

LA MUSICA DESDE 1774 HASTA 1830

Períodos: casi todo el clasicismo (1750–1820) y comienzos del romanticismo (1820–1920)

La historia de la música occidental la más documentada gracias a la notación musical occidental suele dividirse por convención en épocas de estabilidad relativa separadas por cortos periodos de cambios más drásticos. Los periodos aceptados por convención son la edad media (desde alrededor de 1450), el renacimiento (1450–1600), el periodo del barroco (1600–1750), la época del clasicismo (1750–1820), el romanticismo (1820–1920) y el periodo moderno. Otras culturas, aunque menos documentadas, han experimentado de forma similar cambios y evoluciones (no necesariamente siempre en la dirección de una complejidad mayor), por lo que incluso las músicas tribales más simples tienen una historia. Sin embargo, la rapidez de los transportes y los medios de comunicación en el siglo XX han propiciado la difusión de los estilos musicales de las distintas áreas geográficas por todo el mundo.

El clasicismo

Clasicismo (música), lenguaje musical desarrollado por Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven, que se caracteriza por un perfecto equilibrio entre forma y contenido musical. El término clásico se aplica a la música de Haydn y Mozart incluso desde los últimos años del siglo XVIII. Poco después de la muerte de Mozart en 1791, su primer biógrafo observó que sus óperas, conciertos, cuartetos y otras obras eran dignas de alabanza dado que podían escucharse una y otra vez sin que llegaran a cansar. Incluso antes de 1800 se reconocía ya que las obras de Mozart serían objeto de un estudio continuado, por analogía con las obras maestras del arte griego y romano. Durante el clasicismo, el objetivo era la universalidad del lenguaje musical, tal como ya señaló el teórico Johann Joachim Quantz en 1752: "Una música que es aceptada y reconocida como buena no sólo por un país sino por muchos pueblos debe, dado que se basa tanto en la razón como en el sentimiento del sonido, ir más allá de toda discusión y ser considerada la mejor". Si bien el estilo clásico trascendió de forma efectiva los límites nacionales, sus más célebres exponentes estaban asociados al nombre de la ciudad de Viena.

Los autores contemporáneos han recalcado que esta música debería agradar a todo oyente sensible y estar libre de cualquier tipo de complicación técnica innecesaria. Pero, por su poder de mover y estimular, debería evolucionar más allá del mero entretenimiento. Esta música es el reflejo de la emergencia de la clase media a una posición de influencia durante el Siglo de las Luces. La filosofía, la ciencia, la literatura y las bellas artes comenzaron entonces a tener en cuenta al público general, en lugar de a un selecto grupo de expertos. La música se vio afectada de un modo similar y nacieron los mecenazgos y el público musical moderno. El compositor alemán Carl Philipp Emanuel Bach señaló intencionadamente un mercado de *amateurs* y *connoisseurs* en el título de una de sus colecciones de música para teclado. Las aptitudes complementarias del conocimiento y el buen gusto eran cualidades de la música de Mozart, especialmente elogiadas en una carta que Haydn dirigió a su padre, Leopold Mozart.

Ya en 1814 el escritor Ernst Theodor Amadeus Hoffmann reconoció la originalidad e integridad del lenguaje y observó que el nuevo arte de Haydn, Mozart y Beethoven tuvo sus orígenes a mediados del siglo XVIII. Uno de los estilos más influyentes a partir de la década de 1720 fue el rococó (o *estilo galante*), cultivado principalmente en Francia. El llamado estilo expresivo (*empfindsamer Stil*) surgió algo más tarde, y estuvo básicamente asociado a los compositores alemanes. Ambos estilos se desarrollaron a partir de la práctica difundida en el barroco de poner el mayor interés melódico en las voces exteriores. La importancia de la voz del bajo disminuyó de forma radical, dado que su papel quedó relegado al de mero soporte de la línea melódica principal en la voz superior. Rococó fue un término utilizado, en un principio, para designar los elaborados ornamentos de decoración e interiorismo cultivados en Francia durante el periodo de la Regencia. Galante era el término popularmente utilizado para indicar lo moderno, inteligente y sofisticado. En la música,

el estilo del rococó siguió perteneciendo a la aristocracia, mientras que el estilo expresivo lo era esencialmente de la clase media, transformando los afectos del barroco en sentimientos individuales. Ambos lenguajes fueron absorbidos más adelante dentro del estilo clásico.

Los cambios en el lenguaje musical se centraron en los nuevos enfoques de la melodía y la armonía. Durante el periodo del barroco el carácter básico (*affekt*) de un movimiento siempre era consistente. Tenía un único tema declarado al comienzo, y luego, en lugar de la cadencia habitual era desarrollado y articulado por medio de la repetición secuencial de frases. Los compositores preclásicos mantuvieron la estructura basada en tonalidades relativas, pero comenzaron a introducir un grado mucho mayor de contraste dentro de los movimientos. La continuidad de los compositores del barroco fue reemplazada por frases más articuladas, que por primera vez crearon un nuevo problema de fluidez. El material melódico a menudo se basaba en acordes y se caracterizaba por una renovada simplicidad. El vocabulario armónico y tonal de los compositores del barroco fue rechazado y el ritmo armónico se hizo más lento: las progresiones convencionales a menudo soportaban una gran actividad dentro de la estructura.

Los nuevos lenguajes establecieron una gama de géneros musicales. En la música para teclado, el compositor francés François Couperin fue un ejemplo de estilo galante, y cultivó piezas de género descriptivo así como piezas para clavicordio llamadas *ordres*, cuyos movimientos de danza suelen tener títulos estrambóticos. De las muchas danzas del barroco, sólo el minué ha conservado su lugar en la música de cámara y en orquesta clásica. Era característico del rococó, con sus refinados pasos y gestos pequeños, pero demostró ser capaz de un desarrollo sofisticado a manos de Haydn y Mozart. El periodo del clasicismo fue testigo de un cambio radical en el papel de los instrumentos de teclado, a medida que iba desapareciendo de forma gradual la función del bajo continuo. Un hecho simbólico fue la decadencia de la sonata a trío, una de las formas instrumentales básicas del barroco. Ello dio pie al cuarteto de cuerda, cuya espectacular difusión fue uno de los mayores logros de Haydn.

