sol mayor* (1931). Algunas partituras como la del ballet *Daphne y Chloé* (1912) son destacables por su riqueza tímbrica y por la enorme sutileza de sus matices que recuerdan mucho a Debussy. Otras de sus obras revelan su instinto dramático, como la brillante orquestación de la Suite para piano *Cuadros de una exposición* de Musorgsky (1922) y su ballet *Bolero* (1928) concebido originalmente como una especie de experimento en cuanto a sus efectos orquestales, rápidamente se convirtió, para disgusto de Ravel, en su obra más conocida.

Aunque Ravel expresó orgullosamente la deuda que tenía con su compatriota Debussy, sin embargo los diseños de la música de aquel poco tienen que ver con la de éste. Al flujo ininterrumpido de la música de Debussy, se oponen las articulaciones formales de Ravel. Sus innovaciones armónicas están dentro del empuje tonal. Sus modelos rítmicos son más regulares y su lirismo se encuentra dentro de la división de frases. Más que un innovador importante, Ravel fue un maestro en “poner al día” las técnicas compositivas tradicionales a través del uso de procedimientos modernos. De forma ocasional experimentó con técnicas armónicas modernas como la bitonalidad como en la ópera de un solo acto *L'Enfant et les sortilèges* (1925) y que contiene una serie de pasajes escritos en dos tonalidades diferentes.

Expresionismo

Richard Strauss

Richard Strauss (1864-1951) compuso en la mayor parte de los géneros musicales mayores, excepto en la música de cámara: ópera, música sinfónica, canciones y obras corales integran su repertorio compositivo. Con su contemporáneo Mahler le unieron una serie de circunstancias. Ambos fueron directores de fama internacional, con un profundo conocimiento de los recursos de la orquesta moderna. Incluso realizó en 1905 una edición del tratado de instrumentación de Berlioz a la que incorporó las últimas innovaciones de la orquesta wagneriana y post-wagneriana y que, aún hoy día, permanece como modelo de la técnica orquestal del siglo XIX.

Hijo de un famoso trompa de la Ópera de la Corte de Munich, Strauss fue un niño precoz. Inició sus estudios musicales bajo la tutela del director de la orquesta Hermann Levi, que era entonces uno de los principales partidarios de la música de Wagner. Su primera obra publicada, una marcha orquestal, apareció cuando él tenía sólo doce años y a mediados de la década de 1880, mientras aún era estudiante, escribió un gran número de obras que fueron estrenadas por solistas y conjuntos importantes. Estas obras están realizadas en un estilo conservador a la manera de Mendelssohn y Schumann.

La fantasía sinfónica *Aus Italien* (Desde Italia 1886) marcó un cambio importante en el desarrollo de Strauss que se dirigió hacia un nuevo estilo influenciado por la nueva escuela alemana de Wagner y Liszt. *Don Juan* (1888), *Muerte y transfiguración* (1889), *Las aventuras de Hill Eulenspiegel* (1895), *Vida de Héroe* (1898), *Así habló Zaratustra* (1896), *Don Quijote* (1897) y *Symphonia domestica* (1903) fueron obras que proporcionaron al compositor un éxito y una popularidad inigualables, situándole en el primer puesto dentro de las tendencias más vanguardistas del momento. Al mismo tiempo, Strauss adquirió igual renombre como director, sucediendo al famoso Hans von Bülow en Meiningen en 1885 y asumiendo así los mejores puestos en Munich (1886-1889), Weimar (1889-1894), Berlín (1894-1918) y Viena (1919-1924). Strauss también viajó mucho como director invitado y sus obras fueron interpretadas de forma frecuente a lo largo de todo el mundo occidental.

Sus poemas tonales (término inventado por Strauss para sustituir al de poema sinfónico) son brillantes composiciones de enorme perfección técnica que

ofrecían un símbolo musical apropiado para la tendencia expansionista de la Alemania de aquel momento. Alemania surge como el principal poder político e industrial de Europa. La ciencia y la tecnología alemana no tenían competencia en el continente. Strauss fue el instrumento ideal para dar expresión al nuevo optimismo de su patria.

A pesar de la aparente dependencia sobre un programa o idea poética preexistente, Strauss siempre insistió en que su música era totalmente comprensible sin sus programas. De hecho, todos los poemas sinfónicos se puede poner en relación con estructuras formales muy concretas: la forma allegro de sonata en Don Juan y en Muerte y Transfiguración, el rondó en Las aventuras de Hill Eulenspiegel y un tema con variaciones en Don Quijote. El virtuosismo con el que manipuló la orquesta ejerció una profunda impresión sobre sus contemporáneos. Requirió un nivel de instrumentistas que iba bastante más allá de los que demandaron otros compositores de su generación (con la notable excepción de Mahler). Al experimentar con nuevos efectos de color instrumental y de atmósfera, revolucionó el concepto entero de sonido orquestal. Ejemplos de esto son la escena de la batalla en Una vida de héroe con el ostinato realizado por la percusión, los pizzicatos y las notas en forma de remolino que realizan los instrumentos de viento madera, intentando reproducir el choque de las espadas y la reproducción del balido de la oveja en Don Quijote, producido por un silencioso metal que toca frulatti en combinaciones disonantes. La música nunca pudo volver a ser la misma después de la aceptación de esta serie de elementos que jamás habían sido escuchados anteriormente.

