

1.- “El Romanticismo: entre música y filosofía” Enrico Fubini (capítulo Beethoven y los filósofos)

Es una idea muy repetida y sabida la de que los dos temas en que se basa la forma sonata tienden a contraponerse dramáticamente en Beethoven; ya no representan solamente la diversidad y el principio del que puede surgir la variedad y la multiplicidad del encadenamiento sucesivo, sino los polos de los que surge épicamente una lucha entre el bien y el mal, entre la luz y las tinieblas, entre el instinto y la razón. La antítesis se radicaliza de forma completa, pero lo que cuenta ya no es la formulación del contraste, sino su desarrollo, el terreno sobre el que se produce el encuentro que se extiende hasta el epílogo. Solamente en esta última fase, el oyente puede captar la secuencia de la dramática y percibirla como una superación, una catarsis final, cuando la lucha ya ha sido luminosamente superada. Pero no hay un vencedor; entre los dos contendientes ninguno vence anulando al otro. De su dramática confrontación nace una paz que, en el fondo, representa una conciliación superior, el resultado de una batalla que lleva a una luz más intensa, que pone en evidencia elementos quizá ya contenidos potencialmente en la exposición de los dos temas, pero cuya existencia era insospechable hasta la catarsis y la pacificación final. La reaparición de los dos temas en la reexposición es como la abertura imprevista, como el sol que luce sobre un mundo nuevo, cuyos términos parecían conocidos y ya dados desde el principio, pero que, en cambio, sólo ahora se revela en todas sus potencialidades secretas y ocultas.

Este modo de concebir la forma sonata en el Beethoven del titanismo heroico, de las Sinfonías hasta la Quinta y quizá la Sexta, de las grandes Sonatas intermedias después del Opus 27, representa una novedad radical; ya no es una evolución de la forma sonata de Haydn, sino una sacudida, un profundo cambio en el significado mismo de la estructura tradicional. La ampliación progresiva del desarrollo, la aportación de novedad representativa, desde la reaparición de los temas en la reexposición, y la pérdida progresiva de importancia de la invención temática, en favor del desarrollo, todo esto constituye la instauración de un nuevo orden de relaciones dentro de la forma sonata y su apertura a nuevos e inéditos horizontes de significados “

2.- El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología.- Leonard B. Meyer.

“ En sus óperas tempranas- El holandés errante, Tannhäuser y Lohengrin- Wagner emplea motivos como aditamentos adjetivales al texto y al asunto escénico, que son responsables principalmente de conformar la acción dramática de la obra. En otras palabras, las relaciones motívicas constituyen lo que yo llamo un parámetro dependiente. Subsiguientemente, empezando con el Anillo, estos papeles, si no se invierten, al menos están más igualados, es decir, los leitmotifs se convierten en un medio importante para conformar la acción estética o dramática, mientras que las relaciones textuales y escénicas sirven para iluminar y exponer los procesos motívicos. En palabras de Carl Dahlhaus “ Desde El oro del Rhin en adelante, la base

de la forma musical de Wagner ya no es principalmente sintáctica sino motívica". la importancia creciente de las relaciones motívicas durante el siglo XIX fue en parte una respuesta a la atenuación gradual de la estructuración que proporcionaba la sintaxis tonal."

3.- Rimsky-Korsakov.- Mi vida y mi obra.