Durante el periodo barroco, los instrumentos de tecla sólo desempeñaron un papel importante en las sonatas para dos, tres o más instrumentos, pero en la primera mitad del siglo XVIII surgió la sonata para solista, que luego llegó a conquistar la importante posición que aún conserva. Uno de los compositores que más contribuyó a este género fue el italiano Domenico Scarlatti, cuyas sonatas para virtuosos muestran un importante entendimiento del idioma musical y del enfoque experimental, tanto en las progresiones armónicas como en la estructura musical. A menudo introducía contrastes temáticos que podrían considerarse como un rasgo de progreso. Si la ligereza de sentimiento de Scarlatti lo conecta con el rococó, C. P. E. Bach es la quintaesencia del *Empfindsamkeit* (en alemán, 'sentimentalismo'). Fue él quien declaró que los objetivos principales de la música son los sentimientos y por ello era necesario que el músico tocara con el corazón y se viera comprometido emocionalmente. La expresión de Bach sobre las sutiles sombras de la emoción se asocia con el interés por la calidad vocal con que dota a sus sonatas y fantasías. La exteriorización de sentimientos y el culto a las lágrimas y sonrisas tiene relación con el movimiento literario conocido como Sturm und Drang (agitación e ímpetu), que tomó el nombre de una obra teatral de 1776 escrita por Federico Maximiliano von Klinger. La importancia de la libertad personal del artista representada en este movimiento previo al romanticismo se tradujo en la música en una gran intensidad emocional y en un arranque de pasión que caracterizan algunas de las piezas de la música para teclado del propio C. P. E. Bach. También afectó a una parte de la música instrumental y para orquesta del joven Haydn, quien reconoció libremente su deuda con el viejo compositor.

Italia era una fuerza vital en el periodo del clasicismo y fue allí donde brotaron las primeras semillas para el desarrollo de la sinfonía. La ópera se estableció en Italia alrededor de 1700 pero no fue hasta mucho más tarde cuando sus tres secciones fueron separadas del teatro para ser interpretadas aparte. Los primeros compositores italianos de sinfonías fueron Giuseppe Tartini y Giovanni Battista Sammartini. Sin embargo, pronto se impuso el predominio alemán en ese campo, especialmente en Mannheim, donde se hizo famosa la orquesta dirigida por Johann Stamitz bajo el patrocinio del elector Karl Theodor por su disciplinada precisión, que causó una gran impresión en Mozart. La escuela de Mannheim combinó el lirismo italianizante

con la fuerza dramática de recursos instrumentales tales como el *crescendo* y el *trémolo*. El desarrollo de la orquesta clásica también se debe a compositores austriacos como Georg Mathias Monn y Georg Christoph Wagenseil, cuyo eclecticismo moderó la simplicidad del nuevo estilo y mantuvo los instintos de la experiencia contrapuntística. Las bien documentadas distinciones de los estilos nacionales a mediados del siglo XVII, dieron pie a una perspectiva verdaderamente internacional durante la época de Haydn y Mozart. Johann Christian Bach, hijo menor de Johann Sebastian Bach, tras estudiar en Alemania e Italia, comenzó con éxito una carrera como compositor e intérprete en Londres después de haber sido organista de la catedral de Milán. La gracia, elegancia y a veces melancolía de su lenguaje musical muestran la influencia inmediata del joven Mozart.

En el terreno de la ópera, el surgimiento de la comedia demostró su importante influencia a lo largo del siglo. Los intermedios cómicos, que se representaban entre los actos de las óperas serias, introdujeron personajes insólitos y pequeñas conspiraciones extraídas de las situaciones de la vida real. La ópera *buffa* pronto se independizó en obras como *La criada patrona* (1733) de Giovanni Battista Pergolesi. El género comenzó a adquirir una enorme influencia, que no perdió hasta las tres colaboraciones de Mozart con el libretista Lorenzo da Ponte: *Las bodas de Fígaro* (1786), *Don Giovanni* (1787), y *Così fan Tutte* (1790). Christoph Willibald Gluck vio en la ópera *seria* el balance de varios elementos que contribuían en conjunto al drama. Invocando la razón y el buen gusto, describió así el virtuosismo vocal o los *ritornelli* orquestales interminables: " siempre me he esforzado en mi música por destacar el texto de una manera simple y natural, en lugar de hacerlo por medio de la expresión y la declamación adecuada". La insistencia de Gluck de que toda ópera debía poseer un significado ético y expresar las emociones humanas, le han convertido en una figura destacada del clasicismo. Pero, a finales del siglo XVIII, la enorme influencia de la ópera seria italiana decaería, y los últimos exponentes de su refinada elegancia fueron compositores como Johann Adolf Hasse y Niccolò Jommelli.

Más que cualquier otro compositor, Haydn logró sintetizar durante la década de 1770 los lenguajes anteriores, combinando lo aprendido y lo accesible, lo cómico y lo serio. Entre los elementos más importantes del principio del clasicismo está la articulación de formas a gran escala y el empleo de la modulación entre la tensión y el relajamiento, que cultivaron tanto Haydn como Mozart. Si bien la interacción de forma y contenido implica una variedad de proporciones tonales dentro de cada movimiento individual, algunos elementos de la relación entre materia y tonalidad han dado lugar a la aparición del término, a veces confuso, de forma sonata. Se trata en este caso del desarrollo de la estructura binaria del barroco que puede verse, sobre todo, en los primeros movimientos de las obras clásicas y en otros casos. El término "principio de la sonata" describe de manera más adecuada un procedimiento que refleja el lenguaje musical natural de la época y que podía fácilmente combinarse con otros elementos como el rondó e incluso la fuga. El desarrollo de los motivos de Haydn a partir de su material, suele contrastar con la vena italianizante de la lírica de Mozart, incluso aunque los contornos de sus respectivas formas musicales se parezcan en lo superficial.