Después de 1904 Strauss concentra todos sus esfuerzos en la escena, produciendo dos óperas que fueron dos puntos de partida en la historia de la música del siglo XX: *Salomé* (1905) y *Electra* (1908). Ambas pueden ser vistas como dos poemas tonales puestos en escena y en ellas, el programa ha sido realizado como una manifestación teatral que se presenta en la escena como un acompañamiento visual y vocal de la música orquestal y que responde a su contenido emocional y expresivo. Las bases tonales se tensan ahora hacia el punto de ruptura y el desarrollo del argumento musical alcanza un nivel casi insoportable de intensidad y complejidad. El nivel de saturación cromática y de inestabilidad tonal alcanzado por ambas óperas condujo a los desarrollos musicales de la primera década del siglo hacia un estado crítico: llegó a ser imposible continuar en la misma dirección sin minar de forma completa e irrevocable las bases del viejo sistema tonal. A partir de esto momento Strauss tomó un camino diferente. Al reconocer la imposibilidad de continuar en la línea de las innovaciones técnicas de sus dos óperas, prefirió encaminarse en una dirección contraria a Schoenberg. Su siguiente ópera *El caballero de la rosa* (1910) es mucho más tradicional y las bases tonales son más claras.

Después escribió cuatro óperas más: *Ariadne auf Naxos* (1916), *La mujer sin sombra* (1918), *La egipcia Helena* (1927) y *Arabella* (1932). Entre 1933 y 1941 escribió cuatro obras escénicas que fueron estrenadas bajo el mandato de Hitler y que no poseen la talla las anteriores debido a la ausencia de un buen libretista y la atmósfera de represión cultural que existía en Alemania y Austria durante este período. En 1933 fue nombrado presidente de la Oficina Musical del Estado, desilusionándose poco después con la cultura nazi y la política racial.

Capriccio (1941) es la última opera de Strauss. Respecto a la evolución del lenguaje musical del siglo XX, toda la música escrita por Strauss después de *Electra* parece no formar parte de la historia, dando la impresión de haber sido compuesta en un tiempo no lineal. Esto explica por qué sus últimos trabajos han jugado un papel menor en el desarrollo de la música posterior.

Más allá de la tonalidad: desde 1900 hasta la primera Guerra mundial y el período de entreguerras

La música del siglo XX, como fenómeno estilístico y estético, comienza en el momento en que Schoenberg rompió definitivamente con el sistema tonal tradicional. Tras un período de doscientos años de relativo acuerdo sobre los problemas técnicos básicos, la música occidental se enfrentó a un conjunto de posibilidades de composición nuevas. Sin embargo, la tonalidad tradicional no se derrumbó de una sola vez. Durante todo el siglo XIX se produjeron cambios que deben tenerse en cuenta para entender la música del siglo XX.

La revolución atonal: Schoenberg

Arnold Schoenberg (1871-1951) es el primero de los compositores que, aunque fue educado en el último romanticismo, alcanzó su madurez musical en los primeros años del siglo XX y definió las líneas principales de la evolución estilística de los siguientes cincuenta años. Nació en Viena donde pasó la mayor parte de su vida, con pequeños períodos de estancia en Berlín y algo mayor en Estados Unidos (1933-1944). En sus años juveniles, Schoenberg estuvo inmerso en la vida musical de su ciudad natal, estudiando tanto música de la escuela clásica como de la post-wagneriana. Llegó a formar parte de un grupo de músicos y artistas progresistas cercanos a Mahler, que fue el único músico perteneciente a las instituciones musicales que le apoyó.

Entre sus primeras obras está el *Cuarteto de cuerda* de 1897, una obra tonal, solidamente construida y escrita bajo la influencia de Brahms. En *Noche transfigurada* (1899) y en *Pelleas und Melisande* (1903), su personalidad se muestra más clara y muestran influencia de Wagner. Son programáticas, utilizan leitmotiv y son intensamente cromáticas. El *Gurrelieder* (Canciones de Gurre) es un impresionante oratorio en el que rivaliza con Mahler en cuanto a la cantidad de fuerzas vocales e instrumentales que aparecen en la obra y que representa una especie de compendio final de las corrientes principales del romanticismo alemán.

En *Pelleas und Melisande* Schoenberg se aproxima a los límites de la tonalidad tradicional persiguiendo un cromatismo comparable al utilizado por Strauss en esa misma época. El siguiente paso en la evolución de su estilo se encuentra en el

primer *Cuarteto de cuerda* de 1905 y la *Sinfonía de cámara* de 1907. Dos cuestiones técnicas que serán formuladas posteriormente de manera teórica aparecen ya en estas obras: la “variación desarrollada”, es decir, la continua evolución y transformación del material temático, evitando repeticiones literales y el concepto de “prosa musical”, el despliegue típico de una forma musical continua que carece del recurso del equilibrio simétrico producido por las frases o secciones de igual duración y por la existencia de un contenido motivico correspondiente. El resultado de todo esto es un continuo polifónico musical compacto y ricamente estructurado en el que todas las partes están igualmente desarrolladas. También abundan en estas obras escalas de tonos enteros y acordes contruidos sobre cuartas.

