



PROFESOR DE CULTURA y literatura inglesa en la Universidad de Hamburgo, este escritor alemán (1940-2004) quiso ofrecer a los lectores ilustrados una historia de la cultura europea en forma de “todo lo que habría que saber” para satisfacer la necesidad de enriquecimiento de la vida social de los ciudadanos, mediante el acceso a las mejores producciones de la cultura, abriendo así el camino para participar en la conversación de la civilización. Su principal obra, titulada *Bildung. Alles, was man wissen muss* (octubre de 1999), fue traducida al español por Vicente Gómez Ibáñez y publicada en el Madrid de 2002 por la editorial Taurus. Para propósitos académicos, se ofrece a los lectores ilustrados de la *Revista de Santander* el capítulo IV de la primera parte (“Saber”), en el entendido que la historia de la música ayuda a comprender la propia sociedad en la que vivimos.



Cuando se habla de música, ocurre algo similar a cuando se explica un chiste: se ha entendido ya intuitivamente lo que uno se esfuerza por captar en conceptos. Pues, en efecto, **la música es el lenguaje que está más allá del lenguaje. Y, como dijo el poeta Eichendorff, la música es el lenguaje de las cosas, el que les da vida.** En su girar, lo planetas hacen música, y la caja del violín responde a la vibración de las cuerdas. Del mismo modo, nuestro cuerpo responde al ritmo.

Debido a esta “resonancia inmediata”, describir los fenómenos musicales equivale, en apariencia, a distanciarse notablemente de ellos: una “tercera menor”, podríamos decir, es un seudónimo innecesario para nombrar aquello que conoce cualquiera que vive en el bosque o en el campo: el canto de la mirla. No obstante, toda disciplina, incluida la música, necesita un lenguaje técnico.

Existen distintas teorías sobre el origen de la música, pero todas ellas hacen referencia a sus poderosos efectos: la música acompasa los corazones y los movimientos de los hombres, por eso es adecuada para la comunicación entre los hombres y los dioses. Hasta hoy mismo, algunos creen que sí hay algunos seres capaces de cantar y de componer música, esos seres son los ángeles. La ordenación de los sonidos habría traído lo divino a este mundo. Quien era capaz de producir los sonidos que más gustaban a los dioses era el chamán o el sacerdote. Si de él se decía: “Los dioses hablan a través del sacerdote”, esto no era sino otra forma de decir: “Este hombre hace buena música”.

Los instrumentos más antiguos fueron la voz humana y los instrumentos de percusión. Para hacer ruido, la voz o un par de leños eran algo que siempre se tenía a mano. A partir de entonces, el invento se renueva permanentemente en cada habitación infantil. Y dicho invento contiene ya los



El ritmo ordena el tiempo, la tonalidad ordena el sonido. La música se basa siempre en estos dos elementos fundamentales.

dos elementos fundamentales de la música: el ritmo y la tonalidad. El ritmo ordena el tiempo, la tonalidad ordena el sonido. La música se basa siempre en estos dos elementos fundamentales.

Por esta razón, desde el comienzo la danza estuvo estrechamente relacionada con la experiencia de la música. El ritmo se mete en las piernas y hace que el cuerpo se mueva. Sin lugar a dudas, la música es también un fenómeno corporal. No solamente escuchamos con el oído, escuchamos con todo el cuerpo, especialmente cuando se trata de tonos bajos. **El latido del corazón puede ajustarse al ritmo de la música.**

Los primeros instrumentos fueron la flauta y el tambor. Los progresos realizados en el trabajo del metal trajeron las primeras trompetas. Se crearon distintos instrumentos de cuerda, y, con la invención de la escritura, se hicieron los primeros intentos por dotar a la música de una notación. Aunque estas notaciones no nos permiten saber qué tipo de música se hacía entonces, de la distancia entre lo agujeros de las flautas primitivas puede concluirse cuántos y qué tonos se utilizaba en una octava.

Y de este modo hemos dado con el primer concepto técnico: la octava. ¿Qué significa? Lo comprenderemos si establecemos una comparación con el campo de la visión: aquí la octava corresponde al espectro del arco iris. El séptimo de los colores, el violeta, vuelve a aproximarse al primero, el rojo. ¿Por qué? Porque el violeta tiene casi — no totalmente — el doble de frecuencia lumínica que el rojo. Lo mismo ocurre con los tonos. Un tono es un conjunto de vibraciones que llega

hasta nuestro oído en forma de onda sonora. Cuanto más rápida es la vibración, tanto más alto es el tono. **En la octava, el tono más alto vibra exactamente el doble de rápido que el tono más bajo. Por eso percibimos la primera y la séptima nota como notas idénticas pero con distinto tono.**

En el caso de la luz, nuestro campo perceptivo no llega a captar totalmente una octava: de ser así, durante las tormentas veríamos reiterar series de colores. En el ámbito de la acústica, en cambio, “oímos” varios arcos iris.

Las primeras flautas, así como otros instrumentos primitivos, disponían de cinco tonos. La música en la que se utilizan cinco tonos recibe el nombre de música pentatónica. Quien desee saber cómo suena, solo tiene que tocar algo en su piano, pero percutiendo únicamente las teclas negras.

Con la filosofía griega comenzó también la reflexión sobre la música. Los griegos fueron los autores de los primeros escritos de teoría musical (Aristóteles, Euclides, Nicómaco, Aristoxeno). Desarrollaron el sistema de la escala así como una primera notación musical. La doctrina de la armonía cósmica de Pitágoras (entre 570 y 497/96 a. C.) tuvo una gran relevancia en el ámbito de la música. De acuerdo con la idea de que los números son la esencia de las cosas, Pitágoras creía que la distancia entre los planetas guardaba relación con las proporciones de longitud de las cuerdas en los tonos armónicos, y que estas, a su vez, se correspondían con los movimientos del alma humana. **Por eso, cuando giran, los planetas hacen música, una música que desgraciadamente somos incapaces de escuchar si nuestro comportamiento no es lo suficientemente moral.** Shakespeare seguía haciéndose eco de esta doctrina en *El mercader de Venecia*: “Ven, Jessica, contempla el firmamento/ adornado con resplandeciente esferas doradas/ en él no hay ni una sola estrella/ que, en su girar, no cante como un ángel/ que no pertenezca al coro de los querubines./ Esta misma armonía



está en nuestra alma/ y solo cuando el triste harapo de la maldad/ la cubre, somos incapaces de oírla”. Todo ello da origen a la idea de la dimensión moral de la música, que se refleja en dichos como el siguiente: “Donde oigas cantar, siéntate tranquilamente, los malvados no tienen canciones” —lo que es tanto una manera de discriminar a quienes no tienen oído, como, al mismo tiempo, la expresión de la capacidad de la música para cohesionar una comunidad—. Este tipo de cosas puede llevar a la obsesión por la armonía. El filósofo Boecio (480-525 d. C.), basándose en Pitágoras, acuñó los conceptos *Musica mundana* (o profana), *Musica humana* (armonía del alma humana) y *Musica instrumentalis* (la música en sentido propio). El ideal era un estado de perfecta armonía entre estos tres niveles.

Naturalmente, la relación entre el movimiento de los planetas y la música estriba en que ambos son fenómenos periódicos, es decir, fenómenos que se repiten con cierta regularidad. El ritmo solo es verdaderamente ritmo si ordena un lapso de tiempo y lo divide en ciertas unidades. La unidad musical más importante es el compás, formado por lapsos de tiempo de idéntica duración que, a su vez, contienen un determinado número de notas. Al igual que en la poesía, en la música también se habla de metro. La nota más importante está situada siempre al comienzo de un compás, y la importancia del resto de notas depende de su posición. Esto puede comprenderse fácilmente si uno repite para sí mismo los sonidos siguientes: “mm-ta-ta-mm-ta-ta...”. Después de la segunda repetición, se habrá comprendido perfectamente que se trata del típico ritmo de vals. El “mm” es el sonido situado al comienzo del compás, al que le siguen otros dos sonidos. Dado que, para Pitágoras la música reproduce los fenómenos cósmicos cíclicos, en la primera secuencia de la película *2001, una odisea del espacio*, de Stanley Kubrik, las naves espaciales surcan el universo a ritmo de vals.

