
Clasicismo y Romanticismo

PID_00258047

Anna Cazorra

Tiempo mínimo de dedicación recomendado: 5 horas





Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundació para la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

Índice

Introducción	5
Objetivos	7
1. El Preclasicismo	9
1.1. Nuevas tendencias estilísticas y estéticas	9
1.2. La escuela de Mannheim	11
2. El Clasicismo musical	13
2.1. La consolidación de la forma sonata	13
2.1.1. La articulación de la forma sonata	14
2.1.2. Principales contribuciones	15
2.1.3. La música instrumental en la península Ibérica. Boccherini	16
3. El género operístico en la segunda mitad del siglo XVIII	19
3.1. La ópera <i>seria</i>	19
3.2. La evolución de la ópera cómica	20
3.3. La ópera trágica en manos de Gluck	22
3.4. Otras modalidades operísticas	23
4. Del Clasicismo al Romanticismo	25
4.1. Haydn y la música sinfónica y camarística	25
4.2. Mozart. La ópera y el concierto para piano	27
4.3. Beethoven y la nueva dimensión de la música	30
5. El Romanticismo vocal e instrumental	34
5.1. Schubert, Mendelssohn y Schumann	35
5.2. Chopin y Liszt	37
5.3. Hector Berlioz y Johannes Brahms	39
6. La ópera romántica	42
6.1. La ópera italiana. Verdi	43
6.2. La ópera francesa	45
6.3. La ópera alemana. Wagner y la <i>Gesamkunswerk</i>	47
6.4. La música escénica en la península Ibérica	49
Resumen	52
Actividades	55

Ejercicios de autoevaluación.....	55
Solucionario.....	57
Glosario.....	58
Bibliografía.....	59

Introducción

Hasta el siglo XVIII, la Iglesia y la realeza, junto con la nobleza, eran las que dictaban las pautas estéticas en la cultura y en la música. Sin embargo, la base de aquella pirámide social heredada de la edad media hacía tiempo que se tambaleaba ante la proyección de las nuevas fuerzas burguesas. Dentro de este contexto, se fija el pensamiento de la Ilustración, un movimiento cultural optimista que concede total confianza a la fuerza de la razón humana. Las nuevas ideologías del pensamiento burgués llevan el dogmatismo metafísico de la Contrarreforma a su disolución y proponen otros valores, trastornando, de este modo, el mundo de la cultura y el arte. La expresión estética de este movimiento intelectual se denominará dentro del ámbito cultural y de las artes plásticas *Neoclasicismo*, con un sentido de recuperación, restauración y actualización de los ideales clásicos. En lo que respecta a la música de esta época, la inexistencia de unos modelos heredados del mundo clásico lleva a los músicos a la creación de unos patrones nuevos fundamentados en el orden y la claridad de las ideas, que implican una simplificación general de las estructuras formales y las técnicas compositivas. La música producida dentro de esta etapa se denominará *clásica*. Las formas del Barroco iban quedando desfasadas mientras emergía el estilo galante, caracterizado por la elegancia, la naturalidad y la sencillez. Este será el exponente de la nueva sensibilidad de un público burgués que ya estaba en condiciones de competir con el patronazgo de la nobleza y de la corte.

En un texto breve escrito en 1784, con el título *¿Qué es la Ilustración?*, el filósofo alemán Immanuel Kant define esta tendencia ideológica como «el movimiento que el hombre hace para salir de una puerilidad mental de la que él mismo es culpable. *Puerilidad* es la incapacidad de emplear la propia razón sin la guía de otra persona. Esta puerilidad es culpable cuando su causa no es la ausencia de inteligencia, sino la falta de decisión o de valor para poder pensar sin ayuda ajena. *Sapere aude* ('atrévete a saber' o 'ten el valor de usar tu propia razón') es, en consecuencia, el lema de la Ilustración».

Durante el periodo de transición entre el Barroco y el Clasicismo, conocido con el nombre de *Preclasicismo*, surgieron nuevas tendencias, como el estilo galante o el *Empfindsamer Stil*, que convivieron con las formas musicales antiguas. Mientras Giovanni Battista Sammartini (ca. 1700-1775) daba a conocer sus primeras sinfonías preclásicas, J. S. Bach todavía no había concebido *El arte de la fuga*, aquella máxima expresión del contrapunto barroco. Algunos compositores se resistirían a adscribirse a ninguna de las nuevas tendencias, como el hijo de J. S. Bach, Wilhelm Friedmann (1710-1784), que cultivó el estilo estricto o contrapuntístico hasta el último cuarto del siglo XVIII. Sin embargo, el nuevo espíritu de la Ilustración se empieza a proyectar simbólicamente a través de un nuevo principio estético: la forma sonata. La progresiva instauración de la forma sonata acabará con la disolución de las maneras del estilo galante. Es entonces cuando se inicia el periodo denominado *Clasicismo*, que

logrará su esplendor de la mano de Haydn y Mozart en la Viena del último cuarto del siglo XVIII. Con el asentamiento del principio de la forma sonata, el estilo clásico se consolida plenamente.

Objetivos

Los objetivos de aprendizaje son los siguientes:

1. Comprender el significado de estilo clásico y saber reconocer las principales características estilísticas y estéticas del Clasicismo musical.
2. Entender el significado del principio sonata y sus aplicaciones a cada una de las formas instrumentales, desde composiciones solísticas hasta las orquestales.
3. Demostrar un conocimiento de las diferentes contribuciones efectuadas por los principales compositores del Clasicismo en cada uno de los géneros musicales y tendencias estilísticas.
4. Captar cuáles fueron las aportaciones de la ópera italiana, la escuela de Mannheim y el estilo galante del periodo denominado preclásico.
5. Entender cuáles fueron las principales aportaciones de Haydn y Mozart al Clasicismo musical y demostrar un conocimiento básico de la tarea creativa de los dos compositores.
6. Comprender cuál fue la contribución de Beethoven a la música, sobre todo como figura más representativa del tránsito del Clasicismo al Romanticismo.
7. Entender el concepto de Romanticismo musical y aprender a reconocer las principales características de este periodo de la historia de la música.
8. Saber diferenciar los conceptos de música pura y música programática e identificar cuáles fueron las formas musicales más representativas de cada una de estas propuestas.
9. Demostrar un conocimiento de las diferentes contribuciones hechas por los principales compositores del Romanticismo en el campo de la música instrumental, vocal y operística.
10. Captar cuál fue la aportación de Wagner a la historia de la ópera alemana y a la música instrumental del siglo XX.

1. El Preclasicismo

De entre todas las tendencias musicales que convivieron en la etapa de transición del Barroco al periodo clásico, predomina el *style galant*, que se proclama como alternativa a las formas demasiado elaboradas y densas del Barroco y propone, en cambio, texturas ligeras e ideas musicales sencillas y breves. El compositor alemán Johann Joachim Quantz (1697-1773) consideraba que la música de estilo galante debía tener tres cualidades primordiales: claridad, naturalidad y *bon goût*; por este motivo, había que favorecer la música de carácter melódico y de armonías claras como alternativa a la complejidad del contrapunto barroco.

El estilo galante pone de moda instrumentos de viento, la flauta o el oboe y el recientemente inventado clarinete por sus timbres melódicos muy adecuados al carácter del nuevo estilo. La demanda de obras de pequeño formato y plantilla reducida para amenizar los ambientes íntimos de los salones burgueses da un impulso a la producción de música de cámara, como dúos o tríos, además de las tradicionales sonatas para clavicémbalo solo.

Algunos de los máximos exponentes del estilo galante fueron dos de los hijos de J. C. Bach, Johann Christian y Carl Philipp Emanuel, y también el italiano establecido en España, Domenico Scarlatti. En Francia, esta corriente tenía una variante, el rococó, representada por Francois Couperin y que se caracterizaba por la tendencia a ornamentar, a menudo de manera exagerada, la melodía. En este ambiente cortesano predominaba el rococó, una forma de expresión musical de un cierto carácter frívolo y decorativo que concedía una importancia a menudo exagerada a la ornamentación de la melodía.

1.1. Nuevas tendencias estilísticas y estéticas

La reacción al Barroco adoptó en Alemania otra modalidad, el *Empfindsamer Stil* o estilo sensible. Más que distinguirse por el *bon goût* o elegancia, la música tenía que expresar los sentimientos de una manera especialmente intensa, mediante cambios repentinos de modo mayor a modo menor y pausas inesperadas. En común con el estilo galante tiene que el bajo del acompañamiento pierde su función conductiva y su independencia contrapuntística para convertirse en una serie de acordes. Si el instrumento idóneo para componer en el estilo galante era el clavicémbalo, el del estilo sensible es el pianoforte, porque permite un mayor abanico de posibilidades expresivas de la nueva música. El pianoforte nació como respuesta a la demanda de un instrumento de teclado



El pianoforte, precursor del piano actual

que fuera capaz de compaginar la fiabilidad mecánica del clavicémbalo con las posibilidades expresivas del clavicordio. Entre los años 1740 y 1790 se impone gradualmente, y desplaza los dos instrumentos.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), que dominaba el estilo galante, cuando entró al servicio de Federico el Grande de Prusia evolucionó hacia el estilo sensible, del que llegaría a ser considerado el máximo exponente. A la vez, el contacto con el estilo predominante en la corte prusiana, el rococó, de cierto carácter frívolo y excesivamente ornamentado, lo impulsó a escribir un método, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* ('Ensayo sobre el verdadero arte de tocar los instrumentos de teclado', 1753), donde ofrecía consejos y sugerencias para utilizar las ornamentaciones con una finalidad expresiva, intentando frenar los excesos improvisadores de este estilo. C. P. E. Bach compuso durante esta época una gran cantidad de obras para clavicémbalo para demostrar de una manera práctica la manera de utilizar la ornamentación melódica con un propósito esencialmente expresivo. Las *Sonatas prusianas* (1742) y las *Sonatas de Württemberg* (1744) llegarían a ser consideradas modélicas por los compositores de las generaciones inmediatamente posteriores. En el año 1768, tras la muerte de Goerg Philipp Telemann, C. P. E. Bach lo sucede en el cargo de director musical (*Kapellmeister*) en Hamburgo. Allí entró en contacto con el movimiento literario conocido con el nombre de *Sturm und Drang*, que influiría en su música, del mismo modo en que lo haría con otros compositores contemporáneos, como Haydn y Mozart. La producción musical de C. P. E. Bach de este periodo contiene pasajes de gran intensidad emotiva, con cambios de textura y dinámica constantes y sorprendidos. Una de sus principales contribuciones fue el impulso dado al pianoforte, en una época en la que este instrumento iba ganando cada vez más atención por parte de los compositores. El *Doble concierto, para clavicémbalo, pianoforte y orquesta* (1788) es una de sus obras más emblemáticas y, junto con la *Fantasía en do menor* (1753), una de las que ejercieron más influencia sobre los compositores de las generaciones posteriores.

Del mismo modo que la música instrumental experimentó una profunda transformación, también el género operístico se vio afectado por los nuevos valores defendidos por la Ilustración. En Francia, la *opera buffa* italiana irrumpió con fuerza porque se ajustaba a los ideales de claridad, sencillez y elegancia, y se oponía a la magnificencia y rimbombancia de la *tragédie lyrique* lulliana. Los pensadores ilustrados, encabezados por Rousseau, estaban a favor de la asunción de los aires renovadores de la ópera italiana y desafiaron a los defensores de la tradición operística francesa, lo que provocó la famosa *querelle de Bouffons* que, como veremos más adelante, favorecerá el triunfo de la concepción de la música como el lenguaje de los sentimientos.

1.2. La escuela de Mannheim

El surgimiento del concepto de *concerto* había dado lugar, durante la primera mitad del siglo XVIII, al género sinfónico y al concierto solístico. Por otro lado, las plantillas orquestales se van consolidando, primero en el ámbito de la realeza, después en el eclesiástico y privado (burgués), y finalmente en el público cuando los teatros abren las puertas a la música sinfónica que compartirá espacio con las óperas. Sin embargo, queda todavía un largo camino para llegar a la consideración de la música instrumental como un producto de consumo en un ámbito público.

Dentro del ámbito de los países germánicos, se había consolidado la música para grandes conjuntos instrumentales. Los principales centros donde se llevaron a cabo las experiencias más progresistas en el terreno de la música sinfónica fueron Viena, Berlín y, sobre todo, Mannheim. El príncipe elector Carl Theodor, gran amante de la música, impulsó en su corte de Mannheim sobre 1740 el nacimiento de la primera orquesta con plantilla fija. Al frente de esta formación que había creado un estilo propio, paradigma del *sinfonismo galante* de carácter lírico e intimista, estaba el violinista checo Johann Stamitz (1717-1757). Stamitz fue uno de los primeros en dirigir la orquesta desde el lugar del *concertino* (primer violín de la orquesta) en vez de hacerlo desde el clavicémbalo, como era costumbre. La situación del *Konzertmeister* ('maestro de conciertos', que casi siempre era el violín primero) encarado a la orquesta permitió mejorar el control de la misma, consiguiendo gran precisión en el ataque, la habilidad en los contrastes dinámicos y el elevado nivel virtuosístico de la cuerda. Fue uno de los primeros compositores que utilizó un segundo tema de carácter contrastante en los movimientos rápidos y con la forma sonata de sus sinfonías. También se le atribuye el mérito de haber expandido el número de movimientos de la sinfonía de tres a cuatro.



Vista de Mannheim, según un grabado de Johann Ziegler, en 1798.

La orquesta de Mannheim, formada por excelentes instrumentistas procedentes de toda Europa, hizo posible el nacimiento de un nuevo concepto de la interpretación de música orquestal, en el que era posible matizar la dinámica (la gradación progresiva del volumen sonoro mediante el *crescendo* y el *diminuendo*) y la agógica (un mayor control de los diferentes *tempi*). Esta nueva forma de interpretación orquestal se había originado en Italia y, pese a que no se ha podido demostrar, algunos estudiosos sostienen la teoría de que fue el com-

positor napolitano Niccolò Jommelli (1714-1774), que desde el año 1740 ya empleaba indicaciones de graduación dinámica en sus obras, quien influyó en la utilización de este recurso en la orquesta de Mannheim. Durante el periodo en que la orquesta de Mannheim llevó a cabo las principales innovaciones en un ámbito orquestal, Jommelli trabajaba en Viena (1749-1750) y después en Stuttgart (1753-1768), al servicio del duque de Württemberg.

Otras de las innovaciones del violinista checo fueron la introducción de los clarinetes en la sinfonía y unos primeros intentos de fusión tímbrica entre los instrumentos de madera con la cuerda, consiguiendo así un nuevo color orquestal. Esta nueva forma de orquestrar favoreció el enriquecimiento de la paleta sonora de la orquesta, equilibró la participación de las diferentes familias orquestales y puso fin al protagonismo exclusivo de la cuerda. A partir del momento en que el viento fusionado con la cuerda se encarga de montar la textura polifónica de una composición, el bajo continuo pierde su función de elaboración de las armonías y, en consecuencia, su presencia deja de ser imprescindible. Aun así, la figura del clavicembalista se mantuvo hasta finales del siglo XVIII, combinando las tareas de continuo y dirección: por ejemplo, en 1790 encontramos a Haydn dirigiendo sus sinfonías desde el clavicémbalo. En algunos conciertos para solista y orquesta clásicos, en los que el papel del continuo ha desaparecido, las figuras de solista y director todavía las asume la misma persona, muy a menudo el autor de la obra. Como ejemplo ilustrativo, tenemos los conciertos para piano y orquesta de Mozart, en los que el pianista alterna el papel de solista y de dirección en los pasajes orquestales.

Las innovaciones efectuadas en Mannheim se difundieron por toda el área germánica e influyeron sobre la obra sinfónica de compositores como Johann Christian Bach (1735-1782), Franz Xaver Richter (1709-1789), Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) y los dos principales sinfonistas de finales del siglo XVIII, Franz Josef Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart.

2. El Clasicismo musical

La mayor parte de los historiadores prefieren hablar de un estilo clásico más que de un periodo clásico y utilizar los términos Preclasicismo y Clasicismo para referirse, respectivamente, al periodo de transición en el que confluyeron varias tendencias (el estilo galante, el estilo estricto, el *Empfindsamer Stil*), originadas durante el segundo cuarto del siglo XVIII, y al periodo inmediatamente posterior a este, en el que se sintetizan algunos de los elementos de aquellas tendencias para dar lugar a un nuevo lenguaje musical. El Clasicismo se inicia aproximadamente en torno al año 1775, cuando Haydn y Mozart consolidan el esquema de la sonata, y se extiende aproximadamente hasta el primer cuarto del siglo XIX. Después, la sensibilidad romántica se encargará de mantener, expandir o romper este equilibrio aparente de las formas clásicas, lo que se intuye ya en algunas obras de Mozart y se evidencia con la música de Beethoven.

2.1. La consolidación de la forma sonata

Ya hemos visto cómo durante la segunda mitad del siglo XVIII la sinfonía y el concierto solístico reemplazan las formas orquestales barrocas. En el Barroco, el concepto unitario «afectivo» era la base de la expresión musical del Barroco y consistía en la transcripción sonora de un único sentimiento, estado de ánimo o emoción que tenía que dominar todo un movimiento. Este concepto solo podía dar lugar a formas monolíticas de carácter básicamente estático, sin una tensión dramática. A manos de de A. Scarlatti y de Händel, pero todavía dentro del ámbito vocal, el *aria da capo* anticipa, a pequeña escala, el principio de recapitulación o reexposición, que consistía en volver a presentar la primera sección de la obra al final, después de una sección intermedia contrastante, es decir, el esquema A-B-A. Pero esta sección intermedia no siempre presentaba un conflicto dramático. Los compositores clásicos partieron de esta estructura tripartita reexpositiva, pero introduciendo un conflicto dramático en la sección interna. Este conflicto dramático se expresaba como una ruptura del equilibrio que inmediatamente se tenía que restaurar mediante el regreso a la sección inicial.