La universalidad alcanzada por Haydn se vio reforzada en su música por ciertos toques de folclore, uno de los medios con los que pretendió responder a las expectativas de su público. Sus doce sinfonías *Londres* (nº 93–104, 1791–1795) ilustran con efectividad el alcance de su estilo orquestal de la madurez. Mozart también fue consciente de la necesidad de ser accesible, pero al mismo tiempo estaba motivado, en la década de 1780, para acometer un fructífero estudio de los complejos procedimientos de J. S. Bach. El contrapunto siguió existiendo a partir de entonces no sólo en contextos sinfónicos como la sinfonía nº 41 en do mayor *Júpiter* (1788), sino también en géneros menos obvios como los conciertos para piano. También supuso la profundización de las posibilidades dramáticas de la música de Mozart para el teatro, sobre todo en el trazado de personajes individuales dentro de conjuntos. Sus finales operísticos demuestran una organización magistral de las estructuras tonales a gran escala. El lenguaje musical de Mozart reconcilia influencias opuestas y la yuxtaposición instintiva de elementos italianos y vieneses queda especialmente reflejada en sus grandiosos logros en la ópera seria, la ópera *buffa* y en el *singspiel* alemán. En la música religiosa de este periodo se puede observar un enfoque menos integrador, que coloca las arias de estilo italiano de ópera seria muy cerca de elaboradas fugas corales.

La retórica tuvo una influencia significativa sobre la composición musical de esa época. Las pequeñas dificultades que ponían los compositores clásicos en sus intentos expresivos confieren hoy en día un significado más real a la interpretación. Algunas ideas sobre las reglas no escritas de la época y las muchas analogías con la oratoria tienen su origen en los tratados de Quantz (1752), Leopold Mozart (1756), C. P. E. Bach (1753, 1762), Daniel Gottlob Türk (1789) y otros.

En cuanto a la música española no se puede pasar por alto la estancia en la península del gran compositor italiano Domenico Scarlatti en el periodo inmediato anterior al clasicismo. En esa época de tránsito Scarlatti fue a Lisboa como maestro de capilla de Juan V de Portugal y maestro de la infanta María Teresa Bárbara para la que escribió la mayor parte de sus 550 sonatas. Scarlatti pasó luego a España como profesor de música de Fernando VI y de su esposa Bárbara de Braganza.

Otro compositor italiano, Luigi Boccherini, se trasladó a Madrid en 1769 con el nombramiento de compositor y virtuoso de cámara del infante Don Luis. Juan Crisóstomo de Arriaga, que nació en Bilbao en 1806, fue discípulo suyo, así como de François Joseph Pétis y de Pierre Baillot. Arriaga escribió tres cuartetos para instrumentos de cuerda, una obertura y sinfonía para gran orquesta, un *Stabat Mater*, una salve, una misa, romanzas y cantatas y también la escena bíblica *Agar* y las óperas *Nada y mucho* (1819) y *Los esclavos felices* (1820).

En el panorama musical español sobresale el músico valenciano Vicente Martín y Soler. Estrenó con mucho éxito en Italia donde se le conocía como Martini lo Spagnolo. Más tarde en Viena llegó a competir con Mozart. Martín y Soler es autor de *Una cosa rara, o sea belleza y honestidad*, obra de la que el compositor austriaco recoge un fragmento en el *Don Giovanni*. También es autor de *El árbol de Diana* y de otras óperas. También contemporáneos de Mozart fueron el padre Antonio Soler, Antonio Eximeno, Juan Andrés y Esteban Arteaga, Blas de la Serna y Jacinto Valledor.

Es discutible hasta qué punto el estilo clásico sobrevivió durante el siglo XIX. La música de Beethoven está muy estructurada y, en ese sentido, es clásica, pero con un concepto más extendido de la estructura armónica. Por otra parte, la facilidad de comunicación dejó de ser prioritaria en su música de madurez. El impacto de la Revolución Francesa tuvo una influencia extramusical más propia del romanticismo. El declive en la productividad y el aumento de la conciencia de sí mismo, alejan a Beethoven de Haydn y de Mozart. El compositor vienés Franz Schubert contuvo su impulso lírico con excursiones de amplio juego armónico dentro de enormes estructuras enormes, como sus sonatas para piano tardías y la sinfonía en do mayor, *La grande* (nº 9, 1825). Sin embargo, dentro de los *lieder* de Schubert, la importancia clásica por la forma se trastoca en imaginación intuitiva, más característica del romanticismo. Si bien las estructuras clásicas mantuvieron una posición importante durante el siglo XIX, fueron las formas, más que los principios, los que han sobrevivido en la obra de muchos compositores románticos.

EL CLASICISMO

Romanticismo (música), movimiento artístico que dominó en la literatura, la pintura y la música durante el último periodo del siglo XVIII y principios del XIX. Se caracterizaba por una amplia variedad de rasgos, muchos de los cuales pueden encontrarse ocasionalmente en la música de otras épocas; a pesar de ello, las ideas románticas determinaron el pensamiento de los compositores a lo largo del siglo XIX.

Formas y fuentes de inspiración

Era natural que la reacción de los compositores románticos contra las ideas de la Ilustración respecto a la razón y el orden se tradujera en irracionalidad y caos, por lo que casi resulta una contradicción hablar de un movimiento unificado. Después de la universalidad de la Ilustración, el romanticismo es la edad del individuo. El suceso más significativo para los compositores, y para todos los artistas, fue la Revolución Francesa. En su país de origen tuvo un efecto inmediato sobre la ópera. En lugar de los argumentos del barroco, que

generalmente buscaban su inspiración en la antigüedad clásica y reflejaban una jerarquía organizada de dioses, gobernantes y pueblo, ahora los temas se situaban en el excitante y peligroso tiempo presente. Un género que acabó llamándose ópera de rescate trataba, por lo general, del cautiverio de la heroína a manos de un tirano y del rescate por su amante. También aparecían con frecuencia dilemas que se solucionaban en el último momento gracias a los esfuerzos de los propios seres humanos, en lugar del *deus ex machina* (por intercesión divina) de la ópera del barroco. Uno de esos ejemplos es *Lodoiska* (1791) del compositor italiano establecido en París, Luigi Cherubini; incluía una banda de tártaros, al estilo de Rousseau, y moralizaba sobre la justicia y la libertad. En la nueva era sin dioses, las ceremonias parisinas asumieron la forma de vastas odas corales con música, a menudo interpretada al aire libre, que alababan al Hombre y a un difuso ser supremo, así como a las virtudes revolucionarias de la libertad, la igualdad y la fraternidad.