También a los griegos les debemos la palabra “música”. Esta palabra procede de

“*musiké*” y hace referencia al antiguo canto en verso. Otras fuentes remiten la palabra a “*musiké techné*”: el arte de las musas. Originariamente, las musas eran las ninfas y las diosas del ritmo y del canto. Solo seis de las nueve musas tenían algo que ver con la música: Clío (historia y poesía épica), Calíope (poesía y oratoria), Terpsícore (canto y danza), Erato (poesía amorosa), Euterpe (música y flauta) y Polimnia (canto e himnos). Esta lista pone de manifiesto una cosa: la música no era un arte independiente, sino un componente de otras muchas formas artísticas.

En los primeros tiempos de la Grecia clásica (antes del siglo VI) imperaba la poesía épica acompañada del arpa. En el siglo VII apareció la lírica, el canto acompañado de la lira. El canto coral desempeñaba un papel especialmente importante en el ámbito ritual, por ejemplo en el himno, canto solemne en alabanza de los dioses. Las tragedias antiguas también deben parte de su éxito a la música, pues en ellas había una alternancia entre el coro y el solista. También a ellas les debemos un concepto musical de primer orden: la orquesta (la palabra griega “*orchestra*” designaba el espacio semicircular situado delante del escenario, que con el paso del tiempo dio lugar al foso en el que hoy se sitúa la orquesta).

La doctrina de la armonía cósmica de Pitágoras (entre 570 y 497/96 a. C.) tuvo una gran relevancia en el ámbito de la música. De acuerdo con la idea de que los números son la esencia de las cosas, Pitágoras creía que la distancia entre los planetas guardaba relación con las proporciones de longitud de las cuerdas en los tonos armónicos, y que estas, a su vez, se correspondían con los movimientos del alma humana.

Para los griegos, Apolo y Dionisio eran dos figuras opuestas que encarnaban las dos caras de la música: Apolo, el dios de la música y de la luz, de la verdad y de la poesía, tocaba la lira, dirigía a las musas y representaba la fuerza civilizadora de la música; por el contrario, Dionisios, el dios del éxtasis, de la danza y de la embriaguez, no sume siempre en el éxtasis musical. Estos dos efectos emergerán repetidamente en la historia de la música en forma de oposiciones como música vocal frente a música instrumental, música sacra frente a música profana, música seria frente a música ligera. El padre que cada tarde interpreta al piano familiar una pieza de Bach, está más próximo a la figura de Apolo que su hija, que se siente irremediablemente atraída por fuerza dionisiaca del *Love-Parade*.

Como ya hemos dicho, una octava representa una proporción entre las vibraciones de 1:2. Pero ¿qué ocurre con las otras notas? Para determinar su lugar, hemos de introducir otro concepto: **el intervalo. Llamamos intervalo a la diferencia de tono entre dos notas musicales.** La octava también es un intervalo. Asimismo, los otros intervalos resultan de la proporción de vibraciones entre dos notas. Después de 1:2 (octava), vendría la proporción 2:3, que es la quinta, la quinta nota de la escala musical. Después vendría la proporción 3:4, la cuarta, o cuarta nota de la escala, etcétera. Esto parece muy abstracto, pero puede escucharse. Cualquiera que haya afinado de oído su guitarra, lo sabe: si consigue el intervalo deseado entre dos cuerdas, de repente estas suenan juntas de forma clara y pura. De ahí que, para referirnos a tales intervalos, hablemos de intervalos “puros”. La proporción entre las vibraciones es más fácilmente comprensible con el oído que con el entendimiento. Las notas así obtenidas forman la escala: una sucesión de notas situadas entre dos octavas y que nosotros percibimos como una sucesión natural. Su naturalidad resulta de las proporciones físicas entre las vibraciones.

No obstante, tal mecanismo no nos da una escala determinada y única. Simplemente nos proporciona un conjunto de notas, y a partir de él nosotros podemos construir las escalas. Disponemos de un conjunto de doce notas, con las que es posible construir escalas de cinco notas (pentatónicas) o de siete notas. Lo comprenderemos fácilmente si nos imaginamos el teclado de un piano. Este tiene, dentro de una octava, doce notas situadas a la misma distancia las unas de las otras (una distancia que, naturalmente, no se mide en centímetros, sino que se refiere al tono de cada una de ellas). Tenemos siete teclas blancas y cinco negras: situadas entre las teclas blancas, las negras se distribuyen primero en un grupo de dos y después en un grupo de tres. En dos lugares no hay ninguna tecla negra entre dos blancas. La distancia entre dos teclas recibe el nombre de semitono. Si nos saltamos una tecla, tenemos un tono. Basta con percutir cualquier tecla blanca y continuar con las siguientes para tener una escala. De este modo obtenemos una figura compuesta por cinco tonos y dos semitonos. Según sea la nota con la que empezemos, cada escala tendrá un carácter distinto, que depende exclusivamente de dónde se sitúen los dos semitonos. Las notas de esta escala se llaman do, re, mi, fa, sol, la, si. Los griegos sistematizaron las escalas y les pusieron nombres que suenan a arquitectura: **dórica, frigia, lidia, lidiomixta y jónica**, y como variantes los mismos términos precedidos del prefijo *hipo*: hipodórica, hipofrigia, etcétera. Y ahora viene la buena noticia: **después de la Edad Media, la historia de la música ha echado por la borda la mayoría de estas escalas y solamente ha conservado dos: la jónica y la eólica, más conocidas con los nombres de modo mayor y modo menor.**

MÚSICA MEDIEVAL

Antiguamente, en la liturgia estaba completamente prohibido el uso de instrumentos, solo se podía alabar a Dios con himnos. Sus dos formas principales eran la



salmodia y el canto gregoriano. Estos himnos se cantaban a una sola voz y estaban escritos en latín. La liturgia católica todavía sigue haciendo uso de ellos. A finales del siglo VI, el papa Gregorio unificó la liturgia romana y, al igual que otros papas después de él, se esforzó por recopilar los cantos de los distintos arzobispados y monasterios. Para ello fue necesario dotar a la música de una notación, y después de diversos intentos acabó imponiéndose el sistema de Guido de Arezzo (992-1050), un sistema que indicaba con líneas la diferencia de tonalidad —la forma primitiva de nuestra notación musical—. Así pues, la mayor parte de la música medieval que conservamos es la música religiosa nacida en las iglesias y en los monasterios, cuya única función era alabar a Dios. La relación existente entre el efecto del canto litúrgico y la arquitectura es fundamental. Si consideramos las iglesias góticas y su pretensión de elevarse

hasta el cielo desde el punto de vista acústico, entenderemos perfectamente los dos efectos que producía el canto litúrgico: Dios está en todas partes, pues el eco de los cantos resuena en toda la iglesia; y Dios lo oye todo, pues en estas construcciones se percibe hasta el más mínimo susurro. Tal poder de resonancia intensificaba los cánticos en latín, y, juntos, debieron de constituir una de las pruebas más convincentes de la existencia de Dios durante la Edad Media.

El canto también era decisivo en la música profana medieval. A partir del siglo XI, los trovadores franceses se convirtieron en las estrellas de la canción de nobles e hidalgos. Después vinieron los *minnesinger* o trovadores alemanes, cuyas melodías solían parecerse a los cantos religiosos. El intenso intercambio que se produjo entre ambas esferas es conocido como “contrafactura”. Efectivamente, una melodía puede servir tanto

Panel central del tríptico “Ángeles músicos”, 1480, de Hans Memling. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes, Bélgica.



Panel izquierdo del tríptico "Ángeles músicos", 1480, de Hans Memling. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes, Bélgica.

122

para alabar a Dios como para ensalzar a la amada, y por lo que se refiere al texto, basta con cambiarlo.

Los burgueses y artesanos acaudalados monopolizaron la tradición en sus escuelas de canto: así lo hicieron los "Puis" en Francia, y los "Maestros cantores" en Alemania. El representante más conocido de este género fue el zapatero Hans Sachs (1494-1576), de Nuremberg. Mientras que los trovadores de la nobleza se dedicaron más bien al arte del galanteo y a la educación de su público, los textos del bando burgués hacían referencia a la Biblia o bien tenían carácter político-satírico.