2.1.1. La articulación de la forma sonata

Para que este principio de articulación de la forma sonata con su estructura tripartita pudiera explotar el elemento dramático, era necesaria la existencia de dos elementos contrastantes que pudieran entrar en conflicto. La presencia de dos temas opuestos lo permitía. Este recurso consistente en utilizar dos temas de carácter opuesto recibe el nombre de *bitematismo*. Uno de los primeros compositores que utilizaron este recurso fue el napolitano **Domenico Scarlatti** (1685-1757), para la composición de las sonatas para clavicémbalo. La interacción del bitematismo y el principio de articulación interna de la forma sonata de estructura de tres secciones dio lugar a la sonata bitemática: *exposición* (presentación de los temas A y B), *desarrollo* (los dos temas entran en conflicto) y *recapitulación* (reconciliación de los temas A y B). El esquema interno de la sonata bitemática será el siguiente:



Retrato de Domenico Scarlatti, por Domingo Antonio Velasco

Exposición (presentación de los temas)

- Tema A: en la tonalidad principal.
- Tema A': repetición del tema A con posibles variantes de lenguaje o tímbricas.
- Puente: pasaje de transición en el que se modula de la tonalidad principal a la secundaria.
- Tema B: en la tonalidad secundaria.
- Tema B': repetición del tema B con posibles variantes de lenguaje o tímbricas.

Desarrollo (tratamiento libre de los temas)

Los dos temas entran en conflicto y puede aparecer un tercer tema. Se llega al momento más lejano de la tonalidad principal y se vuelve a la tonalidad principal.

Recapitulación (se vuelven a presentar los temas por separado)

Reexposición de los temas AA', puente y temas BB', todos ellos en la tonalidad principal.

Coda

Fragmento optativo. Sirve para «redondear» la estructura formal de la composición, mediante la reafirmación del tema o la tonalidad principal.

El elemento más importante y que hizo posible el nacimiento de un lenguaje puramente instrumental es el principio de la articulación dramática interna de la sonata bitemática *presentación–nudo–desenlace*, que en términos musicales se identifica con el esquema *exposición–desarrollo–recapitulación*. La forma sonata proporciona estructura formal abstracta que establece unas pautas básicas para la organización del discurso musical de una composición desarrollando una acción musical sin la necesidad de un referente extramusical o un texto.

2.1.2. Principales contribuciones

Hemos visto cómo uno de los precedentes de la aplicación de la estructura tripartita reexpositiva era el aria *da capo*. También hemos tenido en cuenta el inicio de aplicación del bitematismo en las sonatas para tecla por parte de algunos compositores, entre ellos, A. Scarlatti. Además de estas aproximaciones al concepto de forma sonata, hay que mencionar la influencia que el modelo de obertura operística italiana ejerce en el establecimiento de un plan formal abstracto que permitirá la composición de obras instrumentales, ya sean de cámara, orquestales o solísticas. Ahora ya no estamos hablando de la articulación interna de un único movimiento sino de la estructura de movimientos independientes que configurarán una obra instrumental. Veremos ahora cómo se produce esta gestación que dará lugar al plan formal de la sonata clásica.

Hacia finales del siglo XVII, se había extendido la costumbre de incluir preludios instrumentales precediendo las óperas italianas y que seguían el esquema convencional rápido-lento-rápido (generalmente, *allegro-andante-finale*). Nos referimos a la obertura operística, que fue consolidada por los napolitanos durante el primer cuarto del siglo XVIII. Esta obertura operística se diferenciaba de la modalidad francesa constituida por movimientos lentos de ritmo sincopado seguidos de movimientos rápidos de textura fugada. Era habitual encontrar la referencia *Sinfonia avanti l'opera* para designar este esquema de tres movimientos, el segundo de los cuales generalmente era breve y ornamental y el tercero con carácter de danza. Gran parte de estas oberturas no tenían ninguna relación temática con la ópera que precedían, y de manera progresiva se desvincularon del teatro para volverse obras de concierto. La popularidad de la ópera italiana y el hecho de que estos preludios no tuvieran ninguna conexión temática con la ópera a la cual precedían favoreció que se ejecutaran estas oberturas operísticas como obras de concierto y, más tarde, como sinfonías independientes. Estas primeras sinfonías eran de estilo galante, en el cual predomina la textura de la melodía, y constituidas por frases breves y regulares. Algunos de los compositores que habían escrito sinfonías preclásicas son Sammartini, Jommelli y Baldassare Galuppi (1706-1785).

La práctica de escribir sinfonías como obras independientes enseguida fue adoptada por los compositores de la escuela de Mannheim, gracias al movimiento de músicos entre esta ciudad e Italia. Este es el caso de Christian Cannabich (1731-1798), que fue a Roma para recibir lecciones de Jommelli y más tarde a Milán para estudiar con Sammartini, antes de asumir el cargo de *Konzertmeister* en Mannheim, donde sucedió a Stamitz. Una vez asumido el modelo de sinfonía italiana, los compositores de la escuela de Mannheim introdujeron importantes modificaciones. La plantilla orquestal tiene que quedar rigurosamente determinada y los intérpretes deben respetar las indicaciones de matices y dinámica, sin concesiones a la improvisación. Desde el punto de vista formal, y siguiendo el ejemplo de Sammartini, se fija la estructura de cuatro movimientos a partir de la adopción del minué: *allegro-andante-minuet-presto*.



Vista actual del palacio de Mannheim

A partir de este esquema, C. P. E. Bach aplica el principio de la estructura interna de la forma sonata bitemática (*exposición–desarrollo–recapitulación*) al primer movimiento de la sinfonía, el *allegro*.

La práctica de escribir sinfonías como obras independientes pronto fue adoptada por los compositores vieneses. Destacan las producciones de Georg Christoph Wagenseil (1715-1777) y Florian Leopold Gassmann (1723-1774) y Leopold Hofmann (1738-1793). Sin embargo, fue **la interacción de Haydn y Mozart la que hizo posible** el asentamiento de la estructura de la sinfonía con los cuatro movimientos, y dio lugar al plan de la sonata clásica al extender a todo el resto de los movimientos la estructura ternaria reexpositiva (*exposición–desarrollo–recapitulación*) de la sonata bitemática, y que C. P. E. Bach había aplicado al primer movimiento. El plan de la sonata clásica quedaba, de este modo, consolidado con la forma siguiente:

- **Primer movimiento** (vivo o moderado). Adopta la forma de la sonata desarrollada.
- **Segundo movimiento** (lento y expresivo). Consta de una estructura ternaria o binaria, o bien consiste en un tema con variaciones.
- **Tercer movimiento** (tempo moderado). Generalmente consta de tres partes: minué-trío-minué, pero también puede adoptar la forma libre del *scherzo* (en italiano, 'juego').
- **Cuarto movimiento** (rápido y ligero). Final brillante en forma de rondó: un tema principal alterna con otros secundarios. También puede adoptar la forma de la sonata ternaria.

Si bien las primeras sinfonías de Haydn y Mozart seguían el modelo italiano de tres movimientos, a partir de este momento mantuvieron esta estructura de cuatro, perfeccionando la forma sonata en cada nueva producción musical. En algunas sinfonías, Haydn reemplazaba el minué por el *scherzo*. Más tarde, Beethoven consolidaría definitivamente este cambio. La sinfonía beethoveniana servirá de modelo a las de la primera generación de compositores románticos y sobre todo a Brahms. La aplicación del principio estructurador y dinámico de la sonata clásica a los diferentes géneros de la música instrumental permitió la consolidación de las formas clásicas como la sonata para instrumento solo, el trío, el cuarteto, el quinteto, la sinfonía y el concierto.

2.1.3. La música instrumental en la península Ibérica. Boccherini

Gran parte de la música instrumental hispánica de la segunda mitad del siglo XVIII mantiene las formas y géneros heredados del Barroco, a pesar de que se evidencia una clara evolución estilística por la asimilación del estilo galante que llega a la Península de la mano de los músicos italianos, a través de las instituciones tanto reales como eclesiásticas, lo cual favorece la difusión. En cambio, las únicas vías de introducción del estilo clásico vienés en la península Ibérica fueron la Corte Real y alguna institución eclesiástica, como el monasterio de Montserrat. El estilo clásico penetró en la Península principalmente

a través de Haydn y, en menor grado, de uno de sus discípulos, Ignaz Joseph Pleyel (1757-1831), y se llevó a cabo fundamentalmente a través de la producción sinfónica y, en menor medida, camarística y de teclado. Pero solo algunos compositores intentarían adoptar las novedades procedentes del estilo clásico. El toledano Manuel Canales (1747-1786) es uno de los primeros músicos hispánicos que compusieron cuartetos intentando adoptar la forma sonata clásica, pero en sus obras hay una influencia más marcada de Boccherini que de Haydn. El catalán Carles Baguer (1768-1808) se formó en la escolanía de Montserrat y allí entró en contacto con la obra de Haydn, gracias a las copias de algunas de las primeras sinfonías del compositor vienés conservadas en la biblioteca de esta institución. Baguer llegó a componer diecinueve sinfonías, datadas entre 1790 y 1805. Estas obras evidencian la voluntad del compositor por asumir el modelo de la sinfonía clásica vienesa. El carácter de los temas es claramente haydiniano y la orquestación es efectiva, pero no podemos considerar que haya asimilado del todo el principio de articulación dramática interna de cada uno de los movimientos, dado que no llega a establecer un conflicto en el desarrollo. Las sinfonías se estructuran en cuatro movimientos y su orquestación incluye dos oboes (o bien flautas), dos trompas y cuerda. Aun así, las obras de Baguer tuvieron en su momento una amplia difusión en todas las tierras de habla catalana. Bernat Bertran (1774-1816) y Josep Pons (1768-1818) son otros de los compositores que contribuyeron al repertorio sinfónico de la época, pero con un estilo más cercano al preclásico.

Un compositor que aplicó el plan de la sonata clásica de manera ejemplar a formaciones de cámara fue el toscano **Luigi Boccherini** (1743-1805). Además de ser el compositor italiano más importante de música de cámara de su tiempo, Boccherini es una figura capital de la música española de la segunda mitad del siglo XVII. Después de haber estudiado en Roma y en Viena, en 1769 se instaló en Madrid y un año más tarde entró al servicio del niño don Luis de Borbón, hermano del rey Carlos III. A partir de este momento, Boccherini se dedicó sobre todo a la composición de obras para formaciones instrumentales reducidas: su producción incluye un gran número de tríos, cuartetos y quintetos de cuerda, música de cámara para clavicémbalo, guitarra o instrumentos de viento y cuerda. Los quintetos de Boccherini ponen en evidencia la extraordinaria inventiva en el momento de adoptar combinaciones instrumentales poco habituales en aquella época. De Boccherini es el mérito de haber consagrado el quinteto como formación instrumental clásica, junto con el trío o el cuarteto. Su *Quintettino en do mayor op. 30*, conocido también como *La musica notturna delle strade di Madrid*, se ha hecho una de las obras más célebres del compositor. Boccherini también contribuyó en gran medida a perfeccionar la técnica del violonchelo. Además de su producción camarística, hay que destacar su contribución al repertorio orquestal con un considerable número de sinfonías, conciertos, *divertimenti* y serenatas.

Una figura destacada de la música para tecla de este periodo fue el catalán Antoni Soler (1729-1783). Formado en la escolanía de Montserrat, en la tradición musical hispánica de los últimos organistas del Barroco, Soler ingresó en 1752



Luigi Boccherini, según un grabado de la época

en el monasterio del Escorial, desde donde entró en contacto con el ambiente musical de la Corte Real de Madrid. Allí conoció la obra de Domenico Scarlatti y Boccherini. El lenguaje musical de Soler se adscribe al estilo galante, y adopta, como la mayor parte de los organistas y clavecinistas hispánicos de este periodo, los modelos preclásicos, que persistieron a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y evolucionaron independientemente de las formas instrumentales del estilo clásico vienés. La producción instrumental de Soler incluye, además de las ciento treinta sonatas para teclado, un considerable número de quintetos y conciertos.

Para acabar, citaremos algunas otras aportaciones de las más destacadas en el género sinfónico y el concierto para solistas y orquesta. Las tres oberturas que el catalán Josep Duran (1726-1802) compuso y que deberían ser concebidas como oberturas de sus dos óperas, *Antigono* y *Temistocle*, se adscriben todavía a la estética italianizante del Preclasicismo y se estructuran en los tres movimientos rápido-lento-rápido. Dentro del género del concierto, destacan las aportaciones de Anselm Viola (1738-1798), autor de un concierto para fagot y orquesta (1791).



El monasterio de Montserrat fue el principal centro de difusión de la música hispana en toda Europa, y a la vez centro receptor de las nuevas corrientes musicales europeas.

3. El género operístico en la segunda mitad del siglo XVIII

Así como hemos visto que en el campo de la música instrumental el área germánica asume el protagonismo en la segunda mitad del siglo XVIII, en el ámbito de la música vocal, Italia aún conservaría supremacía durante casi todo este siglo, sobre todo en el terreno de la ópera. La influencia italiana se había extendido por toda Europa y todavía se mantendría en algunos lugares hasta bien entrado el siglo XIX. Venecia y Nápoles eran los principales centros de producción operística, en las modalidades de ópera *seria* y ópera *buffa*, respectivamente. Muchos músicos procedentes del área centroeuropea iban a formarse a Italia, atraídos por la escenografía imaginativa y por el elevado nivel virtuosístico de los cantantes. Era la época dorada de los *castrati* y de las divas, capaces de seducir a un público totalmente entregado a las habilidades técnicas vocales de sus ídolos.

3.1. La ópera *seria*

Los compositores de ópera venecianos seguían cultivando la modalidad *seria* del género dramático-musical, pero debido a la influencia del estilo galante fueron abandonando los últimos vestigios de las formas complejas del Barroco a favor de las texturas ligeras y armonías claras. También se eliminaron los episodios añadidos de carácter cómico. Fueron Apostolo Zeno (1668-1750) y su continuador, Pietro Metastasio (1698-1782), los libretistas que impulsaron unas reformas para intentar dar más énfasis a la expresividad y al elemento dramático. De entrada, Metastasio propone reducir la plantilla vocal a pocas voces (seis o siete) y que generalmente actúan solas o a dúo. Esto permitió reducir la obra a una sucesión de escenas en las cuales un recitativo se encargaba de explicar la acción, mientras que el aria y los dúos, que tenían un carácter más reflexivo, aportaban el desenlace lírico del momento dramático creado por el recitativo. La propuesta metastasiana fue ampliamente reconocida y adoptada también fuera de Italia, proporcionando las pautas para la composición de dramas teatrales. Los temas de la ópera *seria* metastasiana eran los tradicionales del género, procedentes de la mitología clásica. El interés del drama se concentraba en la tensión producida entre los protagonistas, héroes más irreales que humanos, que tenían que demostrar poseer un gran sentido del deber. Algunos de los principales representantes de la ópera *seria* metastasiana de mediados de siglo XVIII fueron los alemanes Adolph Hasse (1699-1783) y Carl Heinrich Graun (1704-1759), y el catalán Domènec Terradellas (1713-1751).

No todos los compositores comulgaron con la reforma metastasiana, otros, con una visión más realista e influenciados aires renovadores del espíritu de la Ilustración, intentaron aplicar aquellos principios de naturalidad, simplicidad y racionalismo a la ópera *seria*. Jommelli otorgó un destacado protagonismo

al coro y a la orquesta y abandonó el *recitativo secco* para introducir el *recitativo accompagnato* en obras como *Diddone abbandonata* (1760) e *Ifigenia in Tauride* (1763). Tomasso Traetta (1727-1800), por su parte, busca una mayor flexibilidad en la estructura formal del género, como se puede ver en *Antigona* (1772).

La ópera *seria* reformada tuvo una vida corta, pero aun así se difundió por algunos países europeos. En la península Ibérica, la ópera metastasiana generó dos producciones operísticas, *Antigono* (1760) y *Temistocle* (1762), de Josep Duran, representadas en el teatro de la Santa Cruz de Barcelona. Ferran Sor (1778-1839), por su parte, que estrenó en Barcelona su ópera *Telémaco en la isla de Calipso* (1796) y Carles Bager, *La principessa filosofa* (1797). Más allá de las fronteras españolas triunfa el valenciano Vicent Martín i Soler (1754-1806), de quien se sabe que llegó a ser un peligroso adversario de Mozart. El estreno en Viena de las óperas *Il burbero di buon cuore* (1785) y *Una cosa rara, ossia, Bellezza e onestà* (1786) dieron al compositor valenciano un gran reconocimiento en un ámbito internacional.