El compositor más fuertemente influido por estas ideas fue también el más grande de su época, Ludwig van Beethoven. Su *Fidelio* (primera versión en 1805) es la más noble de todas las óperas llamadas de rescate. Pero Beethoven también dio respuesta en su música sinfónica al renovado énfasis del romanticismo en la superación del individuo. Ésta fue también la edad del héroe; por lo que la *Tercera Sinfonía en mi bemol mayor*, de Beethoven (1803) fue titulada *Sinfonía Heroica*. Con esta obra, el concepto de la sinfonía heredado del siglo XVIII adquirió nuevas dimensiones, con un primer movimiento que rebasaba las fronteras entre la forma sonata, una marcha fúnebre por la *Muerte del héroe*, un scherzo dinámico que reafirmaba la energía del ideal heroico y un juego final de variaciones sobre un tema, que Beethoven asociaba con Prometeo, el dios desafiante que robó el fuego para dárselo a los hombres. La *Quinta Sinfonía en do menor*, opus 67 de Beethoven (1808) engloba un acto de desafío humano al destino, con su diminuto tema inicial que contiene suficiente energía para dar vida a toda una partitura y su *Novena Sinfonía en re menor*, opus 125, *Coral* (1824) que hace estallar la forma sinfónica cuando un cantante se pone de pie entre los intérpretes y, con la llamada de "Amigos, ¡abandonad estos sonidos!", invita a sus compañeros a unírsele cantando la Oda a la Alegría de Friedrich Schiller.

El creciente interés por la naturaleza que caracterizaba al romanticismo encontró su expresión más viva en la música desde el comienzo. Muchas óperas de rescate otorgaban un papel destacado a la tormenta, la avalancha, el fuego, los hundimientos de barcos, las erupciones volcánicas y otras manifestaciones que colocaban al ser humano a merced de las fuerzas irracionales del Universo. Uno de los mitos románticos más poderosos fue el de Undine (o la esclava Rusalka), el espíritu del agua que intentaba casarse con un humano pero que era reclamada por su propio elemento; se trataba del intento de salvar el abismo que separaba la Naturaleza y la Razón, un conflicto característico de la Ilustración. E. T. A. Hoffmann compuso una de las primeras obras sobre este tema; maestro de los cuentos irracionales y un romántico arquetípico, combinaba el talento de escritor, compositor y artista. El poder de lo irracional también hallaba su expresión en la ópera *Der Freischütz* (*El cazador furtivo*, 1821) de Carl Maria von Weber, en la que la vida natural de una comunidad se veía amenazada por las prácticas satánicas que tenían lugar en las profundidades de la siniestra cañada del lobo; el romanticismo también hizo del horror una categoría artística.

El gusto por la naturaleza se puso de manifiesto en la *Sinfonía Pastoral* (nº6 en fa, opus 68, de 1808), y fue un componente de la canción alemana. El primer gran escritor de Lieder fue Franz Schubert. Sus numerosas composiciones suelen utilizar el piano para desplegar su imaginería descriptiva, como sucede con los sonidos acuáticos que discurren a todo lo largo de su ciclo de canciones que describen el amor infeliz de un joven molinero en *Die schöne Müllerin* (1823). El propósito iba más allá de la imitación: el arroyo refleja los estados del alma y la fortuna cambiante del joven. En otras canciones, un objeto natural puede desempeñar un papel psicológico aún más poderoso, como cuando en su musicalización de *Gretchen am Spinnrade* (*Margarita en la rueca*, 1814) de Goethe, una desagradable figura en el piano representa no sólo la rueda que gira, sino también los círculos de pensamiento obsesivos de la joven traicionada por su amor perdido. Schubert podía hacer que una canción sonara como poesía simple o grandiosa; Robert Schumann, que también era un crítico agudo, escogió con más cuidado y exploró más allá de las limitaciones de la imaginación romántica, luces y penumbras, el dolor de la separación de un amor o de la patria, el terror en el bosque, los sueños misteriosos y muchos más temas, en los que lo misterioso se convertía en un verdadero territorio

romántico.

Como parte de la edad del héroe, el intérprete se convertía en uno de ellos, por lo que debía vencer azarosas dificultades mediante su técnica y expresar las emociones que muchos sentían pero nadie podía articular con tanto talento; puesto en tela de juicio el antiguo orden social, político y religioso, el hombre se enfrentaba sólo a sus propios recursos, por lo que el individualismo artístico se premiaba. Weber, al igual que su amigo Hoffmann, fue un destacado escritor, compositor, pianista y director, y su obra para piano hizo del virtuosismo el tema principal de su arte. Con Niccolò Paganini, las extremas dificultades técnicas de la música para violín dieron alas a la fascinación, subrayada por el dominio casi diabólico de una personalidad sombría y macabra. Su ejemplo fue seguido por Franz Liszt, que se convirtió en uno de los más grandes pianistas de todos los tiempos, máximo representante de lo que se conoció como edad del virtuosismo. Frédéric Chopin exploró la poesía que podía hallarse en la técnica pianística mediante sus *Estudios*, a la vez que desarrolló la idea de nocturnos a modo de danzas poéticas (valeses, polonesas y mazurkas), así como baladas y preludios que describen atmósferas.

El nacionalismo

Además de ser una era en la que se ensalzaba la identidad personal, también se descubría la identidad nacional. Compositores–pianistas como Liszt o Chopin eran capaces de convertir las danzas húngaras o polacas en obras de concierto llenas de virtuosismos pero fue la ópera el medio que permitió la expresión artística más completa del individualismo nacional, gracias al uso de un lenguaje particular y una música folclórica que sabía utilizar la historia, la mitología y las leyendas locales. Desde Italia, el país donde había nacido la ópera, esta técnica se difundió por toda Europa, para ser aprendida y luego rechazada en favor de procedimientos nacionalistas. En Alemania, *Der Freischütz (El cazador furtivo)* de Weber fue aclamada por ser la primera gran ópera romántica alemana, y su éxito europeo no sólo dibujó una línea que llevó a Wagner, sino que también animó a otros países. La ópera rusa llegó a su madurez con dos obras de Mijaíl Glinka, la ópera histórica *Una vida por el Zar o Ivan Susanin* (1836) y la basada en una leyenda fantástica de *Ruslan y Lyudmila* (1842). Se estableció de tal suerte un ejemplo para los compositores rusos del siglo, como el uso de las cadencias de la lengua rusa y de su música folclórica en la obra de Glinka. Hungría tuvo una voz operística comparable en Ferenc Erkel y su *Hunyadi László* (1844), mientras Polonia contaba con Stanislaw Moniusko y su *Halka* (1847). En tierras checas, el compositor de ópera más importante fue Bedrich Smetana, autor de *Dalibor y Libuse*, y su comedia campesina *La novia vendida* (1866) se mantiene en el repertorio de los grandes teatros aún hoy.

