

28. El Romanticismo tardío en Alemania y en Austria

Durante la segunda mitad del siglo XIX, el mundo musical occidental se diversificó como resultado de una mayor ampliación y segmentación del público musical. El aumento del interés por la música del pasado se equilibró con el nacimiento de nuevos estilos en la música de concierto y por una creciente seriedad dentro de las salas de conciertos; a su vez, las formas nuevas de la música de entretenimiento ensancharon el abismo entre la música clásica y la popular. En este capítulo nos centraremos en la tradición clásica en Alemania y examinaremos de qué manera el debate entre los partidarios de Johannes Brahms y de Richard Wagner cristalizó en una fuerte escisión dentro de la música alemana. En el capítulo siguiente analizaremos las tradiciones nacionales de Francia y Europa del este y del norte, y exploraremos la división entre corrientes clásicas y populares, en particular penetrando en la vida musical de los Estados Unidos.

Dicotomías y disputas

La música desde 1850 tiene un aspecto más variopinto que en las épocas anteriores, sencillamente porque los testimonios históricos son más completos y se ha conservado una gama más amplia de música. Esta mayor diversidad no es sólo una ilusión. Diversos factores entraron en combinación para convertir al siglo XIX en el periodo más variado hasta entonces, sólo sobrepasado por el todavía más diversificado siglo XX.

Antes del siglo XIX, la mayor parte de la música interpretada se había compuesto en vida de los intérpretes, con excepción de los cantos, los corales y los himnos de la iglesia. En 1850, los conciertos para orquesta, de cámara, corales y de otros tipos se

concentraron cada vez más en un repertorio de clásicos musicales, y en cada década nueva la proporción de obras antiguas aumentó (véase capítulo 25). El establecimiento de un repertorio clásico permanente es quizá el factor de repercusión musical más importante de la segunda mitad del siglo XIX, pues tuvo numerosos efectos más allá de los programas de los conciertos.

Paralelamente al nacimiento de un repertorio clásico, se intensificó el interés por la música del pasado. La nueva disciplina de la musicología se creó con el fin de estudiar y clasificar la música de las generaciones anteriores. Los estudiosos sacaron a la luz y publicaron la música de los grandes compositores de épocas pasadas, tirando ediciones de las obras completas de Bach, Händel, Palestrina, Mozart, Schütz y Lasso, así como de los maestros de la primera mitad del siglo XIX, como Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Schumann y Schubert. Estas ediciones y muchas otras menos integrales y pensadas para la interpretación contribuyeron a formar un canon de compositores cuya música configuraba el centro del repertorio y la corriente dominante de la historia de la música. La mayoría de estos compositores eran alemanes y sus ediciones se publicaron por estudiosos y editores alemanes, que vincularon con el nacionalismo el resurgir de la música del pasado; las ediciones alemanas de Palestrina y de Chopin fueron notables por dotar a estos compositores de un estatus cívico a pesar de su nacionalidad. La música menos conocida del Renacimiento y del Barroco fue recopilada en series tales como *Denkmäler der Tonkunst* (Monumentos del arte de la música, iniciada en 1869), *Denkmäler deutscher Tonkunst* (Monumentos de la música alemana, iniciada en 1892) y *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (Monumentos de la música en Austria, iniciada en 1894). Más tarde, los estudiosos y las editoriales de fuera de Alemania comenzaron a producir ediciones de música de sus propios maestros históricos, incluidos Purcell en Inglaterra y Grétry, Rameau en Francia.

De ese modo, en la segunda mitad del siglo XIX, intérpretes y público tenían a su disposición no sólo la música más reciente y las obras del repertorio estándar, sino una provisión en aumento de música más antigua que, paradójicamente, era nueva para ellos y satisfacía el deseo de algunos de escuchar nuevas piezas junto a otras conocidas. Desde el momento en el que el repertorio de un coro podía incluir música seleccionada de los cuatro siglos anteriores y un pianista podía interpretar obras desde Bach hasta el presente en un único concierto, podemos afirmar con certeza que nada aproximado a tal variedad de estilos había estado antes presente simultáneamente en la tradición interpretativa.

La continua presencia de música más antigua planteó problemas a los compositores vivos. ¿Cómo podían gestarse obras nuevas que atrajesen a una audiencia acostumbrada por encima de todo a escuchar una música que ya les resultaba familiar, la mayor parte compuesta una o más generaciones antes? Los compositores respondieron de distintos modos. Algunos, como Brahms, compitieron con los maestros clásicos en su propio terreno, escribiendo sinfonías y obras de cámara dignas de situarse junto a las de Beethoven, y canciones y piezas para piano que podían rivalizar con

las de Schubert, Schumann y Chopin. Otros, como Wagner y Liszt, vieron el legado de Beethoven como un punto de partida en una dirección diferente, hacia géneros nuevos como el drama musical y los poemas sinfónicos. En los países de lengua alemana, la disputa se polarizó en torno a Brahms y a Wagner, y a las dicotomías entre música absoluta y música programática, entre tradición e innovación, y entre los géneros y formas clásicos y los géneros nuevos. Lo que parece claro, mirando retrospectivamente, es que los partidarios de ambos bandos compartían el objetivo común de establecer un nexo con Beethoven, atraer a públicos que conocían las obras maestras clásicas y asegurar un lugar para su propia música en un repertorio permanente cada vez más saturado. Toda esta música pasó a conocerse como *música clásica* porque fue escrita para intérpretes similares a los que ejecutaban las obras representadas en el repertorio clásico y estaba pensada para ser interpretada junto a éstas.

Aunque el repertorio clásico se concentró en los compositores de las áreas de habla alemana, éste se interpretaba en distinta medida en las salas de conciertos de Europa y de América. En consecuencia, los compositores de otros países se encontraron también compitiendo con los clásicos y afrontando cuestiones de identidad nacional.

El nacionalismo era una fuerza tan poderosa en la música instrumental, la canción y la música coral como lo era en la ópera. El sabor nacional se valoraba en gran medida como evidencia de la autenticidad y la distinción de un compositor. La búsqueda de un pasado musical era en parte un síntoma nacionalista. Los compositores alemanes y franceses lo encontraron en sus tradiciones escritas, así como en el folclore; por ejemplo, Brahms extrajo su inspiración de Schütz, Bach, Beethoven y otros precursores alemanes. Los europeos del este y del norte encontraron un pasado utilizable, en primer lugar, en la incorporación de aspectos de la tradición no escrita de música folclórica de sus propios países (véase capítulo 29). El nacionalismo no fue un intento de romper totalmente con la tradición occidental, sino un modo de asumirla ofreciendo un sabor distintivo que pudiera aceptarse como parte del repertorio internacional. Los compositores de todas partes tenían la elección de hacer hincapié en su nacionalidad y de hacerlo hasta un grado determinado. En las naciones más alejadas del centro, como Rusia y Estados Unidos, los compositores se ubicaban en distintos puntos de un *continuum* entre orientaciones nacionalistas e internacionalistas, dependiendo del grado del énfasis puesto en los elementos específicamente nacionalistas de su música.