3.2. La evolución de la ópera cómica

A pesar de la reforma metastasiana, la ópera *seria* iba perdiendo fuerza ante un nuevo género operístico mucho más vivo, la ópera *buffa*. Esta nueva modalidad nació de la evolución de los *intermezzi* que se representaban en los entreactos de una ópera *seria*, una práctica habitual en el teatro musical italiano de este periodo. Los *intermezzi*, que iban ganando popularidad, se acabaron desvinculando del contexto de la representación de la ópera *seria* para ser escenificados de manera independiente. Uno de los secretos de su popularidad fue el hecho de asumir el carácter gracioso de las escenas que precisamente Metastasio había hecho desaparecer. La ópera *buffa* quedó oficialmente inaugurada con la representación de *La serva padrona* ('La criada padrona'), de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), estrenada en Nápoles en 1733. Esta obra era el primer *intermezzo* de la ópera *seria* del mismo compositor *Il prigioner superbo* ('El prisionero soberbio'). *La serva padrona* tuvo tanto éxito el día de su estreno que se tuvieron que hacer nuevas representaciones, ya convertida en una ópera independiente, y llegó a traspasar las fronteras de Italia y se convirtió en el prototipo por antonomasia de la ópera *buffa*. La representación de esta ópera, en 1752 en París, originó la conocida *querelle des Bouffons*, porque confrontó el gusto estético derivado de la tradición de la ópera *seria* francesa, representada por las óperas de Lully y Rameau, y los admiradores de la ópera *buffa* italiana. La controversia se resolvió con la expulsión de la compañía italiana que había representado la ópera de Pergolesi en la capital parisiense, pero este hecho favoreció el impulso de la *opéra-comique*, una modalidad operística que ya había surgido en Francia y que acabaría siendo influenciada por la ópera *buffa*.

La popularidad del género *buffo* viene dada sobre todo por su carácter espontáneo y directo, lejos de la grandilocuencia y el carácter heroico del género serio. El elemento cómico era utilizado como herramienta para transmitir unos valores culturales y humanos que reemplazaban a los antiguos. El literato y



Anuncio de la ópera de Vicent Martín i Soler
L'Arbore de Diana en la temporada del Liceo
2009-2010.

libretista Carlo Goldoni (1707-1793), un hombre especialmente dotado para la comedia, fue quien se encargó de crear un estilo de comedia brillante, basado en la observación de los clichés y las costumbres de la sociedad italiana. También impulsó la tradición teatral italiana de incluir en sus argumentos personajes extraídos de la *commedia dell'arte*, pero con un tratamiento más estilizado, lejos del carácter tosco original. Era muy habitual también la presencia de elementos de carácter popular, como ritmos procedentes de las danzas populares. La *canzonetta*, por ejemplo, fue muy empleada por los compositores napolitanos, una canción tradicional italiana que generalmente era interpretada por un personaje de clase social baja. Todos estos eran los principales ingredientes de un nuevo género que en definitiva buscaba la liberación de las imposiciones y los convencionalismos de la ópera *seria*. Algunos de los mejores compositores de ópera *buffa* italianos de la segunda mitad del siglo XVIII fueron Niccolò Piccini (1728-1800), que triunfó con *La buona figliuola* (1767), Giovanni Paisiello (1740-1816), que se anticipa a Rossini con una versión del libreto de *Il barbiere di Siviglia* (1782), y Domenico Cimarosa (1749-1801), autor que se consagró con *Il matrimonio segreto* (1792), una obra que destaca por la gran vivacidad y el carácter ingenioso de los diálogos.

3.3. La ópera trágica en manos de Gluck

En París, después del incidente que había propiciado la *querelle des Bouffons*, la *opéra-comique* había recibido un gran impulso, gracias al cambio de gustos progresivo de la sociedad de aquel tiempo. El ataque que recibió la tradición operística italiana (especialmente la *tragédie lyrique* y la *opéra-ballet*) hizo que un compositor bávaro instalado en París, **Cristoph Willibald Gluck** (1714-1798), asumiera la tarea de recuperación de los elementos clásicos de las óperas de Rameau mediante una reforma de la ópera *seria*. La colaboración con el poeta italiano Rainiero de Calzabigi (1714-1795) fue fundamental para poder llevar a cabo su tarea reformadora. Gluck se había propuesto subordinar la música a la poesía, con la intención de reforzar la expresión de los sentimientos, desnudando la música de los retoricismos y los convencionalismos de la ópera metastasiana, y Calzabigi supo proporcionar al compositor los textos adecuados a su voluntad de hacer de la música un lenguaje esencialmente humano, un concepto totalmente coherente con los ideales de la Ilustración. Si bien la ópera gluckiana mantuvo la tradición de la ópera *seria* de proporcionar argumentos centrados en la mitología clásica, en cambio, procuraba que los personajes fueran humanos, no héroes irreales.

En la ópera *Orfeo ed Euridice* (1762), una de las más conocidas del compositor, ya presenta algunas de las características más importantes de su reforma. Por un lado, favorece la continuidad musical a partir de la sustitución de los *recitativi secchi* (recitativos acompañados únicamente del clavicémbalo) y el *aria da capo* por *recitativi accompagnati* (recitativos con acompañamiento de una orquesta de cuerda) y arias sin la recapitulación del *da capo*. En segundo lugar, Gluck concede un papel fundamental a la orquesta, que proporciona el ambiente adecuado en cada momento, y del coro que participa en la acción. También fue uno de los primeros en conectar temáticamente la obertura con la ópera, anticipándose a la reforma de Wagner. La primera ópera auténticamente reformadora fue *Alceste* (1767). A pesar de la gran acogida que tuvieron las dos óperas por parte del público, la reforma propuesta por Gluck no tuvo las repercusiones esperadas. Después vendrían otras producciones como *Alceste* (1767) e *Iphigénie en Aulide* (1774). El éxito inesperado que Gluck consiguió con estas obras propició, sin que el compositor lo pudiera evitar, una nueva *querelle*, esta vez entre «piccinistas» y «gluckistas», es decir, entre los defensores del estilo operístico tradicional de Rameau recuperado por el compositor italiano Niccolò Piccini y los partidarios de la reforma impulsada por Gluck. La reforma de Gluck acabará por ser aceptada. La concepción operística de Gluck ejerció una gran influencia sobre Mozart y, más tarde, sobre Cherubini, Spontini y Berlioz, que supieron comprender su voluntad de dar relevancia a la capacidad expresiva del género operístico, un pensamiento que conectará con los ideales del Romanticismo. De todas maneras, el compositor que supo recoger y explotar el legado del compositor bávaro fue Wagner, el único capaz de superar la reforma gluckiana ofreciendo al mundo musical de su época su proyecto de obra total.



Retrato de C. W. Gluck, por Joseph Duplessis



Ilustración de la primera edición de *Orfeo* en París, en 1774

3.4. Otras modalidades operísticas

Ya hemos visto cómo el impacto que produjo la llegada de la ópera *buffa* a París puso de manifiesto el cambio de gustos de una sociedad que buscaba en el género operístico el reflejo de aquellos valores defendidos por la Ilustración. La *tragédie lyrique* va perdiendo adeptos, en favor de una nueva modalidad que había recibido impulso a partir del incidente que propició la famosa *querelle des Bouffons*. Rousseau, defensor de la sencillez y la naturalidad del nuevo género italiano, se había atrevido a escribir la letra y la música de una comedia breve, *Le devin du village* ('El adivino del pueblo', 1752), como ejemplo ilustrativo de lo que consideraba que tenía que ser la nueva ópera francesa. Esta obra no pasaría a la historia por su calidad artística, sino porque asentó las bases de una nueva forma de ópera ligera que se hará paradigma del género teatral popular francés *opéra-comique*, una modalidad de carácter más romántico que cómico. Pierre Alexandre Monsigny (1729-1817) y el belga André Grétry (1742-1813) fueron algunos de los mejores compositores de *opéra-comique*.

En Inglaterra, la tradición operística händeliana no tuvo ningún continuador. Aun así, se intentó consolidar una nueva forma de espectáculo, la *ballad opera*, una comedia satírica con elementos costumbristas que incluía melodías de carácter popular y parodias de tonadas procedentes de óperas italianas. Este nuevo género, inaugurado en 1728 con el estreno de *The Beggar's Opera*, escrita por John Gay en colaboración con Johann Pepusch (1667-1752), vivió un periodo de florecimiento muy breve. En el área germánica, recibió un gran impulso el *Singspiel*, una modalidad operística tradicional alemana que, como la *opéra-comique* y la *ballad opera*, alternaba números musicales con diálogo hablado. El primer compositor importante de *Singspiel* fue Johann Adam Hiller (1728-1804), pero será Mozart, como veremos más adelante, quien proporcionará las obras maestras del género.

En la península Ibérica, la influencia acaparadora de la música italiana hizo que la zarzuela barroca no evolucionara para sobrevivir a los cambios de valores sociales que se iban cristalizando, de modo que progresivamente se dejó de cultivar. La zarzuela se hizo cada vez más italianizante, para acabar siendo eclipsada por la misma ópera italiana. Como respuesta a la necesidad de encontrar una fórmula operística autóctona que permitiese a la música hispánica recuperar un lugar dentro del panorama europeo de la música escénica, nació la tonadilla escénica. Las tonadillas eran intermedios intercalados entre los tres actos de una obra teatral. Los argumentos giraban en torno a aspectos de la vida cotidiana y eran ambientados en escenarios humildes. Los mejores compositores de tonadillas fueron el catalán Lluís Mison (?-1766) y el navarro Blas de Laserna (1751-1816). Este género tampoco se libró de la influencia de la música italiana. Después de vivir un periodo de esplendor, la tonadilla desapareció con la invasión francesa de 1808.

La tonadilla, sin embargo, había impulsado un movimiento que defendía la tradición musical hispánica contra la invasión de la música italiana y que propuso la recuperación de la zarzuela. Surgió una nueva modalidad de zarzuela que, de hecho, tenía poco que ver con la del Barroco. Lo único que tienen en común es la utilización de la lengua vernácula y la alternancia de números musicales y lenguaje hablado. La contribución del dramaturgo Ramón de la Cruz (1731-1794) a la evolución del teatro musical español con la reforma de la zarzuela fue fundamental. En el año 1768, escribió en colaboración con el compositor Rodríguez de Hita (ca. 1724-1787) el libreto de su primera zarzuela, *Briselda*, todavía con argumento mitológico, y más tarde *Las segadoras de Vallecas*, su primera producción teatral de carácter costumbrista. Un año más tarde escribiría el libreto de la tonadilla *Los Zagales del Genil*, que el catalán Pau Esteve (¿?-1794) puso en música. A partir de este momento, se abandonan los argumentos procedentes de la antigüedad clásica y se introducen temas de carácter popular. La zarzuela reformada a manos de Ramón de la Cruz se hace un género dramático con argumentos basados en la vida de las clases sociales más humildes y que incluían tonadas populares y bailes tradicionales.



La vendimia, cuadro de Francisco Goya de 1876, muy ilustrativo de los gustos populares en aquel tiempo, donde unos zagales muestran toda la belleza de su ánimo juvenil.

4. Del Clasicismo al Romanticismo

La culminación del Clasicismo se logró en Viena a manos de Haydn y Mozart en el último cuarto del siglo XVIII. El estilo clásico se consolidó en Viena porque fue la capital austriaca la que asimiló las innovaciones sinfónicas llevadas a cabo por la escuela de Mannheim, por un lado, y adoptó los procedimientos de las producciones operísticas procedentes de Italia, por otro. Haydn y Mozart asumen rápidamente todas estas novedades y entre los dos consolidan la forma sonata, que llevará a la música instrumental a vivir su momento más glorioso. Estos compositores proporcionan los fundamentos de una nueva era que surgirá con fuerza con la aparición de la sensibilidad romántica, la cual estallará con la figura de Beethoven. Beethoven partió de los presupuestos clásicos instaurados por Haydn y Mozart, y pronto los superó mediante una de las más grandes revoluciones musicales producidas en la historia de la música, abriendo el camino a toda una generación de compositores románticos. Si bien, desde el punto de vista cronológico, la figura de Beethoven emerge con fuerza cuando el Clasicismo se encuentra en su punto álgido, y aporta una nueva dimensión a la música con una estética claramente romántica.

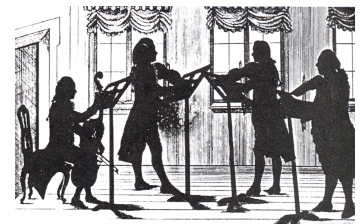
4.1. Haydn y la música sinfónica y camarística

Podríamos considerar a **Franz Joseph Haydn** (1732-1809) como el compositor que mejor encarna el espíritu del Clasicismo vienés. De formación fundamentalmente autodidacta, Haydn asimiló los modelos preclásicos y llevó los géneros que cultivó a un grado de máxima evolución estilística y formal, siempre dentro de los parámetros del estilo clásico. A diferencia de Mozart, que no disfrutó en vida del reconocimiento social que tiene hoy día, Haydn fue reconocido hacia el final de su vida como la máxima figura musical de su generación. Su aislamiento del mundo exterior, dentro de los dominios de la corte de los Esterházy, una de las familias más ricas de la noble Hungría, hizo que se concentrara en la creación musical y dirección de la orquesta y, en consecuencia, en experimentar, en innovar. Destacó en el género de la sinfonía, con la composición de más de cien obras, y en el del cuarteto, asentando las bases del género y anunciando, a través de la obra de Beethoven, las futuras producciones de los compositores románticos. Junto con Mozart, contribuyó a fijar el esquema formal del cuarteto y la sinfonía con los cuatro movimientos y supieron explotar al máximo la dialéctica creada a partir del bitematismo y enfatizada por la tensión armónica. Haydn fue el primer compositor que consiguió una verdadera fusión tímbrica entre las diferentes familias orquestales. Se conservan un total de 104 sinfonías de Haydn. Las obras del primer periodo evidencian una influencia notable del estilo galante, que impera en los ambientes del palacio de los Esterházy, a cuyo servicio el compositor estuvo durante cerca de treinta años. Las obras más conocidas de este periodo son las sinfonías núm. 6, 7 y 8, tituladas *Le matin*, *Le midi* y *Le soir*, y escritas en

1761. El estilo haydiniano de los años 1768 y 1773, en cambio, evidencia de una manera clara el impacto del *Sturm und Drang*. Las obras de este periodo se caracterizan por el predominio de las tonalidades menores, la tendencia a la ruptura del equilibrio clásico mediante la inclusión de pasajes especialmente tensos desde el punto de vista armónico, y cambios dinámicos y rítmicos repentinos. Son representativas de este periodo las sinfonías núm. 49 en fa menor, *La Passione* (1768) y la núm. 44 en mi menor, *Trauersymphonie* ('Sinfonía fúnebre', 1773). Después de este episodio prerromántico de la trayectoria artística de Haydn, el compositor asumió plenamente el estilo clásico. Se inicia la etapa de los grandes cuartetos y sinfonías con las seis *Sinfonías de París* (de la núm. 82 a la núm. 87). Pero con las doce *Sinfonías de Londres* (de la núm. 93 a la 104), escritas entre 1791 y 1795, el compositor consigue la plenitud de su obra sinfónica. Las principales contribuciones de Haydn al género son, por un lado, el enriquecimiento del contenido temático y, por otro, la consolidación de la organización formal, mediante la utilización del contrapunto, que favorecía la aparición de pasajes de desarrollo temático y de exploración tonal. También consolidó la utilización de la forma rondó de sonata del último movimiento de la sinfonía, las variaciones sobre dos temas del tiempo lento y otorgó un carácter más popular a los minués.

Los primeros cuartetos de Haydn, recogidos en Op. 1, 2, escritos entre 1755 y 1760, son *divertimenti a quattro*, obras de entretenimiento de proporciones formales reducidas. Los cuartetos de Op. 9, 17, 20 (1769-1774) evidencian la evolución del género, que va ampliando los recursos formales y estilísticos. El proceso de independización del idioma orquestal llega a su momento álgido con los seis cuartetos del Op. 33 escritos en 1781 y conocidos con el nombre de *Cuartetos rusos*. Sin embargo, hasta 1787 el cuarteto no logra, a manos de Haydn, la forma clásica definitiva, con un control magistral de la organización de la estructura, un desarrollo sólido del material temático y un dominio de los recursos técnicos de la cuerda. El carácter humorístico de los minués y la tendencia a las modulaciones sorprendidas son otros rasgos característicos del lenguaje haydniano.

La obra pianística de Haydn refleja la evolución estilística de las sinfonías y los cuartetos, pero en menor grado. Las mejores composiciones son las sonatas núm. 19 en re mayor (1760), núm. 20 en do menor (1771), donde se evidencia de una manera clara la influencia del periodo prerromántico alemán conocido como *Sturm und Drang*, y la núm. 49 en mi bemol mayor (1789-1790). La música escénica de Haydn tampoco está a la altura de sus creaciones en el campo de la sinfonía y el cuarteto. Aun así, hay que mencionar la ópera seria *L'anima del filosofo* (1791). Para acabar, hay que mencionar las obras más exitosas de la producción religiosa haydiniana. Las seis misas del periodo londinense de Haydn evidencian una notable influencia de los modelos sinfónicos del compositor. La más conocida es la *Missa in angustiis*, también llamada *Nelson* (1789). Haydn también contribuyó a la literatura oratoriana de su tiempo con la obra *Die Schöpfung* ('La Creación', 1798), a partir de un libreto basado en el Génesis y en *El Paraíso Perdido* de Milton. *Die Jahreszeiten* ('Las



Grabado de la época de Haydn
El grabado representa un cuarteto de cuerda:
violín I, violín II, viola, y violonchelo.

Estaciones', 1801), basada en un poema de James Thomson. La presencia de partes corales extensas e impactantes que narran y comentan cada acto son una clara evidencia de la influencia händeliana en los oratorios de Haydn.