El período de 1907 a 1909 supone la ruptura con la tonalidad y la armonía triádica produciendo trabajos que alteraron de forma fundamental el curso de la música: el *Segundo Cuarteto de cuerda*, dos piezas para piano op. 11, el ciclo de canciones *El libro de los jardines colgantes*, y piezas orquestales op. 16. Por primera vez en la música occidental desde el renacimiento, la triada no es considerada como la única referencia armónica desde la cual el resto de sonoridades verticales derivan. Es una música de un carácter firmemente lineal y contrapuntístico. Ante la ausencia de cualquier norma armónica que sirva como punto de referencia, como puede ser la triada, la armonía es concebida como un tipo de melodía vertical.

Creuyendo que el arte tenía que reflejar los aspectos internos de la realidad más que los externos, los pintores Expresionistas llegaron a abandonar los principios pictóricos tradicionales a favor de un arte no figurativo o “abstracto”, que permitía al artista proyectar sus emociones y sentimientos directamente, sin ningún tipo de interferencia del mundo exterior. Schoenberg, pintor amateur de considerable talento, intercambió ideas con Wassily y Kandinsky, la figura más importante del movimiento expresionista, y abandonó los principios de la tonalidad tradicional hacia el mismo momento en el que apareció la primera pintura puramente abstracta de Kandinsky. Debido a estos paralelismos, los años que van desde 1907 hasta la primera guerra mundial, suelen ser considerados como los del período expresionista de Schoenberg. Obras de este momento son: seis pequeñas piezas para piano op. 19, la canción *Hojas del corazón*, *Pierrot Lunaire* y el drama con música *La mano feliz*. Fue *Pierrot Lunaire* la que ejerció mas influencia. Se trata de un conjunto de veintiún poemas para Sprechstimme (lit. discurso hablado) y cinco instrumentos dos de ellos dobles. Hay que destacar que todos los trabajos atonales extensos son vocales y por lo tanto descansan sobre un texto que hace las funciones de agente externo de control y entendimiento, mientras que las obras puramente instrumentales son relativamente breves.

Su influencia sobre los compositores posteriores se limitó fundamentalmente a aquellos músicos que estuvieron relacionados con él, principalmente sus alumnos y sólo un pequeño grupo de compositores adoptó la atonalidad durante la vida de Schoenberg. Sin embargo, su concepción de la música como un campo cromático que abarca doce notas de forma libre, dentro del cual cualquier configuración de notas podría actuar como una “norma”, redefinió los límites de lo que era considerado posible, o permisible, dentro de la composición musical. Dado su interés por el lado teórico de la música, Schoenberg fue un importante profesor de composición, quizá el más influyente de su época. En

Austria y Alemania, y posteriormente en Estados Unidos, guió a un gran número de importantes jóvenes compositores, entre los que se hallaban figuras como el alemán Eisler, el español Roberto Gerhard y los americanos John Cage y Leon Kirchner. Sin embargo, los autores que se relacionaron de un modo más estrecho con Schoenberg fueron los austriacos Anton Webern y Alban Berg. Fueron dos de los primeros alumnos que Schoenberg tuvo en Viena y ambos permanecieron en contacto con su maestro a lo largo de la mayor parte de sus vidas. De una forma tan estrecha llegaron a estar asociados estos tres compositores que se les comenzó a llamar con el nombre de “La segunda escuela vienesa”, distinguiéndoles de la escuela anterior formada por Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert.

Los primeros años que sucedieron a la guerra fueron para Schoenberg una etapa de reconsideración de su producción anterior y de consolidación de la futura. Llegó a un punto en el que no confiaba más en el carácter “intuitivo” característico de la música que había compuesto antes de la guerra. Necesitaba un sistema específico para la música cromática, en cierto modo análogo con el tonal, capaz de incorporar las nuevas melodías disonantes y las estructuras de acordes propias de la música del siglo XX dentro de un esqueleto concebido de una forma más consciente y ordenado sistemáticamente. Siete años de trabajo (1916-1923) indican las dificultades que encontró para llevar a cabo esta tarea que él mismo se impuso.

En 1921 confió a uno de sus alumnos que había realizado un descubrimiento que “aseguraría la supremacía de la música alemana durante los próximos cien años”. Se estaba refiriendo al *dodecafonismo*. Los principios básicos del sistema fueron descritos de forma sencilla. Cada composición extrae su material melódico básico de una única secuencia escogida dentro de las doce notas de la escala cromática, conocida como serie de doce notas. Por añadidura al original designada de forma convencional con una P, se utilizan otras tres formas relacionadas con ella. La forma retrograda -R- invierte la sucesión de notas e intervalos. En la inversión -I- se invierten cada uno de los intervalos originales. También se puede invertir la forma retrógrada o forma RI. Por otro lado, algunas de estas cuatro formas básicas de la serie podrían transportarse para comenzar en otra nota. El transporte se indica de forma convencional por medio de números arábigos que siguen a la designación de la serie, indicando el número de semitonos ascendentes que aparecen a partir de la forma original. Así, P5 indica la forma original transportada una cuarta justa ascendente; R1 señala que la forma retrógrada se transporta una segunda menor ascendente. Las cuatro formas básicas de la serie, multiplicadas por doce transportes posibles dan un total de cuarenta y ocho posibles versiones de la serie original. En la primera obra en la que siguió completamente el sistema dodecafónico fue en la Suite para piano op. 25 y utilizó solamente ocho series distintas todas ellas relacionadas por medio de transportes de tritono.