La ópera romántica asumió formas diferentes en dos países que ya poseían una vigorosa tradición operística, Italia y Francia. Gioacchino Rossini fue capaz de hacer que el don natural de la lengua italiana para el canto sonase ingenioso y tierno, y destacó lo sentimental en una serie de óperas que le hicieron famoso en toda Europa. Su brillante organización de los mecanismos operísticos de efecto, como el coro en el inicio de la primera escena, y la estructura y ubicación de arias y dúos en su reparto, llegaron a adquirir el nombre de código Rossini, que sirvió de matriz para la ópera romántica italiana. Tanto Vincenzo Bellini como Gaetano Donizetti fueron capaces de construir según este ejemplo. Bellini lo hizo con melodías largas y lánguidas que influyeron, entre otros, en Chopin; Donizetti, con óperas que utilizaban de forma original la orquestación, estableció vínculos con el romanticismo del norte que incluía la obra del influyente novelista sir Walter Scott. La forma del arte nacional italiano pronto se identificó con la lucha por la independencia política: el *risorgimento* fue laureado por Giuseppe Verdi. La larga lista de sus óperas abarca una gran parte de obras tempranas, hermosas y robustas, confeccionadas en consonancia con el sentir popular, como manifestos, y contienen dos de las partituras maestras de la tragedia y la comedia, *Otello* (1887) y *Falstaff* (1893).

En Francia, donde la ópera revolucionaria imprimió en el arte un giro hacia el romanticismo, la respuesta a la restauración posterior a la caída de Bonaparte, fue una forma adaptada a un nuevo y próspero público burgués, la *grand opera*. Los principales defensores de ésta durante las décadas de 1820 y 1830, convirtieron a la París Opéra en la principal casa de ópera de Europa, en la que se destacaron Daniel Auber (*La muda de Portici*,

1828), Rossini (*Guillermo Tell*, 1829), Fromental Halevy (*La judía*, 1835), y especialmente Giacomo Meyerbeer (*Los hugonotes*, 1836). Estas obras tienen en común la inclinación romántica por reunir todas las artes en suntuosas puestas en escena con decorados realistas e ingeniosos efectos de iluminación (y, muy a menudo, con catástrofe final incluida), con numerosos solistas y un gran coro y orquesta. Los argumentos también eran románticos y tomaban sus temas de la época de los caballeros, de las luchas independentistas, de países distantes o exóticos o de amores fracasados en medio de luchas dinásticas.

Común a todas estas diferentes tradiciones operísticas era el creciente papel de la orquesta. Con el nacimiento del romanticismo en el despertar de la Revolución Francesa y el mayor énfasis en las sensaciones individuales en lugar de en las formas aceptadas del antiguo régimen, el color instrumental se convirtió en una parte significativa de la expresión musical. Los compositores franceses revolucionarios como Étienne Méhul hicieron uso insólito de los colores orquestales característicos para adaptar óperas de diferentes tipos; con *Der Freischütz* (*El cazador furtivo*) Weber inventó el actual discurso orquestal que refleja el desplazamiento de la obra desde lo luminoso al horror de las tinieblas y de nuevo a la luz. Utilizó acordes disonantes con fines sensacionalistas, como un efecto por derecho propio en lugar de hacerlo como parte de una progresión funcional. Aunque nunca se ajustó con facilidad a la lógica de la forma sonata, también experimentó con estructuras nuevas en su música.

La influencia de Beethoven

La *Novena Sinfonía en re menor, opus 125* de Beethoven tenía implicaciones que los más grandes compositores de la siguiente generación no podían ignorar. Algunos intentaron acomodar las impresiones románticas a la forma sinfónica. Felix Mendelssohn dio rienda suelta a su gusto por los viajes en sus sinfonías escocesas (nº3 de 1843) e *Italiana* nº 4 de 1833). Schumann fue capaz de escribir sinfonías que describían el esplendor de la primavera en el Rin. Aunque estos ejemplos ampliaron el alcance de la forma sinfónica, no supusieron su ruptura. Otros compositores sintieron que después de la *Novena*, el compositor romántico debía buscar caminos nuevos para la música sinfónica.

Para Hector Berlioz, la respuesta estaba en las llamadas sinfonías dramáticas, que aportaban ideas desde fuera de la música y se conformaban según una disposición individual; una de las características del romanticismo en la música es que cada tarea artística requiere una forma nueva e irrepetible. Su *Sinfonía fantástica* de 1830 dramatiza su amor por una actriz shakespeariana, con derivaciones hacia lo erótico, lo pastoral y lo diabólico. Para los jóvenes románticos, William Shakespeare es el símbolo de la libertad frente a las limitaciones del drama clásico francés y Berlioz se sintió animado a responder con una forma musical próxima a la novela en *Harold en Italis* (1834). En esta sinfonía, basada en otra figura romántica, la de Lord Byron, un solo de viola deambula por un paisaje y unos escenarios característicos del romanticismo. El instrumento personifica a un Byron romántico, libre de las restricciones clásicas, pero al mismo tiempo aislado y prendado de la melancolía que encarna el sonido de la viola. *Romeo y Julieta* (1838) toma el modelo de Shakespeare con libertad para definir una estructura sinfónica, que utiliza la idea de la *Novena Sinfonía* de incluir voces para articular la esencia del drama (aunque de hecho confía la escena de amor a la orquesta sola).

Para Liszt, después de que Beethoven llevara el desarrollo temático a un punto sin retorno, la convergencia romántica de las artes implicaba estructuras de un movimiento que describían un tema mediante la caracterización de un sujeto que se identificó con un conjunto central de ideas, y para ello inventó el término de poema sinfónico. Por ejemplo, Hamlet podía ser interpretado con éxito en un único movimiento orquestal, exclusivo en su forma. También llevó esta transformación temática a las obras sinfónicas, como en su sinfonía *Fausto* (1861), en la cual las ideas relacionadas con el héroe se transforman a través de los tres movimientos relacionados con Fausto, Margarita y el diablo Mefistófeles. La estructura más pura al aplicar sus nuevas técnica e ideales la alcanzó Liszt en una sonata para piano completamente original, la *Sonata en sí menor* (1854) que aun siendo abstracta, refleja claramente los aspectos controvertidos de la propia personalidad dividida de su autor.