En el capítulo 27 vimos cómo, cuando la ópera se volvió más seria, el entretenimiento teatral más ligero reaccionó en respuesta, desde la opereta hasta el cabaret y el vodevil. En la música instrumental, la canción y la música coral, se abrió asimismo un abismo cada vez más amplio entre la música clásica y la música pensada para el consumo popular, tanto en los conciertos como en las publicaciones para la práctica musical doméstica. Esta dicotomía se ha expresado con diversos términos y con distintos matices de significado: lo clásico frente a lo popular, lo serio frente a lo ligero, lo culto frente a lo vernáculo, lo elevado frente a lo llano. Aunque, a principios

del siglo XIX, Beethoven era capaz de escribir ambos tipos de música —sinfonías y cuartetos de cuerda por un lado, rondós ligeros y arreglos de canciones folclóricas por el otro—, este amplio espectro fue cada vez más infrecuente en los compositores de la segunda mitad del siglo, que tendieron a especializarse en un único tipo de música. Mientras Brahms y Bruckner escribían sus sinfonías en Viena, Johann Strauss hijo, conocido como «El rey del vals», componía cientos de vals, galopes y otras danzas en la misma ciudad, para su interpretación en grandes bailes y conciertos, como el concierto al aire libre. Los estilos clásicos y populares se separaron gradualmente, hasta que en las primeras décadas del siglo XX había mucho menos en común entre una sinfonía y una canción popular que en los días de Mozart.

Todas estas dicotomías —entre obras y estilos musicales antiguos y nuevos, entre música absoluta y programática, entre elementos nacionalistas e internacionalistas y entre música clásica y popular— eran demarcaciones difusas dentro del paisaje musical. Oyentes y aficionados disfrutaban a menudo de todas las posibilidades y amontonaban sobre los atriles de sus pianos Lieder alemanes junto a canciones populares o sonatas, aun cuando los compositores tenían que hacer una elección. Los compositores tratados en este capítulo y en el siguiente incluyen a los de mayor éxito en su tiempo y representan una amplia gama de estrategias para hacer frente a los desafíos de su época.

Cronología: El romanticismo tardío en Alemania y Austria

- 1848 Revoluciones en las ciudades europeas
- 1848-1916 Reinado de Francisco José como emperador de Austria
- 1851 Inicio de la edición completa de las obras de J. S. Bach
- 1854 *Les Préludes*, de Franz Liszt
- 1854 *Sobre lo bello musical*, de Edward Hanslick
- 1857-1859 *Tristan und Isolde*, de Richard Wagner
- 1861 Guillermo I coronado rey de Prusia
- 1862 Otto von Bismarck nombrado primer ministro de Prusia
- 1867 El Imperio Austriaco se reorganiza como monarquía austro-húngara
- 1868 *Un Réquiem alemán*, de Johannes Brahms
- 1870-1871 Guerra entre Francia y Prusia
- 1871 Proclamación del Imperio Alemán; Guillermo I coronado emperador
- 1874-1880 Cuarta sinfonía (*Romántica*), de Anton Bruckner
- 1885 Cuarta Sinfonía, de Brahms
- 1889 *Mörke-Lieder*, de Hugo Wolf
- 1897 *Don Quixote*, de Richard Strauss

Johannes Brahms

Johannes Brahms (1833-1897; véase biografía) alcanzó la madurez como compositor justo en el momento en que el repertorio clásico empezaba a dominar la vida concertística. Cuando cumplió los veinte años, tres quintas partes de la música interpretada en los conciertos para orquesta era de compositores fallecidos y, a la edad de cuarenta años, esa proporción había aumentado a más de tres cuartos. Brahms comprendió a la perfección lo que significaba componer para un público cuyo gusto se había formado con las obras maestras clásicas de los dos últimos siglos: tenían que crearse piezas semejantes, en la función y en la estética, a aquellas ya consagradas en el repertorio, aunque lo bastante diferentes como para ofrecer algo nuevo y atractivo. Trabajó lentamente y ejerció una severa autocrítica, pues sabía que su reputación dependía de la calidad de cada pieza. Muy versado en la música del pasado, desde Beethoven y los primeros románticos hacia atrás, hasta los compositores del Renacimiento y del Barroco, realizó una síntesis entre los elementos de su música y los idiomas clásico y folclórico de su época para crear un estilo único y personal. Como Schubert antes que él, Brahms empleó prácticamente todos los lenguajes musicales de su época, de los estilos sacros a la música de los gitanos húngaros, y los integró en su música para conseguir un idioma muy variado y expresivo de su propio cuño. Al mismo tiempo, su erudición se combinó con una sensibilidad profundamente romántica, de manera que su música atrajo inmediatamente a oyentes que apreciaron su belleza lírica y su expresividad sincera y a entendidos que admiraron su integridad y elegante factura.

Las obras orquestales

Brahms sabía que sus sinfonías tendrían que alcanzar el nivel establecido por Beethoven. «¡Nunca escribiré una sinfonía!», exclamó en 1870. «No tenéis idea de cómo se siente alguien como yo cuando escucha a un gigante de tal calibre caminando tras de ti todo el tiempo.» De hecho, a sus cuarenta años sólo había terminado cuatro obras para orquesta: dos serenatas, el Concierto para piano No. 1 en Re menor (1861) y las *Variaciones sobre un tema de Haydn*, op. 56a (1873). Cuando por fin compuso una sinfonía, invocó deliberadamente el modelo de Beethoven, aunque se labró una senda propia.

Brahms escribió cuatro sinfonías. La primera, la Sinfonía No. 1 en Do menor, op. 68, la terminó finalmente en 1876, después de trabajar en ella durante más de veinte años. El éxito de esta sinfonía le indujo a escribir otra inmediatamente, la No. 2 en Re mayor, op. 73, en 1877. Y siguieron dos más; la Sinfonía No. 3 en Fa mayor, op. 90, en 1883 y la Sinfonía No. 4 en Mi menor, op. 98, en 1885.

La Primera Sinfonía de Brahms portaba consigo el peso y la historia del género, si bien a pesar de sus similitudes con Beethoven conlleva diferencias con respecto a lo

Johannes Brahms (1833-1897)

Brahms fue el compositor más destacado de su época en todos los campos, con excepción de la ópera, y una influencia importante sobre la música del siglo XX.

Nació en Hamburgo en una familia de recursos modestos. Su padre tocaba la trompa y el contrabajo en salas de baile y en conjuntos locales. Brahms estudió de niño piano, violonchelo y trompa; a través de las lecciones de piano y teoría de la música desarrolló su amor por la música de Bach, Haydn, Mozart y Beethoven. Ganaba más dinero tocando música popular en restaurantes y tabernas, lo cual fomentó su gusto por la música folclórica y popular que perduró toda su vida. Tuvo una predilección especial por el estilo de los gitanos húngaros y lo empleó en muchas composiciones.

En 1853, Brahms conoció al violinista Joseph Joachim y a Robert y Clara Schumann, quienes se convirtieron en su apoyo más fuerte. Schumann elogió a Brahms por escrito, lanzó su carrera artística y lo ayudó a encontrarle un editor. Tras el intento de suicidio de Schumann y su reclusión por enfermedad mental, Brahms tomó a su cuidado a su familia, mientras Clara regresaba a su actividad como intérprete. Se enamoró de ella, pero no sabemos si entre ellos hubo algo más que una relación platónica, incluso tras la muerte de Schumann en 1856. Tuvo algunas relaciones con otras mujeres, pero decidió permanecer soltero, rodeándose de un estrecho círculo de amigos.