4.2. Mozart. La ópera y el concierto para piano

Es **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791) quien ocupa la cúspide del Clasicismo y un lugar predominante de la historia de la música. La vida de Mozart fue radicalmente distinta a la de Haydn, que tuvo una situación privilegiada trabajando sin problemas financieros ni presiones al servicio de la familia Esterházy. Mozart, en cambio, se vio a menudo obligado a componer música de ocasión para poder hacer frente a las dificultades económicas. Una de las composiciones más conocidas de esta modalidad es *Eine kleine Nachtmusik* ('Pequeña serenata nocturna') para orquesta de cuerda, K 525. Dotado de una capacidad singular para asimilar las tendencias más variadas, el genio de Salzburgo compuso cuartetos y sinfonías que rivalizaron con las producciones de Haydn, pero fueron el concierto para piano y la ópera los dos géneros donde se proyectó el talento del músico. Al sentido de proporción y equilibrio de los modelos clásicos, le infundió la originalidad y la fuerza expresiva de su lenguaje. En el género operístico, su talento dramático le permitió escribir algunas de las obras maestras más importantes en el campo de la ópera *buffa* en italiano, y contribuyó al género tan genuinamente alemán como es el *Singspiel*, marcando algunas de las pautas de la futura ópera romántica germánica.

En cuanto a la producción sinfónica, Mozart partió del modelo de sinfonía preclásica instaurado por Sammartini, pero pronto adoptó la estructura de cuatro movimientos del modelo clásico propuesto por Haydn. Las tres últimas sinfonías vienesas, la núm. 39, en mi bemol mayor, K 543, la núm. 40, en sol menor, K 550, y la núm. 41 en do mayor, K 551, *Jupiter*, probablemente no logran la misma fuerza que las producciones concertísticas del compositor, pero sin duda son las más exitosas en cuanto al contenido y la forma. La influencia de Haydn también se evidencia en la música de cámara. Los cuartetos que Haydn iba escribiendo motivaron a Mozart a componer la serie de seis cuartetos, conocidos con el nombre de *Cuartetos Haydn* (K 387, 421, 428, 458, 464, 465), con los cuales demostraba haber asumido el legado de Haydn. Los quintetos para cuerda en do mayor, K 515, y en sol menor, K 516 de Mozart también están en deuda con Haydn. El cuidadoso tratamiento de la parte de la viola es otra de las contribuciones más destacadas de Mozart al quinteto de cuerda y un testimonio de su pasión por este instrumento.



Retrato del joven Mozart, en Verona, por Saverio dalla Rosa

En cuanto a la producción pianística, destacamos las del periodo vienés, la *Fantasia* K 475, y la *Sonata en do menor*, K 547. Sin embargo, la aportación más importante de Mozart a la música instrumental hay que encontrarla en sus conciertos para piano y orquesta. Mozart estableció el modelo en el cual se inspirará el futuro concierto romántico. La era del gran concierto moderno se inicia en manos de Mozart con el concierto para piano K 271, modelo a partir del cual evolucionará el género que logrará su madurez con las producciones del periodo vienés del compositor. La organización formal del concierto clásico mozartiano parte del esquema de los tres movimientos del concierto barroco rápido-lento-rápido, pero abandona el principio basado en el contraste de sonoridades entre el solista y la orquesta y en cambio favorece la complicidad en el diálogo musical de los dos. Relegando a un segundo término las concesiones al virtuosismo, el compositor intenta que el solista mantenga una tensión dramática con la orquesta, que por primera vez adquiere un papel relevante. Algunos de los conciertos más destacados de la producción del compositor son el K 466 en re menor (1784), el K 491 en do menor (1786), una de las obras más dramáticas del compositor, y el *Concierto de la Coronación*, el K 537 (1790), escrito con motivo de la coronación del emperador Leopoldo II.

En el terreno de la música operística, el compositor demuestra un talento dramático innato extraordinario. Mozart renovó y dio un gran impulso a la ópera genuina alemana, el *Singspiel*, y al género dramático italiano de moda, la *opera buffa*. Sustituyó los personajes, ya demasiado desfasados, por seres vivos humanos y el simple acompañamiento instrumental por la expresión musical, el retrato y la caracterización psicológica, empleando la orquesta como medio expresivo. La primera contribución destacada de Mozart al género fue dentro de la modalidad *seria*, con la obra *Idomeneo, re di Creta* (1781), en la que recupera los postulados de la reforma de Gluck. Tal y como lo había hecho el compositor bávaro, Mozart concedió al coro un papel dramático y evitó el *da capo* de las arias, favoreciendo la fluidez de la acción. En el año 1782 creó su primer *Singspiel*, *Die Entführung aus dem Serail* ('El rapto en el serrallo'). En esta obra, el compositor otorgó a la orquesta un papel fundamental en la trama de la historia y consiguió una caracterización magistral de los personajes. En esta ópera, introdujo por primera vez el número final en forma de *vaudeville* habitual de la ópera cómica francesa, en el cual reunía a todos los personajes principales para hacer una reflexión final de la historia escenificada.

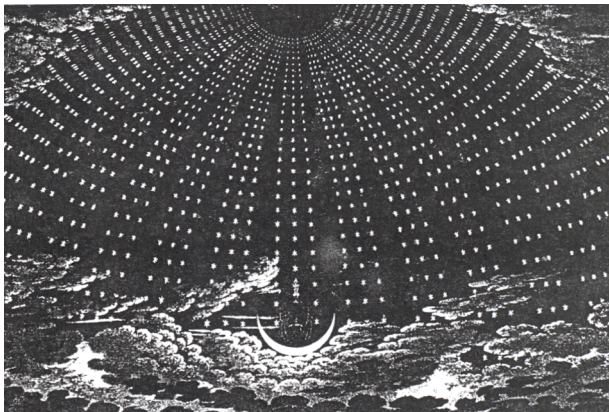
Su primera obra maestra en la modalidad *buffa* fue *Le nozze di Figaro* ('Las bodas de Fígaro', 1786), con la cual se inicia una colaboración fructífera con el libretista italiano Lorenzo da Ponte. Mozart consiguió una unidad total entre el texto y la música y una fluidez única de la trama, coordinando de manera ejemplar las arias, los recitativos, los conjuntos vocales y las partes orquestales. La colaboración del libretista italiano y del compositor austriaco culminaría con dos producciones más, un *dramma giocoso*, *Il dissoluto punito, ossia Il Don Giovanni* (1787), y la *opera buffa* *Così fan tutte* ('Así hacen todas', 1790). En la ópera *Don Giovanni* consigue un equilibrio magistral entre el elemento trágico y el cómico, a través de unos personajes que son capaces de encarnar una gran



Clavicémbalo

Este clavicémbalo todavía se conserva en una de las casas donde residió Mozart, en Salzburgo.

variedad de sentimientos humanos a lo largo de la historia escenificada. En el mismo año del estreno de su ópera *seria La clemenza di Tito* ('La clemencia de Tito', 1791), Mozart dio a conocer su última ópera, *Die Zauberflöte* ('La flauta mágica').



Decoración para la aparición de la reina de la noche, en la ópera de W. A. Mozart *La Flauta Mágica*.

El compositor adoptó la modalidad nórdica de la tradición germánica de *Singspiel* para crear un cuento de hadas con imaginativa tramoya que incluía una gran variedad de trucajes. En esta ópera, Mozart contrapone la idea del bien, personificada en la figura masculina de Sarastro, que simboliza el sol, con la del mal, encarnada por la figura femenina de la Reina de la Noche. Los dos personajes luchan para conseguir las vidas de las criaturas de la tierra. Bajo una trama que se aproxima mucho a una farsa musical, esta ópera esconde una considerable cantidad de mensajes masónicos.

Mozart y la masonería

La vinculación de Mozart con la masonería se remonta al año 1784, en el que entra a formar parte de la secta. El testimonio musical más conocido es la *Maurerische Trauermusik* ('Música fúnebre masónica'). La orquestación constituida por *corni di basseto*, fagots y trombones, buscando una sonoridad tétrica o el uso de la «tonalidad masónica» de mi bemol mayor, son algunos rasgos de la influencia masónica.

Para acabar, hay que mencionar la contribución de Mozart a la música religiosa. Para la composición de las misas, combinó un lenguaje simfónico-operístico con el *stilo antico*. Las producciones más destacadas son *Misa de la Coronación* en do menor, K 317 de Mozart, la *Misa en do menor* K 427 y el *Requiem*, K 626. El *Requiem*, inacabado debido a la muerte prematura del compositor, es una lectura muy personal de la misa de difuntos, que contiene homenajes al lenguaje de Bach, como por ejemplo la doble fuga del *Kyrie*, y al estilo oratorio de Händel, como las explosiones corales del *Dies Irae*.

4.3. Beethoven y la nueva dimensión de la música

Procedente de Bonn, **Ludwig van Beethoven (1770-1827)** llegó a Viena con 21 años, atraído por la presencia de Haydn, quien ya disfrutaba de una gran fama en la capital austriaca. Aprendió sus principios de orquestación y los fundamentos de la forma sonata, que el compositor austriaco había perfeccionado junto con Mozart. Beethoven descubrió a Mozart a través de Haydn. Es conocida la frase que uno de los protectores de Beethoven, el conde de Waldstein (a quien el compositor dedicaría la *Sonata de Waldstein* para piano, *op.* 53), dedicó al compositor cuando este se había instalado definitivamente en Viena, con 21 años: «que recibas el espíritu de Mozart a través de Haydn». Si bien es cierto que de los grandes maestros austriacos aprendió la importancia de la organización formal de la obra, las raíces del carácter heroico, apasionado y romántico del estilo beethoveniano se tienen que buscar en Cherubini, de quien heredó la capacidad de combinar pasajes de gran impetuosidad y apasionamiento con momentos de clásica severidad estilística. Del mismo modo, podemos encontrar en determinados pasajes de la obra orquestal beethoveniana aquella solemnidad evocadora de Gluck y procedimientos armónicos de la escritura prerromántica de C. P. E. Bach. Su gran mérito fue fusionar todo este legado en su lenguaje, que evolucionó sorprendentemente a lo largo de su vida. El pensamiento del último Beethoven está marcado por un humanismo idealizado, una escritura concentrada y un carácter reflexivo, como consecuencia de su temperamento y de su sordera, que lo llevó a encerrarse en sí mismo. Es esta dimensión de la obra beethoveniana la que anuncia la escuela romántica alemana.

La sonata para piano y el cuarteto y quinteto de cuerda continuarían la línea estilística y formal iniciadas por Haydn y Mozart. Beethoven cambia la manera de entender el piano y explota al máximo las capacidades técnicas y expresivas de este instrumento. De hecho, fue uno de los compositores que más exigió a los constructores de pianos que mejorasen su sonoridad y la resistencia que tenían los pianofortes del siglo XIX. A pesar de que adopta los moldes tradicionales instaurados por sus predecesores vieneses para componer sus 32 sonatas para piano, el compositor se permite alguna innovación: en algunos movimientos de sus sonatas, sustituye el esquema tripartito reexpositivo por otras formas, como el tema con variaciones, fugas o *scherzi*.

En la *Sonata en do menor, «Pathétique», op. 13* se puede apreciar la influencia de C. P. E. Bach y una lectura muy personal del *Sturm und Drang*. Las sonatas del segundo periodo, a partir de 1803, revelan una voluntad de ruptura del esquema formal convencional. Las dos sonatas del *opus 27*, que incluyen la designación *Casi una fantasía*, presentan un alejamiento del esquema formal de la sonata y anticipan las producciones musicales de los compositores de la escuela romántica alemana. La segunda de estas dos sonatas es la que se conoce como *Claro de luna*. En la *Sonata en Do mayor, «Waldstein», op. 53*, y la *Sonata en Fa mayor, «Appassionata», op. 57*, escritas entre 1803 y 1805, la concepción estilística y formal fue tan innovadora y revolucionaria que Beethoven prefirió



Retrato de L. V. Beethoven por Joseph Karl Stieler

esperar cinco años antes de componer más obras para piano solo. A partir del año 1816, se abre un nuevo periodo en el que la estructura formal de sus obras se aleja de los modelos clásicos de proporción y equilibrio, al mismo tiempo que su escritura musical se hace cada vez más osada y sorpresiva, unos rasgos que se evidencian claramente en la sonata *Hammerklavier* y en las *Treinta y tres variaciones sobre un vals de Diabelli*. En el año 1819, Beethoven había perdido totalmente la capacidad auditiva. Esto lo llevó a abandonar su brillante carrera como pianista y director de orquesta. A partir de entonces, se fue aislando del mundo y se concentró en la actividad creativa. La última sonata para piano, *op. 111*, en do menor, es una reflexión sobre la dimensión mística del arte sonoro.

La progresiva ampliación de la forma sonata y la evolución estilística también se pueden apreciar en los cuartetos de cuerda de Beethoven. De hecho, los cuartetos muestran la dimensión más profunda, revolucionaria y original del compositor. Los primeros cuartetos, los del *op. 18*, están todavía muy influidos por Haydn. Los cuartetos *op. 59*, dedicados al conde Rasumovski, anuncian el proceso de disolución de la forma tradicional que llevará a cabo con los últimos cuartetos. Los cuartetos más exitosos y que representan el gran legado del compositor, por la complejidad melódica, armónica y de ejecución, son los que compuso entre 1824 y 1827, su última etapa. Con la *Gran Fuga* para cuarteto de cuerda *op. 133*, el compositor consigue reunir dos conceptos aparentemente opuestos: el conflicto dramático y la expansión temática, es decir, el principio de la sonata y el de la fuga.

Las sinfonías son las obras más conocidas del compositor, quizá porque se evidencia más una ruptura formal y un perfeccionamiento de la escritura para orquesta, explota los recursos de cada familia de la orquesta y consigue una mayor fusión tímbrica. La *Sinfonía núm. 3, Heroica*, una de las más innovadoras en el aspecto formal y estilístico, fue originariamente ofrecida en homenaje a Napoleón y posteriormente dedicada simplemente «a un gran hombre», cuando Beethoven supo que se había coronado emperador. Es una obra revolucionaria tanto en el aspecto formal como en el estilístico. El último movimiento consiste en unas variaciones sobre el tema de *Prometheus* ('Prometeo'), el héroe que desafía a los dioses, convencido de que puede regir su propio destino. Prometeo, que ha aprendido a crear hombres, se hace un rival peligroso del gran Zeus, que lo castiga por su desafío y permanece solitario, pero demostrando todavía su profundo amor por la humanidad. Este sería el símbolo del hombre artista, del mismo compositor.

En la *Sinfonía núm. 5 (op. 67)*, utiliza el conocido inicio de las tres corcheas y una negra para la construcción de los cuatro movimientos y que aportan una unidad excepcional a toda la obra. Parece que este motivo simbolizaba la señal del destino. Al mismo tiempo, compuso la *Sinfonía núm. 6 (op. 68), Pastoral*, que contrasta con la anterior por su lirismo evocativo. Es una plasmación sonora del impacto que produce al compositor la contemplación de la naturaleza. De la *Sinfonía núm. 7 (op. 92)* destaca el *Allegretto*, una de las páginas más fascinantes de la obra beethoveniana, por la potencia sugestiva de una célula

rítmica que irá tomando fuerza a medida que se desarrolla el discurso musical. La *Sinfonía núm. 9* (op. 125), *Coral*, es un canto a la reconciliación entre los hombres, a partir de la oda *An die Freude* ('A la alegría') de Schiller. Además de la orquesta, intervienen un grupo de voces solistas y un coro. El compositor acepta con resignación su sordera porque la música que compone no está destinada a halagar el oído, sino que responde a la necesidad del creador de encontrar una belleza de orden metafísico. Este sentimiento también aparece en otra de las obras más conocidas del compositor, la *Missa solemnis*, en su inevitable aislamiento, a través de la contemplación de la verdad, encontrará la paz consigo mismo

El compositor alemán hizo una contribución al género operístico con una sola ópera, *Fidelio* (1805-1814), una obra fundamental en la evolución del *Singspiel* entre Mozart y Weber, pero con una concepción sinfónica original. El libreto, basado en la obra *Leonora o el amor conyugal*, del francés Jean Nicolas Bouilly, narra cómo Leonora se disfraza de guardia de prisión y bajo el nombre de Fidelio, para rescatar a su marido Florestan de su condena a muerte por motivos políticos. Más que a la lealtad o a la fidelidad, *Fidelio* es un canto a la libertad. La obra se estrenó con el título de *Leonora* en Viena en 1805, pero debido a las agitaciones por la reciente ocupación de las tropas napoleónicas, no tuvo el éxito que esperaba. Este fracaso hizo que no intentara componer ninguna ópera más. La última versión de la obertura de esta ópera, la *Leonora, núm. 3*, es una de las composiciones más conocidas de Beethoven.

Beethoven era un hombre con un gran temperamento artístico. Consideraba que el arte no se tiene que adecuar a los gustos del público, sino que el artista tiene que transmitir lo que siente y debe ser libre de elegir los medios necesarios. Demostró un gran dominio de los diferentes géneros existentes en su época, y aunque las sinfonías fueron las páginas musicales más celebradas del compositor, su impacto resultó sobre todo significativo en las obras para piano y música de cámara, sobre todo para conferir a la obra un contenido humano. Se inicia, de este modo, un nuevo concepto del arte del sonido, en el que predominará la subjetividad por encima de la forma y, en la búsqueda de una expresión musical del sentimiento, se abren las puertas a una nueva era musical.