Wagner: a favor o en contra

Para Richard Wagner, la *Novena Sinfonía* era "música que llora por redimirse mediante la poesía", y veía como cometido suyo llevar el arte del desarrollo temático al teatro. Allí, las artes podrían finalmente unificarse de verdad en una síntesis de poesía, música y teatro, la obra de arte total, con una orquesta oculta que articularía y desarrollaría el drama psicológico que se está cantando y representando sobre el escenario. Este ideal se hizo realidad con la inauguración del Festspielhaus de Bayreuth en 1876; pero fue un largo periodo de formación, cuando la carrera de Wagner se vio sembrada de reveses, contradicciones y dificultades que sólo superaría mediante su colosal determinación y fe en sí mismo. Su primera ópera, *Las hadas* (1834) era una ópera alemana romántica, mientras que la segunda, *La prohibición de amar* (1836) tenía inspiración italiana. La tercera, *Rienzi* (1842) era una gran ópera al estilo parisino sobre el personaje de la famosa conjura antinobiliaria del siglo XIV. Pero la primera ópera en la que realmente se encontró a sí mismo fue en *El holandés errante* (1843), que aún marca su pertenencia a la ópera romántica tradicional en el tema del contacto entre los mundos del espíritu y los seres humanos y por sus poderosas músicas de tormenta, pero ante todo por su potencia. Después de *Tannhäuser* (1845) y *Lohengrin* (1850), se entregó a la composición de la tetralogía *El anillo de los nibelungos* (1852–1874), interrumpida sólo para escribir *Tristan e Isolde* (1865), que combina las ideas románticas del amor y la muerte, y *Los maestros cantores de Nuremberg*, (1868). En esta última obra recompone, desde una visión romántica, el pasado de Alemania en el contexto de una historia de amor y recuperación del orden civil amenazado; esta partitura es una de las tres mayores obras de arte cuyo tema es el arte mismo. Su última ópera, *Parsifal* (1882), utiliza la metáfora cristiana para describir un orden religioso ideal amenazado por el caos.

Puede considerarse a Wagner como el artista culminante del romanticismo en la música. Utilizó todos los recursos de ese estilo para sus ideas y doctrinas, tomando lo que necesitaba para elaborar un lenguaje de una sutileza, riqueza intelectual e intensidad emocional incomparables. Ningún compositor se ha visto libre de su influencia, aunque en ocasiones tomara la forma de una reacción violenta y apasionada. Incluso los compositores alemanes que dieron nueva vida a la sinfonía estuvieron bajo su influencia. Las cuatro sinfonías de Johannes Brahms, en su día considerado como la antítesis de Wagner, utilizan una forma de variación temática en desarrollo; Bruckner era un confeso devoto suyo y, por su parte, Mahler escribió obras en las que la voz era finalmente readmitida en la sinfonía. Había wagnerianos en todos los rincones de Europa.

Quizá el romanticismo musical más independiente se dio en Rusia, donde Piotr Chaikovski (un decidido antiwagneriano) exploró unas sinfonías románticas nuevas que dramatizaban su sentido personal del destino que amenazaba su vida. También escribió canciones influidas por modelos románticos franceses y óperas, como *Eugene Onegin* (1879) y *La reina de espadas* (1890), que proceden del mundo literario romántico de Alexandr Pushkin. El nacionalismo ruso tiene su obra culminante en el *Boris Godunov* de Modest Músorgski (versión original de 1869), cuyo héroe ofrece una versión rusa particular del alma dividida del romanticismo. Allí existía también una devoción por el realismo que absorbía a los pensadores rusos y que tenía raíces románticas. Así ocurre en la escena famosísima de la muerte de Boris no con un aria formal sino con su voz desgarrada que se pierde musicalmente en el olvido. El ejemplo de Glinka aún estaba vivo y queda patente en una serie de óperas épicas y fantásticas de Nikolái Rimski-Kórsakov.

La ópera romántica francesa no quedó deslucida por Wagner, sino que tuvo una voz característica en la obra de Jules Massenet, Charles Gounod y Camille Saint-Saëns; de esta forma *Carmen* (1875) de Georges Bizet, admirada por Friedrich Nietzsche y por Chaikovski como antídoto a Wagner, trajo una nueva claridad e inmediatez al género sin perder en intensidad pasional. Incluso Claude Debussy, crítico hostil a Wagner, fue un compositor al que afectó especialmente *Parsifal* cuando escribió *Pelléas et Mélisande* (1902).

El legado del romanticismo musical es tan complejo como sus orígenes. Los movimientos del impresionismo, el expresionismo y el verismo deben mucho a las ideas románticas; incluso subsiste cierto romanticismo reprimido en la obra de un compositor tan antirromántico como Stravinski, mientras que un romanticismo más abierto ha guiado las ideas de compositores tan cercanos a la música del siglo XX como Leo Janáček y Béla

Bartók, o el pleno romanticismo del único gran compositor inglés de la época, Edward Elgar. A pesar de ello, ya estaban creciendo nuevas ideas durante la primera década del nuevo siglo, y el romanticismo no alcanzó el año 1914 como idea artística central.

Principales autores del Clasicismo

Haydn, Joseph (1732–1809), compositor austriaco, una de las figuras más influyentes en el desarrollo de la música del clasicismo (c. 1750–1820).

De origen humilde, nació el 31 de marzo de 1732 en Rohrau an der Keitha, cerca de Viena. Era el mayor de los dos músicos hijos de un fabricante de ruedas. Algunos suponen que era descendiente de croatas. Con ocho años entró en la escuela coral de la Catedral de San Esteban, en Viena, donde recibió su única formación académica. A los 17 años abandonó el coro y pasó varios años trabajando como músico independiente. Estudió los tratados de contrapunto y recibió algunas lecciones del prestigioso maestro de canto y compositor italiano Nicola Porpora. En 1755 trabajó para el barón Karl Josef von Fünberg, época en que compuso sus primeros cuartetos para cuerda. En 1759 fue nombrado director musical del conde Fernando Maximilian von Morzin. El año 1760 contrajo matrimonio con Maria Anna Keller, unión que fracasó y de la que no hubo descendencia.

