



# Revista de Claseshistoria

Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales

Artículo Nº 91

4 de marzo de 2010

ISSN 1989-4988

Revista

Índice de Autores

Claseshistoria.com

MIRTA RODRÍGUEZ ACERO

Influencia de la estética romántica en la historia musical del siglo XIX

## RESUMEN

Lo que había iniciado Galileo en el Renacimiento, ahora se cierra irremisiblemente: Los últimos pensadores del siglo XX –Heidegger y Sartre- definirán al hombre como una pasión inútil, y el músico lo definirá como una *fantasía*, como un “suave sonido en donde suspira lo Misterioso”.

## PALABRAS CLAVE

Historia, Música, Romanticismo, Wagner, Delacroix.

Mirta Rodríguez Acero

Licenciada en Historia del Arte.  
Directora de la Galería The Art Deco  
Galery. Marbella.

[Claseshistoria.com](http://Claseshistoria.com)

04/03/2010

En el mismo año que Mendelssohn concluye *El sueño de una noche de Verano* muere el príncipe de los poetas alemanes: Hölderlin.

Después de años de locura, poetas, escritores y músicos parecen sensibles en un grado extremo a la angustia de vivir y al trágico papel del artista en una sociedad que intuyen cada vez más alejada de los problemas artísticos.

Schumann, en su ciclo *Vida amorosa de una mujer* o en sus últimas músicas religiosas, intentará hablar de esperanza y de ayuda: en 1859, Darwin publicará *El Origen de las Especies por Selección Natural*; será el primer golpe mortal que reciba el hombre del siglo XIX. A él le seguirán *Así hablaba Zaratustra* (1883), *La interpretación de los sueños* (1900) y la teoría general de la relatividad (1915): la imagen del mundo, si es que aún alguien se sentía protegido por la concepción jerárquica y cristiana de éste, se desvanece. Lo que había iniciado Galileo en el Renacimiento, ahora se cierra irremisiblemente: Los últimos pensadores del siglo XX –Heidegger y Sartre– definirán al hombre como una pasión inútil, y el músico lo definirá como una *fantasía*, como un “suave sonido en donde suspira lo Misterioso”.

En 1851 Melville concluye *Moby Dick*, atroz alegoría del omnipotente poder del mal en el mundo, y de la inutilidad de luchar contra él; en el año siguiente, Schumann, que ya deja intuir con sus actos la locura que se avecina, escribirá la música escénica para el *Manfred* de Lord Byron cuyo texto, en su momento, inspirará asimismo a Tchaikovsky: la extraña y romántica historia de Manfred, y su amor incestuoso, es musicada por Schumann a través de una soberbia *obertura* y unos diferentes fragmentos musicales con una estructura semejante a la que empleará Mendelssohn en *El Sueño de una Noche de Verano* (1843); lo que en la obra de Mendelssohn hay de misteriosa alegría, de magia hecha música –tal como antes se había hecho palabra en Shakespeare–, en *Manfred* es un oscuro terror, un sonido mate, tenebroso, con resonancias de órgano “gótico”; en varios momentos, Schumann prescribirá el ritmo del recitado de los actores sobre la orquesta y los coros, creando un ambiente musical muy característico, lejos del tipo de escritura wagneriana.

Schumann parece sentir esta oscura necesidad de disolver las anteriores formas para sustituirlas por una impresión, una “fantasía”: el nombre de Schumann se asocia con frecuencia al de *poeta* y, ciertamente, el sentimiento de estar descubriendo el *origen* y el sentido de las cosas parece desprenderse de su peculiar manera de aprehender el fenómeno musical; las imágenes se suceden, aparecen ante nuestros ojos y se desvanecen rápidamente. Queda sólo la sugestión de que “ha hablado el poeta” y de que sus palabras son aforísticas aunque de una belleza extrema.

Quizá Schumann sea el más impresionista de los compositores: sus ideas musicales son excelentes, de una soberbia inventiva, pero parece que no sabe qué hacer con ellas; el agudo sentido organizador que tiene Liszt y, más tarde, otro poeta, Brahms, le faltará casi por completo: Schumann se limita a repetir, a decirnos varias veces la misma cosa. De sus manos han salido espléndidas obras maestras que se mantienen vivas como en el primer día, no por su sabia organización, sino por su rara inventiva musical.

De 1847 al 1853, pocos años antes de su muerte, Schumann trabajará en la difícil composición de la que es, quizá, su obra más notable: las *Escenas del Fausto de Goethe*. El compositor siempre se ha sentido atraído por la ópera y por hallar su solución al problema dramático; con *Genoveva* intentará vanamente, a pesar de la belleza de su música, en seguir el camino iniciado por Mozart o Beethoven, ya que el drama musical wagneriano parece que le es demasiado lejano.