En los primeros años de la posguerra, Schoenberg continuó con una difícil existencia en Viena que sobrellevó enseñando y con otras actividades como la fundación en 1919 en una sociedad para las interpretaciones musicales de obras contemporáneas. En 1925 fue nombrado sucesor de Busoni como catedrático del master en composición que se impartía en la academia de las artes prusiana, situada en Berlín, ocupando así uno de los cargos más prestigiosos de Europa. Su trabajo terminó con la llegada de Hitler al poder en 1933. Esta situación le hizo emigrar

fuera del país, acabando en los Estados Unidos. Allí ejerció un activo papel en la vida musical. Entre sus composiciones americanas más importantes se encuentran algunas obras instrumentales como son el Concierto para violín y el Concierto para piano. También en este período Schoenberg desarrolló un interesante e inesperado interés por la tonalidad. En la Oda a *Napoleón* escrita para narrador, cuarteto de cuerda y piano, utiliza una serie que genera combinaciones armónicas y triádicas. Su utilización de la tonalidad no fue vista por él mismo como una vuelta sino como un intento de añadir los últimos retoques a un desarrollo musical ya realizado.

Schoenberg continuó componiendo de forma activa hasta su muerte en 1951. Su método se convirtió en un tema de intenso debate que tendió a dividir a los compositores de su tiempo en dos grupos diametralmente opuestos: aquellos que, siguiendo a Stravinsky, favorecieron la conservación de algún tipo de tonalidad y aquellos que, como Schoenberg, adoptaron el sistema dodecafónico.

La técnica dodecafónica fue posteriormente adaptada por otros compositores, especialmente durante la década de los años 50, para controlar aspectos de la música distintos de la altura de las notas como la dinámica, el ritmo y el timbre, creando música completamente serial –Serialismo.

Desde la segunda guerra mundial hasta finales de siglo

El serialismo integral

La generación más joven de los compositores europeos que surgió tras la guerra experimentó una fuerte reacción contra su herencia cultural. Para ellos la tradición de la música occidental parecía ligada a los fracasos políticos y sociales del pasado, por lo que había que crear un tipo de música que fuera totalmente distinta a cualquier otra existente. El Neoclasicismo que había dominado la música europea durante un cuarto de siglo, fue visto como un intento de reconciliar las revoluciones técnicas de la era postonal con los fundamentos estéticos heredados de un lenguaje musical anterior. Era necesario llevar a cabo una ruptura total con todas las nociones musicales anteriores referentes a cómo se debía componer y cómo debía sonar. Para estos compositores –Boulez, Stokhausen- los primeros compositores del siglo XX habían fallado a la hora de llevar a cabo una revolución musical que conllevara una era radicalmente nueva. En un famoso ensayo titulado *Schoenberg está muerto* escrito en 1952, Boulez comienza alabando al maestro por haber inventado el sistema dodecafónico, para después criticarlo por no haberlo desarrollado en toda su extensión. Schoenberg había tratado las series como si fueran un tema en vez de una configuración abstracta de intervalos. Según Boulez había que realizar un tratamiento consistente de todos los elementos musicales, no sólo de los melódicos, sino también de los rítmicos, de los dinámicos, de las texturas y finalmente de los formales, de acuerdo con unos procedimientos estrictamente seriales y que no tuvieran relación con ningún presupuesto musical anterior.

Importante precedente de los compositores serialistas de la posguerra fue **Olivier Messiaen** (1908-1992). En su libro *Technique de mon langage musical* (1944) explica su tendencia a tratar las características individuales del sonido musical (melodía, ritmo, dinámica y timbre) como componentes individuales y, por lo tanto, cada uno de ellos aparece con sus características estructurales propias y específicas completamente desarrolladas. El aspecto más innovador es el tratamiento del ritmo. Reemplaza los conceptos de medida y compás por el sentido de un valor añadido corto (la semicorchea por ejemplo) y por el de su libre multiplicación. A través de este procedimiento los modelos regulares adquieren una mayor flexibilidad rítmica. Este procedimiento, que apareció por primera vez en la pieza para órgano compuesta en 1935 *La Natividad del Señor*, va creando un grupo de sucesiones

rítmicas complejas bastante distintas a las típicas de la música medida. Una innovación característica de Messiaen es el uso del ritmo en el que las sucesiones de duraciones permanecen iguales tanto si se comienza por el principio o por el final. En relación con estas estructuras rítmicas simétricas, así como en las estructuras melódicas que permiten un número limitado de transportes por las escalas de tonos enteros, Messiaen habla del “encanto de las imposibilidades”, es decir, que las limitaciones implícitas en los materiales son para él una fuente de interés técnico y de valor estético.

Otro aspecto importante de su método de composición es que toma prestado material preexistente y lo transforma por medio de lo que el llama el “prisma” de su propia conciencia musical. Sus fuentes son la música hindú de la que toma fórmulas rítmicas, el canto gregoriano y el canto de los pájaros. A lo largo de la mayor parte de su vida, Messiaen ha transcrito el canto de los pájaros que ha ido encontrando en los diferentes países por los que ha viajado. Su intención no es la de imitar la fuente sino la de transformar el canto de los pájaros y darles un significado musical. Destaca su obra *El despertar de los pájaros* (1953).