La innovación musical más importante en el ámbito de la música religiosa medieval fue el desarrollo de la polifonía, que vivió su primer gran momento en la llamada "Época de Notre-Dame", coincidiendo con la construcción de esta catedral desde 1163 hasta mediados del siglo XIII. ¿Qué significa "polifonía"? A diferencia de lo que ocurría en el coro, en las piezas polifónicas los cantantes no interpretaban la misma melodía,

sino melodías distintas, lo que revolucionó la concepción de la música. Ahora los músicos no solo tenían que pensar en notas cuya sucesión pudiera sonar bien, sino también en aquello que podía sonar bien de forma simultánea. Además, había que determinar qué serie de sonidos simultáneos podía resultar interesante. Hemos dado con el temido campo de la armonía.

Llamamos acorde al sonido simultáneo de al menos tres notas. Ya sabemos que los intervalos puros suenan bien, y que aquellos que son menos puros suenan mal. Si un acorde suena mal, se dice que es un acorde disonante, y si suena bien, recibe el nombre de consonante. Solamente se consideraban consonantes las quintas y las terceras mayores. Ya sabemos en qué consiste una quinta; una tercera es la tercera nota de una escala, y tiene dos variantes: la tercera menor tiene tres semitonos, la tercera mayor cuatro. Como la proporción entre las vibraciones es mayor en la tercera mayor (4:5) que en la tercera menor (5:6), la mayor es la tercera más pura. La tercera menor era el canto del



cuco, al que antes tanto temían lo hombres: significaba que sus mujeres les habían puesto los cuernos.

Sin embargo, una sucesión de sonidos consonantes puede resultar aburrida, mientras que el empleo de acordes disonantes puede animar la pieza, siempre que se garantice que esta concluya con un acorde armónico. La composición musical se enfrentó a la tarea de determinar en qué momentos las notas de distintas melodías debían sonar simultáneamente. Pero tuvo que pasar mucho tiempo hasta que surgió la idea de anotar en la parte inferior lo que debía sonar simultáneamente. Durante mucho tiempo, las distintas melodías —las voces— se anotaban por separado, con lo que se confiaba a los intérpretes que el conjunto sonase bien. Tenemos, pues, dos ejes de la música: la melodía, en la que las notas suenan sucesivamente, y la armonía, en la que suenan simultáneamente. Asimismo, en el ámbito del lenguaje podemos hablar del eje de la combinación (o unión) y del eje metafórico del paralelismo (yuxtaposición). Para poder tocar al unísono,

también fue necesario definir con mayor exactitud la longitud de las notas. Para ello se utilizó un procedimiento muy sencillo: se tomó una nota larga y, como quien corta una manzana, se la dividió en partes iguales. Las partes resultantes volvieron a dividirse de este mismo modo, lo que dio lugar a las denominaciones actuales de las notas desde el punto de vista de su longitud: la redonda, o semibreve, fue descompuesta en dos blancas; cada blanca fue dividida en dos negras, que a su vez se dividieron en corcheas, semicorcheas, etcétera. La longitud absoluta dependía del movimiento de la pieza. Lógicamente, en una pieza lenta la redonda era más larga que en una pieza rápida. También era posible dividir las notas en tres partes, y el resultado son lo que hoy llamamos “tresillos”. Las notas también pueden dividirse en cinco, seis y siete partes, pero esto es mucho menos frecuente. Lo más habitual es la división de las notas en dos y tres partes. Ciertamente, en la Edad Media se prefirió dividir las notas en tres partes. La división en tres partes se denominó “perfecta”, mientras que la división en

Panel derecho del triptico “Ángeles músicos”, 1480, de Hans Memling. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes, Bélgica.

dos partes se consideró tan solo “imperfecta”. Con esto se pretendía expresar la Trinidad cristiana en la estructura musical. En esta simbología numérica volvía a ponerse de manifiesto la influencia de Pitágoras.

Uno de los compositores más notables de la escuela de Notre-Dame fue Perotinus Magnus, quien trabajó en París alrededor del año 1200. A diferencia de los cantos gregorianos, su música no es contemplativa, sino muy rítmica y enérgica. En la catedral de Notre-Dame debió de sonar maravillosamente. Existen grabaciones basadas en antiguos manuscritos. Su obra más conocida se llama *Sederunt principes* y puede encontrarse en las tiendas de música especializadas.

BARROCO

La Edad Media estableció las escalas para construir melodías, asentó los principios de los acordes consonantes e inventó la notación musical. De este modo preparó el terreno, y en él creció una flora musical tan rica y variada que, en este caso, lo mejor que podemos hacer es quedarnos con lo esencial. En el ámbito musical, el Renacimiento fue menos innovador que en otros campos: la

música renacentista se limitó a continuar las vías abiertas por la música medieval. Como en las postrimerías de la Edad Media, en el Renacimiento la música religiosa estuvo dominada por el motete, la variante más importante de la música vocal **polifónica** —su equivalente profano fue el **madrigal**—. En la época de la Reforma, el motete cayó bajo sospecha: el motete se hacía cada vez más difícil y complejo, por lo que se temió que la doctrina cristiana acabase sepultada bajo una marea de notas, y se produjeron algunos intentos de expulsar la música de la liturgia. En el Concilio de Trento (1546-1563) se discutió acaloradamente sobre el papel de la música. El compositor italiano Giovanni da Palestrina (1525-1594) consiguió salvarla, pues su música vocal fue capaz de satisfacer las exigencias del Concilio de Trento: comprensibilidad del texto y dignidad en la expresión. **Palestrina es considerado el inventor del método compositivo llamado contrapunto.** Se trata de un conjunto de reglas que, mediante el tratamiento de las distintas voces, asegura que el conjunto suene armonioso.

Pero al final del Renacimiento nació algo completamente nuevo: la ópera. Siguiendo el programa del Renacimiento, se quiso recuperar la tragedia antigua. Se sabía por Aristóteles que se trataba de un drama musical: así pues, se le puso música a la tragedia y Florencia se convirtió en la cuna de la ópera. **La primera gran ópera es Orfeo, de Claudio Monteverdi (1576-1643).** A partir de entonces las óperas italianas adquirieron carácter modélico y dominaron la escena hasta el periodo clásico. Las grandes estrellas operísticas de la época eran los *castrati*; puesto que se han “extinguido”, nunca sabremos cómo pudo sonar originariamente una ópera italiana.

Con la ópera comienza el periodo barroco en la historia de la música. La música instrumental, que durante el Renacimiento había estado subordinada a la música vocal, se emancipó y se hizo independiente. Ahora, la cultura cortesana del Absolutismo necesi-

Giovanni Pierluigi da Palestrina es considerado el inventor del método compositivo llamado contrapunto, un conjunto de reglas que, mediante el tratamiento de las distintas voces, asegura que el conjunto suene armonioso.





Claudio Monteverdi (1576-1643)

taba nuevas formas para su teatro nacional. Los músicos empezaron a trabajar para la corte, suministrando la música para sus grandes espectáculos.

Uno de ellos fue Antonio Vivaldi (1678-1741). Hay una anécdota que demuestra que el arte también pasó a considerarse una profesión importante: Vivaldi era sacerdote, pero durante una misa abandonó furtivamente su puesto de trabajo, el altar, para anotar una idea musical que se le había pasado por la cabeza —lo que muestra, al mismo tiempo, la emancipación de la música respecto de la Iglesia—. Vivaldi dejó el sacerdocio y se estableció rápidamente como músico de la corte. Compuso tantas piezas (unas quinientas), que se le ha reprochado haber compuesto quinientas veces la misma pieza, lo que no dice tanto de su falta de talento cuanto del gusto musical de la época: cada temporada se pedía algo nuevo; pero, a su vez, lo nuevo no debía ser demasiado distinto de lo ya conocido.

Una de las bases de la música barroca es la denominada doctrina de las emociones, que ya conocemos por la literatura. A partir de ella se establecieron corresponden-



Antonio Vivaldi (1678-1741)

cias entre los sentimientos humanos, es decir, los estados de ánimo, y determinados sonidos. Así, por ejemplo, para expresar la alegría se empleaba el modo mayor, la consonancia y el movimiento rápido, mientras que para expresar la tristeza se utilizaba el modo menor, la disonancia y el movimiento lento. Esta música rendía homenaje a Apolo antes que a Dionisos: los sentimientos a los que se daba expresión musical estaban considerablemente estilizados.