Brahms se ganó la vida dando conciertos como pianista y director de orquesta, y gracias a la venta de su música a los editores. Dirigió la Singakademie de Viena en 1862-1863 y se estableció allí de manera permanente en 1868. De 1872 a 1875 dirigió el coro y la orquesta de la Gesellschaft der Musikfreunde, donde programó mayormente música alemana, desde el siglo XVI hasta su propia época. También estuvo activo como editor de la música de C. P. E. Bach, François Couperin, Schumann, Schubert y Chopin. En las dos últimas décadas de su vida viajó ampliamente como director de orquesta, interpretó sobre todo sus propias obras y recibió numerosos honores. Murió de un cáncer de hígado, menos de un año después de la muerte de Clara Schumann, y fue enterrado en el Cementerio Central de Viena, cerca de Beethoven y de Schubert.

Obras principales: 4 sinfonías, 2 conciertos para piano, un concierto para violín, 2 oberturas, 2 serenatas, 3 cuartetos de cuerda, otras 21 obras de cámara, 3 sonatas para piano, numerosas piezas para piano, *Un Réquiem Alemán*, obras corales, conjuntos vocales y aproximadamente 200 *Lieder*.

acostumbrado. Consta de la sucesión convencional de cuatro movimientos —rápido, lento, un movimiento ligero y uno rápido. No obstante, el tercer movimiento no es un scherzo, sino un intermezzo lírico o una pieza de carácter, sustitución que Brahms reiteró en las siguientes sinfonías. Brahms se hace eco de la Quinta Sinfonía de Beethoven en su progreso de Do menor a Do mayor y en la lucha hacia el triunfo

fo, pero el esquema tonal global de cuatro movimientos —Do menor, Mi mayor, La bemol mayor con una sección intermedia en Si mayor y Do menor/mayor— es característico de los compositores posteriores a la hora de definir un círculo de terceras mayores. La presencia tanto en el primer movimiento como en el último de introducciones lentas que despliegan gradualmente el material temático principal antes del inicio del allegro es distinto a todo modelo beethoveniano, si bien recuerda la primera versión de la Cuarta Sinfonía de Schumann. El tema principal del movimiento final es una melodía himnica, que sugiere inmediatamente un paralelo con el movimiento final de la Novena Sinfonía de Beethoven. Y sin embargo, las voces no aparecen, como si Brahms dijese que el recurso a las palabras por parte de Beethoven no es necesario. La sinfonía asume al completo la influencia de Beethoven —el director de orquesta Hans von Bülow le puso el apodo de «Décima de Beethoven»—, aunque también fusiona otros modelos e incluye buena parte de novedad, algo ineludible para poder soportar la comparación con las constantes innovaciones de Beethoven.

Los compases iniciales de la Sinfonía No. 3, que se muestran en el ejemplo 28.1, ilustran tres características frecuentes en la música de Brahms: arcos melódicos amplios, relaciones cruzadas entre formas en mayor y en menor de la tríada de tónica, y cierta ambigüedad métrica entre divisiones ternarias y binarias del compás. Aquí, las pausas sobre la cuarta parte del compás invitan a escuchar el tema en 3/2, pero la frase siguiente deja claro el compás de 6/4. El conflicto entre mayor y menor reaparece en el movimiento final, que empieza en Fa menor y se establece en Fa mayor sólo en la coda. El segundo tema del movimiento final, que mostramos en el ejemplo 28.2, expone otro efecto métrico que resulta ser en la práctica un sello distintivo de Brahms: el choque entre compases ternarios y binarios simultáneos.

El movimiento final de la Cuarta Sinfonía de Brahms, que se muestra en la ilustración 28.1, es una chacona, forma que refleja la fascinación de Brahms por la música barroca. Se trata a la vez de un conjunto de variaciones sobre un bajo ostinato y sobre un esquema armónico. Brahms extrajo la figura ascendente del bajo del coro final de la cantata de Bach *Nach dir, Herr, verlangst mich*, BWV 150, pero pudo te-

EJEMPLO 28.1 Tema inicial del primer movimiento de la Sinfonía No. 3, de Brahms

Allegro con brio

Vn. 1

f *passionato*

Cb., Tbn., C. Bsn.

EJEMPLO 28.2 Segundo tema del movimiento final de la Sinfonía No. 3, de Brahms



ner también en mente otros modelos, como la Ciacona en Mi menor de Buxtehude. El uso de un movimiento de variaciones para poner fin a la sinfonía recuerda a la *Sinfonía Heroica* de Beethoven, una de las pocas con un movimiento final parecido. Como Beethoven, Brahms presenta primero su línea del bajo como melodía en el registro agudo y sólo la elabora en el bajo después de algunas variaciones. Otro modelo posible es la chacona final de la Partita para Violín solo en Re menor de Bach, que Brahms había transcrito en 1877 como un ejercicio al piano para la mano izquierda cuando el ostinato llega finalmente al bajo, la figuración melódica posee un ritmo de

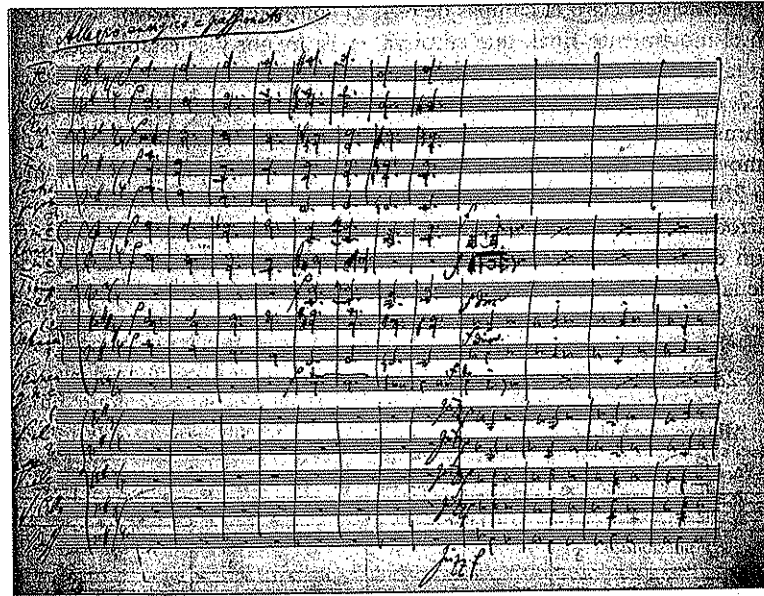


ILUSTRACIÓN 28.1 Partitura manuscrita del comienzo de la parte final de la Sinfonía No. 4 en Mi menor, op. 98, de Brahms.

sarabande exactamente igual al de Bach, y las variaciones siguientes también se asemejan a menudo a las de Bach, desde los ritmos con puntillo hasta el *bariolage* (la alternancia rápida entre dos cuerdas, una al aire y la otra pisada). El diseño de las tres variaciones del movimiento final consiste en una amplia forma en tres partes con una sección intermedia contrastante, lo que genera un nuevo vínculo entre ellas.

El rico tejido de alusiones es típico de Brahms. Para entender plenamente aquello que extrae del pasado tendríamos que conocer la música de los últimos tres siglos con la profundidad que él la conocía. Y, sin embargo, el movimiento final de la Cuarta Sinfonía resulta perfectamente claro y coherente sin necesidad de reconocer ninguna de las referencias a otras músicas. Lo más importante es que, al fusionar elementos del pasado reciente y del más lejano dentro de un idioma contemporáneo, Brahms fue capaz de crear una música que suena absolutamente original, nueva e individual.