" Tras la muerte de Mussorgsky, me entregaron sus manuscritos para su revisión con el fin de que los ordenase, completándolos para la imprenta. Durante su enfermedad, y a instancias de Stasov, fue nombrado albacea T. J. Filipov, con consentimiento del paciente, con objeto de evitar que, en caso de muerte, pusiesen obstáculos sus parientes a la publicación de sus obras. Yo me encargué gratuitamente de ordenar y dar fin a las que creyese que lo merecían, en cuya labor invertí cerca de dos años. Entre sus papeles hallé lo siguiente, sin acabar ni instrumentar (excepto unos cuantos números): Khovanshchina, bocetos para alguna parte de la Feria de Sorotschinzy; bastante números teminados de canciones recientes y antiguas; los coros de la derrota de Senacherib, Josué; un coro de Edipo, un coro para voces de mujer de Salambó; Una noche en el Monte Pelado, en varias versiones. entre obras para orquesta, hallé un Scherzo en si mayor, Intermezzo en si menor y una marcha (Trio alla turca) en la bemol mayor. también había apuntes para cantos populares, bocetos de su juventud, y un Allegro en do M, en forma de sonata, escrito también en sus mocedades. Todo estaba incompleto, con algunas armonías absurdas, juego de voces no muy limpios, modulaciones ilógicas; la orquestación era descuidada; total, trabajo de diletante insolente y presumido, con indicios de debilidad técnica. No obstante, la mayor parte de las composiciones revelaba talento tan original, contenía tanta novedad y animación, que creí indispensable editarlas, después de ponerlas en orden para que su interés no fuere sólo bibliográfico-histórico. si la obra de Mussorgsky perdurase sólo cincuenta años después de su muerte, siempre podría hacerse una edición cronológica exacta, pues me cuidé de depositar todos sus manuscritos en la Biblioteca. Por lo pronto se imponía la edición práctica y artística, para poder interpretar sus composiciones y evidenciar el enorme talento del autor, no para estudiar su personalidad musical. "

4.- Guía Akal de la Música. Stanley Sadie.

"... En los primeros días del Romanticismo se ponía el mayor énfasis en lo pequeño y breve, no en lo grande y largo. Beethoven, el último gran compositor clasicista y ya "prerromántico", escribió obras grandes y largas, pero la generación siguiente fue esencialmente miniaturista. las grandes estructuras de Schubert no siempre son sólidas; su espíritu se expresa más fielmente en sus canciones cortas o en sus piezas para piano. El mayor poeta del piano, Frédéric chopin, creó miniaturas -valses, mazurcas polacas y piezas ambientales que llamó "nocturnos" - que captan una serie fugaz de emociones en un lapso breve de tiempo. la naturaleza de la música escrita por éstos y otros compositores excluye las obras extensas; la expresión de los momentos es demasiado crítica para hallar acomodo en una gran estructura.

La música de Chopin y de Liszt plantea otra cuestión capital en el Romanticismo; el virtuosismo técnico. los virtuosos siempre habían sido muy admirados; Bach, Mozart y muchos otros fueron intérpretes de una destreza deslumbrante: Pero en la época que estamos tratando, el virtuosismo cobra nuevas dimensiones; lo que en épocas anteriores podía resultar contrario al gusto y carente de sustancia musical llegó a ser atractivo para los auditorios. Ejecutantes técnicamente tan consumados como Chopin o Liszt, pero a quienes no igualaban como músicos, hicieron giras por Europa y América, llenando las salas de conciertos. Uno de particular fama fue el violinista italiano Niccolò Paganini (1782-1840), cuya cadavérica apariencia y extraordinaria habilidad técnica indujo a quienes lo escuchaban a sospechar que tenían alguna siniestra alianza con el diablo. Los auditorios eran nutridos, y estaban compuestos por una mayor variedad de grupos sociales que los del siglo XVIII. las salas de conciertos, también mayores- y económicamente necesarias - tenían que acoger interpretaciones menos íntimas, menos refinadas, más llamativas y más directamente atrayentes que las que habían satisfecho a la generación anterior, cuando el arte en general estaba reservado a los entendidos.”

5. Escucha Esto. Alex Ross. 7. Un Alma Grande. En busca de Schubert

“Schubert vivió en una época agitada, de transición. Cuando llegó a la madurez, las esperanzas igualitaristas del período napoleónico se habían esfumado y las monarquías de toda Europa celebraban con represión la Restauración. El régimen del príncipe Metternich en Austria era un Estado policial en toda regla. Algunos miembros de los círculos artísticos seguían incitando a la revolución, pero la mayoría aceptaban el decoroso conservadurismo de la época Biedermeier. Schubert había llegado a escena justo a continuación del gran período romántico en el ámbito de la literatura. la época de Goethe, Schiller, Kleist y Hölderlin. La música tenían aún que dar rienda suelta al gran torrente de sentimiento plenamente romántico, aunque Beethoven ya había dado el pistoletazo de salida. Schubert se vio atrapado, por tanto, en lo que resultó ser una productiva paradoja. Contribuyó a inaugurar el Romanticismo musical, pero entró a formar parte de un panorama literario que estaba desplazándose hacia otras preocupaciones.