Las nuevas formas de música instrumental se desarrollaron a partir de la música concebida para la ópera y la danza. La idea de una música instrumental independiente, de una música compuesta únicamente para ser escuchada, era completamente novedosa. En la ópera se contaba una historia; en la danza la música determinaba el ritmo; la música representativa se movía dentro de un marco establecido que adjudicaba a la música una función determinada; pero una música sin nada en que apoyarse era algo totalmente nuevo. Esto es justamente lo que caracteriza el siguiente estadio de la música. A partir de las oberturas de las óperas se desarrollaron las sinfonías, y a partir de la danza la *suite*. Y



Georg Friedrich Händel (1685-1759)

del mismo modo que a una danza rápida ha de sucederle una lenta para que los bailarines puedan recobrar el aliento, en la *suite* y en la sinfonía se alternan las partes rápidas y las partes lentas.

Uno de los mayores representantes de la ópera es Georg Friedrich Händel (1685-1759). Al lado de Scarlatti, Händel conquistó Italia con sus óperas. Posteriormente fue nombrado maestro de capilla del príncipe elector de Hannover, quien después ocuparía el trono de Inglaterra como Jorge I. Por esa misma fecha, Händel se convierte en la estrella de la Ópera de Londres, y cuando Jorge I subió al trono, fue nombrado profesor de música de la hija de la princesa Carolina. En 1719, cuando el público empezó a ser infiel a la ópera real, un grupo de acaudalados melómanos fundó la *Royal Academy of Music*, con estatuto de sociedad anónima. Con su ayuda, Händel logró formar en el continente una orquesta y abrió la nueva temporada con su ópera *Radamisto*. Su éxito desencadenó una lucha de óperas: el conde de Burlington convenció a la *Royal Academy* de inaugurar la temporada siguiente con el *Astarto* de

Bononcini, quien se muestra a la altura de la situación y compone rápidamente otras dos óperas y la elegía a la muerte del duque de Marlborough. Händel contraataca y logra contratar para su ópera *Ottone* a la legendaria soprano Francesca Cuzzoni, quien con sus modales provoca la ira del maestro y con su voz embelesa al público londinense. El rey y los *whigs* apoyan a Händel, el príncipe heredero y los *tories* a Bononcini. Este enfrenta a la mezzosoprano Faustina Bardoni con Cuzzoni, y Händel extrema el conflicto dando a las dos divas en su ópera *Alexandro* la misma cantidad de solos y un equilibrado dúo. Cuando, en su ópera *Astianotte*, Bononcini se dispone a superar a Händel empleando idéntico procedimiento, en el público se produce un violento enfrentamiento entre los seguidores de las divas en el que ellas mismas acaban participando. Esta guerra había preparado el clima adecuado para el estreno, en el invierno de 1727-1728, de la ópera de John Gay *Beggars Opera* (Ópera de los mendigos). Sus protagonistas ya no son ni César, ni Darío, ni Alejandro Magno, sino el gánster Maceta; Peachum, el rey de los mendigos, y los ladrones, los pendencieros y las mujerzuelas de Londres. Brecht se inspirará en ella para componer *La ópera de los cuatro peniques*. Se representó sesenta y tres veces seguidas y obtuvo un éxito colosal. Ante la ruina de la ópera, Händel no tuvo más remedio que encauzar su actividad hacia la composición de oratorios, adaptando episodios bíblicos para coro y orquesta, e identificó con Inglaterra al pueblo de Israel y a su lucha contra egipcios y babilonios. Su obra maestra en forma de oratorio es el *Mesías*.

En la actualidad nos resulta muy difícil entender que la “superestrella” de la música barroca, Johann Sebastian Bach (1685-1750), cayese en el olvido poco después de morir. Pero en el siglo XIX recobró la vida y alcanzó fama mundial. Hoy la música de Bach es parte fundamental del programa de actos solemnes: la *Pasión según San Mateo* está tan unida a la Pascua como los huevos



Johann Sebastian Bach (1685-1750)

de Pascua, y al *Oratorio de Navidad* se le identifica con esta época tanto como al típico árbol navideño. Bach procedía de una familia muy dotada para la música. Inicialmente se dio a conocer como organista y tuvo su primer empleo en Arnstadt/Mühlhausen, antes de convertirse en organista de la corte de Weimar. El momento culminante de su carrera profesional fue su actividad como maestro de capilla en la corte de Köthen. Allí nació buena parte de su música profana, incluidos los famosos *Conciertos de Brandenburgo*. En 1723, Bach pasó a ser organista y director del coro de la Iglesia de Santo Tomás en Leipzig, lo que representó para él un descenso tanto desde el punto de vista económico como social: Bach acostumbraba quejarse de la falta de aceptación de la muerte que mostraba la gente de Leipzig, pues solía recibir dinero por el acompañamiento musical en los entierros. Al mismo tiempo, en Leipzig tuvo la oportunidad de componer sus famosas pasiones y oratorios. **Bach no entendía su actividad como la producción artística de un genio, sino como un trabajo artesanal realizado dentro de un mundo regido por Dios.**

En efecto, la música de Bach tiene algo de artesanal. En este sentido es ejemplar la fuga, una forma musical en la que mostró su maestría y sobre la que escribió un libro fundamental: *El arte de la fuga*. La fuga (del latín *fugare*, huir) consiste en lo siguiente: un instrumento desarrolla un tema —así se denomina a la melodía característica que sirve como punto de partida de la pieza—; finalizado el tema entra un segundo instrumento, que desarrolla el mismo tema pero en un tono distinto, mientras que el primer instrumento incorpora una sucesión de sonidos en forma de acompañamiento. Este se convierte luego en el contratema, que introduce un contraste con el primer tema. De este modo, cada nuevo instrumento desarrolla el tema acompañado por otro instrumento a modo de contratema, mientras todos los demás realizan las piruetas que el compositor les ha preparado. El método se prolonga hasta que han entrado todos los instrumentos, consiguiendo que el conjunto produzca el efecto de que los instrumentos son piezas de un reloj, perfectamente encajadas las unas en las otras. Es la época en la que Newton da a conocer su teoría de la gravedad y en la que el mundo es concebido como un mecanismo de relojería.

En 1747, cuando Bach tenía sesenta y dos años de edad, el músico visitó la corte de Federico el Grande, donde su hijo Carl Philipp Emanuel era maestro de capilla. El rey le pidió que improvisara algo en sus nuevos “Silbermann”, y Bach empezó a tocar

Douglas Hofstadter, experto en inteligencia artificial, ha escrito un libro titulado *Godel, Escher, Bach*, en el que afirma que improvisar una fuga de seis partes equivale a jugar simultáneamente seis partidas de ajedrez sin mirar al tablero y ganarlas todas.

una fuga tras otra, cuyo tema era propuesto por el rey. De vuelta a casa, Bach fundió tales improvisaciones en una fuga de seis partes y la convirtió en un regalo musical para el rey, al que llamó “Ofrenda musical”. Douglas Hofstadter, experto en inteligencia artificial, ha escrito un libro titulado *Godel, Escher, Bach*, en el que afirma que improvisar una fuga de seis partes equivale a jugar simultáneamente seis partidas de ajedrez sin mirar al tablero y ganarlas todas.

Con las dos partes de “El clave bien temperado”, Bach creó algo totalmente nuevo: una serie de preludios y fugas en todas las tonalidades. Pero ¿cuál era la novedad? Y ¿por qué se llama clave “bien temperado”? De entre todas las escalas que los griegos nos legaron, la época barroca eligió dos, a saber: el modo mayor y el modo menor. El primero solemos asociarlo con la alegría, el segundo con la tristeza. Y esto tiene su razón de ser desde el punto de vista físico, pues una escala en modo mayor contiene más intervalos puros: la tercera mayor, que ya conocemos, y, ascendiendo en la escala, la sexta mayor, es decir, la sexta nota de nuestra escala. La escala en modo menor tiene intervalos más pequeños y menos puros, de modo que el sonido produce una tensión mayor. De este modo se produce un hermoso contraste que satisface nuestra inclinación a pensar en pares de opuestos: clarooscuro, alegre-triste, cómico-trágico, etcétera.

La primera nota de una escala da nombre a la misma, es la nota fundamental. Una escala en *do* mayor comienza con *do*, y todas las demás notas dependen de ella. Así, de doce notas resultan doce tonalidades mayores y doce tonalidades menores. ¿Por qué es tan difícil componer piezas en todas las tonalidades? Ciertamente, la relación entre las notas es natural, pero desgraciadamente la naturaleza tiene un defecto.