Brahms llevó el mismo sello inconfundible a sus conciertos. El Concierto para violín en Re mayor, op. 77 (1878), posee la misma categoría que el de Beethoven por su seriedad, envergadura y popularidad. Quizá su concierto más excelente sea el Concierto para piano No. 2 en Si bemol mayor, op. 83 (1881), cuyos cuatro movimientos y estrecha integración entre piano y orquesta lo convierten en el más sinfónico de sus conciertos.

La música de cámara

En la música de cámara, como en su música para orquesta, Brahms fue el verdadero sucesor de Beethoven. No sólo resulta impresionante la cantidad de su producción —veinticuatro obras en total— sino igualmente la calidad, que comprende al menos media docena de obras maestras. Como en sus sinfonías, descubrimos resonancias de compositores anteriores integradas en una música que únicamente podía haber sido escrita por Brahms.

Siete de las obras de cámara de Brahms comprenden piano e instrumentos de cuerda, incluidos los tres tríos con piano y los tres cuartetos con piano. El más conocido es su Quinteto para piano y cuerdas en Fa menor, op. 34 (1864). Su tratamiento de la idea inicial del primer movimiento, que mostramos en el ejemplo 28.3a, ilustra el uso de un método, presente en todas sus obras, de construir continuamente a partir de ideas germinales, método que Schönberg llamó *variación en desarrollo*. El mismo tema consiste en una serie de variantes de su compás inicial. En disminución, el tema se convierte en una figura pianística frente a los acordes de las cuerdas (ejemplo 28.3b); una transformación del primer compás del tema eclosiona en una nueva melodía lírica (28.3c); después, una variante más lejana del segundo compás es sujeto de una imitación estrecha en los dos violines (28.3d). Las últimas tres ideas tienen poco en común, aunque todas derivan de un antecesor común.

EJEMPLO 28.3 Variación en desarrollo en el primer movimiento del Quinteto con Piano en Fa menor, de Brahms

a. Vn. 1 Allegro non troppo

b. Piano

c. Vn. 1

d. Vn. 1 and Vn. 2

La música para piano

Brahms desarrolló un estilo pianístico muy individual, caracterizado por su sonoridad plena, la figuración de acordes arpegiados, las apoyaturas múltiples en acordes y el uso frecuente de ritmos cruzados. Fue extraordinariamente imaginativo en el desarrollo de ideas simples dentro de texturas innovadoras y utilizó arpeggios, notas repetidas, ritmos contrastantes en líneas diferentes y otros medios para incrementar el número de ataques manteniendo a la vez una claridad transparente.

En los años jóvenes de 1852-1853, Brahms compuso tres grandes sonatas en la tradición de Beethoven, que incorporaban también la armonía cromática de Chopin y Liszt, y el estilo a modo de canción de las piezas de carácter de Schumann. Entre los veinte y los cuarenta años, Brahms empezó a concentrarse en las variaciones, cuya culminación fueron las Variaciones y fuga sobre un tema de Händel, op. 24

(1861) y las difíciles *Variaciones sobre un tema de Paganini*, op. 35 (1863), a modo de estudios. Brahms no se limitó a ornamentar la melodía o a cambiar la figuración del acompañamiento, sino que dispuso sus variaciones como una sucesión de breves piezas de carácter basadas en el plan formal y armónico del tema. Las veinticinco variaciones sobre un tema de Händel, por ejemplo, contienen evocaciones de Chopin y de Mozart, cánones, estudios, piezas de carácter, el estilo del cuerno de caza, una rapsodia húngara en miniatura, un siciliano, una fantasía cromática, una musette, un scherzo y una marcha, culminando todos en una fuga beethoveniana.

En sus dos últimas décadas, Brahms publicó seis colecciones de intermezzi, rapsodias y otras piezas breves que suponen quizá su mayor contribución a la literatura para teclado. La mayoría están en forma ABA' y contienen melodías cantables, lo que las asemeja a las canciones sin palabras o a las piezas de carácter. Las texturas variadas, las armonías sorprendentes y el hábil contrapunto demuestran el conocimiento que Brahms poseía de la música para teclado desde Bach hasta su propia época, mientras que su idioma pianístico permanece al alcance del intérprete amateur y las atractivas melodías deleitan al oyente.

Las canciones

Brahms utilizó a Schubert como modelo de escritura de sus Lieder, hizo de la voz el elemento fundamental y enriqueció el piano con una figuración de apoyo. Muchos de sus 260 Lieder, como los de Schubert, siguen una forma estrófica o estrófica variada, y algunos, como el conocido *Wiegenlied* (Canción de cuna, 1868), imitan el estilo de las canciones folclóricas. Brahms escogió a menudo textos que sugerían una cierta contención emocional o un estado anímico introspectivo y elegíaco. No obstante, siempre expresa una pasión absolutamente efectiva, precisamente por estar bajo control.

La primera estrofa de *Wie Melodien zieht es mir* (1886), que mostramos en el ejemplo 28.4, ilustra diversas características de la escritura liederística de Brahms. La melodía es bella y no es difícil de cantar, pero sorprende a menudo con sus inesperados cambios de dirección, sus cromatismos y sus fuertes apoyaturas (véanse los compases 2, 3, 7 y 11). La armonía es esencialmente simple, lo que hace que las disonancias vocales y los repentinos giros cromáticos (como en los compases 4 y 9-10) resulten aún más conmovedores. Aparecen algunas de las figuraciones favoritas de Brahms, como los extensos arpeggios, los ritmos sincopados y las melodías en terceras y sextas paralelas. El piano ofrece una textura muy variada y modifica la figuración cada dos compases aproximadamente; este rasgo distingue los Lieder de Brahms de los de Schumann o Schubert, mientras recuerda los frecuentes cambios de figuras y tópicos de Mozart (véase capítulo 22). En sus canciones, como en su música para piano, Brahms fue uno de los escasos compositores de la segunda mitad del siglo XIX que escribió una música accesible para intérpretes amateurs y a la vez interesante para los entendidos, reactivando un siglo más tarde la alquimia de Haydn y Mozart.

EJEMPLO 28.4 Wie Melodien zieht es mir, de Brahms

Wie Me-lo-di-en zieht es mir lei-se durch den Sinn, wie Früh-lings-blü-men blüht es und schwebt wie Duft da-hin.

Como melodías empujadas por el viento pasa suavemente por mi mente, florece como flores de primavera y ondea en el aire como una fragancia.

Las obras corales

La misma alquimia se hace omnipresente en la música coral de Brahms, compuesta toda para intérpretes amateurs. Arregló canciones folclóricas para coro y escribió muchas canciones breves y sin acompañamiento para voces femeninas, masculinas o mixtas, así como piezas más grandes para coro y orquesta.

Su obra coral más importante es *Ein deutsches Requiem* (Un Réquiem alemán, 1868), para soprano y barítono solistas, coro y orquesta. La letra no consta de los textos litúrgicos del Réquiem en latín (Misa de Difuntos), sino de pasajes en alemán escogidos por el compositor a partir del Antiguo Testamento, los textos apócrifos y el Nuevo Testamento. La música de Brahms se apoya en Schütz y en Bach en su uso

del contrapunto y de una expresiva musicalización del texto y se hace eco de la preocupación de ambos por la mortalidad y la esperanza de salvación. En el *Réquiem alemán*, estos pensamientos solemnes se visten de los colores opulentos de la armonía del siglo XIX, regulados por una arquitectura formal espaciosa y guiados por su infalible criterio en el uso de efectos corales y orquestales.