Carrera en Esterházy

La suerte de Haydn cambió en 1761, año en que fue nombrado director musical adjunto del príncipe Pál Antal Esterházy; en 1762 fue nombrado maestro de capilla. Trabajó para tres príncipes de la familia Esterházy. El segundo de ellos, el príncipe Miklós József Esterházy, fue un gran amante de la música. En Esterházy (Hungría), su lugar de veraneo, Miklós poseía una fundación musical importante, que fue dirigida por Haydn. Además de las sinfonías, óperas, operetas de títeres, misas, obras de cámara y música de danza que el príncipe le encargaba, también hizo que ensayara y dirigiera sus propias obras, así como las de otros compositores. Debía enseñar a los cantantes, mantener la colección de instrumentos y la librería musical, trabajar como organista, violista y violinista cuando fuera necesario y solventar las disputas de los músicos que estaban a su cargo. Aunque con frecuencia se quejó del peso de su trabajo y del aislamiento que sentía en Esterházy, su posición era envidiable para los músicos del siglo XVIII. Un aspecto importante de su contrato después de 1779 fue la libertad de vender su música a los editores y de aceptar comisiones por ello. Como resultado, durante la década de 1780 su obra empezó a conocerse más allá de los límites de Esterházy y su fama se extendió considerablemente.

Tras la muerte del príncipe Miklós en 1790, su hijo, el príncipe Antal, redujo las ayudas para la fundación de Esterházy. Aunque Haydn mantuvo el puesto de maestro de capilla, no realizó más viajes fuera de Viena. El violinista y empresario británico Johann Peter Salomon lo contrató para sus conciertos en Londres. Los dos viajes que efectuó a la capital británica para asistir a estos conciertos (1791–1792 y 1794–1795), fueron las ocasiones perfectas para el éxito de sus últimas sinfonías. Conocidas como las *Sinfonías Salomon* o *Sinfonías de Londres*, incluyen algunas de sus obras más famosas: *Sorpresa* (nº 94), *Militar* (nº 100), *El reloj* (nº 101), *El redoble de tambor* (nº 103) y *Londres* (nº 104).

Durante sus últimos años en Viena, Haydn comenzó a componer misas y grandes oratorios como *La creación* (1798) y *Las estaciones* (1801, basado en el poema del mismo nombre del escocés James Thomson). También de este periodo es *El himno del emperador* (1797), que más tarde se convirtió en el himno nacional de Austria. Tras conseguir fama y riqueza, murió en Viena el 31 de mayo de 1809.

Evaluación

Haydn abarcó prácticamente todos los géneros: vocales, instrumentales, religiosos y seculares. Muchas de sus obras no se conocían fuera de Esterházy, especialmente los 125 tríos y demás piezas compuestas para viola

barítono, instrumento híbrido de cuerda que el príncipe Miklós tocaba. La mayoría de sus 19 óperas y operetas de títeres las compuso según el gusto y las directrices del príncipe. Haydn admitió la superioridad de las óperas de su joven amigo Wolfgang Amadeus Mozart. No obstante, en otros géneros, sus obras tuvieron buena acogida y su influencia fue importante. Las 107 sinfonías (104 es el número tradicional; otras tres se han incluido posteriormente) y los 83 cuartetos para cuerda, que revolucionaron la música, son pruebas fehacientes de su original aproximación a nuevos materiales temáticos y formas musicales, así como de su maestría en la instrumentación. Sus 62 sonatas y 43 tríos para piano muestran un amplio abanico, desde aquellos compuestos para aficionados hasta los destinados a virtuosos del teclado, estos últimos pertenecientes a sus obras de madurez.

La influencia que ejerció en el desarrollo de la sonata fue decisiva. Esta era la forma predominante del clasicismo, que utilizaron los compositores hasta el siglo XX para crear estructuras musicales cada vez más extensas. Haydn la utilizó de dos maneras diferentes: en primer lugar, desarrolló lo que hasta entonces había sido una simple exposición de temas en distintas tonalidades y creó una sofisticada interacción entre distintos grupos temáticos, cuyas diferentes tonalidades definían la extensa estructura de los movimientos; en segundo lugar, economizó el material temático de forma que sólo las tonalidades diferenciaban las distintas partes. Esta tendencia hacia la austeridad temática se puede apreciar en las últimas sinfonías de Jean Sibelius, ciento veinte años más tarde.

La productividad de Haydn se vio reforzada por su inextinguible originalidad. La forma innovadora en que transformaba una simple melodía o motivo en complejos desarrollos fascinó a sus contemporáneos. Son característicos de su estilo los cambios repentinos de momentos dramáticos a efectos humorísticos así como su inclinación por las melodías de tipo folclórico. Un escritor de su época describió su música como arte popular, y, de hecho, su equilibrio entre la música directa y los experimentos innovadores transformó la expresión instrumental del siglo XVIII.

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756–1791), compositor austriaco del periodo clásico. Uno de los más influyentes en la historia de la música occidental.

Nació el 27 de enero de 1756 en Salzburgo, y lo bautizaron con el nombre de Johannes Chrysostomus Wolfgang Amadeus Mozart. Estudió con Leopold Mozart, su padre, conocido violinista y compositor que trabajaba en la orquesta de la corte del arzobispo de Salzburgo.

Mozart, el niño prodigio

A los seis años Mozart era ya interprete avanzado de instrumentos de tecla y eficaz violinista, a la vez que hacía gala de una extraordinaria capacidad para la improvisación y la lectura de partituras. Todavía hoy se interpretan cinco pequeñas piezas para piano que compuso a esa edad. En 1762 Leopold comenzó a llevar a su hijo de gira por las cortes de Europa. Durante este periodo compuso sonatas, tanto para clave como para violín (1763), una sinfonía (1764), un oratorio (1766) y la ópera cómica *La finta semplice* (1768). En 1769 fue nombrado *Konzertmeister* del arzobispado de Salzburgo, y en La Scala de Milán el Papa le hizo caballero de la Orden de la Espuela Dorada. Ese mismo año compuso *Bastien und Bastienne*, su primer *singspiel* (tipo de ópera alemana con partes recitadas). Al año siguiente le encargaron escribir su primera gran ópera, *Mitridates, rey del Ponto* (1770), compuesta en Milán. Con esta obra su reputación como músico se afianzó todavía más.