Como ya sabemos, una escala se construye a partir de intervalos puros, y, además, las doce notas deben guardar entre sí la misma distancia. Pero estas dos exigen-

cias no son compatibles entre sí; no es posible situar doce notas en una octava y, al mismo tiempo, tener intervalos puros. La naturaleza no lo permite. Durante mucho tiempo, esto impidió interpretar al piano una pieza compuesta en todas las tonalidades, pues lo que en una tonalidad era un intervalo puro, en otra no lo era y sonaba mal. Finalmente se encontró la solución: se desafinó las cuerdas del clavecín hasta eliminar todo intervalo puro, pero de forma que nadie lo notara. El Barroco era una época con una fuerte inclinación a los artificios teatrales, por lo que fue también en esta época cuando se encontró semejante solución. Al resultado de la maniobra se le llamó “**afinación temperada**”. Por fin, Bach pudo componer en todas las tonalidades. Pero con esta afinación las tonalidades seguían distinguiéndose entre sí. A mayor cantidad de teclas blancas, más puro era el sonido; y a mayor cantidad de teclas negras, menos puro, pero tal vez más interesante. Por eso, en “El clave bien temperado” de Bach cada pieza tiene su propio carácter.

La época barroca estableció también las leyes de la armonía. Estas leyes no ordenaban al artista qué debía componer, pero sí que constituían la gramática de la música que hacía posible el entendimiento entre el artista y el público.

He aquí algunas de las reglas gramaticales de la armonía: para cada escala hay un tritono consonante. Consideremos el *do* mayor. A la escala en *do* mayor le corresponde el tritono en *do* mayor, compuesto por *do*, la primera nota, *mi*, la tercera nota, y *sol*, la quinta nota: una tercera mayor y una quinta, es decir, los intervalos puros. Ahora bien, a cada nota de la escala se le puede hacer corresponder otras notas, de modo que a cada escala le corresponden tres tritonos en modo mayor tres tritonos en modo menor y un acorde algo disonante. Estos son todos los acordes con los que se puede acompañar una melodía en *do* mayor y todos ellos dependen de la nota fundamental. Si suena un acorde en *sol* mayor, esto no significa que estemos

de repente en sol mayor, sino que escuchamos el sol mayor como parte de una serie de acordes en do mayor. El acorde en sol mayor tiene el efecto de de volvernos al acorde fundamental. Allí pues, si en una melodía en do mayor escuchamos un acorde en sol mayor, sabremos de inmediato que se acerca el final, ya que el acorde en sol mayor anticipa el acorde final en do mayor. Pues, naturalmente, una serie de acordes bien construida no puede dejar al oyente en la estacada, sino que ha de concluir limpiamente en el acorde fundamental y dar la sensación de satisfacción, como si se tratase de un final feliz. Para los músicos del Barroco, y para las épocas siguientes, estos efectos armónicos constituyeron un arsenal de efectos maravillosos.

EL PERIODO CLÁSICO

Al final del Barroco, los hombres estaban ya cansados de construcciones tan complejas y fugas tan difíciles, y deseaban algo más vivo, alegre y natural. El resultado de esta transformación del gusto fue el período clásico (bastante breve, pues abarca desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta aproximadamente el primer cuarto del siglo XIX). Pese a su brevedad, este período introdujo importantes transformaciones. Desde el punto de vista técnico, significa fundamentalmente un alejamiento de las estructuras polifónicas del Barroco y una recuperación de las formas melódicas. La posición social de los compositores también sufrió importantes cambios. En la sucesión de los tres compositores más importantes de la época: Haydn, Mozart y Beethoven, asistimos — como si de los tres estadios de la dialéctica hegeliana se tratase — a la independización de los compositores respecto de la nobleza y a su transformación en artistas autónomos.

Joseph Haydn (1732-1809) todavía dependió de los encargos de los nobles, aunque le dejaron bastante margen de libertad para desarrollar prácticamente en solitario las formas fundamentales de la música clásica: la sinfonía en tanto que música orquestal;



Joseph Haydn (1732-1809)

la sonata para piano y también para otros instrumentos solistas, y el cuarteto de cuerda. En reconocimiento de estos inventos, posteriormente Beethoven lo llamaría cariñosamente “papá Haydn”. Todas estas formas están determinadas por un principio compositivo en el que subyace una dramaturgia propia: la denominada “forma sonata”.

La sonata se abre con un primer tiempo, casi siempre rápido, en el que el contraste entre dos temas crea cierta tensión. Le sigue un tiempo más lento y de carácter lírico. Antes de que el oyente llegue a dormirse, es despertado o bien por la viveza del movimiento final, o bien por un cuarto tiempo, que puede ser una danza (un minueto), o una piececita alegre (un *scherzo*). El movimiento final redondea la obra, y el oyente tiene la impresión de haber hecho un viaje circular, alegre o dramático según se haya utilizado el modo mayor o el menor.

De entre todos los compositores, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) fue un genio divino. Mozart era un niño prodigio: con tres años interpretaba de memoria al piano minuetos que había estudiado tan solo media hora antes; con cinco, ya componía, y



Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

su padre Leopold, que también era músico, lo presentó en todas las cortes de Europa, donde daba conciertos con su hermana mayor; a los nueve años compuso su primera sinfonía, y a los trece era ya concertista en el arzobispado de Salzburgo. Tras viajar a Italia y París, Mozart se instaló en la meca de la música, Viena, donde se independizaría de la corte y se convertiría en un artista autónomo. En Viena vivió de los conciertos, de los encargos y de las clases que impartía. Y no vivía mal, pues incluso llegó a fundar una familia con su esposa Constanze. Fue uno de los solistas mejor pagados de la capital, se procuró un caballo y frecuentó los círculos más exclusivos. En 1784 ingresó en la logia masónica y compuso para ella.

La forma de trabajar de Mozart es asombrosa. Suele componer la pieza en su cabeza y después se limita a escribirla. En 1786 se estrena la ópera *Las bodas de Fígaro*, que cosecha críticas dispares, pues es la primera vez que una ópera muestra conflictos

sociales: un aristócrata español quiere poseer a una joven burguesa ya prometida. Tanto la esposa del aristócrata como la joven y su prometido se confabulan contra él. Faltan tres años para la Revolución Francesa, y los nobles ya no pueden hacer lo que quieren. Después se estrena en Praga *Don Giovanni*, ópera que da una forma tan perfecta a la historia de Don Juan que más tarde el filósofo danés Søren Kierkegaard la elevará a la categoría de una forma de vida, la vida estética.

Durante los años siguientes Mozart tendrá dificultades económicas. La guerra contra los turcos trae consigo un descenso del número de encargos y conciertos; al mismo tiempo Constanze cae enferma y requiere curas muy costosas. Mozart compone *Così fan tutte* y la opereta *La flauta mágica*. En 1791 se presenta en su casa un misterioso mensajero que le hace un encargo anónimo: un réquiem, es decir, una misa de difuntos (llamada así por la frase latina inicial: *Requiem aeternam dona eis, Domine*: “Señor, concédeles la paz eterna”). Mozart enferma, sigue trabajando en su lecho y finalmente muere el 5 de diciembre de 1791 a los treinta y cinco años de edad, cuando estaba en la flor de la vida.

Muy pronto empezaron a circular rumores sobre su muerte. Se decía, entre otras cosas, que Antonio Salieri, un mediocre compositor de la corte, le había envenenado por envidia hacia su genialidad. Este rumor fue extendido por Pushkin y el escritor inglés Peter Shaffer lo convirtió en el tema de su obra *Amadeus*, sobre la que Milos Forman hizo una película con el mismo título que se llevó ocho Oscar. Mozart, interpretado por Tom Hulce, aparece en esta película como una especie de McEnroe de la música.

La temprana muerte de Mozart y el efecto sobrenatural de su música convirtieron al compositor en un mito. Pasó a la posteridad como un genio divino perseguido por criaturas inferiores. En realidad, Salieri era inocente, y el misterioso mensajero había sido enviado por el conde Waldeck, que había

encargado el réquiem para hacerlo pasar por una composición suya.

Ciertamente, Mozart se sirvió del lenguaje tradicional de la ópera, de la sinfonía y de todas las variantes de la música instrumental, pero vivificándolo con su temperamento y con su propia expresión personal. Su música era elegante y podía llegar a ser sentimental, pero jamás cayó en la sensiblería. Por otra parte, sus óperas dejaron a un lado los destinos de Darío y de Alejandro Magno y se centraron en los problemas de su época. Así, en *La flauta mágica* —cuyo texto (libreto) había sido escrito por un francmasón— Sarastro y los iniciados luchan por la realización de la justicia y de los ideales de la Ilustración, y el príncipe Tamino tiene que superar ciertas pruebas para poder ser admitido en la logia masónica.