El lugar de Brahms

A Brahms se le ha llamado a menudo conservador, aunque en realidad fue pionero en aspectos importantes. Fue uno de los primeros en percibir toda la variedad musical del presente y del pasado como un material sobre el que apoyarse para la composición de una música propia, nueva y muy individual —una postura que veremos repetidas veces en los compositores del siglo XX. Al introducir elementos nuevos dentro de formas tradicionales y al intentar enfrentarse a los compositores maestros en su propio terreno, puede decirse que perseguía objetivos más difíciles que los de aquéllos que se limitaron a acuñar un sello propio mediante la innovación. Y sin embargo, nunca perdió de vista al oyente medio o al aficionado a la música y creó con éxito piezas que agradan en su primera escucha y que continúan cautivándonos después de muchas escuchas más.

Los wagnerianos

En 1859, el crítico musical Franz Brendel propuso el término «Nueva Escuela Alemana» para los compositores que, según él, lideraban nuevos desarrollos musicales, principalmente Wagner, Liszt y Berlioz y sus discípulos de la generación siguiente. Aunque admitió que ni Liszt ni Berlioz eran alemanes, reivindicó su alemanidad de origen porque tomaron a Beethoven como modelo. El término hizo cristalizar una polarización entre los compositores alemanes, con Liszt, Wagner y sus seguidores por una parte, quienes creían que la música podía vincularse a las otras artes, y, por otra parte, con los abogados de la música absoluta, como Brahms y el crítico musical Eduard Hanslick (véase Lectura de fuentes, p. 814).

Los compositores identificados con la facción wagneriana del debate incluían al propio Liszt, después de que éste abandonase su carrera como virtuoso (véase capítulo 24); a Anton Bruckner, contemporáneo de Brahms, y a dos compositores más de la generación siguiente, Hugo Wolf y Richard Strauss. El punto de vista de Wagner, según el cual la música tenía que subordinarse a una obra de arte total junto con el drama, la poesía y las otras artes, planteaba problemas a aquellos que componían música para orquesta, canciones y obras corales. Cada uno de estos cuatro compositores encontró una solución individual a este dilema —y al problema más general de componer para una audiencia habituada a la tradición clásica.

LECTURA DE FUENTES

Música absoluta y música programática

El defensor de la música absoluta más instruido fue el crítico musical Eduard Hanslick (1825-1904). Reivindicó que la música debería entenderse y apreciarse en sus propios términos, y no a través de sus vínculos con cualquier cosa ajena a la música.

¿Qué tipo de belleza es la belleza de una composición musical?

Es un tipo específicamente musical de belleza. Por ello entendemos una belleza auto contenida, sin necesidad de un contenido aportado desde el exterior, una música que consiste simple y únicamente en tonos y en su combinación artística...

Nada podría conducir al engaño mayor y más corriente que el punto de vista que distingue entre una música bella que posee un contenido ideal y una música bella que no lo posee. Este punto de vista delata una concepción demasiado estrecha de la belleza de la música y presenta como autosuficientes tanto la forma construida minuciosamente como el contenido ideal con el cual se rellena la forma. En consecuencia, este punto de vista divide todas las composiciones en dos categorías, las llenas y las vacías, como botellas de champaña. El champaña musical, no obstante, tiene la peculiaridad de crecer junto con la botella.

Eduard Hanslick, *Sobre lo bello musical*.

Liszt

En 1848, Liszt abandonó su carrera como pianista itinerante, se convirtió en director musical de la corte de Weimar y se concentró cada vez más en la composición. A partir de entonces, su música dejó de ser un medio para la exhibición de su virtuosismo y se hicieron más importantes la idea poética y el desarrollo lógico del material. Aunque todavía pensaba en el efecto inmediato y sensacional, percibió con claridad el creciente interés por el repertorio clásico (un interés que él había contribuido a fomentar al incluir en sus recitales a compositores pasados) y se presentó a sí mismo como un compositor digno de comparación con sus pares y predecesores.

Entre 1848 y 1858, Liszt compuso doce obras para orquesta a las que denominó *poemas sinfónicos* (o *poemas musicales*), agregando la decimotercera en 1881-1882. Cada uno de ellos es una obra programática en un solo movimiento, con secciones

Liszt, por otra parte, argumentó en defensa de *Harold en Italia*, de Berlioz, que un programa podía clarificar las intenciones del compositor.

El programa sólo pretende definir de manera precisa el momento psicológico que empuja al compositor a crear su obra y el pensamiento al que presta una forma exterior. Si por una parte resulta pueril, ocioso, en ocasiones incluso equivocado, elaborar programas después del evento y de ese modo hacer que se desvanezca la magia, se profane el sentimiento y se rompa con palabras el tejido más delicado del alma, en un intento de explicar el sentimiento de un poema instrumental que adoptó esa forma precisamente porque su contenido no podía ser expresado con palabras, imágenes e ideas; asimismo, por otra parte, el maestro es también maestro de su obra y puede crearla bajo la influencia de impresiones definidas que desea compartir por entero con el oyente. El sinfonista específicamente musical acompaña a sus oyentes a regiones ideales, cuya configuración y ornamento cede a la imaginación individual de cada uno; en tales casos, es extremadamente peligroso desear imponer sobre nuestros semejantes las mismas escenas o sucesiones de ideas a las que nuestra propia imaginación se siente transportada. Aun así, el sinfonista-pintor que se plantea reproducir con igual claridad la imagen diáfana de su mente y desarrollar una serie de estados emocionales inequívoca y definitivamente latentes en su conciencia, ¿por qué no puede, por medio de un programa, aspirar a hacerse completamente inteligible?...

En la canción han existido siempre combinaciones de música con obras literarias o cuasi literarias; la época actual busca una unión entre ambas que promete convertirse en una unión más íntima que todas las que se han ofrecido hasta ahora.

Franz Liszt (con Carolyne von Sayn-Wittgenstein), «Berlioz und seine Haroldsymphonie», *Neue Zeitschrift für Musik* 43 (1855): 49-50 y 77.

de carácter y tempo contrastantes, y que presenta unos pocos temas sometidos a desarrollo, repetición, variación o transformación. Estas piezas son sinfónicas en el sonido, el peso y los procedimientos de desarrollo y son «poemas» por su analogía con poemas literarios. A menudo, la forma tiene vestigios de esquemas tradicionales como la forma sonata o los contrastes de estado anímico y tempo que hallamos en una sinfonía en cuatro movimientos.

El contenido y la forma de los poemas sinfónicos estaban sugeridos por regla general por una pintura, una estatua, una obra teatral, un poema, una escena, un personaje u otra cosa identificada por el título y usualmente por un programa. Así, el poema sinfónico de Liszt *Prometheus* (1850-1855) hace referencia al mito y al poema de Herder, *Mazeppa* (1852-1854) a un poema de Victor Hugo y *Orpheus* (1853-1854) a la ópera de Gluck *Orfeo ed Euridice* y a una ánfora etrusca expuesta en el Museo del Louvre, que representa a Orfeo cantando y acompañándose con la lira.