Schubert buscó desde el comienzo una integración de poesía y música sin costuras. En 1816, con su amigo Josef Spaun, elaboró un plan para componer ocho volúmenes de canciones inspiradas por grandes poetas, empezando con Goethe. (...) Meses antes de su muerte, Schubert empezó a poner música a poemas de Heine, que ya empezaba a cosechar buenas críticas, pero que no era aún famoso: los instintos literarios del compositor habían pasado a ser afiladísimos

El amor de Schubert por la poesía es inseparable de las estrechas amistades que dominaron su vida social desde 1814 hasta su muerte. Spaun, un compañero de estudios en la capilla de la corte, lo había atraído hacia un grupo llamado el Círculo Bildung, que estaba integrado por jóvenes de diversas profesiones artísticas, dedicados a la *Bildung* (el gran

pasatiempo alemán para la autosuperación intelectual), las lecturas literarias, el debate estético y la amistad. A primera vista, estos jóvenes parecen una banda de haraganes dedicados a recitar poemas y sacados de *La Bohème*, autores ellos mismos de una poesía inocua y sentimental, pero lo cierto es que, en sus actividades, eran muy serios y, en ocasiones, audaces. La mayor parte de la poesía llegaba a Schubert por medio de libros y manuscritos que se intercambiaban dentro del círculo; él no tenía dinero para comprarse libros propios.”

6. Escucha esto. Alex Ross. 20. Bienaventurados sean los Tristes. El último Brahms

En 1879, Brahms escribió una carta típicamente artera al compositor y director de orquesta Vincenz Lachner, que le había inquerido sobre un pasaje de Segunda Sinfonía. La obra es, ostensiblemente, una escena pastoral en la estival tonalidad de Re Mayor, que se abre con llamadas de trompas a lo lejos y que se cierra con una desenfadada danza para orquesta. Pero sombras ominosas se deslizan bajo la superficie: acordes graves en los trombones y la tuba, acres disonancias en cadencias arcaicas. ¿Por qué semejantes “*düstren lugubren Töne*” (“*tonos lúgubres y sombríos*”) al comienzo de una obra rebosante de luz, quería saber Lachner? Brahms contestó:

Su primera entrada, sin embargo, me pertenece y no puedo prescindir de ella, ni tampoco de los trombones Si hubiera de defender este pasaje, tendría que extenderme en detalles. Debería confesar, dicho sea de paso, que soy una persona profundamente melancólica, que negras alas baten constantemente por encima de nosotros, que-quizá de manera no del todo inintencionada en mis obras-esta Sinfonía va seguida de un pequeño tratamiento a partir del gran “Warum?” (El motete *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?* (¿Por qué se da la luz aa quien está penando?). Si no lo conoce, se lo enviaré. Arroja las necesarias e intensas sombras sobre la risueña Sinfonía y aclara quizás esos timbales y trombones.

..

(...)

No es tan fácil, sin embargo, olvidar ese batir de alas negras. Son como el oso polar de Dostoievski, aquél en el que se supone que hay que intentar no pensar. El mensaje a Lachner es revelador porque refleja un mecanismo del interior de la propia música. Brahms el escritor de cartas no sólo insinúa, y luego retira, significados presentes en su música; Brahms el compositor hace lo mismo. La Segunda sinfonía comienza con una figura descendente y ascendente de tres notas, el núcleo temático de toda la obra. El párrafo inicial- cálido, pausado, suntuosamente orquestado- establece la atmósfera dominante de la sinfonía. Pero la música no tarda en perder impulso; la textura se adelgaza, la cuerda emprende una marcha descendente y ese cuarteto wagneriano encapuchado de trombones y tuba avanza sigilosamente por el escenario. La figura de tres notas suena sombríamente en la madera, mientras los timbales retumban pro abajo. Brahms rompe así el ritmo narrativo convencional de un movimeinto sinfónico. Adopta el tono de un contador de cuentos que da comienzo a su relato - “Érase una vez, cuando era joven....” - y a continuación se queda callado, abrumado por algún vago recuerdo.

.