Cartel anunciando la ópera *Fidelio*, en el mes de marzo de 1814



Vista de una sala de la casa donde vivió Beethoven, en Bonn, en la que se conservan algunos de los pianos que utilizó.

5. El Romanticismo vocal e instrumental

El Romanticismo musical no representa una ruptura con el Clasicismo, sino sobre todo una renovación del mismo lenguaje clásico. Los compositores románticos heredaron de los clásicos los esquemas formales y el mismo concepto de tonalidad, pero se esforzaban por dotar a la forma musical de un contenido expresivo y de una fuerza emocional. La obra de Beethoven refleja esta voluntad de lucha por la expresividad a través de la ruptura de los moldes tradicionales y la introducción de una dimensión subjetiva, y las generaciones posteriores de compositores del siglo XIX compartieron esta misma necesidad de transmitir su estado de ánimo a través de unas estructuras formales libres. Dado que los moldes clásicos no eran lo bastante flexibles, se crearon nuevas formas de estructura indefinida que recibieron denominaciones bastante sugerentes, como por ejemplo fantasía, rapsodia, *impromptu*, *capriccio*, etc. Es entonces cuando surge el concepto de música programática, la música basada en un programa, extraído de un argumento literario o un tema pictórico. El poema sinfónico es el ejemplo más representativo de música programática por su capacidad narrativa, discursiva y descriptiva, que se ajusta al ideal romántico consistente en la unión de la música y la poesía. El *lied*, canción alemana para voz con acompañamiento de piano, se hizo uno de los géneros vocales preferidos por los compositores románticos. En el *lied* romántico, música y palabra se fusionan para dar lugar a un tipo de composición en la que el piano pasa de ser un simple acompañamiento instrumental a compartir el protagonismo antes reservado a la voz. El piano hace una recreación descriptiva de la atmósfera del poema y da relevancia al contenido dramático del texto. Si bien hay algunos antecedentes en la producción vocal de Haydn, de Mozart y, sobre todo, de Beethoven, autor de uno de los primeros ciclos de *lieder*, *An die ferne Geliebte* ('A la querida lejana'), fue Schubert quien dotó el género vocal de una nueva fisonomía y un nuevo contenido. Después de Schubert, otros compositores alemanes, como por ejemplo Schumann, Loewe, Brahms, Wolf, Richard Strauss o Mahler, hicieron su propia contribución al género.

5.1. Schubert, Mendelssohn y Schumann

Fue efectivamente en el género *liederístico* donde el vienés **Franz Schubert** (1797-1828) supo volcar su talento creativo, llevando este género a los niveles más altos de la poesía sonora. Dotado de gran sensibilidad, Schubert supo conferir el clima adecuado a cada uno de los textos. Los *lieder* *Wohin?* ('¿Dónde?') y *Die Forelle* ('La tortilla') destacan por su carácter popular, mientras que *Am Meer* ('Cerca del mar') y *Der Atlas* ('El atlas') son de naturaleza melancólica, pero contrasta con el dramatismo de *Der Leiermann* ('El intérprete del órgano'), por citar algunos ejemplos. Schubert se sirvió del piano tanto para sugerir imágenes sonoras de ideas extraídas del texto, como para recrear una atmósfera adecuada al estado anímico del poeta. Schubert se inspiró en poemas de Goethe y Schiller, pero muchas de sus mejores composiciones están basadas en obras de un poeta mucho menos dotado, como era Wilhelm Müller. Aun así, el resultado artístico es brillante, y supera musicalmente la fuente de inspiración literaria. Los *lieder* más destacados de Schubert son los dos ciclos más importantes, *Die schöne Müllerin* ('La bella molinera', 1823) y *Die Winterreise* ('Viaje de invierno', 1827), basados en poemas de Müller, y la colección llamada *Schwanengesang* ('El canto del cisne', 1828), que incluye, entre otras, seis canciones sobre poemas de Heinrich Heine.



Retrato de F. Schubert por Wilhelm August Rieder

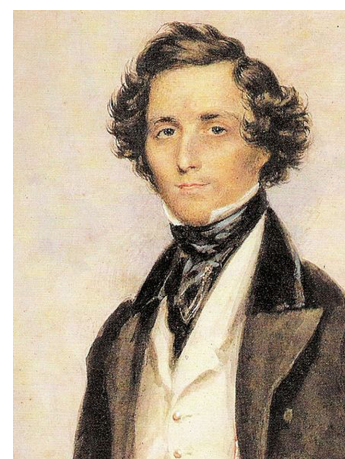
Aparte de este ciclo de *lieder*, Schubert compuso música instrumental de gran calidad. Tanto sus diez sinfonías como la música de cámara conservan las proporciones regulares de los esquemas clásicos, pero desde el punto de vista estilístico son obras románticas. La sinfonía más destacada es la núm. 8 en si menor, «Inacabada» (1822). En lo que respecta a la música de cámara, una de las obras más conocidas es el *Quinteto para piano y cuerda*, op. 114 (1819), en el cual incluye un movimiento hecho a partir de las variaciones del tema del *lied* *Die Forelle* ('La tortilla') del mismo compositor. De los quince cuartetos para cuerda de Schubert, destaca el *Cuarteto en re menor*, inspirado en el *lied* que lleva por título *Der Tod und das Mädchen* ('La muerte y la doncella', 1824). De las composiciones para piano de Schubert, son muy conocidos los seis *Momentos musicales* y los ocho *Impromptus*.

Pese a ser vienés, Schubert se mantuvo en cierto modo independiente de la influencia directa de Beethoven. Melodista nato, pronto encontró un lenguaje personal, con un estilo predominantemente declamatorio, el lírico, y demostró una gran intuición a la hora de elegir el color armónico más adecuado. Las líneas melódicas de sus obras son de carácter espontáneo y poético.



Schubertiada, encuentro de un círculo de amigos de Schubert para disfrutar de la música del compositor. En la ilustración, aparece Schubert al piano acompañando al barítono Michael Vogl.

De espíritu fundamentalmente neoclásico fue el alemán **Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847)**, sobre todo por su respeto a los esquemas formales heredados de los vieneses. Pese a todo, Mendelssohn sentía una profunda admiración por J. S. Bach, y parte de su música es testimonio de ello, como los *Preludios y Fugas*, *op. 35* para piano, en los que adapta libremente el estilo polifónico barroco de las fugas y corales al lenguaje pianístico. Los dos grandes oratorios bíblicos, *Paulus* (1836) y *Elijah* (1846), evidencian todavía más la gran influencia bachiana. Mendelssohn recuperó y dirigió en 1829 en Berlín la *Pasión según Sant Mateo* de J. S. Bach, que no había sido interpretada desde el año 1750. Además de los *Preludios y Fugas*, de la producción para piano de Mendelssohn destacan los *Lieder ohne Worte* ('Romances sin palabras') y las *Variations sérieuses*, en re menor, *op. 54*. Su música sinfónica pone de manifiesto su habilidad como orquestador y su capacidad de utilizar el timbre con finalidades descriptivas, todo esto sin renunciar a los moldes formales clásicos. Destacan la sinfonía núm. 4, «Italiana» (1833), y la núm. 3, «Escocesa» (1842), así como las oberturas *Die schöne Melusine* ('La bella Melusina', 1833) y *Die Hebriden* ('Las Hébridas', 1832), y la música incidental para obras teatrales, como la conocida obertura *A Midsummer Night's Dream* ('Sueño de una noche de verano', 1825), que Mendelssohn compuso a los diecisiete años. El *Concierto para violín y orquesta* (1844) es una de sus obras maestras. Su música para cámara no tiene la calidad de la sinfónica, pero hay que citar las obras más exitosas, como por ejemplo el *Cuarteto en mi bemol*, *op. 12* y el *Cuarteto en fa menor*, *op. 80*.



Retrato de Felix Mendelssohn, por James Warren Child

Mendelssohn recogió el legado de Bach y de Händel, como se evidencia en su obra para tecla, tanto para piano como para órgano, y religiosa, en especial, los corales y los oratorios. Pero supo imprimir a su producción una sensibilidad y una expresión profundamente románticas.

Robert Schumann (1810-1856), como Mendelssohn, fue un músico con una gran formación humanística, pero sus inclinaciones literarias eran mucho más marcadas, lo que le llevó a ser muy selectivo en el momento de elegir los textos para sus *lieder*: sus preferencias incluían poemas de Goethe, Byron, Heine y Eichendorff. Los *lieder* de Schumann tienen un carácter lírico y expresivo; con sus canciones quiere transmitir el contenido íntimo del poema, con una gran capacidad de compendiar de una manera magistral las formas infinitas

del espíritu romántico. Compuso la mayor parte de sus *lieder* sobre todo a partir del momento en que se casó con la pianista Clara Wieck, a quien dedicó sus canciones de amor, entre las cuales destacan los dos ciclos de *Lieder Dichterliebe* ('El amor de poeta', 1840), a partir de textos de Heine, y *Frauenliebe und-Leben* ('El amor de una mujer y la vida', 1840), basados en poemas de A. von Chamisso. Sin embargo, en las composiciones para piano solo la inspiración de Schumann presenta un abanico más rico de recursos, sobre todo en las piezas breves en las que describe de manera sonora una escena o un ambiente. Estas piezas aparecen agrupadas en ciclos: *Papillons* ('Mariposas'), *Carnaval*, *Kinderscenen* ('Escenas de niños'), por citar algunas. Entre las obras más extensas para piano de Schumann, destacan los *Estudios sinfónicos* (1834) y la *Fantasia, en do mayor, op. 17* (1836). De gran contenido poético es su *Concierto para piano y orquesta* (1841-1845), una de las obras maestras del compositor. Como consecuencia de una lesión en la mano derecha, Schumann abandonó su carrera pianística, pero no por ello renunció a su actividad compositiva, y contribuyó al repertorio de música de cámara y sinfónica. Los cuartetos para cuerda y el *Quinteto para piano y cuerda, op. 44*, ponen de manifiesto una profunda influencia del estilo de Beethoven. De las cuatro sinfonías que compuso, la *Sinfonía núm. 1 en si bemol, «Primavera»*, es la que más se aproxima al concepto de música de programa.

Si la producción instrumental de Schumann revela una clara influencia de la obra de Beethoven, su música vocal, en cambio, es deudora de Mendelssohn. Su producción pianística evidencia un gran conocimiento del color armónico y una preferencia por las formas breves y libres. Schumann encarna la figura del músico romántico que vivió la vida de manera trágica, hasta llegar a perder el contacto con la realidad, sobre todo a partir del momento en que se truncó su carrera de intérprete. Después de su muerte, su esposa, Clara Wieck, se dedicó a dar a conocer el legado pianístico del compositor en toda Europa.

5.2. Chopin y Liszt

Pese a ser un gran amante y virtuoso del piano, el compositor de origen polaco **Fryderyk** (en francés, Frédéric) **Chopin (1810-1849)** no desarrolló una carrera como intérprete porque sentía una gran aversión por las salas de concierto. Por este motivo, se consagró a la producción de obras en las que el piano tenía un papel destacado: además de la gran cantidad de obras para piano solo, dos conciertos para piano y orquesta, un *Trío para piano y orquesta, en sol menor, op. 8* (1829), una *Sonata para piano y violonchelo en sol menor op. 65* (1846-47) y unas canciones polacas con acompañamiento pianístico. La mayor parte de sus obras nacieron de una idea exclusivamente musical, sin concesiones extramusicales y desarrollada en un único movimiento. Los títulos que llevan algunas piezas, como el preludio *Gota de lluvia* o el estudio *El viento del invierno*, obedecen a criterios comerciales de los editores, en un intento de establecer asociaciones entre determinados efectos musicales y ruidos procedentes de la naturaleza, como son el goteo del agua o el viento moviendo las hojas secas. La mayor parte de sus obras tienen una forma libre como la *Fantasia en fa menor, op. 49*

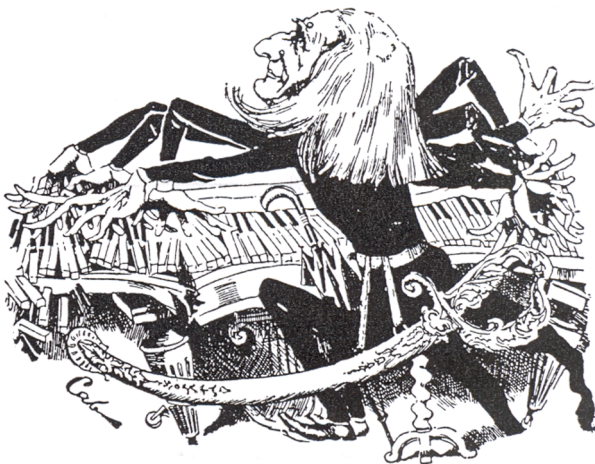


Fotografía de F. Chopin

(1841) y *Berceuse*, op. 57 (1844). Las polacas y las mazurcas de Chopin, como las *Rapsodias húngaras* de Liszt, presentan influencias del folclore de su tierra natal.

El lenguaje de Chopin es muy original, sutil y de una gran elaboración, lo que hace que la interpretación de sus obras exija un dominio técnico del piano muy por encima de las de los otros contemporáneos, y casi al nivel de Liszt. Chopin se mantuvo en cierto modo alejado de las corrientes estéticas de su época. El hecho de que evitara la música descriptiva o programática y sus preferencias por la música de tecla de J. S. Bach (los *24 Preludios para piano*, op. 28, inspirados en los preludios de *El clavecín bien temperado* del maestro del Barroco), o la de piano de Mozart por encima de la de Beethoven u otros románticos hacen que siga un camino muy personal. Por otro lado, su intensa relación con la escritora George Sand (seudónimo de Aurore Dupin) dejó una huella muy profunda en su obra.

Otro gran virtuoso del piano y dotado de unas condiciones físicas extraordinarias (unas manos fuertes y largas), el compositor húngaro Ferenc (Franz) Liszt (1811-1886) desarrolló una carrera brillante como intérprete y potenció el virtuosismo en el piano, con una técnica muy personal. Rodeado de una aureola de artista genial, en sus ejecuciones públicas fluctuaba entre el arrebatismo místico y la posesión demoníaca. Al principio de su carrera, se dedicó a hacer transcripciones para el piano del repertorio operístico y sinfónico, la más celebrada de las cuales fue la adaptación de dos movimientos de la *Symphonie fantastique* de Berlioz. Consiguió, de este modo, transferir los recursos propios de la escritura orquestal al lenguaje pianístico y enriquecer las posibilidades técnicas de este instrumento.



Caricatura de F. Liszt mostrando la potencia de sus dedos y la endiablada dificultad técnica de su música.

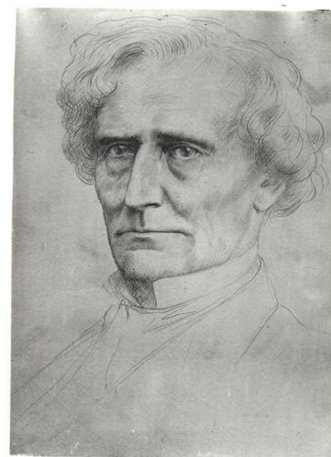
Las primeras composiciones pianísticas de Liszt ya muestran su interés por describir musicalmente ideas e imágenes literarias, como las piezas recopiladas en *Années de Pèlerinage* ('Años de peregrinaje', 1850-1877), *Consolations* (1850) y *Harmonies poétiques et religieuses* (1852). Algunas evocan sus experiencias vividas durante sus viajes a Italia: una pintura de Rafael y una estatua de Miguel Ángel, por ejemplo, le inspiraron las composiciones *Sposalizio* ('Los esponsa-

les’) e *Il penseroso* (‘El pensador’), respectivamente. Otras composiciones evidencian una cierta tendencia al estilo exuberante y virtuosístico, como sus *Études d’exécution transcendante* (‘Estudios de ejecución trascendente’, 1838). Los *Caprices* (‘Caprichos’, 1848), en cambio, son fruto del impacto que en él causaron las interpretaciones virtuosísticas del violinista italiano Niccolò Paganini (1782-1840).

Fue el creador de un nuevo concepto estético, el poema sinfónico, una composición orquestal, de un solo movimiento, que se inspira en elementos poéticos y descriptivos. Fruto de esta nueva concepción es la creación de los doce poemas sinfónicos, escritos entre los años 1850 y 1860, entre los cuales citamos *Les Préludes*, *Orpheus*, *Prometheus*, *Mazeppa*, etc. Estas son, junto con las sinfonías *Faust* (1854) y *Dante* (1856), las contribuciones más destacadas de Liszt a la música orquestal. A partir del año 1862 se dedicó a componer obras religiosas, como los oratorios *Die Legende von heiligen Elisabeth* (‘La leyenda de santa Isabel’, 1857-1862), *Christus* (1862-1867) y la *Missa Choralis* (1865). Algunas de las últimas obras de Liszt, como el *Vals olvidado* y la *Bagatela sin tonalidad* (1865), lo convierten en precursor de la escritura impresionista de Debussy, del lenguaje cromático de su futuro yerno Wagner –quien se casaría con Cosima, la hija de Liszt fruto de la relación con la escritora Daniel Stern, conocida con el seudónimo de la condesa de Agoult–, y de la atonalidad de Schönberg, por la modernidad en el tratamiento de la armonía. Padre del poema sinfónico, la influencia en este campo fue decisiva en compositores de generaciones posteriores como Smetana, Saint-Saëns o Richard Strauss.