Structures I (1952) de **Pierre Boulez** (1925-) escrita para dos pianos, fue la piedra angular en la evolución del serialismo integral. Reconociendo su deuda con Messiaen, Boulez utilizó como material básico para la primera sección extensa de la pieza las primeras doce notas y valores del material precomposicional de *Mode de valeurs et d'intensités* así como sus doce ataques y sus siete tipos de dinámica, más cinco nuevos niveles, quedando entonces doce para cada uno de los cuatro elementos musicales. Todo esto lo ordeno en cuatro escalas de doce unidades cada una, una por cada elemento musical asignando números ordenados a cada uno. Cuando compuso las otras dos secciones de la obra no volvió a utilizar este método tan estricto. Otras obras importantes de Boulez son *El martillo sin dueño* o *Pli selon Pli*.

El serialismo en Alemania: Stockhausen

Karlheinz Stockhausen (1928-2007) fue una de las figuras más conocidas de la música actual, pionero en el campo de la improvisación electrónica y en la performance electrónica en directo. Durante su infancia padeció las penurias de la época prebélica y bélica. Su padre, profesor de escuela, se alistó voluntariamente en el ejército y falleció en el campo de batalla. Su madre fue internada en un hospital psiquiátrico y ejecutada en 1941 por orden del gobierno nacionalsocialista.

Los rigores de la posguerra le obligaron a trabajar como granjero al tiempo que estudiaba violín, piano, oboe y latín. De esas fechas data su gusto por el jazz, música que interpretaba para “superar psíquica, mental y espiritualmente los horrores de la segunda guerra mundial”. En el conservatorio de Colonia amplió su dominio del piano y se especializó en musicología, filología y filosofía mientras simultaneaba sus estudios trabajando de obrero en una fábrica, haciendo guardias en un parking y vigilando las viviendas de las tropas de ocupación.

En 1951 Stokhausen se matriculó en los cursos de verano de Darmstadt, bastión oficioso del serialismo y de corrientes vanguardistas afines, donde tomó contacto con la música de Webern y con la nueva generación de compositores serialistas. En 1952 se traslada a París para matricularse en el Conservatorio en la clase de análisis y estética de Messiaen. Coincidió con Boulez en el momento en que éste trabajaba *Structures I para dos pianos*. A la vuelta de su periplo francés inició una fructífera colaboración con el Estudio de Investigaciones Musicales de la Radio Oeste de Colonia. Asimismo comenzó a divulgar sus teorías en los cursos de Darmstadt, una actividad que no cesó hasta mediados de los años setenta.

A mediados de la década de los cincuenta, cuando John Cage animó a los jóvenes valores darmstadianos a introducir en su obra factores de aleatoriedad, Stokhausen fue apartándose progresivamente de las formas severas del serialismo para introducirse en el azar de la improvisación en obras como *Zyklus* (1959), *Plus/Minus* (1963), *Prozession* (1967) y *Kurzwellen* (1968).

En 1954 presentó *Study I* y *Study II*, los primeros ejemplos de música electrónica contruidos a partir de síntesis aditiva consistente en crear sonidos combinando distintas ondas de forma indefinida, (sonidos puros, sin armónicos). *Study II* pasó a ser la primera partitura electrónica publicada, escrita con una notación gráfica especialmente inventada por el compositor con este propósito.

A medida que avanzaba la década de los sesenta y crecía su prestigio en los círculos vanguardistas, también iban modificándose los materiales físicos en los que su música era restituida. Así, la fusión entre electrónica y acústica iba a cobrar más y más protagonismo. También fue cambiando su imagen profesional y tuvo un creciente número de encargos, estrenos, subvenciones, festivales y presentaciones.

En 1967 comenzó su serie de estrenos de obras basadas en la voz humana tratada electrónicamente y sobresaturada, como *Stimmung* (Atmósfera), en la que seis voces exploran durante setenta minutos las diversas posibilidades de un solo acorde. Como prueba de la increíble difusión alcanzada de su música, decir que en 1970 en la Exposición Mundial de Osaka, se interpretaron la inmensa mayoría de sus obras en un evento que duró 183 días, a razón de conciertos diarios de cinco horas.

Una de las obras más famosas de Stokhausen es su *Cuarteto para cuerdas y helicóptero*. En ella, los cuatro miembros de un cuarteto tocan en cuatro helicópteros que vuelan independientemente sobre las cercanías de la sala de conciertos. La música de los intérpretes es mezclada con el sonido de los helicópteros y reproducida mediante altavoces a la audiencia de la sala. En los años ochenta se mantuvo en el candelero: *Licht* (Luz), un ciclo de siete óperas, una para cada uno de los días de la semana, *El sueño de lucifer* (1981), *El canto de katinka* (1983), etc.