Lo que sucede a continuación es igual de extraordinario. Tras arrojar un rayo de

oscuridad en un mundo de luz, Brahms recupera la luz sin lucha alguna. se encoge de hombros y vuelve a empezar. Regresa la tonalidad principal de Re Mayor, aferrada con más firmeza al bajo, y florece el diseño de tres notas en una fluida y desenvuelta línea confiada a los violines. “

7. El ruido Eterno. Alex Ross. La edad de Oro.

“ Richard I y III

En 1906, veintitres años después de su muerte, Wagner había pasado a ser un coloso cultural y su influencia se dejaba sentir no sólo en la música, sino también en la literatura, el teatro y la pintura. Los jóvenes sofisticados memorizaban sus libretos igual que los universitarios de una época posterior recitarían a Bob Dylan. Los antisemitas y los ultranacionalistas consideraban que Wagner era su profeta privado, pero el músico dio nuevos bríos a casi todos los grandes movimientos políticos y estéticos de la época: liberalismo (Théodore de Banville dijo que Wagner era un “demócrata, un hombre nuevo, deseoso de crear para todo el pueblo”), la bohemia (Baudelaire ensalzó al compositor como el receptáculo de “una contrarreligión, una religión satánica”), el activismo afroamericano (un relato de *the Souls of Black Folk [Las almas del pueblo negro]* de William Edward GB. Du Bois trata de un joven negro que encuentra una esperanza pasajera en *Lohengrin*), el feminismo (M. Carey Thomas, presidenta del Bryn Mawr College, afirmó que *Lohengrin* le hizo sentirse “un poco como mi auténtico yo”) e incluso el sionismo (Theodor Herzl formuló por primera vez su visión de un Estado judío después de asistir a una representación de *Tannhäuser*).

El compositor inglés Edward Elgar se enfrascó en el estudio de las partituras del maestro con una intensidad desesperada, escribiendo en su copia de *Tristan*: “Este libro contiene (...) lo Mejor y la totalidad de lo Mejor de Este mundo y del Próximo. “ Elgar convirtió de algún modo el aparato wagneriano los resonantes *leitmotiv*, la viscosa armonía cromática, la orquestación aterciopelada- en una representación icónica del Imperio Británico en su momento de máximo esplendor. De resultas de ello conquistó un grado de renombre internacional que había esquivado a los compositores ingleses durante siglos; tras una representación alemana de su oratorio *The Dream of Gerontius* (El sueño de Geroncio) en 1902, Richard Strauss saludó a Elgar como el “primer inglés progresista”.

Nikolai Rimsky-Korsakov, en Rusia, rebuscaba en Wagner en busca de material útil y dejaba de lado el resto; en *La leyenda de la ciudad invisible de Kitezh*, el relato de una ciudad mágica que desaparece de la vista cuando es atacada, campanas semejantes a las de *Parsifal*

resuenan en innumerables diseños rítmicos, entrelazadas con un nuevo e intrincado lenguaje armónico que seduciría el oído del joven Stravinsky. Incluso Sergei Rachmaninov, que heredó un saludable escepticismo hacia Wagner de su ídolo Tchaikovsky, aprendió de la orquestación de Wagner cómo bañar una melodía eslava en un halo sonoro.

Puccini ideó una solución especialmetne artera al problema de Wagner. Al igual que muchos de su generación, rechazó los temas místicos del tipo de *Parsifal*, siguió, en cambio a Pietro Mascagni y Ruggiero Leoncavallo, compositores de *Cavalleria rusticana* (nobleza rústica) y *Pagliacci* (Payasos), dentro del nuevo género del verismo, en el que melodías populares se mezclaban con una orquestación melodramática y todo tipo de personajes contemporáneos prostitutas, gánsteres, golfillos callejeros, un payaso famoso por sus celos - invadían el escenario. En las óperas de madurez de Puccini casi nada suena a primera vista inequívocamente wagneriano. La influencia es subterránea: se percibe en el modo en que las melodías emergen de la textura orquestal, el modo en que los motivos evolucionan orgánicamente de una escena a otra. Si Wagner, en el *Ring*, convertía a los dioses en personas corrientes, *La Bohème* de Puccini, que se oyó por vez primera en 1896, hace lo contrario: otorga dimensiones míticas a un grupo de bohemios deharrapadamente encantador.