5.3. Hector Berlioz y Johannes Brahms

El francés **Hector Berlioz (1803-1869)** no utilizó el poema sinfónico como género, pero sí el concepto de música programática aplicado a la sinfonía clásica. La obra que ilustra mejor esta voluntad del compositor es una *Symphonie fantastique* (1830), la obra que Liszt después adaptaría para piano. La estructura clásica de la sinfonía, con sus cuatro movimientos independientes, se transforma en una obra dividida en las cuatro secciones conectadas entre sí a través de un programa, un argumento, una historia que se explica de manera sonora, sin texto. Berlioz definió la obra como un drama musical en forma de concierto y la tituló *Épisodes de la vie d’un artiste* (‘Episodios de la vida de un artista’), puesto que se trataba de una autobiografía enmascarada. Cada uno de los movimientos tiene un título para orientar al oyente sobre el contenido argumental. Berlioz utiliza un tema musical central, que identifica con la querida del joven artista y que se transforma en cada episodio, según los acontecimientos. Esta querida era la musa de Berlioz, la actriz irlandesa Henrietta «Harriett» Constance Smithson, quien rechazaba las cartas amorosas que el compositor le enviaba. Harriet acabaría reconociéndose en el tema de la amada y aceptaría el amor del compositor y la petición de matrimonio, a pesar de que poco después acabarían separándose. El *Gran traité d’instrumentation et orchestration modernes* (1843) del compositor es la exposición teórica de los



1887 Alphonse Legros - Berlioz. Dibujo. A. n. 1304
Retrato de Hector Berlioz por Alphonse Legros

procedimientos utilizados, entre otros, en la *Symphonie fantastique*, un tratado teórico que lo convierte en el padre de la instrumentación moderna y que se hizo obra de referencia para los compositores de generaciones posteriores.

Después de la *Symphonie fantastique*, Berlioz compuso *Harold en Italie* (1834), la segunda sinfonía, inspirada en la obra *Childe Harold*, de Lord Byron. Posteriormente escribió *Roméo et Juliette* (1839), una sinfonía dramática para solistas, coro y orquesta, y *La damnation de Faust* ('La condenación de Fausto', 1846), una leyenda dramática inspirada en el *Fausto* de Goethe. Destaca también su contribución a la ópera francesa con la *grand opéra Les troyens* ('Los troyanos', 1863) y *Benvenuto Cellini* (1831), entre otras. De espíritu romántico son también sus obras religiosas, sobre todo la *Grande messe des morts* ('Misa solemne de difuntos') y el *Te Deum*. A pesar de su importante aportación a la música dramática del siglo XIX y la avanzada concepción de la orquesta moderna, la obra de Berlioz no recibió en su momento la acogida que se merecía y, después de varios fracasos en los estrenos, el compositor murió en la más absoluta incompreensión. La figura de Berlioz fue redescubierta, y recuperada su obra, gracias al director de orquesta inglés Colin Davis, quien durante la década de los años sesenta grabó su obra entera, sacando a la luz muchas obras menos conocidas del compositor.

La música de **Johannes Brahms (1833-1897)** parte de las fuentes del clasicismo vienés, sobre todo de Beethoven, aunque también de Haydn y Mozart. Igualmente, asimila la influencia de los compositores románticos de la primera generación, sobre todo Schubert y Schumann. Sin embargo, a medida que va evolucionando su lenguaje, crece su admiración por la música de Johann Sebastian Bach. De Schumann, Brahms asimiló el carácter serio e íntimo de los *lieder*, pero con una cierta inclinación a la introspección y la reflexión. Las influencias húngaras y vienesas, en cambio, son más evidentes en algunas canciones de carácter popular, como en las dos series de vals *Liebeslieder* ('Canciones de amor'), para cuarteto vocal y piano a cuatro manos. Las canciones amorosas del compositor alemán reflejan un carácter esencialmente apasionado, a menudo contenido, como se puede ver en las piezas que incluyen el ciclo *Die Schöne Magelone* ('La bella Magelone', 1896), inspiradas en poemas de Ludwig Tieck. Brahms otorga especial importancia a la línea melódica; el acompañamiento pianístico no comparte el protagonismo con la melodía ni tiene una función descriptiva, como sucede en los *lieder* de Schubert, pero presenta una riqueza rítmica y una gran variedad de recursos estilísticos. Otros *lieder* de Brahms son una reflexión sobre la vida y la muerte, como las últimas *Vier ernste Gesänge* ('Cuatro canciones serias'). Su *Réquiem alemán* (1868) es, también, una meditación sobre el destino mortal del hombre y la esperanza de una salvación divina. El carácter de las primeras composiciones es apasionado, mientras que las últimas obras transmiten una sensación de reposo con determinados momentos de intensa emoción contenida.



Fotografía de J. Brahms en 1874

Brahms se mantuvo fiel toda su vida al estilo del clasicismo romántico, sin dejarse influenciar por las novedades que procedían de la música francesa, al frente de la cual despuntaba Berlioz. Pero tampoco se sintió atraído por las innovaciones armónicas de Liszt ni de Wagner. Las cuatro sinfonías de Brahms representan la culminación de la tarea iniciada por Beethoven y consiguen una síntesis de los lenguajes romántico y clásico: por un lado, Brahms adoptó las formas clásicas y las amplió, con una clara tendencia a la creación de construcciones formales muy elaboradas; por otro, contribuyó al enriquecimiento del color armónico e instrumental de la orquesta, y dotó la línea melódica de un profundo lirismo. Estos rasgos, que definen el estilo tan personal de Brahms, también los podemos encontrar en otras obras orquestales del compositor, como son la *Obertura para un festival académico* (1880), la *Obertura trágica* (1881) y los dos conciertos. La producción camarástica de Brahms incluye composiciones para varias formaciones instrumentales, como por ejemplo sonatas para violín o violonchelo y piano, para clarinete y piano, tríos con piano, cuartetos de cuerda, etc. El *Trío para piano, violín y «waldhorn»* (trompa natural), escrito en 1865, es una de las obras más exitosas de este género.

Brahms consiguió ser fiel a la tradición clásica y, al mismo tiempo, contribuir a la evolución estilística de la música del siglo XIX. En los géneros sinfónico y camarástico, Brahms se muestra como el heredero más directo del legado de Beethoven. El compositor fue indiferente a las nuevas tendencias estilísticas que surgían a finales de siglo y prefirió perpetuar el legado de los clásicos. Resolvió con éxito la difícil tarea de componer obras instrumentales efectivas a gran escala en los géneros y formas tradicionales, después de la contribución brillante de Beethoven a la música sinfónica y de cámara. A través de su obra, Brahms consiguió reconciliar dos fuerzas aparentemente opuestas, el Clasicismo y el Romanticismo, y llevó a cabo una tarea que, en muchos aspectos, recuerda la efectuada anteriormente por dos grandes maestros, Bach y Beethoven.

6. La ópera romántica

Durante el siglo XIX, la ópera se había convertido en uno de los géneros más populares y la demanda de nuevas producciones era constante. Las arias de las óperas más famosas se cantaban en los cafés, eran orquestadas por las bandas militares, se hacían arreglos fáciles para piano (melodía vocal incluida) para los pianistas aficionados. Los mismos cantantes ofrecían recitales con recopilación de arias de diferentes óperas que mezclaban con baladas populares, lo que provocaba reacciones de entusiasmo entre el público. Además, las nuevas producciones operísticas trataban asuntos de interés general y temas sociales de gran importancia para el público de la época. Finalmente, es necesario añadir que hay que tener en cuenta la llegada de las corrientes nacionalistas, que encontraron en el género operístico el lugar ideal para plasmar los ideales políticos y para sacar beneficio del patrimonio folclórico del propio país como fuente de inspiración.

En Italia, la tradición operística estaba muy consolidada ya desde el siglo anterior y su presencia prácticamente eclipsaba otras formas de expresión musical. Los italianos no prestaron mucha atención a las novedades en el terreno sinfónico y camarístico producidas en los países germánicos y en Francia. Por otro lado, el público italiano ya se había cansado de la rigidez formal y los argumentos mitológicos de la ópera *seria*. La ópera *buffa* también necesitaba una renovación. Por este motivo, la ópera *seria* y la ópera *buffa* italianas se fusionaron para dar lugar a la ópera romántica italiana de la segunda mitad del siglo XIX. Los libretistas de óperas serias se dedicaron a asimilar nuevas fórmulas procedentes del género *buffo* y a introducir la moda de la novela medieval, con sus ambientaciones oníricas y fantásticas (catedrales góticas, cementerios abandonados, paisajes de países exóticos). Así, mientras que los italianos Cherubini y Spontini, que se habían instalado en París, se adscribieron al estilo de la *grand opéra*, Bellini y Donizetti continuaron la tradición operística italiana del *bel canto*.

6.1. La ópera italiana. Verdi

Uno de los compositores de óperas más geniales de esta época fue Gioacchino Rossini (1792-1868), quien cultivó tanto el estilo operístico serio como el cómico. Algunos de los títulos más representativos de la producción operística *seria* del compositor son *Tancredi* (1813), *Otello* (1816), *La donna del lago* (1819) y *Guillaume Tell* (1829). Pero es sobre todo en el género cómico donde luce su talento dramático, sobre todo por la habilidad en la creación de situaciones climáticas gracias a recursos como los pasajes *in crescendo*, en los cuales los cantantes se unen en un *imbroglio strepitoso* ('confusión estrepitosa'). Otro de los recursos ingeniosos de Rossini consistía en hacer cómplice a la audiencia de la situación que se va desarrollando, en especial las intrigas, lo que le dio una enorme popularidad. Era tan grande la demanda de las producciones operísticas de este compositor que a los 16 años ya contaba con 24 óperas en su catálogo. De las óperas cómicas rossinianas destacan *L'italiana in Algeri* (1813), *La Cenerentola* ('Cenicienta', 1817), *La gazza ladra* ('La garza ladrona, 1817) e *Il barbiere di Siviglia* ('El barbero de Sevilla', 1816), esta última, la obra maestra del compositor. Las óperas de Rossini se caracterizan por una gracia y una espontaneidad únicas; y su estilo se aleja del carácter sentimentalista de una gran parte de las óperas románticas. La variedad de recursos con los cuales inventa, varía y provoca momentos climáticos con una combinación magistral de dúos y conjuntos hace de Rossini uno de los compositores más geniales de ópera cómica y el sucesor inmediato de Mozart en la modalidad *buffa*. Durante la última etapa de su vida, Rossini se dedicó a componer música religiosa, entre otras, algunas cantatas y el conocido *Stabat Mater*.

Además de las producciones de Rossini y de Verdi, del cual nos ocuparemos más adelante, destacan las contribuciones de Donizetti y Bellini en el panorama de la ópera italiana del siglo XIX. Gaetano Donizetti (1797-1848) representa la propuesta estética más tradicional de la música belcantista y su lenguaje debió también más a los clásicos vieneses que al Romanticismo francés o alemán. Donizetti apostó por una escritura sencilla y directa, y concedió una atención especial a la caracterización psicológica de los personajes, cosa que lo convierte en el predecesor inmediato de la obra de Verdi. Encontró en la ópera *seria* romántica su vehículo ideal de expresión artística, y algunos de los títulos más destacados de su producción son *Lucrezia Borgia* (1833), *Lucia de Lammermoor* (1835), *L'elisir d'amore* ('El elixir de amor', 1832) y *Don Pasquale* (1843), esta última, su ópera más exitosa. La conocidísima aria «Una furtiva lacrima», de *L'elisir d'amore*, ejemplifica magistralmente el carácter sencillo de las obras de Donizetti. Vincenzo Bellini (1801-1835), en cambio, concede más importancia a la expresión de los sentimientos que al retrato psicológico de los personajes de sus óperas. De estilo claramente más refinado y elegante que Donizetti, a Bellini le preocupaba sugerir una mayor continuidad del drama escenificado, lo que le llevó a adoptar un acompañamiento instrumental tanto en las partes cantadas como en los recitativos, sustituyendo definitivamente el recitativo seco por el recitativo acompañado en la ópera *I puritani e i cavalieri* ('Los puritanos y los caballeros', 1835). Además de esta ópera, otros títu-

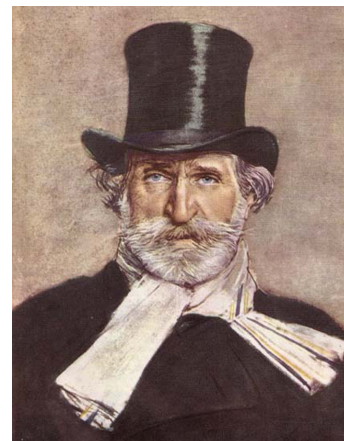


Le Figaro de Rossini
Ilustración de *Le Figaro* de Rossini, en el siglo XIX, donde se le muestra como un Arlequín, digno sucesor de la *commedia dell'arte* italiana.

los destacados del compositor son *La sonnambula* (1831) y *Norma* (1831). A la última pertenece una de las páginas más inspiradas de la producción operística de Bellini, la conocida aria «Casta diva», donde la protagonista hace una extensa invocación a la diosa luna.

Por encima de estas aportaciones, dentro del panorama musical italiano destaca de una manera especial la producción operística de **Giuseppe Verdi (1813-1901)**. Heredero del legado de Rossini, Donizetti y Bellini, fue mérito de Verdi dotar a la ópera italiana de una energía y una fuerza renovadas. Influenciado por el realismo francés contemporáneo, la propuesta estética de Verdi se adecúa perfectamente a los argumentos de temática histórica y política. A pesar de que no se manifestó de una manera clara un compromiso personal con la corriente nacionalista italiana, muchos de los coros de sus óperas, cargados de sentimiento patriótico inflamado, como los de la ópera *Il trovatore*, o los de los israelitas exiliados en Babilonia, en la ópera *Nabucco* (abreviatura del bíblico *Nabuccodonosor*) eran interpretados por los italianos como símbolos del Risorgimento y, por lo tanto, la reunificación italiana. Esta popularidad aumentó cuando los patriotas italianos descubrieron que las letras de su nombre coincidían con las iniciales de «Vittorio Emanuele, Rè D'Italia»; entonces entonaban un eufórico «Viva Verdi», haciendo una doble alusión al compositor y al monarca. Desde el estreno de *Nabucco* (1842), Verdi había ido perfeccionando su lenguaje operístico, y había conseguido conferir a la ópera *seria* italiana una intensa fuerza dramática. A partir de *Macbeth* (1847), Verdi consolidó otro de los elementos que, en adelante, formarían parte de sus producciones operísticas, la caracterización psicológica de los personajes. La originalidad de sus melodías, la fuerza rítmica y la simplicidad de sus armonías son otros rasgos característicos de la escritura verdiana. Las mejores obras del periodo de madurez son *Rigoletto* (1851), *Il trovatore* (1853) y *La traviata* (1853). Con la revisión de *Simone Boccanegra* (1857) y las óperas *Un ballo in maschera* ('Un baile de máscaras', 1859) y *La forza del destino* (1862), el prestigio de Verdi consiguió traspasar las fronteras italianas, y fue admirado por su capacidad de combinación entre tragedia y comedia.

El estreno de la ópera *Don Carlo* (1867) vino después de un largo intervalo de tiempo sin componer. Esta obra inaugura la etapa de plenitud creativa del compositor, en la cual consiguió un gran dominio de los recursos de la voz y de la orquesta. A partir de entonces, su colaboración con el libretista Arrigo Boito sería decisiva. En el año 1871, con motivo de la ceremonia de inauguración del canal de Suez, estrenó la espectacular ópera *Aida*. Posteriormente, compuso dos óperas más, inspiradas en dramas de Shakespeare, *Otello* (1887) y *Falstaff* (1893). En estas obras, consigue una caracterización dramática magistral de los personajes. A la última etapa compositiva pertenecen también las dos obras religiosas más conocidas del compositor, *Requiem*, dedicado al escritor italiano Alessandro Manzoni, y las *Cuatro piezas sacras* (1898), para coro y orquesta.



Retrato de Giuseppe Verdi, por Giovanni Boldini

Verdi y Wagner, pese a ser las dos figuras más destacadas del panorama operístico del siglo XIX, tenían dos maneras casi antitéticas de entender la ópera. La concepción operística verdiana se fundamenta en la transcripción sonora del drama humano, y se opone a la voluntad de conferir el protagonismo a las fuerzas de la naturaleza y a los mitos propios del pensamiento operístico wagneriano. Además, a diferencia de Wagner, que fue revolucionario, Verdi no busca una ruptura con la tradición operística anterior, y en cambio se esforzó por perfeccionar y actualizar la modalidad *seria* del género operístico italiano.

Durante esta etapa, se origina en Francia una tendencia con un cierto carácter antirromántico, con una clara preferencia por el realismo en la elección de los argumentos. Esta nueva propuesta, encabezada por Bizet (como veremos más adelante), que rechaza los grandes temas heroicos ambientados en paisajes idílicos por historias cotidianas en las cuales los personajes viven situaciones extremas que los llevan a conductas violentas o antisociales, ejerció una cierta influencia en determinados compositores italianos, y dio lugar a una nueva propuesta estética denominada *verismo* ('realismo'). Las dos óperas veristas por excelencia que se mantienen de una manera estable en el repertorio operístico actual son *Cavalleria rusticana* ('Caballerosidad rústica'), de Pietro Mascagni (1863-1945), e *I Pagliacci* ('Los payasos', 1892), de Ruggiero Leoncavallo (1858-1819). Estas dos obras contienen una cierta dosis de violencia que exteriorizan determinados personajes de bajo nivel social y que los llevan a romper con las normas de convivencia, movidos por unas pasiones reprimidas. El compositor pone la música al servicio de un espectáculo escenográfico que asegura la emoción del público. Otra ópera verista destacable es *Andre Chénier* (1896), de Umberto Giordano (1867-1948).