Si Mozart representa el paso del compositor de la corte al artista que trabaja de forma independiente, Ludwig van Beethoven (1770-1827) personifica la libertad del artista genial. Admirado como pianista, con la ayuda de diversos mecenas Beethoven logra establecerse con rapidez como compositor independiente. Muy pronto empieza a perder oído para acabar completamente sordo, una enfermedad que lo aísla y le obliga a componer únicamente de cabeza, algo nada fácil. Si los músicos anteriores habían aprendido el arte de componer y lo habían practicado como un oficio, las pretensiones de Beethoven iban mucho más allá: él se proponía unir sentimiento y mensaje humanista en una música muy elaborada desde el punto de vista formal. Tal como demuestran sus libros de notas, sus composiciones están siempre precedidas de muchos estudios. En ocasiones trabaja durante años en una misma pieza: naturalmente, la calidad alcanzada en estos casos es muy superior. Crea la música como arte autónomo, ignorando lo que espera de ella una cultura aristocrática superficial. Su música está escrita con más exactitud que, por ejemplo, la de Mozart, pues mientras que este último permite a los solistas un



Ludwig van Beethoven (1770-1827)

margen de improvisación, Beethoven fija sus partituras con precisión absoluta. Además, en su época se inventa el metrónomo, lo que le permite determinar el compás con total exactitud.

Beethoven compuso principalmente música instrumental, y sus obras más conocidas son sinfonías y sonatas para piano. Extremó la forma clásica de la sonata desde el punto de vista formal, dotándola de un fondo extramusical y dramático que la elevó a un nuevo nivel. El famoso *Himno a la alegría* del final de su *Novena Sinfonía*, es un ejemplo muy claro de su forma revolucionaria de trabajar. Intensificando la expresión, Beethoven dio un rumbo distinto a la música e inauguró la siguiente época, el Romanticismo. Al igual que Byron o Schiller, su persona encarna el nuevo tipo de artista autónomo que ya no se debe nada más que a su arte: algo que tendrá su traducción fisonómica en esa mirada in-



Franz Schubert (1797-1828)

tensa y ensimismada de Beethoven y en sus cabellos desordenados. No es una casualidad que sus bustos hayan sido tan vendidos.

ROMANTICISMO

El representante más importante del Romanticismo temprano es Franz Schubert (1797-1828). Mientras que Beethoven representa la violencia del *Sturm und Drang*, su contemporáneo Schubert ejemplifica la intimidad burguesa. Las conocidas *Schubertiadas*, las animadas veladas de una especie de comuna de artistas, alejaron la música del panorama de la sociedad vienesa y la llevaron al confortable salón burgués. Schubert es conocido fundamentalmente por sus canciones, su música para piano y sus cuartetos de cuerda —la música apropiada para el salón familiar de la época del “Biedermeier”, por eso seguimos llamándola “música de cámara”—. Pero incluso en la habitación más pequeña hay un lugar para una gran obra: la precisa transcripción musical de las canciones, especialmente en *Viaje de invierno*, y las melodías de su música instrumental tienen una calidad insuperable.

La unión de forma clásica y sensibilidad burguesa propia de la música de Mozart, Beethoven y Schubert, convierte el cambio de siglo en el periodo más interesante de la historia de la música. Verdaderamente no podía ir a mejor; y no lo fue, además, porque el siglo XIX se encargó de crear auténticas instituciones que comercializaron y santificaron la música al mismo tiempo: las figuras del editor, del crítico musical y del virtuoso, así como la idea de que la música era una obra de arte, por lo que su auténtica función no era divertir. En una palabra, se inventó la industria de la música, en la que esta tuvo el mismo destino que la mujer: o era una puta o una santa. La oposición música seria / música ligera responde a semejante dualidad. Con la pareja de aristócratas Tamino y Pamina, *La flauta mágica* de Mozart es la última pieza musical que se ocupa de la moral, pero sin descuidar por ello el elemento humorístico encarnado por Papageno y Papagena, las simpáticas aves del paraíso.

Por otra parte, la herencia de Beethoven pesaba demasiado sobre los compositores que le sucedieron. Todo lo que



Johannes Brahms (1833-1897)



Hector Berlioz (1803-1869)

podía decirse con una sinfonía ya lo había dicho él, lo que provocó la búsqueda de nuevas formas musicales y una lucha entre renovadores y conservadores. La crítica consideró como conservador a Johannes Brahms (1833-1897), cuyo problema era que sus sinfonías sonaban como las de Beethoven. Los renovadores propusieron soluciones diversas.

Una de ellas fue la música descriptiva, que en vez de atenerse a formas musicales heredadas, como la sonata, pretendía contar historias. Ahora los contenidos extramusicales determinaban el propio desarrollo musical, inventando en cierto modo la música para el cine antes de que él mismo existiese. El prototipo de la música descriptiva es la *Symphonie fantastique* de Hector Berlioz (1803-1869), que cuenta las penas amorosas de un joven y sus éxtasis con las drogas; el parecido con las vivencias del compositor no es casual.

Franz Liszt (1811-1886) desarrolló el poema sinfónico y se aventuró con una sinfonía sobre Fausto. Pero quien llevó hasta el extremo la música descriptiva fue Richard Strauss (1864-1949), quien presumía



Franz Liszt (1811-1886). Fotografía de Nadar.

de poder expresar musicalmente el sonido resultante de servir cerveza en un vaso, y de una forma tan exacta que incluso podía reconocerse de qué clase de cerveza se trataba. La debilidad de la música descriptiva es eviden-



Richard Strauss (1864-1949)



Robert Schumann (1810-1856)



Felix Mendelssohn (1809-1847)

te, pues, como en algún momento la música instrumental debe poder arreglárselas sin explicaciones, resulta imprescindible conocer de antemano el contenido extramusical para comprender de qué se trata. Sin este saber previo, la música no pasa de ser una sucesión de momentos más o menos enérgicos, más o menos rápidos y más o menos dramáticos, cuyo conjunto no nos deja más que signos de interrogación.

En el caso de Robert Schumann (1810-1856), la propia vida artística en sí se convirtió en programa. Su experiencia extramusical más importante era la poesía, y su ideal de artista Jean Paul. Pero Schumann arruinó su carrera como pianista con un accidente poco poético y que hubiera sido digno de un Tristram Shandy: se construyó un aparato para fortalecer el dedo anular y acabó por lesionarse el tendón. Después se casó con la pianista Clara Wieck, no sin antes pleitear con el padre de esta. Clara Schumann fue una mujer sorprendente: reconocida pianista, compositora y madre de ocho hijos, a los que de una forma muy práctica dejó en manos de sus parientes para que no la molestasen en sus ejercicios de piano. Para conservar el recuerdo de sus hijos, Schumann compuso sus *Escenas infantiles*. Fundó la *Neue Zeitschrift für Musik*, revista musical que aún sigue publicándose. El final del compositor parece confirmar la tesis de la afinidad entre genialidad y locura: tras sufrir agudas depresiones, Schumann se tiró al Rin

en Düsseldorf; posteriormente fue ingresado en un manicomio, donde murió un par de años después.

Schumann y Felix Mendelssohn (1809-1847) fueron los compositores que recuperaron para su época a Johann Sebastian Bach y lo presentaron al público. En Mendelssohn podemos reconocer la figura de Mozart, pues también él empezó a componer cuando era un niño, lo que hizo con gran facilidad y con mucho éxito. Pero, al igual que Mozart, murió muy joven. Pese a sus maravillosas obras, la que lo inmortalizó fue su *Marcha nupcial* o, mejor dicho, “la” marcha nupcial.