Las dos obras que Liszt llamó sinfonías —la *Sinfonía Fausto* (1854) y la *Sinfonía Dante* (1856)— son también programáticas y consisten esencialmente en una serie de poemas sinfónicos vinculados entre sí. Los poemas sinfónicos de Liszt son por ello un paralelo en la música orquestal del concepto de Wagner de obra de arte total formulado aproximadamente en la misma época.

Liszt concibió un método para proporcionar unidad, variedad y lógica narrativa a una composición y transformó el material temático con el fin de reflejar los diversos caracteres necesarios para retratar un asunto programático. En su poema sinfónico *Les Préludes* (Los Preludios, 1854), aplicó este método, conocido como *transformación temática*, con un notable éxito artístico. Podemos ver cómo funciona en el ejemplo 28.5. Un motivo de tres notas (28.5a), inicialmente provisional, como un prelude, se modifica y expande para que asuma caracteres diferentes: fluido aunque de algún modo amorfo (28.5b), resuelto (28.5c), lírico (28.5d), tormentoso (28.5e y f), excitado (28.5g, una forma invertida del motivo) y marcial (28.5h). Una metamorfosis más lejana (28.5i) actúa como tema contrastante y se ve ella misma sujeta a transformaciones. Liszt vinculó *Les Préludes* a un poema del mismo título de Alfred de Lamartine y sigue la misma secuencia de estados anímicos: introductorio, con acordes y arpeggios en pizzicato en las cuerdas y el arpa para sugerir a un poeta evocando a su musa con la lira y la canción; amoroso (compás 47, ejemplo 28.5d); apesadumbrado y pesimista sobre los destinos humanos (compás 131, ejemplo 28.5f); tranquilo y pastoral (compás 200); belicoso (compás 344, ejemplo 28.5h); y un regreso al estado anímico inicial (compás 405). Liszt utilizó también la transformación temática en obras sin un programa explícito. Los cuatro movimientos de su *Concierto para piano No. 1*, en Si bemol mayor (concluido en 1855), por ejemplo, están vinculados por temas que se transforman dentro de los movimientos y entre los mismos.

En su *Sonata para piano en Si menor* (1853), Liszt elabora cuatro temas en un único y extenso movimiento que dura aproximadamente media hora. La forma puede verse, desde cierta perspectiva, como una gigantesca forma sonata y, desde otra perspectiva, como cuatro movimientos —sonata rápida, movimiento lento, fuga y movimiento final rápido— interpretados sin pausa alguna. Los temas se transforman de múltiples maneras y alcanzan la apoteosis en la coda. Ésta es una de las composiciones para piano más extraordinarias del siglo XIX, una respuesta adecuada a las sonatas de Beethoven y un modelo para los compositores posteriores. Muestra el compromiso de Liszt con la tradición prerromántica de un modo que recrea las convenciones de manera radicalmente nueva y apuntando al futuro.

Las obras corales ofrecen otro tipo de adaptación entre el pasado y el presente. Las más importantes son los dos oratorios, *St. Elisabeth* (1857-1862), sobre santa Isabel de Hungría, y *Christus* (1866-1872), sobre la vida de Cristo. Ambos derivan buena parte de su material temático de melodías de los cantos llanos relacionados con tales asuntos, aunque parafraseados y tratados en el estilo de los tiempos modernos.

EJEMPLO 28.5 Transformación temática de *Les Préludes*, de Liszt

a. Andante 3 VI. *p*

b. Poco ritenuto 12 VI. *p*

c. Andante maestoso 35 *ff* Vc., Cb., Bn., Trb.

d. L'istesso tempo 55 Solo Horn *p* dolce espressivo

e. Allegro ma non troppo 110 Vc. *p*

f. Allegro tempestuoso 131 Trb. *f*

g. Molto agitato 140 *p*

h. Allegro marziale animato 344 Hrn. *f*

i. Andante maestoso 72 *p*

Liszt fue quizá todavía más influyente como compositor que como virtuoso. El poema sinfónico fue adoptado por muchos compositores, incluidos Smetana, Franck, Saint-Saëns, Chaikovsky, Rimski-Korsakov, Richard Strauss y Ives. Las armonías cromáticas de Liszt contribuyeron a formar el estilo de Wagner posterior a 1854, y su interés por las divisiones uniformes de la octava, como la tríada aumentada,

ejercieron un fuerte impacto sobre los compositores rusos y franceses. Su práctica de la transformación temática tuvo paralelos en el tratamiento por parte de Wagner del Leitmotiv y en la variación en desarrollo de Brahms, así como numerosos ecos posteriores en la música de finales del siglo XIX y del siglo XX.

Anton Bruckner

Si Liszt demostró cómo se podía componer música puramente orquestal con un espíritu wagneriano, Anton Bruckner (1824-1896) se propuso una tarea de ingentes proporciones al asimilar el estilo y el espíritu de Wagner dentro de la sinfonía tradicional y escribir una música sacra que uniese los recursos técnicos de la música del siglo XIX con un concepto reverente y litúrgico de los textos sagrados. Profundamente religioso, Bruckner recibió una formación integral de contrapunto y trabajó como organista en la catedral de Linz y como organista en la corte de Viena, desde 1867 hasta su muerte.

Bruckner escribió nueve sinfonías numeradas y dos sinfonías tempranas no numeradas. Las revisó con frecuencia y, como consecuencia, la mayoría de ellas existen en dos o tres versiones distintas. Todas tienen los convencionales cuatro movimientos y ninguna es explícitamente programática, aunque una vez suministró algunas coletillas descriptivas a su Sinfonía No. 4 (*Romántica*) en Mi bemol mayor (1874-1880).

Bruckner consideraba la *Novena Sinfonía* de Beethoven un modelo de procedimiento, propósito, proporciones grandiosas y espíritu religioso. El primer movimiento de la *Novena* de Beethoven, en el que el tema emerge a partir de intervalos y ritmos en estado embrionario, sugería una táctica de apertura, mientras que el himno del cuarto movimiento actuaba como modelo para los temas corales de la mayor parte de movimientos finales de Bruckner, aunque éste jamás empleó las voces. Como en la *Novena* de Beethoven, los movimientos finales de Bruckner reciclan con frecuencia sujetos de movimientos anteriores. La deuda de Bruckner con Wagner es evidente en las estructuras a gran escala, la enorme longitud de sus sinfonías, las armonías exuberantes, la repetición secuencial de pasajes enteros y la orquesta colosal. La experiencia de Bruckner como organista dio forma a una orquestación en la que los instrumentos o grupos de instrumentos se introducen, oponen y combinan de igual modo que los teclados contrastantes de un órgano, mientras que los bloques masivos de sonido, acumulados los unos sobre los otros, sugieren la improvisación de un organista.