A la escuela verista pertenece una parte de la producción operística de Giacomo Puccini (1858-1924), como es el caso de *Manon Lescaut* (1894), la tercera ópera de Puccini. En general, sin embargo, las óperas de Puccini, de estética posromántica, evidencian un cierto eclecticismo, como se puede observar en *La Bohème* ('La vida bohemia', 1896), en *Tosca* (1900), y en *Madame Butterfly* (1904). En esta última, adopta un toque melódico orientalizante, tanto en la armonía como en la orquestación, y utiliza melodías populares japonesas. En la inacabada *Turandot*, ambientada en la antigua China, vuelve a utilizar este orientalismo. Puccini era un compositor dotado de un gran sentido dramático y de un dominio de los recursos operísticos. Es considerado por muchos el principal sucesor de Verdi.

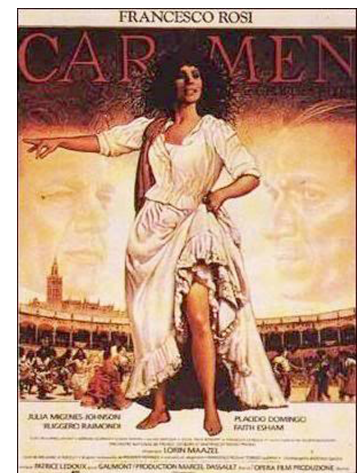
6.2. La ópera francesa

Si Viena se había convertido en el principal centro musical durante la segunda mitad del siglo XVIII, gracias a la tarea que en los géneros sinfónico y camarístico, principalmente, habían llevado a cabo Haydn, Mozart y Beethoven, le toca el turno ahora a París, capital operística europea, de asumir el protagonismo durante la primera mitad del siglo XIX. Procedentes de Italia y de los países del centro de Europa, llegaban a París atraídos por el prestigio cultural de la capital

francesa y con la intención de desarrollar allí su carrera artística. Uno de estos músicos fue el italiano Gasparo Spontini (1774-1851), que estrenó en 1807 en París la ópera *La Vestale*, con la cual inauguraba un tipo de drama musical, la *grand opéra*, en el que se recuperaba el carácter heroico de las óperas trágicas, y que incluía una puesta en escena que suponía la participación de grandes masas orquestales y vocales, además de danzas, de gran tradición francesa. El principal representante de este género es Giacomo Meyerbeer (1791-1864) y la ópera que estableció las pautas del estilo de la *grand opéra*, *Les Huguenots* (1836), una obra que consiguió estar en cartelera durante el tiempo suficiente para que fuera elegida para reinaugurar en 1858 el Teatro de Covent Garden después de su reconstrucción. *Robert le diable* (1831) es otra de las obras que más se programan de Meyerbeer y una de las que, en su tiempo, ejerció una mayor influencia sobre Verdi. Las óperas *Guillaume Tell* (1829), del italiano Gioacchino Rossini, y *La juive* ('La judía', 1835), del francés Jacques-Fromental Halévy (1799-1862), pertenecen también a esta modalidad.

Dentro del panorama de la música francesa destacamos en primer lugar a Berlioz, que representa la propuesta romántica por excelencia, y antitética a la estética rossiniana. Berlioz comparte el pensamiento de Gluck y Beethoven en materia de ópera, y se inspira en los grandes temas de Virgilio y Shakespeare. Sus óperas son heroicas, colosales. *Les Troyens* ('Los troyanos', 1863), por ejemplo, es la obra más representativa de la ópera romántica francesa, donde se escenifica la historia narrada por Virgilio con un esplendor propio de la *grand opéra*, por la presencia de marchas, coros, ballets y efectos escénicos que la convierten en un auténtico espectáculo musical. Otra producción operística destacada de Berlioz es *Benvenuto Cellini* (1838), una obra con mucha fuerza pero con ciertas deficiencias en lo que respecta al argumento y la forma.

Tal y como habíamos visto en el capítulo dedicado a la ópera en Francia durante el Clasicismo, la *grand opéra* convivió con la *opéra-comique*, una modalidad operística de proporciones formales más reducidas, en la cual se alternan números musicales con diálogo hablado. Pues bien, durante la segunda mitad del siglo XIX surgen dos variantes de la *opéra-comique*: la romántica, de carácter sentimental, y la propiamente cómica, con una gran dosis de mordacidad y diálogos ingeniosos. A la primera clase pertenece *La Dame blanche* ('La dama blanca'), de François-Adrien Boieldieu (1775-1834), mientras que *Fra Diavolo* ('Fray Diablo', 1830), de Daniel-François-Esprit Auber (1782-1833), es representativa de la segunda. Había otra modalidad cómica conocida con el nombre de *opereta*, por sus proporciones reducidas y destinada al entretenimiento ligero de un público francés poco exigente. Fue el francés de origen alemán Jacques Offenbach (1819-1880) quien estableció el modelo de opereta con obras como *Orphée aux enfers* ('Orfeo en los infiernos', 1858) o *La belle Hélène* (1864). Y mientras Offenbach proporcionaba este tipo de entretenimiento sin muchas pretensiones, otro compositor, Charles Gounod (1819-1893), establecía, siguiendo la tendencia romántica de la ópera *seria* francesa, una nueva modalidad con un único título, *Fausto* (1859), un tipo de ópera de pro-



Un cartel anunciador de la ópera *Carmen*, de Georges Bizet

porciones formales más extensas pero alejada de la pomposidad de la *grand opéra* y en la que predominaba el carácter lírico y una marcada preferencia por las historias de tipo fantástico.

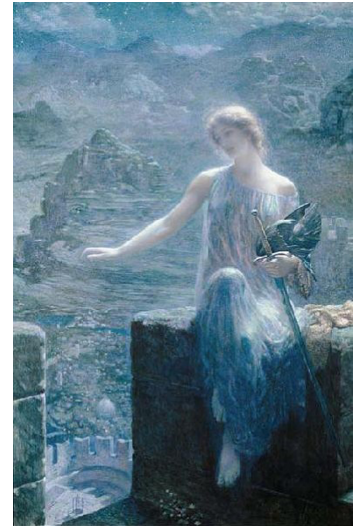
El nuevo gusto del público francés por las melodías sencillas pero cargadas de sensualidad también inspiró óperas del tipo de la bíblica *Samson et Dalila* (1877), de Camille Saint-Saëns (1835-1921), y *Manon* (1844) y *Werther* (1892), de Jules Massenet (1842-1912). Para concluir, hay que recordar aquel movimiento antirromántico con una clara preferencia por el realismo y que en Italia había dado lugar al *verismo*. En Francia, la ópera más representativa de esta tendencia es *Carmen*, de Georges Bizet (1838-1875), una obra que, pese a todo, ejemplifica un rasgo típicamente romántico: la predilección por los ambientes exóticos. La tonada de la famosa «Habanera» de *Carmen* procede no de una canción popular, como supuso Bizet cuando la arregló para su ópera, sino de una melodía de la zarzuela *El arreglito*, del compositor español Sebastián Iradier (1809-1865).

6.3. La ópera alemana. Wagner y la *Gesamkunswerk*

Alemania no poseía la tradición operística consolidada de Italia o de Francia, pero había un género genuinamente germánico que ya había dado algunas obras maestras durante el clasicismo, sobre todo a manos de Mozart, el *Singspiel*. Este género asumió determinadas novedades procedentes de la *grand opéra* francesa de comienzos del XIX y, totalmente renovado, dio lugar a un nuevo tipo de ópera germánica, inaugurada en 1821 con el estreno de *Der Freischütz*, de Weber. Considerado el creador de la gran ópera alemana y uno de los precursores del movimiento nacionalista germánico, Carl Maria von Weber (1786-1826) ya había demostrado solvencia como compositor de óperas antes de concebir *Der Freischütz* ('El cazador furtivo'), con títulos como *Sylvana* (1810) y *Abu Hassan* (1811). Pero con *Der Freischütz*, Weber se reveló como un compositor de gran talento dramático y un orquestador excelente. La parte instrumental tiene un papel predominante en las óperas de Weber: comenta la acción y crea el ambiente adecuado para cada situación. La historia gira en torno al mito que Goethe inmortalizó con su obra *Fausto*, el hombre que vende su alma al diablo a cambio de unos poderes terrenales. La presencia de escenas bucólicas y oníricas lleva al compositor a emplear una gran paleta tímbrica y una gran variedad de recursos sonoros. Esta tendencia a la utilización colorista de la orquesta y el uso de melodías folclóricas serán algunos de los principales rasgos característicos de las óperas germánicas. *Euryanthe* (1823), la última ópera de Weber, está todavía más inspirada que *Der Freischütz*. La idea de sustituir el diálogo hablado característico del *Singspiel* por un discurso musical donde la voz y la orquesta se fusionan para asegurar la continuidad musical anuncia el concepto unitario de obra de arte total que desarrollaría Wagner más tarde.

La ópera alemana llegará a su apogeo de la mano de Richard Wagner (1813-1883), una figura clave en la evolución de la música europea del siglo XX. Reunidos en una misma persona el músico, poeta y filósofo, esta personalidad singular se propuso llevar a cabo una profunda reforma del género operístico a partir de su concepto del drama musical, que daría lugar a un replanteamiento del pensamiento musical estilístico y estético europeo de finales del siglo XIX. Conjuntamente con la escritura del último Liszt, de quien recibió una gran influencia, el lenguaje innovador de Wagner significó el inicio del desmantelamiento del sistema tonal establecido por Bach, Mozart y Beethoven, y se inició así una nueva era de la historia de la música, que se caracteriza por una búsqueda constante de nuevos sistemas armónicos. Wagner inició su trayectoria creativa en el mundo operístico cultivando la ópera *seria* italiana. El estreno de *Rienzi* (1842) fue todo un éxito. Aún así, influido por las ideas reformistas de Gluck, Wagner ya se planteaba la manera de conseguir que el elemento dramático de la ópera no perdiese su intensidad por culpa de la división tradicional entre recitativos y arias de la ópera italiana. Con la ópera alemana, *Der fliegende Holländer* ('El holandés errante', 1843), la primera que inaugura la etapa creativa madura del compositor, empieza a borrar las diferencias entre el recitativo y el aria, buscando una mayor continuidad del ritmo de la acción que se desarrolla. *Tannhäuser* (1845) y *Lohengrin* (1850) representan un paso adelante en su nuevo concepto del drama que se está gestando y que plasma en sus escritos *El arte del futuro* (1849) e *Introducción a la ópera y al drama* (1851). La ópera *Fidelio* de Beethoven, en la cual la orquesta tiene el papel de narrador del drama que se representa, sirvió, junto con el pensamiento gluckiano, de inspiración a Wagner para llevar a cabo la composición de la tetralogía *Der Ring der Nibelungen* ('El anillo de los Nibelungos'), constituida por las óperas: *Das Rheingold* ('El oro del Rhin'), como prólogo; *Die Walküre* ('La valquiria'); *Siegfried* ('Sigfrido') y *Die Götterdämmerung* ('El ocaso de los dioses'). En estas obras, el compositor busca la inspiración en las canciones de gesta alemanas y personajes de la mitología alemana como los nibelungos y las valquirias, a través de la proyección romántica de los fenómenos de la naturaleza y de las fuerzas superiores del universo.

En el año 1854, Wagner empezó a componer el poema y la música de su obra maestra *Tristan und Isolde* ('Tristán e Isolda'), una tarea que completó al cabo de diez años. En esta ópera, el compositor alemán consigue crear un clima dramático mediante la angustia cromática, la secuencia de acordes sin resolver, que aumenta el elemento dramático y retrasa el desenlace de la acción, en la cual predomina una emoción contenida intensa y una melancolía trágica. La historia de *Tristán e Isolda* se basa en una leyenda medieval de origen céltico que simboliza el amor fatal e imposible, que Wagner modificó con el fin de convertirla en la tragedia de la predestinación, ofreciendo su visión particular del espíritu de la tragedia griega, con un deseo de purificación de los amantes a través de la muerte porque no pueden consolidar su amor. En el año 1867 finaliza la composición de la ópera *Die Meistersinger von Nürnberg* ('Los maestros cantores de Nuremberg'), inspirándose en estas figuras ejemplares de un estilo de música medieval germánica de influencia trovadoresca. Con esta



La vigilia de la valquiria
Del pintor prerrafaelita Edward Robert Hughes.

obra, abandona el simbolismo religioso y se concentra en la comedia humana. En el año 1870 empezó una amistad con Nietzsche, fundamentada en una afinidad ideológica de los dos pensadores. Con el tiempo, sin embargo, él y Nietzsche se distanciarían, debido a la evolución del pensamiento de Wagner. Su última ópera, *Parsifal* (1882), evidencia este cambio ideológico: Wagner, anticristiano, se hace partidario de la redención que tendrá que llevar a cabo Cristo, traspasado a la figura mística de Parsifal. El argumento está centrado en la preparación de Parsifal para la custodia del Santo Grial. Parsifal tendrá que renunciar al pecado, para poder conseguir reconciliar al hombre con la naturaleza. La voluntad de desmarcarse del panorama operístico de su época llevó Wagner a convencer al mismo monarca bávaro, Luis II, de construir un teatro para que pudiese representar sus producciones operísticas según unas instrucciones específicas, el teatro de Bayreuth. Wagner no quería que sus óperas fueran representadas únicamente en este escenario (voluntad que sus herederos no han cumplido, como es evidente).

Wagner propuso una reforma del drama lírico a través de la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), que tendrá que proclamarse como alternativa a la *grand opéra* francesa y a la ópera tradicional italiana. Según esta concepción, música, poesía y drama se tenían que fusionar para dar lugar a un nuevo medio, más expresivo y eficaz. Para Wagner, la música estaba al servicio de la expresión dramática: tenía que tejer la trama psicológica que proporcionaría la estructura sobre la cual se tenía que desarrollar la acción dramática. Por este motivo, prescindió de la distinción tradicional entre recitativos, arias y números de conjunto vocal con una estructura cerrada, para favorecer la melodía continua o *melodía infinita*, y contribuir, de este modo, a la unidad musical y dramática de la obra. El *leitmotiv* o motivo conductor es un tema musical asociado a un determinado personaje o a una situación del drama. Este hace la función de caracterización psicológica de los personajes, con distintos matices de significación, según el grado de intensidad dramática.

La figura de Wagner ejerció una gran influencia en la sociedad musical europea de su tiempo y sobre los compositores de las primeras décadas del siglo XX, en especial Bruckner, Mahler, Schönberg, Berg y Webern. Su propuesta reformista de ópera no se consolidó como él quería, pero su concepción del arte musical dramático ha sido recogida por compositores de generaciones posteriores, entre otros, Richard Strauss. Además, sin Wagner no se explican muchas de las innovaciones en el terreno de la armonía, el ritmo y la orquestación de la música del siglo XX.

6.4. La música escénica en la península Ibérica

El siglo XIX no aportó muchas novedades en cuanto al panorama operístico en tierras hispanas. La península Ibérica se quedó al margen de las tendencias europeas y, en cierto modo, estancada con los modelos de la música operística italiana que habían llegado durante el siglo XVIII. Solo a partir de 1860, y con el surgimiento de las corrientes nacionalistas, y sobre todo gracias a las

figuras de Falla, Albéniz y Granados –de los que nos ocuparemos en el módulo «Postromanticismo y siglo XX»–, la música española logrará el nivel deseado para poder competir con el resto de las propuestas estéticas de otros países europeos. El afán de los compositores se sigue centrando en la creación de un género operístico a partir de asimilar los moldes italianos, mientras que en los teatros europeos se escenifican las producciones operísticas más innovadoras. Las únicas alternativas a la tendencia italianizante son la zarzuela moderna, el género chico, y un intento de ópera nacional. Todos estos serán los únicos géneros en los cuales los músicos hispánicos evitarán imitar modelos foráneos. Veremos las principales aportaciones de cada una de estas tendencias.

Ya hemos descrito en el capítulo dedicado a la música escénica española durante la época del Clasicismo que el intento de recuperación de la tradición escénica hispánica después de la desaparición de la zarzuela del Barroco favoreció el surgimiento de la tonadilla escénica. La buena recepción por parte del público de este nuevo género incentivó la creación de una fórmula renovada de zarzuela conocida con el nombre de zarzuela moderna o romántica, un tipo de música lírico-dramática que combina la música y los diálogos hablados y que se centra en temas cotidianos. La zarzuela moderna se caracteriza por el carácter genuinamente hispánico procedente del folclore rural o bien de ambientes urbanos, sobre todo madrileños, en los casos del género chico. Probablemente, este vínculo tan estrecho con el folclore hispánico o el carácter tan extremadamente nacionalista fueron los que limitaron la proyección europea de la zarzuela. La zarzuela moderna en la forma en que la conocemos nació después del segundo tercio del siglo XIX. Los estudiosos consideran la obra que lleva por título *Los enredos de un curioso* (1832), con música de Albéniz, Carnicer, Saldoni y Piermarini, como la primera zarzuela moderna. A partir de esta primera contribución al género, la zarzuela iría adquiriendo la fisonomía que hoy conocemos. En el año 1842, se estrenaron con éxito las zarzuelas *Colegiales y soldados* y *El duende*, las dos del compositor Rafael Hernando (1822-1888). Los principales compositores que contribuyeron al desarrollo del género fueron Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), que compuso *Pan y toros* (1864), y Joaquín Gatzambide (1822-1870), autor de *Los magyares* (1856).