Música aleatoria: John Cage

El término proviene del latín *alea* que significa dado, azar. La indeterminación o música aleatoria es uno de los desarrollos musicales más significativos que aparecen tras la Segunda Guerra Mundial, y se basa en la

utilización intencionada del azar en la composición y/o en la interpretación. El compositor puede decidir qué notas usar y cómo usarlas según la tirada de un dado por ejemplo. El intérprete puede elegir entre varias alternativas, tal y como seleccionar las notas o las secciones de música que va a ejecutar, y quizá también deba tomar decisiones en cuanto al tempo, la dinámica y la expresión. Puede que se le indique la altura de las notas pero no su duración, o viceversa. También se le puede solicitar al intérprete que utilice la improvisación. En algunas piezas aleatorias no se utiliza ni una sola nota sino simplemente una colección de símbolos, un diagrama, o tan solo una idea básica que ha de ser interpretada con libertad e imaginación. La utilización de estos elementos de azar y selección determina que las interpretaciones de una misma pieza nunca serán exactamente iguales.

En la década de los 50 esta técnica gozó de gran aceptación por parte de un amplio número de compositores, debido a la influencia de un único compositor, el americano John Cage (1912-1992) figura prominente en la música del siglo XX. Cage cuestionó la misma definición de música en sus piezas e insistió en la filosofía de que *todos los sonidos son esencialmente música*. Su idea de que cada sonido –incluyendo ruido y silencio– “era” en sí, sin relación alguna con otros, lo llevó a la convicción de que la música carecía de propósito; buscó el despropósito adoptando de este modo la indeterminación. Llegó a pensar que se debía desechar cualquier intervención humana en el proceso de composición, sacando al compositor de las actividades de los sonidos y haciendo que simplemente fueran “ellos mismos”.

De este modo, Cage introdujo operaciones casuales en sus composiciones, como eligiendo la estructura musical de una pieza utilizando las cartas de navegación del *I Ching* (libro adivinatorio chino cuyos primeros textos se suponen escritos hacia el 2400 a. C., lanzando monedas al aire, etc. Cage llega a suprimir de sus obras los valores de tempo, ritmo, dinámica, número de instrumentos, etc, con lo que daba a sus obras una gran libertad de ejecución en todos los aspectos y de cambio entre una actuación y otra.

La música de Cage también se enmarca dentro del **Conceptualismo** con el objetivo de crear un estilo de música interesante y diferente. *Silencio 4'33''* es el mejor ejemplo de música conceptual de Cage. Consistente solo en silencios, fue presentada por el pianista D. Tudor, que se sentó al piano sin tocarlo realmente en ningún momento durante los cuatro minutos y treinta y tres segundos que dura la obra, manteniendo un silencio musical constante y realizando movimientos lentos como pasar las hojas de la partitura de la obra. De esto modo, Cage confronta al oyente con su idea de que los sonidos no intencionales son tan musicalmente válidos como los originados por un instrumento.

Fontana Mix consiste en un total de 20 páginas de gráficos: 10 páginas cubiertas con seis líneas curvas cada una y 10 hojas de film transparente cubiertas con puntos situados al azar. Según un sistema específico y usando los puntos de intersección de una cuadrícula, dos de las páginas producen líneas y medidas conectadas que pueden ser asignadas libremente a aspectos musicales como dinámica, timbre o afinación. El intérprete ya no encontrará una partitura sino más bien un libro de instrucciones para descifrar la notación de una composición.

La primera composición de Cage para cinta magnetofónica fue *Williams Mix* (1952) y con ella exploró los límites del medio. Comentando esta obra, Cage explicaba: “esta es una partitura (192 páginas) para hacer música con cinta magnetofónica grabada. Cada página consta de dos partes compuestas a su vez de 8 líneas cada una. Estas 8 líneas representan 8 pistas de audio que están representadas a tamaño natural de tal modo que la partitura sirva también de plantilla para la edición de la cinta (edición física, cortar y empalmar). Así, todos los sonidos grabados están clasificados en 6 categorías. Son necesarias unas 600 grabaciones para realizar una versión de esta obra. Los procedimientos de composición están basados en las operaciones de azar del I Ching”. Hasta la fecha únicamente se ha interpretado” esta obra una vez y fue llevada a cabo por el propio Cage.

Durante toda su vida Cage buscó nuevos sonidos y nos mostró su gran habilidad para crear e inventar en su modo componer. Schoenberg decía “naturalmente él no es un compositor, sino más bien un inventor...un inventor ingenioso”. Su trabajo como compositor y pianista acompañante de baile en la Cornisa School le llevó a inventar el piano preparado. “*Antes de dejar la Cornisa School hice el piano preparado. Necesitaba instrumentos de percusión para una música de baile que tenía carácter de música africana, pero en el teatro en el que iba a tener lugar la danza no tenían “hombros” ni fondo, solo había un piano de cola en el escenario. Por aquel entonces escribía música dodecafónica y para percusión indistintamente. No había donde guardar los instrumentos y no podía encontrar instrumentos africanos a los que aplicar los doce sonidos. Entonces me di cuenta de que tenía que cambiar el piano y comencé a ponerle cosas entre las cuerdas. El piano fue de este modo transformado en una orquesta de percusión*”. Cage compuso 35 piezas para piano preparado entre 1940 y 1954. Otro ejemplo sería la obra *In the Name of the holocaust* con una temática relacionada con la guerra y todo lo que en esos tiempos estaba ocurriendo en Europa. Requiere, junto a la preparación del piano, el uso de nuevas técnicas de interpretación que incluye clústeres realizados con el brazo o la palma de la mano, pellizcar las cuerdas, golpes, puñetazos a puño cerrado y muchas otras variaciones. La obra más larga y más importante compuesta para piano preparado es *Sonatas & Interludes* en la que los materiales usados son madera, tornillos, nueves, plásticos, gomas, monedas, trapos, trozos de bambú, etc. John Cage, el recolector de sonidos extendió los límites de los horizontes musicales durante toda su vida, llevando la idea de “música” tan lejos como pudo. *Me encanta vivir en la Sexta Avenida...tiene más sonidos, sonidos totalmente impredecibles que cualquier otro lugar donde haya vivido antes. El tráfico nunca cesa, día y noche. Siempre hay una sirena, un chirrido tan interesantes y siempre inesperados* (1978).