Las sinfonías de Bruckner empiezan generalmente como la *Novena* de Beethoven, con una vaga agitación en las cuerdas, a partir de la cual se condensa gradualmente un tema construido sobre un crescendo, lo que transmite una sensación de devenir. Por ejemplo, la *Cuarta Sinfonía* se inicia con un trémolo tranquilo sobre la tríada de la tónica en las cuerdas frente a las llamadas de las trompas en quintas descendentes

y ascendentes (ocasionalmente alteradas como sextas y octavas) y con un ritmo con triple puntillo, que mostramos en el ejemplo 28.6a. Tras algunas modulaciones audaces, los intervalos se rellenan con pasajes de escalas y el tema del ejemplo 28.6b emerge en *fortísimo* y proclama con fuerza la tónica, con una figura rítmica predilecta que alterna las divisiones binarias y ternarias. El desarrollo de esta idea conduce a la tonalidad de Re bemol, donde el piar de un pájaro —como Bruckner lo identificó— se oye contra una melodía lírica en la viola, que mostramos en el ejemplo 28.6c. Ambos temas se reelaboran hasta que la sección de desarrollo los combina en una secuencia ensoñadora, que se asemeja a los interludios orquestales de Wagner. El regreso a la tonalidad principal marca el inicio de una reexposición que vuelve a presentar el material de la exposición en el orden esperado, con la sección del piar del pájaro en Si mayor, seguida de una larga coda. Aunque se pueda ver este movimiento en términos de forma sonata, el continuo desarrollo de ideas musicales, característico de Beethoven y de Wagner, da a la obra una dimensión monumental.

EJEMPLO 28.6 Motivos del primer movimiento de la Sinfonía No. 4 (Romántica), de Bruckner

The image displays three musical staves labeled a, b, and c, representing motifs from the first movement of Bruckner's Symphony No. 4.
 Staff a: Features a Trompa (trumpet) part with a melodic line and a Cuerdas (strings) part with a rhythmic accompaniment.
 Staff b: Shows a Trompa part with a strong, rhythmic motif marked 'ff' (fortissimo).
 Staff c: Includes parts for Vn. 1 (Violin I), Vla. (Viola), and Cb. pizz. (Cello pizzicato). The Vn. 1 part is marked 'etwas gemächlich' (somewhat slowly) and 'p' (piano). The Vla. and Cb. parts have a 'pizz.' (pizzicato) marking and 'ausdrucksvoll' (expressive) instruction.

La música coral religiosa de Bruckner fusiona elementos modernos con influencias del movimiento ceciliano, que promovía un resurgir del estilo a capella del siglo XVI. Sus motetes para coro sin acompañamiento reflejan estos ideales cecilianos, aunque su paleta armónica abarca del estrictamente modal *Os justi* a las armonías rápidamente modulantes de *Virga Jesse*. Su Misa No. 2 en Mi menor (1866) es una obra excepcional neomedieval para coro a ocho voces y quince instrumentos de viento (oboes, clarinetes, fagotes y trompetas emparejados, cuatro trompas y tres trombones). Bruckner diseñó su música sacra para que funcionase igualmente bien

como parte de la liturgia o como música de concierto y, para proyectar una sensación de intemporalidad, incorporó armonías actuales, pero equilibrando estos requisitos opuestos entre sí como quizá ninguno de sus contemporáneos.

Hugo Wolf

A Hugo Wolf (1860-1903) se le conoce especialmente por adaptar al Lied alemán los métodos de Wagner. También escribió piezas para piano, un cuarteto de cuerdas, obras sinfónicas, coros y una ópera, aunque ninguna de estas obras obtuvo el éxito de sus canciones.

Wolf compuso la mayor parte de sus 250 *Lieder* entre 1887 y 1897, en períodos breves de intensa actividad creativa, hasta que quedó incapacitado por causa de una crisis nerviosa provocada probablemente por la sífilis. Publicó cinco colecciones principales de *Lieder*, cada una dedicada a un único poeta o grupo de poetas: Eduard Mörike (1889), Joseph Freiherr von Eichendorff (1889), Goethe (1890) y las traducciones alemanas de poemas españoles (1891) e italianos (1892 y 1896). Al concentrarse en un poeta o en un grupo de poetas cada vez y al colocar el nombre del poeta por encima del suyo propio en los títulos de sus colecciones, Wolf dio a entender un nuevo ideal de igualdad entre las palabras y la música derivado de los dramas musicales de Wagner. Wolf hizo un uso escaso del tipo de melodía derivado de la canción folclórica y de las estructuras estróficas características de Brahms. En su lugar, aplicó al Lied con criterio el concepto wagneriano de obra de arte total y consiguió una fusión absoluta de poesía y música, y de voz y piano, sin subordinar ninguno de los dos.

Un buen ejemplo de la formulación de Wolf es *Lebe wohl!*, del libro de canciones de Mörike, que se muestra en el ejemplo 28.7. La línea vocal se adapta al estilo meloso de Wagner y presenta un ritmo y un contorno melódico próximos al discurso. Como en las óperas de Wagner, la continuidad se mantiene más por la parte instrumental que por la voz, que a menudo discurre paralela a las melodías del piano. La conducción cromática de la voz, las apoyaturas, las anticipaciones y la tonalidad interinante están claramente inspiradas por el idioma de *Tristán e Isolda*. Las disonancias se resuelven en otras disonancias, las tríadas puras son escasas y las frases terminan con mayor frecuencia en acordes disonantes que consonantes. Una medida de este intenso cromatismo es que las doce notas cromáticas aparecen en la primera frase (compases 1-4) y de nuevo en los compases 5-6, efecto denominado más tarde *saturación cromática* (véase capítulo 31). La música es un perfecto reflejo del texto en la declamación y en la emoción, pues transmite apropiadamente los sentimientos de desesperados de un amante rechazado.

EJEMPLO 28.7 *Lebe wohl!*, de Wolf

[Adiós! No sabes lo que significa esta dolorosa palabra; con rostro confiado [y ánimo despreocupado la pronunciaste].

Richard Strauss

Richard Strauss (1864-1949) fue una figura dominante de la vida musical alemana durante la mayor parte de su carrera artística. Fue célebre como director de orquesta, ocupó varios puestos en los teatros de ópera de Múnich, Weimar, Berlín y Viena y dirigió a las mejores orquestas del mundo en sus numerosas giras. Como compositor, se le recuerda en particular por sus poemas sinfónicos, la mayoría escritos antes de 1900; por sus óperas que, con excepción de una, compuso más tarde (véase capítulo 30), y por sus *Lieder*.

Los principales modelos de la música de programa de Strauss fueron Berlioz y Liszt; Strauss se apoyó en la orquestación llena de colorido de aquéllos, en la transformación de los temas y en los tipos de programa. Como los de éstos, algunos de los programas de Strauss están basados en la literatura, como *Don Juan* (1888-1889), según un poema de Nikolaus Lenau; *Macbeth* (1888, revisada en 1891), sobre Shakespeare; *Also sprach Zarathustra* (Así habló Zaratustra, 1896), según un poema en prosa del filósofo Friedrich Nietzsche, y *Don Quixote* (1897), sobre la novela picaresca de Miguel de Cervantes. Otras obras se apoyaron en experiencias persona-

les, como Berlioz había hecho en su *Sinfonía fantástica. Tod und Verklärung* (Muerte y transfiguración, 1888-1889) se inspiró en la recuperación de Strauss de una enfermedad que por poco le quitó la vida, y *Ein Heldenleben* (Una vida de héroe, 1897-1898) es abiertamente autobiográfica: caricaturiza a sus críticos en pasajes cacofónicos, mientras glorifica sus propios triunfos con citas de sus obras anteriores.

La música programática abarca una amplia gama, desde representar acontecimientos específicos, como en la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, hasta una evocación más general de ideas y estados emocionales, como en algunos de los poemas sinfónicos de Liszt. Los poemas sinfónicos de Strauss se ubican en diversos lugares de esta gama, de lo representativo a lo filosófico.