Otra respuesta a la crisis de las formas musicales del siglo XIX fue el desarrollo de las músicas nacionales. Con el auge del nacionalismo decimonónico, muchos compositores vincularon su música a los mitos nacionales y al folclore. Conocidos ejemplos de tal vinculación son el *Réquiem alemán* de Brahms, el ciclo de Bedrich Smetana (1824-1884) titulado *Mi patria*, con las rápidas aguas del Moldava, y *Peer Gynt-Suite* de Edward Grieg (1843-1907). El mundo operístico, hasta entonces dominado por Italia, se dividió y dio lugar a una ópera francesa, una ópera italiana y una ópera alemana. Como los rusos no quisieron participar en él, fundaron la tradición del ballet ruso. Al mismo tiempo, el resentimiento nacional acabó con el internacionalismo que hasta entonces había imperado en la música. En Alemania, por

ejemplo, la música francesa empezó a considerarse como una música de calidad inferior, dado que no satisfacía las pretensiones de profundidad y de seriedad de los alemanes.

Frédéric Chopin (1810-1849) tendió un puente entre Polonia y Francia. Chopin había nacido en Polonia, su padre era francés y su madre polaca. Al igual que Mendelssohn, fue un niño prodigio. Se sintió atraído por la excitante atmósfera de París, que Liszt y Paganini habían convertido en la meca de los virtuosos, y se propuso revolucionar el ámbito de la ejecución pianística. A consecuencia de su delicada salud, Chopin no frecuentaba las salas de concierto, y aunque sus manos eran pequeñas, su ejecución pianística, lírica y virtuosa al mismo tiempo, entusiasmó a todo el mundo. Después se convirtió en un pionero del turismo, descubrió Mallorca con la escritora George Sand y decidió ajustarse al cliché mozartiano y morir joven.

Un grupo de artistas rusos reunidos en torno a Mijail Glinka (1804-1857) se quedaron en el Este y se inspiraron en el folclore y en las leyendas rusas: se llamaron



Frédéric Chopin (1810-1849)

a sí mismos “el gran grupito”. De los miembros de este grupo conocemos a Modest Mussorgski (1839-1881), sobre todo por sus *Cuadros de una exposición*, una obra que ilustra ejemplarmente cómo la pintura puede inspirar la música. Se trata de piezas pianísticas que explotaron hasta tal punto el sonido del piano, que muchos músicos posteriores se sintieron animados a instrumentar los cuadros: desde la versión orquestal de Ravel hasta una versión rock, pasando por una temprana versión electrónica. Wassily Kandinsky aportaría más tarde otros cuadros. Pero estas piezas pianísticas son más bien una excepción en la obra de Mussorgski. “El gran grupito” produjo fundamentalmente óperas inspiradas en el folclore ruso. Otro de los miembros de la llamada “escuela nacional rusa” es Piotr Tchaikovski, al que sin embargo conocemos menos por sus once óperas que por sus tres ballets: *El lago de los cisnes*,



Modest Mussorgski (1839-1881)



Piotr Tchaikovsky (1840-1893)

La Bella Durmiente y Cascanueces. De esta manera desembocamos en la tercera respuesta a la crisis de las formas musicales del siglo XIX: la ópera.

En el caso de la ópera, la transición al Romanticismo fue sencilla. Bastó con echar mano del material romántico que procuraban las historias llenas de bosques y de seres maravillosos procedentes de todos los mundos posibles: del mundo superior, del submundo o de mundos intermedios. *El cazador furtivo*, de Carl Maria von Weber (1786-1826), es una de las obras más representativas y populares de este género. El tema titulado “Tejemos para ti la corona virginal” se convirtió en una canción de moda y estuvo a punto de lograr que algunos contemporáneos, como Heinrich Heine, perdieran el juicio. La ópera italiana volvió a florecer con Rossini (1792-1868), Donizetti (1797-1848), Verdi (1813-1901) y Puccini (1858-1924). Todos ellos permanecieron bastante ajenos al Romanticismo alemán y se dedicaron a escenificar con grandes gestos grandes temas, por ejemplo las obras de Shakespeare. Pero las innovaciones formales fueron más bien pocas,

pues el público italiano amaba demasiado el canto. La ópera clásica se componía de una sucesión de arias, dúos y conjuntos vocales. Estas partes estaban unidas por el recitado —estilo intermedio entre la declamación y el canto—, una especie de narración que permitía no perder el hilo de la trama.

Este panorama cambió con Richard Wagner (1813-1883), el gran maestro de la ópera romántica alemana, cuya figura sigue provocando reacciones enfrentadas. El aprecio que Hitler sentía por su obra, el antisemitismo de Wagner y la patriotería de las aliteraciones de sus textos lo han convertido en un personaje ambiguo. Wagner toma los temas de sus dramas musicales del mundo de las leyendas nórdicas. Su obra más importante es la tetralogía *El anillo de los Nibelungos*; *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores de Nuremberg* y *Parsifal* son los títulos de otras de sus óperas. Además, su imagen está ligada al rey Luis II de Baviera y a su delirante y patética inclinación a la teatralización de su propia persona, que culmina en la instauración de un culto para el que se construyó un santuario en Bayreuth: el *Festspielhaus*. Su



Giuseppe Verdi (1813-1901)



Richard Wagner (1813-1883)

esposa Cosima Wagner, hija del compositor Franz Liszt, proporcionó los medios necesarios. El *Festspielhaus* pasó luego a manos de su hijo, el director de orquesta Siegfried Wagner, y de este al nieto, el administrador Wieland Wagner. En el culto a Wagner esta dinastía encuentra su comunidad de fieles.

Pero en la época de Wagner semejante culto era algo más que una simple manía personal: era la prueba de que el arte había alcanzado su más alta cima. Y para muchos contemporáneos —para Schopenhauer, por ejemplo— la cima del arte era la música. La poesía simbolista también intentó convertirse en música, y en el esteticismo del cambio de siglo la misma vida se disuelve en el arte.

En busca de la obra de arte total, Wagner intentó reunir todas las artes bajo el dominio de la música. El texto, la música, los decorados y la coreografía se funden con una intensidad hasta entonces desconocida. Sus óperas ya no son el resultado de la suma de sus partes, tan íntimamente relacionadas ahora entre sí que forman una sola pieza.

Para conseguir ese resultado, Wagner idea un nuevo principio constructivo: el *leitmotiv*, por el que cada uno de los elementos significativos de una historia obtiene una especie de rasgo distintivo que permite reconocerlo, del mismo modo que se reconoce a un personaje por su tic. Pero tal rasgo distintivo identifica no solo a los personajes, sino también a objetos, sentimientos y situaciones. Por ejemplo en el caso de Sigfrido, el motivo de la espada es una enérgica serie ascendente de notas. Wagner ensambla sus óperas sirviéndose de un extenso repertorio de motivos, y la variación de un motivo indica un giro en la acción: así, si el motivo de la espada suena en modo menor, esto indica una disminución del poder de Sigfrido.

Pero Wagner también es ejemplar en otro sentido. Al Romanticismo ya no le bastan las armonías clásicas (es decir, esos seis acordes dependientes de una nota fundamental a los que antes hacíamos referencia). Cuanto más compleja es la armonía, mayor es el número de notas que se añaden a un determinado acorde —algo que los clásicos no hubieran consentido—; y mayor el número de combinaciones de acordes. Algunos contemporáneos de Wagner consideraron que el acorde de Tristán, con el que comienza *Tristán e Isolda*, era el final de la armonía. Ciertamente, la serie de acordes que le sigue todavía depende de una nota fundamental, pero que ya no aparece. En su búsqueda de una mayor expresión, de un arte más elevado y de una significación más profunda, la música romántica llega al límite de sus posibilidades. Más allá de este límite se encuentra ya la música moderna.

LA MÚSICA MODERNA

Gustav Mahler (1860-1911) es considerado como el primer compositor moderno. Romántico, admirador de Wagner y propenso a lo gigantesco (para ejecutar su *Sinfonía de los mil* se necesitan mil trescientos setenta y nueve músicos), Mahler orienta sus sinfonías hacia formas próximas



Gustav Mahler (1860-1911)



Claude Debussy (1862-1918)



Erik Satie (1866-1925)

al *collage* y hacia una música que habla de sí misma. El caos sonoro reinante se convierte para él en modelo de una combinación dispar de sonidos en los que la música se comenta a sí misma. Así, se empieza imitando a la perfección el trino de un pájaro, que después se convierte en el motivo musical; se intercala una orquesta de instrumentos de viento a modo de fondo sonoro, y se mezcla lo banal con lo artístico. El conjunto se enmarca en una sonoridad expresiva que parece extraída del inconsciente y que refleja el sentimiento de desarraigo del compositor. Mahler se sentía triplemente apátrida: como bohemio en Austria, como austriaco entre alemanes y como judío en todo el mundo. Por eso no es extraño que acudiese al diván de Freud. Allí pudo comprender el significado de una experiencia de su infancia: cuando su padre volvió a maltratar a su madre, el pequeño Gustav huyó desesperado de la casa y encontró refugio en un músico callejero que cantaba una canción popular. La asociación de esa música alegre con el sufrimiento personal fue decisiva e invirtió los ideales de belleza de la tradición.