Con todo, la mejor solución que halla, dado su especial carácter y personalidad, es algo semejante a lo que, en años posteriores, se denominará “oratorio escénico”: de 1843 es *El Paraíso y la Peri* otra de sus producciones a medio camino entre la ópera y el oratorio, pero será en la *Escenas del Fausto*, inspirado, sin duda, por la hermosísima poesía de Goethe y por las determinadas escenas que escogerá, donde su genio, íntimo y sereno, pero también muy sensible a la dimensión dramática, podrá desarrollar y expresar lo mejor de su voz; asimismo, Gustav Mahler escribirá la música que acompaña el final del segundo Fausto en su *Octava Sinfonía*: ambos músicos, de muy diversa manera (y quizá con dudas en Schumann que escribirá dos finales diferentes para su obra) y con medios técnicos muy diversos, compondrán dos inmensos finales que concluirán serenamente y en paz la gran epopeya del alma

humana, simbolizada en el Doctor Faust; con estas obras lograrán uno de los más altos momentos del “oratorio” germánico.

El título de *sonata* para una obra parece sugerir orden y estructura, y Robert Schumann lo usará en alguna de sus obras; con todo, Schumann, “músico romántico” que dedicará para el piano –instrumento romántico por excelencia- gran cantidad de obras, empleará, en sus 38 piezas para este instrumento, múltiples nombres entre los que solamente, en tres ocasiones, aparece la palabra sonata: *Mariposas*, *Carnaval*, *Escenas de Niños*, *Pieza en forma de flor*, *Pieza nocturna*, *Pequeñas Novelas*, *Arabesco...*; pero su obra maestra para el piano es la *Fantasía*, op. 17: unos versos de Sclegel son el *motto* de la obra:

*Suena a través de la totalidad de los sonidos;*

*En un terrenal sueño de colores*

*Se desliza un suave sonido*

*Para el que suspira lo Misterioso.*

La *Sonata* que Franz Liszt concluye en 1853 no es la culminación de la forma *sonata* que Haydn, Mozart y Beethoven habían llevado a una rara perfección: Liszt ha sabido descubrir todo lo que de futuro hay en las dos últimas sonatas de Beethoven y, aunque conserva el nombre de *sonata* –música para ser tocada-, esta obra, uno de los más grandes monumentos del romanticismo musical, ya nada tiene, en cuanto a forma, que se pueda medir por el modelo académico, derivado y sintetizado de las sonatas de los autores señalados; la obra de Liszt es un gigantesco conglomerado de “música para ser tocada” (los organistas españoles del siglo XVII dirían: “un pedazo de música”) derivada toda ella de un solo tema. Hay en esta obra, y quizá por vez primera en la historia de la música, una construcción dinámica, por masas de sonidos: cinco bloques en *fortísimo* se oponen a cinco bloques muy suaves –*piano* o *pianísimo*- y que alternan entre sí, comenzando en *fortísimo* (los siete compases de anacrusa en *pianísimo* que inician la obra y que, asimismo, la cierran, presentan el material en “bruto”: la escala *húngara* o *gitana* que se hallará en toda la obra; Liszt conocía perfectamente la música gitana y su influencia en Hungría; vid.: F. Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, (Leipzig, 1881); la escala húngara presenta este aspecto: *do*, *si* bemol, *la* bemol, *sol*, *fa* sostenido, *mi* bemol, *re*, *do*.); la angustia romántica tiende a trascender

los límites de las estrictas formas *clásicas* para iniciar la búsqueda, renovada en cada una de las obras que se van escribiendo, de una forma propia y particular: la forma es la obra, y ésta la define ya como algo particular y propio de cada una de las producciones del artista; si hay algo que, a partir de la obra de Wagner y de Liszt, ha cambiado en la música de occidente, no es el problema tonal: es la estructura, la forma.

Esto es lo que hace tan difícil la comprensión de determinadas composiciones de finales de siglo y de la primera mitad del siglo XX; es la dificultad de aprehender globalmente la estructura; realizado esto, el idioma con el que se *hable* ya no presenta ningún signo imposible de *descifrar* ya que, por esencia, el lenguaje lleva ínsito, inmanente a sí mismo, su propio significado y, para el oyente, *todo es significado*; pero el conseguir llegar hasta la comprensión del signo, del jeroglífico –grabación sagrada-, símbolo que deviene signo al formar una estructura, es tarea, o iluminación que, antes de las obras de Wagner o Liszt, y ciertas obras de Bach o Beethoven, era facilitada por la *convención* de la forma. Mas ahora, forma y obra se confunden y son signo y símbolo al mismo tiempo: ésta es la gran dificultad de la música de determinados autores desde finales del pasado siglo, y ésta es una de las grandes aportaciones de Franz Liszt a la música de occidente.

Liszt vivirá en la época de la locura: Hölderlin, Wolf, Schumann, Van Gogh, Poe, Nietzsche, Baudelaire, todos formarán un sombrío cortejo en el que la posesión del “vivir poéticamente” llevará a la locura: pero cada uno de estos poetas y músicos sabrán “rehacer la materia en cada una de sus obras”, y rehacer la forma en cada una de ellas: el hombre romántico, no sólo vive peligrosamente como Byron, sino que *piensa* y estructura peligrosamente, y no siempre la razón será capaz de soportar ese esfuerzo.