Minimalismo y nueva tonalidad

El minimalismo es la reacción absoluta a los excesos de las creaciones de la posguerra y un intento de volver a la claridad y la sencillez de la obra en sí. El hecho es que, según Michael Nyman, el minimalismo fue la reacción generada por y contra el serialismo y el indeterminismo (música aleatoria). El término minimal fue utilizado por primera vez por el filósofo R. Wolheim en 1965 para referirse a las pinturas de Ad Reinhardt y a otros objetos de muy bajo contenido artístico como los “ready-made” de Duchamp. El minimalismo se desarrolló también en el campo de la arquitectura, la escultura y la pintura. El término, en su ámbito más general, es referido a cualquier cosa que se haya

reducido a lo esencial, despojado de elementos sobrantes y utilizando los elementos mínimos y básicos, como los colores puros, formas geométricas simples, etc.

En el mundo de la música el término minimalismo se aplica a veces a la música sencilla, meditativa que produce una especie de continuum sonoro. Suele mostrar las siguientes características:

- Repetición de frases musicales cortas, con variaciones mínimas en un período largo de tiempo.
- Movimiento lento.
- Énfasis en la armonía tonal.
- Pulso constante.

Esta música sencilla y fácil de captar no tiene carácter de obra de arte, sino que es un proceso sonoro extenso que se basa en unas pocas fórmulas rítmico-melódicas repetidas en forma de ostinato, aunque no de un modo rígido, sino con ligeras variaciones y pequeños desplazamientos de frases. Los fragmentos se superponen en capas unos a otros.

La primera composición que se considera minimalista fue la obra de 1964 *In C* de Terry Riley, a la que siguieron en la década de los 70 las obras de Steven Reich y Phillip Glass. Compositores como Arvo Pärt, John Tavener o Heryk Górecki, cuya sinfonía nº 3 fue el disco clásico más vendido de los años noventa, encontraron su éxito en lo que se ha dado en llamar “minimalismo feliz” en obras de profundo sentido religioso.

Música electrónica

Los avances tecnológicos en el siglo XX permitieron a los compositores utilizar medios electrónicos para producir sonidos. La música electrónica surge hacia 1950 con la invención de la banda magnética como nuevo tipo de música, además de la música vocal e instrumental. Se entiende por tal una no una música amplificada electrónicamente, sino sonidos y composiciones generados electrónicamente. La primera manifestación de música asistida por medios electrónicos es la Música concreta, que parte del ruido o los sonidos naturales, al igual que el Futurismo, y es que, para encontrar las raíces de la música concreta debemos volvernos a 1923, fecha en la que se produce el primer concierto de música futurista con las obras *Reunión de automóviles* y *El despertar de la ciudad*. Y es que fue el Futurismo italiano, movimiento que afectó tanto a la música como a la literatura y al arte, representados por una serie de músicos como Russolo y Pratella los que incorporarán a su música nuevos objetos sonoros: los ruidos. El futurismo, por tanto, pone como punto de partida el ruido, no el sonido. Estos compositores intentaron orquestar a las multitudes que van atropelladamente a las fábricas, las estaciones de ferrocarril, los ruidos de la guerra, etc. Lo importante de esta música es el hecho de haber incorporado un elemento prácticamente nuevo, el ruido, que no había sido usado hasta entonces.

Aparecen músicos como Edgar Varèse (1885-1965) que partiendo del ruido componen obras de gran valor artístico como *Ionización* para trece percussionistas y *Desierto*. En Francia se da paralelamente el denominado Bruitismo (del francés Bruit, ruido).

Los inicios de la música concreta se deben a **P. Schaeffer** (1919-1995), quien en 1948-1949 llamó así a la música con amplificadores que utiliza materiales sonoros “concretos” como ruidos, sonidos directos e instrumentales, cantos de pájaros grabados en cinta magnetofónica y elaborados en forma de piezas en el estudio a través de una selección, transformación y collage. Es así como llegamos al abandono de los instrumentos convencionales y al uso de cintas magnéticas para crear música, grabar sonidos y manipularlos de alguna manera. En estos estudios el compositor graba sonidos del exterior, de la naturaleza y los transforma mediante complicadas técnicas de laboratorio (variando la velocidad, invirtiendo la cinta, etc) hasta que los sonidos no son ni recuerdo de lo que eran. Mediante estas técnicas, el compositor pretendía desnaturalizar la música, crear un mundo sonoro abstracto, surrealista que, acorde al espíritu de posguerra, se alejara lo más posible de la realidad y la historia. Schaeffer ofrece en 1948 sus *Estudios de ruidos* desde el Estudio de Radiodifusión Francesa. Tras su primer concierto en París en 1950, Schaeffer y P. Henry fundan el *Groupe de musique concrete*, en el que colaboraron Messiaen, Boulez, Xenakis, etc.