El crítico más elocuente del autobombo wagneriano fue otro alemán propenso al autobombo: Friedrich Nietzsche. Fanáticamente wagneriano en su juventud, el autor de *Así habló Zaratustra* experimentó una epifanía negativa al ahondar en las marañas estéticas y teológicas de *Parsifal*. Llegó a la conclusión de que Wagner se había disfrazado de “un oráculo, un sacerdote, más que un sacerdote, una suerte de boquilla del “en sí” de las cosas, un teléfono del más allá; a partir de entonces este ventrílocuo de Dios no hablaba sólo de música; hablabaa de metafísica”. En sus escritos de última época, con especial énfasis en el ensayo *Der Fall Wagner* (El caso Wagner), Nietzsche declaró que la música debía liberarse de la pesadez teutónica y volver a las raíces populares. “*Il faut Méditerraniser la misique*”, escribió. y sugería la *Carmen* de Bizet, con su fusión de forma de ópera cómica y su tema descarnado y realista, como el nuevo ideal.

8. El ruido Eterno. Alex Ross. La edad de Oro.
Der Mahler

(..)

La vida épica de Mahler se cuenta en la igualmente épica biografía en cuatro volúmenes escrita por Henry-Louise de La Grange. Al igual que muchos de los que se hacían pasar por aristócratas, el futuro soberano de la Viena musical era de origen provinciano, en concreto de Iglau, una ciudad en la frontera de Bohemia y Moravia. Su familia pertenecía a una comunidad muy cohesionada de judíos germanófonos, una de las muchas bolsas de *judentum* diseminadas por el campo austro-húngaro de resultas de las leyes imperiales de expulsión y segregación. El padre de Mahler era propietario de una taberna y una destilería; su madre dio a luz a catorce hijos, de los que sólo cinco la sobrevivieron. El ambiente familiar era tenso. Mahler

recordaba una ocasión en que hubo de salir corriendo de la casa para huir de una discusión entre sus padres. En la calle oyó un organillo tocando la melodía *Ach, du lieber Augustin* (Ah, querido Agustín). Le contó esta historia a Sigmundo Freud, en 1910, durante una sesión psicoanalítica que adoptó la forma de un paseo de cuatro horas. Freud anotó: “ A partir de ese momento quedarían inextricablemente unidas en su alma la tragedia profunda y el entretenimiento superficial, e inevitablemente un estado de ánimo arrastraría consigo al otro.

(...)

En 1897, con aparente inevitabilidad, pero con una ayuda entre bastidores de Johannes Brahms, alcanzó el puesto más alto de la música centroeuropea, la dirección de la Hofoper de Viena. Aceptar este puesto suponía convertirse al catolicismo, algo que Mahler hizo con a aparente entusiasmo, tras haber abandonado más o menos su judaísmo en Iglau.

Strauss había conocido a Mahler desde 1887 y le preocupaba que su colega estuviera prodigándose en exceso. “¿Es que ha dejado ya de componer?”, le preguntó en una carta de 1900. “¡Sería una verdadera lástima que invirtiera toda su energía artística, pro la que siento ciertamente la mayor admiración, en el ingrato oficio de director de un teatro! ¡Del teatro no puede sacarse jamás de los jamases una “institución artística”!”

Mahler logró precisament esto en Viena. Contrató al pintor Alfred Roller para crear escenografías visualmente llamativas y sombríamente iluminadas del gran repertorio operístico, contribuyendo, por tato, a inaugurar la disciplina de la dirección escénica de ópera. También codificó la etiqueta de la moderna experiencia concertística, con su carácter venerable, pseudorreligioso. Los teatros de ópera del siglo XIX eran lugares bullicioso; Mahler, que odiaba todo ruido no deseado, expulsó a los clubes de admiradores de los cantantes, cortó los breves aplausos entre números, obsequiaba con una mirada glacial a los asistentes a conciertos que no dejaban de hablar y obligaba a los que llegaban tarde a esperar en el vestíbulo. Alguien oyó decir al emperador Francisco José, la encarnación de la vieja Viena: “ ¿Acaso es la música un asunto tan serio? Siempre he pensado que lo que buscaba era hacer feliz a la gente. “