Don Juan es la primera obra completa y madura de Strauss y su éxito consolidó su reputación apenas pasados los veinte años de edad. Representa los acontecimientos de la vida de Don Juan como amante errabundo, incluida la seducción de una nueva conquista romántica, un clímax sexual más bien gráfico y seguido de una búsqueda de su próxima conquista y su muerte al final. Sin embargo, la mayor parte de la obra evoca caracteres generales de actividad, atrevimiento y romance, sin seguir un argumento específico.

Si *Don Juan* está en el punto medio dentro de la variedad de poemas sinfónicos, *Till Eulenspiegel* (1894-1895) tiende a lo representativo y narra la cómica historia de las hazañas de un embaucador. Los detalles realistas de las aventuras de Till se especifican en notas marginales añadidas por el compositor a la partitura impresa. Dos temas de Till se emplean y desarrollan como Leitmotiv y cambian para sugerir actividades y situaciones. Sin embargo, los acontecimientos específicos están tan fundidos en el flujo musical que la obra podría escucharse sencillamente como una breve obra de carácter acerca de un granuja particularmente atractivo o como una pieza de humor musical. Esto ilustra un punto importante sobre la música programática del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX: como en la ópera, la sugestión de acontecimientos e ideas ajenas a la música permite y explica el uso de sonidos, gestos y formas musicales novedosos, pero en la mayoría de los casos la música sigue teniendo sentido en sus propios términos, pues presenta, desarrolla y recuerda temas y motivos de un modo que a la vez se asemeja y diverge de los procedimientos y formas de la música anterior. Strauss indicó que la pieza estaba «en forma de rondó». No es un rondó en sentido clásico, sino semejante a un rondó, porque los dos temas de Till reaparecen una y otra vez con una multiplicidad de aspectos, revitalizados por los toques hábiles de la instrumentación. El rondó es apropiado para Till, que sigue siendo el mismo idiota después de cada travesura.

Also sprach Zarathustra es un comentario musical del largo poema en prosa de Nietzsche, quien proclamó que la ética cristiana debería ser sustituida por el ideal del superhombre, por encima del bien y del mal. Aunque el curso general del programa es filosófico, también se dan momentos directamente representativos. La alusión de Zarathustra al sol naciente en el prólogo inspiró el espléndido inicio, con un profundo Do en el pedal del órgano y el contrafagot, una fanfarria ascendente en

los metales, la oposición de las tríadas de Do menor y Do mayor, los atronadores timbales y la triunfal culminación orquestal con la orquesta al completo. Este pasaje se convirtió en uno de los más famosos de Strauss al ser utilizado en la banda sonora de la película 2001: *Una odisea en el espacio*, para acompañar tanto el amanecer como la escena que sugiere el nacimiento de la razón.

Igual que el rondó se adecua a *Till Eulenspiegel*, asimismo la forma de variación se adapta a las aventuras del caballero Don Quijote y de su escudero Sancho Panza, cuyas personalidades están forjadas por sus frustrantes experiencias. No estamos ya en un mundo de alegres travesuras, sino en uno de dobles personalidades y dobles significados. El humor irónico y la agudeza de *Don Quixote* no estriba tanto en la adecuada representación de las cosas reales, sino en el juego de ideas musicales. Buena parte de esta obra tiene un sonido semejante al de la música de cámara, pues está concebida en líneas contrapuntísticas y sus temas se asignan a instrumentos solistas particulares, en particular el violonchelo para Don Quijote y el clarinete bajo, la tuba tenor y la viola para Sancho Panza. El término «variaciones» no significa aquí la técnica de preservar una melodía o una progresión armónica y su forma mediante cierto número de exposiciones. Por el contrario, los temas de los dos protagonistas se transforman de tal manera que el comienzo de los temas hacen surgir nuevos caracteres melódicos, contruidos sobre la técnica de transformación temática ideada por Liszt.

Llegar al público

Cada uno de los compositores examinados en este capítulo siguió un camino diferente, pero todos tuvieron éxito a la hora de llegar a la audiencia y asegurarse un lugar permanente en el repertorio clásico. Brahms escribió música en una amplia gama de formas y géneros musicales, mientras que todos los compositores de la segunda mitad del siglo XIX se esforzaron por resultar igualmente atractivos a un amplio círculo de intérpretes, aficionados, oyentes y entendidos, algo característico de sus grandes predecesores Bach, Händel, Haydn, Mozart y Beethoven. Brahms fue considerado un conservador opuesto a Wagner y a Liszt, y más tarde como un compositor cerebral de música exigente; pero tras su muerte en 1897, pasó a ser un clásico —el tercero de las «tres B tras Bach y Beethoven»— y la figura central de la música clásica de su época, exceptuando el dominio de la ópera.

Los compositores del ala wagneriana de la tradición alemana, como el propio Wagner, tendieron a concentrarse de manera más limitada en unos pocos géneros. Los poemas sinfónicos de Liszt y especialmente los de Strauss encontraron una audiencia preparada entre los amantes de la música clásica, pues estas obras ofrecían algo esencialmente nuevo, pero profundamente conectado con la tradición sinfónica gracias a los procedimientos de presentación temática, desarrollo y reexposición, y a la vez atractivo para los oyentes neófitos, en virtud de los programas y efectos novedosos. La música coral de Liszt y de Bruckner, las sinfonías de Bruckner y las cancio-

nes de Wolf vivieron una época difícil, compitieron con los clásicos bien establecidos en estos géneros, aunque encontraron también un público ferviente de entendidos —en particular en Alemania y en Austria—, y hoy se han hecho con un lugar permanente en el repertorio. Desde nuestra perspectiva de más de un siglo después la disputa entre los partidarios de Brahms y los de la Nueva Escuela Alemana nos parece más una discusión entre parientes cercanos, pues todos se remontaban al legado de Beethoven y de los primeros románticos, y buscaron añadir algo de su propio cupo a una tradición común asaz enriquecida.

29. Tradiciones divergentes en la segunda mitad del siglo XIX

Hemos visto cómo los compositores alemanes y austriacos de la segunda mitad del siglo XIX respondieron de modos diferentes a su herencia común y cómo, en este proceso, cada uno creó un estilo personal y distinto. Los compositores de otros países se apoyaron tanto en la tradición alemana como en la música de sus propias naciones. A menudo —aunque no siempre— buscaron afirmar un estilo específicamente nacional, así como uno individual. Los compositores franceses debatían acerca de si era preciso asimilar la música de Bach, Beethoven y Wagner o fomentar un idioma más nacional. En Rusia, en Bohemia y en los países escandinavos, las escuelas nacionalistas emergieron en la música instrumental como en la ópera. No obstante, en Gran Bretaña y en América muchos compositores evitaron el nacionalismo abierto y escogieron en su lugar hablar en lo que ellos consideraban el lenguaje común y universal de la música.

Todas estas corrientes en competencia entre sí contribuyeron a la creciente diversidad de la música clásica en la segunda mitad del siglo XIX. Pero la música clásica fue sólo una de las diversas tendencias de la vida musical, junto a la música de entretenimiento, la canción popular, la música utilitaria y la música folclórica. Observando las tendencias en Estados Unidos, podemos adquirir cierta noción de la variedad de tradiciones musicales de la época.

Francia

En la música de concierto, como en la ópera, París era el centro de la vida musical francesa. Las instituciones que organizaban los conciertos equilibraban el interés por la música alemana con la preocupación por el legado musical francés y el estímulo