No es sólo la disolución tonal lo que perseguirá a los músicos de finales de siglo, sino también la disolución formal. La destrucción de la “sagrada impronta” del jeroglífico, a través del que escribe y transmite su signo; pero esto no asusta al genio romántico de Liszt o Schumann, o –más tarde- de Bruckner o Mahler: Liszt –en palabras de Schönberg- no es sólo un artista, es algo más grande: es un profeta.

“Liszt creó una forma de arte que nuestra época, necesariamente, considera un error, pero en tiempos futuros se sabrá ver en él una intuición genial...basta pensar en una

obra como (el oratorio) *Christus* (1866) cuyo valor aún está por manifestarse...”; estas palabras de Shönberg son, asimismo, proféticas: hace ya algún tiempo que estamos descubriendo el notabilísimo interés, no sólo de la escritura pianística de sus *Estudios de concierto* o de los *Años de Peregrinaje*, sino el presentimiento armónico y formal de sus *Nuages Gris* (1881) o de sus dos *Góndolas lúgubres* (1882); su conocimiento de la orquesta, del que tanta inspiración supo sacar Wagner, es, asimismo, único en el siglo pasado; obras tan “brillantes” y complejas como la *Sinfonía del Dante* (1856), o tan austeras como el *Via Crucis* de 1879, nos hablan de su peculiar sentido del color como organizador de situaciones dramáticas: la primera obra está hermanada, espiritualmente y como color con la pintura de Delacroix, de la que es contemporánea. Pero el *Via Crucis* está escrito al mismo tiempo que *Los hermanos Karamazov* y que el *Juan Bautista* de Rodin: en 1858, veinte años antes, han sucedido las supuestas apariciones de María a Bernadette Soubirous; ello provoca un renovado interés por lo sobrenatural y lo maravilloso, olvidando totalmente la dimensión sagrada y numinosa que pudo poseer el hecho. Liszt se hace eco de ello, como lo hará Helena Blavatsky o Mary Baker Eddy, o, como más tarde, lo hará Wagner en *El Anillo* y *Parsifal*: pero el color y su forma cada vez serán más sombríos y mates; él será uno de los pocos que sabrán expresar lo más íntimo y profundo de la experiencia sagrada: cuando escribe el *Via Crucis* acaba de nacer Paul Klee, y Kandinsky tiene ya trece años: los apóstoles de la “necesidad interior” parecen acompañarle en su trabajo.

De 1791 hasta 1980 –un siglo-, una de las formas en que siente necesidad de expresarse el compositor es el *Réquiem* y el texto litúrgico de la misa de los muertos. Mozart iniciará este fúnebre –casi siempre- pesimista desfile con su *Réquiem* inacabado, y sobre el que tantas y tan extrañas historias se han contado; a él seguirá Berilos (1837) con su *Grande Messe des Morts*, para un inmenso conjunto orquestal y coral, gigantesca –y también, como rara paradoja-, discreta visión de la llamada de los muertos a juicio, sin que la íntima plegaria del *Sanctus* o del *Agnus Dei* pueda disipar la angustiada sensación de horror e impotencia ante la arribada de las trompetas celestiales. Brahms, con el hermosísimo *Réquiem Alemán* intentará atenuar, con unos textos que no son los litúrgicos, el horror del más allá de la muerte: es una admirable síntesis del espíritu romántico con la escritura “clásica” de Bach o Haendel; en las voces de una mujer y un hombre, símbolos de la humanidad, Brahms creará uno de

los más grandes monumentos de la música luterana y, al mismo tiempo, una de las más bellas expresiones de la resignación ante la muerte.

Otros compositores, Liszt, Bruckner, Dvorak, Verdi, Saint-Saëns, proseguirán esta peculiar forma romántica en la que el hombre de fines de siglo describe la catástrofe última.

**BIBLIOGRAFIA**

AA. VV., *España en la Música de Occidente*, Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca en 1985, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, 2 vols.

BARBIERI, Francisco Asenjo, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*. Volumen 1, Emilio Casares ed., Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.

CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: *Historia de la Música Española. 7. El folklore musical* (1983).

*Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*. Volumen 2, Emilio Casares ed., Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: *Historia de la Música Española. 1. Desde los orígenes hasta el "Ars Nova"* (1983).

GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la Música Española. 5. Siglo XIX* (1984).

LÓPEZ-CALO, José: *Historia de la Música Española. 3. Siglo XVII* (1983). 2ª ed.: 1988.

MARCO, Tomás: *Historia de la Música Española. 6. Siglo XX* (1983).

MARTIN MORENO, Antonio: *Historia de la Música Española. 4. Siglo XVIII* (1985). Reimp.: 1993.

PEDRELL, Felip, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos, antiguos y modernos*, Barcelona, Víctor Berdós, 1897 [comprende letras A-F].

RUBIO, Samuel: *Historia de la Música Española. 2. Desde el "Ars Nova" hasta 1600* (1983).

SALDONI, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Imprenta Pérez Dubrull, 1686-1881, 3 vols. Reed. facsímil en 4 vols., con índices de Jacinto Torres: Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Documentación Musical, 1986.