A continuación, el mundo de la música, al igual que las otras artes, sufrió

distintas conmociones. Empezaron los impresionistas. Como sucedía en la pintura, Claude Debussy (1862-1918) buscó nuevos sonidos disolviendo las viejas formas musicales en favor de acordes y escalas difusos para expresar atmósferas y colores, como por ejemplo en su pieza para orquesta titulada *La Mer*. Aunque su música todavía era armónica desde el punto de vista sonoro, las combinaciones de acordes y las escalas eran tan nuevas e inhabituales que desorientaron al público.

La misma desorientación causó Erik Satie (1866-1925), un artista insólito en todos los sentidos y amigo de Debussy. Grotesco pianista y familiarizado con los surrealistas y con las nuevas corrientes artísticas, Satie dijo cosas como estas: “El hecho de que la música no guste ni a los sordos ni a los mudos, no es una razón para despreciarla”. Satie compuso música sobre música, como la *Sonate Bureaucratique*, que ridiculiza la música pianística burguesa; en sus partituras hay anotaciones en las que indica que ciertos pasajes debían repetirse durante dieciocho horas; publicó obras que prohibió ejecutar y fundó una Iglesia cuyo primer mandamiento era que solo él podía pertenecer a ella.



Arnold Schönberg (1874-1951)



Igor Stravinski (1882-1971)



Sergei Prokofiev (1891-1953)

Al mismo tiempo, con sus *Gymnopédies* y *Gnossiennes* (títulos dadaístas carentes de sentido) compuso una música de una belleza sobrenatural, pero completamente antirromántica. Satie fue acogido con simpatía por Adorno.

Arnold Schönberg (1874-1951) intentó ampliar el lenguaje musical, partiendo de la idea de que si el Romanticismo había agotado todos los sonidos armónicos, había llegado la hora de hacer música con los menos armónicos. Esto significaba la emancipación de la disonancia: los sonidos disonantes ya no eran simples medios para hacer que, a través del contraste del que son portadores, la armonía volviese a sonar al final aún más bella, sino que eran sonidos autónomos. El segundo paso consistía en superar el viejo sistema de los modos mayor y menor, pues en ellos también se había dicho todo. Sin embargo, esto no implicaba abandonar sin más las viejas escalas, que estaban basadas en el efecto natural de las notas. Schönberg salió del dilema mediante la invención de la música dodecafónica, basada en una regla muy sencilla: en una sucesión de notas, cada una de las doce notas debe sonar una vez. Esto constituye una serie, y el resto de la pieza

debe construirse a partir de ella. Ninguna de las notas de una serie puede tomar protagonismo a costa de las demás, pues el principio básico del dodecafonismo es un igualitarismo absoluto entre todas las notas, una suerte de entropía musical (concepto físico que hace referencia a la muerte térmica del universo). La teoría de Schönberg influyó considerablemente en otros compositores. Algunos de sus alumnos fueron compositores muy importantes, como Alban Berg, Anton Webern y Marc Blitzstein.

Thomas Mann se sirve de este comienzo radical propuesto por Schönberg para caracterizar al compositor Adrian Leverkühn, el protagonista de su novela *El Doctor Fausto*. Al igual que Schönberg, Leverkühn entiende que el lenguaje musical de la tradición está agotado y vende su alma al diablo para que este le permita descubrir la música dodecafónica. Así pues, quien quiera saber algo de la música moderna, puede hacerlo leyendo *El Doctor Fausto*, novela en la que Thomas Mann contó con el asesoramiento técnico de Theodor W. Adorno.

No se puede decir que la música de Schönberg fuese muy bien acogida por el público. En este sentido, a Igor Stravinski



Dimitri Shostakovich (1906-1975)

140

(1882-1971) le fue muchísimo mejor. En vez de pretender desarrollar el lenguaje musical mediante métodos nuevos, Stravinski confió en las formas tradicionales, en parte clásicas y en parte arcaicas, y las organizó con tanta ironía que su música logró escandalizar al público. *La consagración de la primavera* chocó tanto por su temática pagana como por su ritmo excesivo. Stravinski fue el primero en servirse de la historia de la música como fondo del cual extraer materiales para nuevas composiciones. Mientras que Schönberg y Stravinski gozaban de la libertad artística que les procuraba la sociedad burguesa, Sergei Prokofiev (1891-1953) y Dimitri Shostakovich (1906-1975) jugaban al escondite con la censura soviética. De ahí que su música acuse una contradicción entre el clima de optimismo oficial y la protesta subterránea.

ESTADOS UNIDOS

La contribución de Estados Unidos a la música se remonta a la cultura afroamericana: el *jazz*. El *jazz* se desarrolla a partir del *blues*, combinando cantos africanos tradicionales, himnos cristianos y orquestas de baile europeas. Entre las grandes oleadas de emigrantes, los *klezmer*, o músicos tradicionales judíos de Europa del Este, también llevaron su música a América y animaron la escena con el sonido oriental del clarinete. Al emigrar los trabajadores negros desde las zonas agrícolas a las zonas industriales, esta música se desplazó muy rápidamente desde el campo a las ciudades. Según una teoría popular, el ritmo *ragtime* tiene su origen en el ruidoso movimiento de los trenes que trasladaban a los negros a Chicago.

El *jazz* fue asimilado rápidamente por los blancos y se extendió a Europa, donde Stravinski y otros compositores incorporaron a su música elementos jazzísticos. Inversamente, los compositores norteamericanos enlazaron con la música europea, como muestra el *jazz* sinfónico de George Gershwin (1898-1937). Inmediatamente después llegaron el popular *swing* y las legendarias *bigbands* de Duke Ellington (1899-1974) y Benny Goodman (1909-1986). En cambio, a las formas musicales con mayores pretensiones artísticas, como el *bebop* y el *free jazz*, les ocurre un poco como a la gran música europea: que solo llegan a un reducido público de expertos. El *jazz* devuelve al mundo musical un elemento que los europeos habían reprimido pudorosamente: al tratarse de una música corporal, el cuerpo puede volver a estar presente como órgano musical. El *rock 'n' roll* simboliza el movimiento de liberación del cuerpo de los tiempos de posguerra (Elvis Presley obtuvo el sobrenombre de "the pelvis" por sus provocadores movimientos de cadera). La batalla se ganó hace ya mucho tiempo. La reunificación de la música y del



George Gershwin (1898-1937)



Duke Ellington (1899-1974)

éxtasis corporal se pone de manifiesto en el hecho de que la música se haya apoderado también de la cultura juvenil. El *pop* es nuestro rey e impone su dominio sobre las distintas tribus, clanes y clubes. Cada uno de ellos cuenta con sus propios rituales, su estética, sus drogas y sus señas de identidad. *Techno*, *hiphop*, *drum and base*, bandas que recuerdan a los Rolling Stones de Mount Rushmore, *boy-groups*, *girlie-bands*... la lista sería interminable.



Benny Goodman (1909-1986)

La última moda es combinar toda esta variedad. El lema es “cross over”: virtuosos del *jazz* que tocan música clásica, orquestas clásicas que tocan *pop*, tenores aclamados como si fueran estrellas del *pop* y que incluso cantan las canciones de estos, folclore nacional y sonido urbano unidos en una *world-music*. Los límites entre música seria y música ligera se difuminan. Al mismo tiempo, la música es hoy un fenómeno comercial que está en manos de la industria de la cultura. En el siglo XX la industria irrumpió en el ámbito de la música gracias a dos inventos: el disco y la radio, es decir, gracias a la posibilidad de difundir masivamente la cultura. De este modo nació una cultura musical democrática en la que todos tienen acceso a cualquier tipo de música. La industria del ocio mueve millones y opera en todo el mundo con alta tecnología. Como en la isla encantada de *La tempestad* de Shakespeare, el mundo está lleno de sonidos. Algunos añorarán los tiempos en los que la música todavía era un arte; pero lo cierto es que hoy, en cada gran almacén, Pitágoras vería cumplido su sueño de la música de las esferas. ✱