Cristóbal Oudrid (1825-1877) fue el precursor del denominado *género chico*, una variante de la zarzuela con un solo acto, en lugar de los tres actos del «género grande» o zarzuela propiamente dicha. La primera de estas obras que tuvo un éxito destacado fue *La canción de Lola* (1880), con música de Federico Chueca (1846-1908). Después vendrían obras maestras del género como *La verbena de Paloma*, de Tomás Bretón (1850-1926), *La revoltosa*, de Ruperto Chapí (1857-1909), o *Gigantes y cabezudos*, de Fernández Caballero (1835-1906). A partir de 1910, el género chico decae, eclipsado por una nueva fórmula escénica, la revista musical.

Movidos por la aspiración de crear una escuela operística nacional, algunos compositores impulsaron una corriente que defendía la creación de obras con argumento y texto en castellano, ya no con diálogos hablados, sino todas ellas

cantadas. Esta tendencia, sin embargo, recogió pocos éxitos. A pesar de todo, destaca, entre otras, la aportación de Emilio Arrieta (1823-1894), que compuso la ópera *Marina* (de la cual él mismo también hizo una versión de zarzuela). A partir de la inauguración del Teatro Real de Madrid, en 1850, se estrenaron algunas óperas de una cierta calidad, como por ejemplo *Farinelli*, de Tomás Bretón, *Mitridades* (1882), de Emilio Serrano (1850-1939), y *Circe* (1902), de Ruperto Chapí.

Además de la producción zarzuelística, que dio muchos títulos, gran parte de los compositores hispánicos seguían adscritos a la modalidad italiana de ópera, que compaginaban con óperas con texto castellano pero de influencia italiana. El guitarrista y compositor Ferran Sor (1778-1839) es una de las figuras más importantes de esta época y de mayor proyección internacional, puesto que llegó a triunfar en Inglaterra como compositor de óperas y ballets, y como virtuoso de la guitarra. De su producción escénica destacan su ópera *Il Telemaco nell'isola di Calipso* (1796) y el ballet *Hercule et Omphale* (1824), considerado su obra maestra. El vasco Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826), por su parte, contribuyó al género operístico con *Los esclavos felices* (1920). Uno de los compositores más representativos de la tendencia italianizante es el catalán Ramon Carnicer (1789-1855), que compuso una obertura para la *opera buffa* de Rossini *Il Barbiere di Siviglia*, además de las óperas *Adela di Lusignano* (1819), *Elena e Costantino* (1821) y *Elena e Malvina* (1829). También hace falta mencionar a Baltasar Saldoni (1807-1889), autor de las óperas *Ipemestra* (1838) y *Cleonice, regina di Siria* (1840), Tomás Genovés (1806-1861), que estrenó en Roma *La battaglia di Lepanto* o Hilarión Eslava (1807-1878), que compuso la ópera *Las treguas de Tolemaida*. En Barcelona, el mallorquín Vicenç Cuyàs (1816-1839) dio a conocer *La fattucchiera* ('La hechicera', 1836) y en Milán, el catalán Marià Obiols (1809-1888) estrenó la ópera *Odio ed amore*.



La Verbena de Paloma. Relieve del «Monumento a los Saineteros», en Madrid.

Resumen

El pensamiento musical de la primera mitad del siglo XVIII defendía la idea de que la música tenía que ser un arte agradable al oído y que su finalidad era conmover el corazón. Durante la segunda mitad del siglo XVIII, surge una nueva forma de entender el arte musical que culminará con la estética del Romanticismo. La música deja de ser un arte mimético, es decir, un reflejo del mundo exterior, para convertirse en un medio de comunicación para expresar los sentimientos más íntimos del compositor.

Uno de los primeros cambios estéticos que tuvieron lugar a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII fue el progresivo desplazamiento del sentimiento dramático del Barroco por la acción dramática del estilo clásico. Si en cada una de las arias de las óperas de Händel aparecía representado un único afecto o sentimiento, en las arias operísticas de Mozart podemos, en cambio, encontrar diferentes emociones que entran en conflicto. Ya no se trata de representar los sentimientos o las emociones de manera estática, sino de buscar un dinamismo interno que evolucionará a lo largo de la obra. Este sentimiento dramático, surgido como resultado de la interacción de diferentes afectos, pasa a convertirse en la acción dramática. Es una forma objetiva y probablemente menos emocional que pasa a sustituir el *pathos* subjetivo del Barroco.

Este principio de articulación dramática será aplicado a la música instrumental a partir de la consolidación de la forma sonata. La forma sonata consiste en el esquema que contiene una exposición (o presentación de la acción), un desarrollo (o nudo del conflicto) y una reexposición (o desenlace). El principio de la forma sonata llevará a la independencia total de la música instrumental respecto a la vocal, puesto que no necesitará de ningún argumento o texto para poder articular un dramatismo interno que será el encargado de organizar el material musical y la estructura formal de la obra. A partir de la consolidación de la forma sonata, se inicia el periodo denominado Clasicismo. Viena, que durante el siglo XVIII fue una ciudad abierta a todo tipo de novedades estilísticas, asimiló las principales innovaciones procedentes de la escuela de Mannheim y de la ópera italiana. La plenitud del Clasicismo llega con las producciones de Haydn y Mozart. Beethoven, por su parte, se encargó de anunciar el advenimiento de una nueva etapa de la historia de la música: el Romanticismo.

Los músicos románticos asumieron muchos de los elementos que generalmente se asocian con el estilo clásico, como determinados esquemas formales, la armonía diatónica o la preferencia por la textura homorrítmica. Por otro lado, podemos encontrar determinadas características atribuidas a la música romántica en la obra de algunos contemporáneos en los clásicos, como por ejemplo, en las sonatas para clavicémbalo de C. P. E. Bach, o en las sinfonías de

Haydn escritas entre los años 1768 y 1773, o en la misma producción musical beethoveniana de la última época y que ejerció una gran influencia sobre los compositores de la escuela romántica alemana.

El compositor aspiraba a lograr la infinitud y la espiritualidad para transferirlas a su obra. De este modo, la misma obra se convertía en una prolongación del músico, de su subjetividad. El músico romántico sentía la necesidad de encontrar unas formas libres que lo permitieran reflejar su estado de ánimo, sus pensamientos más profundos. Dado que los moldes formales clásicos no eran suficientemente flexibles, se crearon nuevas formas de estructura indefinida, para dar cabida a todo este cúmulo de sentimientos y emociones. Estas nuevas formas recibieron denominaciones realmente sugerentes: fantasía, rapsodia, *impromptu*, *capriccio*, etc. Ante la imposibilidad de llegar a lograr la infinitud, el romántico evidencia su insatisfacción a través de la especulación constante de la forma musical y la búsqueda de nuevos medios expresivos.

Durante el Romanticismo, nació el concepto de *música programática*, la música basada en un programa, generalmente inspirada en un argumento literario o en un tema pictórico. Liszt definía la música programática como «la forma que hace alusión preliminar a los movimientos psicológicos que han llevado al compositor a la creación de una determinada obra». El poema sinfónico es el ejemplo más ilustrativo de música programática. La capacidad narrativa y descriptiva del poema sinfónico respondía a la aspiración de uno de los ideales románticos: el de la unión de la música y la poesía.

La culminación del Romanticismo llega de la mano de Wagner. Este músico, poeta, crítico y filósofo representa una síntesis de los aspectos más relevantes del pensamiento romántico. Su concepto de drama musical está en perfecta coherencia con su teoría de la fusión de las artes. Será a través de la ópera *Tristán e Isolda* cuando llegará a conseguir la unidad dramática y musical deseada.

Actividades

Audición y comentario

Symphonie fantastique ('Sinfonía fantástica', 1830) op. 14 Hector Berlioz.

Berlioz hizo una contribución muy importante a la música de programa del Romanticismo con esta obra, *Sinfonía fantástica*. En manos de este gran orquestador, el género sinfónico se transforma en música programática: la estructura formal de la sinfonía clásica de cuatro movimientos independientes toma aquí la forma de obra dividida en varias secciones estrechamente interconectadas a través de un programa o guion. Cada uno de los movimientos que conforman esta obra corresponden a los diferentes episodios de una historia. Berlioz definía su *Sinfonía fantástica* como un drama musical en forma de concierto. Introdujo el título *Épisode de la vie d'un artiste* ('Episodio de la vida de un artista'), puesto que se trataba de un tipo de autobiografía encubierta, explicada de manera musical. En lugar, sin embargo, de ser un músico, el protagonista es un pintor. Cada una de las secciones posee un título propio que ayuda a captar el contenido argumental de la obra. Para conseguir un desarrollo orgánico de la obra, una coherencia interna, el compositor francés utiliza un tema musical principal que se identifica con la amada del joven artista y que se va transformando en cada episodio, dependiendo de los acontecimientos vividos.

Escuchad la obra con atención y después intentad responder estas cuestiones:

1. ¿Reconocéis en cada uno de los movimientos la forma sonata tripartita (exposición-desarrollo-reexposición) a pesar de que se trata de una adaptación muy personal? Localizad los momentos de máxima tensión de la obra.
2. ¿Qué impresiones os causan cada una de las imágenes sonoras que se van sucediendo a lo largo de la obra? ¿Creéis que cada movimiento consigue transmitir una atmósfera coherente con el título literario que lo precede?
3. ¿Podéis reconocer el tema principal que se asocia con la amada del artista, así como las diferentes transformaciones que va experimentando a lo largo de la obra? ¿Qué os sugieren cada una de las transformaciones del tema de la amada?

Ejercicios de autoevaluación

1. Responded si son verdaderas o falsas las afirmaciones siguientes.
 - a) Uno de los máximos exponentes del *Empfindsamer Stil* o estilo sensible fue Mozart.
 - b) La sinfonía y el concierto clásicos fueron reemplazando el *concerto grosso* barroco durante la segunda mitad del siglo XVIII.
 - c) Las principales características del estilo galante son el equilibrio, la unidad y la claridad en las composiciones.
 - d) Gluck llevó a cabo una gran reforma del género sinfónico.
 - e) Las principales innovaciones de la escuela de Mannheim fueron aplicadas al género operístico.
 - f) La forma sonata consiste en una estructura tripartita reexpositiva que consta de una exposición, un desarrollo y una reexposición.
 - g) El compositor que anuncia el advenimiento de la era romántica es Beethoven.
 - h) La música pura es aquella que se basa en un argumento literario o en una escena pictórica, es decir, necesita buscar referentes extramusicales.
 - i) El *lied* es una de las formas vocales preferidas por los compositores románticos, y consiste en una canción en alemán con acompañamiento de piano.
 - j) Los compositores románticos no cultivaron la forma sonata y prescindieron totalmente de la estructura tripartita reexpositiva consolidada por los clásicos.
 - k) Wagner llevó a cabo una reforma importante del drama teatral.

2. El estilo que predominó en la transición del Barroco al Clasicismo y que se caracteriza por un carácter esencialmente melódico y una estructura ligera se denomina...

- a) *Sturm und Drang*.
- b) estilo estricto.
- c) estilo galante.
- d) estilo clásico.

3. El compositor que se encargó de reformar la ópera *seria* simplificando el libreto y alejándola de los convencionalismos heredados del Barroco fue...

- a) Jean Philippe Rameau.
- b) Niccolò Piccini.
- c) Christoph Willibald Gluck.
- d) Jean Baptiste Lully.

4. La aportación más destacada de Mozart al periodo clásico se tiene que buscar en...

- a) quintetos de cuerda.
- b) conciertos para piano y óperas.
- c) óperas y cuartetos.
- d) sonatas para piano y sinfonías.

5. El autor de la ópera *Fidelio* es:

- a) Christoph Willibald Gluck.
- b) Ludwig van Beethoven.
- c) Wolfgang Amadeus Mozart.
- d) Domenico Cimarosa.

6. La primera generación de compositores que formaron la denominada escuela romántica fueron...

- a) Wagner, Mendelssohn y Chopin.
- b) Mendelssohn, Schubert y Schumann.
- c) Beethoven, Meyerbeer y Schubert.
- d) Schumann, Brahms y Mendelssohn.

7. El primer representante de la ópera romántica alemana fue...

- a) Johannes Brahms.
- b) Carl Maria von Weber.
- c) Franz Schubert.
- d) Hector Berlioz.

8. Dos de las figuras más representativas del virtuosismo interpretativo en el campo del piano y del violín, respectivamente, fueron...

- a) Schumann y Bellini.
- b) Liszt y Paganini.
- c) Wagner y Rossini.
- d) Liszt y Donizetti.

9. El compositor que mereció la denominación de «poeta del piano» porque sus obras pianísticas obedecen a una idea exclusivamente sonora, sin referencias extramusicales, fue...

- a) Franz Schubert.
- b) Carl Maria von Weber.
- c) Frédéric Chopin.
- d) Felix Mendelssohn.

Solucionario

Ejercicios de autoevaluación

1.

a (F); b (V); c (V); d (F); e (F); f (V); g (V); h (V); i (F); j (V)

2. c

3. c

4. b

5. b

6. b

7. d

8. b

9. c

Glosario

agógica *f* Expresión utilizada para describir la velocidad en la pulsación métrica regular de una frase o de un fragmento musical. Comprende una variedad de términos que van desde el *grave* (muy pausado) al *presto* (muy rápido), y también las posibles variaciones graduales, como *accelerando* (acelerando el movimiento de forma gradual) o *rallentando* (frenando el movimiento de forma gradual).

cadencia *f* Fórmula armónica que se emplea al final de una frase, una sección o una composición. El siguiente ejemplo presenta dos de las cadencias más empleadas por la armonía clásica: **la cadencia de dominante**, que consiste en el encadenamiento entre un acorde construido sobre el quinto grado (dominante) y otro sobre el primer grado (tónica) de una escala tonal, y la **cadencia de subdominante**, que consiste en el encadenamiento de un acorde compuesto sobre el cuarto grado (subdominante) y otro sobre el primer grado (tónica).

Empfindsamer Stil *m* Significa literalmente ‘estilo sensible’. Nació a mediados del siglo XVIII en la corte de Prusia de Federico el Grande, como oposición a la artificiosidad del estilo estricto, basado en las reglas del contrapunto y la fuga, y al carácter decorativo de un estilo galante que, en ocasiones, caía en el melodismo fácil. En el estilo sensible, el lenguaje musical se pone al servicio de la expresividad, y lo que importa es la capacidad de expresar los sentimientos más íntimos del compositor.

estilo galante *m* Nació como oposición a la artificiosa polifonía barroca. Propone una textura homofónica (melodía *cantabile* y acompañada por una armonía vertical) en la que predomina el ideal estético de una música directa, elegante, agradable al oído.

leitmotiv *m* Motivo conductor de un tema musical que se asocia a un personaje determinado o a una situación del drama. El *leitmotiv* pretende actuar de caracterización psicológica de los personajes, con diferentes tipos de significación, dependiendo del grado de tensión del drama.

melodía infinita *f* Es uno de los procedimientos propuestos por Wagner relacionados con el concepto de *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total. La *melodía infinita* o melodía continua surge como alternativa a la división tradicional de la ópera en varias formas cerradas (recitativos, arias y números de conjunto vocal). La *melodía infinita* quiere favorecer la unidad musical y dramática de la obra, evitando las interrupciones típicas entre los distintos números, puesto que restan «credibilidad» a la acción dramática.

Bibliografía

- Blume, F.** (1970). *Classic and Romantic Music*. Londres: Faber & Faber.
- Cuyler, L.** (1972). *The Symphonie*. Nueva York: Harcourt Brace Javanovich.
- Dent, E. J.** (1965). *Las óperas de Mozart*. Buenos Aires: Huenul.
- Dent, E. J.** (1976). *The Rise of Romantic Opera*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Einstein, A.** (1986). *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza.
- Gras Balaguer, M.** (1983). *El romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos.
- Gregor-Dellin, M.** (1983). *Richard Wagner* (2 vols.). Madrid: Alianza.
- Heuschneider, K.** (1967-70). *Contributions to the Development of the Piano Sonata* (2 vols.). Ámsterdam: Balkema.
- Hill, R.** (1983). *El concierto*. Madrid: Taurus.
- Longyear, R. M.** (1969). *La música del siglo XIX. El romanticismo*. Buenos Aires: Víctor Leru.
- Mann, Th.** (1975). *Souffrances et grandeur de R. Wagner*. París: Fayard.
- Newman, William S.** (1983). *The Sonata in the Classical Era*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Newman, W. S.** (1978). *The Sonata since Beethoven*. Nueva York: Norton.
- Newmann, E.** (1982). *Wagner. El hombre y el artista*. Madrid: Taurus.
- Pauly, R.** (1965). *La música en el período clásico*. Buenos Aires: Víctor Leru.
- Plantinga, L.** (1992). *La música romántica*. Madrid: Akal.
- Ratner, L.** (1980). *Classic Music, Expression, Form, and Style*. Nueva York: Schirmer Books.
- Robbins Landon, H. C.** (1970). *Essays on the Viennese Classical Style: Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven*. Nueva York: Macmillan.
- Rosen, Ch.** (1986). *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza.
- Simpson, R.** (1987). *La sinfonía* (2 vols.). Madrid: Taurus.