En 1952 se crea en Darmstadt el primer estudio exclusivo de música electrónica a cargo de Herbert Eimert, uno de los más grandes teóricos del dodecafonismo. Esta música está exclusivamente compuesta por sonidos generados electrónicamente y parte de lo que se llama “tono sinuosidad”, un sonido puro, sin armónicos, que es físicamente desagradable y que hay que elaborar con aparatos muy complicados. Además de grabar, en estos estudios se producen sonidos electrónicos mediante osciladores y generadores de ruido. Entre las primeras obras puramente electrónicas encontramos *Study I y II* de Stokhausen.

Sin embargo, la música electrónica creó descontento en los compositores desde el principio ya que, aunque permitía el control exacto y una precisión absoluta sobre la obra, ésta resultaba pobre timbricamente, parecía carecer de vida. Por ello muchos compositores unieron la música concreta y la electrónica para crear un género que gozará de gran popularidad desde entonces y hasta hoy día, en que sigue plenamente vigente: **la música electroacústica**. La mayoría de los compositores importantes de posguerra se dedicarán a esta música como Maderna con *Notturmo* o Berio con *Visage*. La música electroacústica ha dado lugar a combinaciones de elementos como unir música en vivo con intérpretes en directo y cinta grabada, como por ejemplo el *Synchronism n° 1* de Davidovsky. También se ha creado música electrónica en directo, creándola con altavoces y otros dispositivos en la misma sala de conciertos y transformándolas directamente en cabinas de mezclas. Actualmente existen una gran cantidad de instituciones especializadas en música electrónica, si bien el IRCAM de París es la más conocida.

Una reacción contra el serialismo fue la creación musical basada en el uso de computadoras e instrumentos electrónicos a los que se incorpora la estadística matemática a la hora de realizar la obra sonora: **música estocástica** y su mayor representante es **Iannis Xenakis**.

Nuevas fuentes sonoras. Nuevos instrumentos y técnicas

La incorporación del ruido como elemento musical válido ha permitido la incorporación en obras de sonoridades extrañas y originales, mediante el uso de cualquier material: cacerolas, pitos, botellas y cualquier otra cosa, además de sonidos grabados en cinta, etc. Además se produce un uso de instrumentos convencionales de un modo absolutamente no convencional e inusual: el uso del cluster del piano, sonidos “multifónicos” en los instrumentos de viento, tocar solo con la boquilla, golpear con la vara del arco en la caja del violín, etc. También se importan e imitan instrumentos de culturas diferentes como el gamelán indonesio, conjunto compuesto por metalófono, xilófono, tambores y gongs, o la invención de otros nuevos como las ondas martenot.

El ruso Léon Thérémin presentó en 1920 su instrumento electrónico al que llamó “eterófono”, aunque popularmente fue conocido como theremin. La novedad radicaba en su timbre, pero más que nada se hizo famoso por ser el único instrumento musical que se toca sin ser tocado. En efecto, el músico debe mover las manos con mucha precisión sin tener contacto físico con el instrumento. Una la mueve alrededor de una antena, y otra, alrededor de un arco de metal.

En 1930 el alemán Friedrich Trautwein creó el trautionium. Este presenta una gran variedad de timbres desde sonidos electrónicos a otros que evocan a clarinete, la trompeta, el órgano, el violoncello, etc. Atrajo rápidamente la atención de Paul Hindemith que aprendió a tocarlo y escribió obras para él, entre ellas, el Concierto para trautionium con acompañamiento de cuerdas. Oskar Sala, también compositor, se convirtió en su principal difusor. Lo mejoró y el resultado es el mixtur-trautionium. Podemos escucharlo en la película de Hitchcock *Los pájaros*, donde los sonidos emitidos por las aves provienen en realidad del trautionium.

Más aceptación tuvieron las ondas martenot, presentadas en 1928. Su inventor fue el francés Maurice Martenot, que las llamó ondas musicales. Pronto tuvo gran reconocimiento por la novedad de su timbre y sus posibilidades musicales. La lista de autores y obras que lo usan es enorme pero destaca *Sicilienne de rêve* una de las piezas de *L'album de Lilian* de Charles Kiechlin. Su fascinación radica en que la obra es para ondas Martenot y clave: un instrumento del siglo XX y uno del barroco juntos. Decir que el theremin, el trautionium y las ondas martenot son instrumentos melódicos, es decir, que no puede producir acordes.

Actualmente existen sintetizadores y programas de computación que pueden reproducir sonidos de instrumentos. Pero además, otros instrumentos electrónicos se han unido de manera muy exitosa a los instrumentos tradicionales. Como ejemplo el *Concierto Suite para guitarra eléctrica y orquesta* (se estrena en 1998) del virtuoso sueco Malmsteen, con una perfecta simbiosis de un instrumento que proviene del rock con un coro y una orquesta sinfónica. Antes Penderecki ya había incluido a la guitarra eléctrica e varias de sus obras: *Partita* (1972). Un poco más allá había ido el grupo Deep Purple, al unirse con una orquesta sinfónica con su *Concierto para grupo y orquesta* de 1969.