Mozart volvió a Salzburgo en 1771. El cargo de Mozart en la ciudad no era remunerado, pero le permitió componer un gran número de obras importantes durante seis años, eso sí, en detrimento de su situación económica. En 1777 obtuvo permiso para dar una gira de conciertos, y se fue a Munich con su madre.

Tiempos difíciles

A la edad de veintiún años Mozart buscaba en las cortes europeas un puesto mejor remunerado y más

satisfactorio, pero sus deseos no se cumplieron. Marchó a Mannheim, capital musical de Europa por aquel entonces, con la idea de conseguir un empleo en su orquesta, y allí se enamoró de Aloysia Weber. Leopold envió a su esposa e hijo a París. La muerte de su madre en la capital francesa en 1778, el rechazo de Weber y el desprecio de los aristócratas para quienes trabajaba hicieron que los dos años transcurridos entre su llegada a París y su regreso a Salzburgo en 1779 fueran un periodo negro en su vida.

Ya en su ciudad natal, Mozart compuso dos misas y un buen número de sonatas, sinfonías y conciertos. Estas obras revelan por primera vez un estilo propio y una madurez musical extraordinaria. El éxito de su ópera italiana *Idomeneo, rey de Creta*, encargada y compuesta en 1781, hizo que el arzobispo de Salzburgo le invitara a su palacio, en Viena, pero se sintió explotado y decidió marcharse. Se dedicó entonces a dar clases en una casa que alquilaban para él unos amigos. Allí compuso el *singspiel*, *El rapto en el serrallo*, encargada en 1782 por el emperador José II.

Ese mismo año se casó con Constanze Weber, hermana menor de Aloysia; juntos vivieron acosados por las deudas hasta la muerte de Mozart. Las óperas *Las bodas de Fígaro* (1786) y *Don Giovanni* (1787), con libretos de Lorenzo Da Ponte, aunque triunfaron en Praga, no fueron bien recibidas en Viena. Desde 1787 hasta la creación de *Così fan tutte* (1790, también con libretto de Da Ponte), Wolfgang no recibió nuevos encargos de óperas. Para la coronación del emperador Leopoldo II en 1791 compuso *La clemenza di Tito*, con libretto de Metastasio. Las tres grandes sinfonías de 1788 n° 39 en mi bemol, n° 40 en sol menor y n° 41 en do (*Júpiter*) nunca se interpretaron bajo su dirección. Mientras trabajaba en *La flauta mágica* (1791, con libretto de Emmanuel Schikaneder), el emisario de un misterioso conde Walsegg le encargó una misa de réquiem. Esta obra, inacabada por la muerte de Mozart, fue su última composición, que terminó Franz Süssmayr, discípulo suyo. Mozart murió en Viena el 5 de diciembre de 1791, se cree que por una dolencia renal crónica. Sólo unos pocos amigos fueron a su funeral. La leyenda por la cual el compositor italiano Antonio Salieri pudo haber asesinado a Mozart carece de todo fundamento.

Su obra

A pesar de su corta vida y malograda carrera, Mozart se encuentra entre los grandes genios de la música. Su inmensa producción (más de 600 obras), muestra a una persona que, ya desde niño, dominaba la técnica de la composición a la vez que poseía una imaginación desbordante. Sus obras instrumentales incluyen sinfonías, divertimentos, sonatas, música de cámara para distintas combinaciones de instrumentos, y conciertos; sus obras vocales son, básicamente, óperas y música de iglesia. Sus manuscritos muestran cómo, salvo cuando hacía borradores de pasajes especialmente difíciles, primero pensaba la obra entera y luego la escribía. Su obra combina las dulces melodías del estilo italiano, y la forma y contrapunto germánicos. Mozart epitomiza el clasicismo del siglo XVIII, sencillo, claro y equilibrado, pero sin huir de la intensidad emocional. Estas cualidades son patentes sobre todo en sus conciertos, con los dramáticos contrastes entre el instrumento solista y la orquesta, y en las óperas, con las reacciones de sus personajes ante diferentes situaciones. Su producción lírica pone de manifiesto nueva unidad entre la parte vocal y la instrumental, con una delicada caracterización y el uso del estilo sinfónico propio de los grandes grupos instrumentales.

Beethoven, Ludwig van (1770–1827), compositor alemán, considerado uno de los más grandes de la cultura occidental.

Nació en Bonn el 16 de diciembre de 1770. Se formó en un ambiente propicio para el desarrollo de sus facultades aunque excesivamente rígido. Sus primeros brotes de talento musical fueron dirigidos de forma tiránica por la disciplina de su padre, que era tenor en la capilla de la corte. En 1789 Beethoven comenzó a trabajar como músico de la corte para mantener a su familia. Sus primeras obras bajo la tutela del compositor alemán Christian Gottlob Neefe, especialmente la cantata fúnebre por la muerte del emperador José II, mostraban ya una gran inteligencia, y se pensó en la posibilidad de que se fuera a Viena para estudiar con Wolfgang Amadeus Mozart. Aunque la muerte de Mozart en 1791 hizo que estos planes no pudieran realizarse, Beethoven marchó a Viena en el año 1792 para estudiar con el compositor austriaco Joseph Haydn.

En Viena, Beethoven deslumbró a la aristocracia con sus improvisaciones pianísticas, a la vez que llegó a acuerdos bastante beneficiosos con los editores de música de la ciudad. Sus composiciones se encontraban a medio camino entre el audaz estilo del compositor alemán Carl Philipp Emanuel Bach y el exquisito refinamiento de Mozart. El creciente mercado de publicaciones musicales le permitió trabajar como compositor independiente, algo que Mozart intentó en la década anterior sin conseguirlo.

En la primera década del siglo XIX Beethoven renunció al estilo local, de estructuras débiles, como el que aparece en el *Septeto en mi bemol mayor opus 20 para cuerda y viento*, y a partir del legado de Haydn y Mozart, creó un nuevo lenguaje. Aunque afirmaba "no haber aprendido nada de Haydn", e incluso llegó a buscar un maestro complementario como fue el compositor vienés Johann Georg Albrechtsberger, Beethoven asimiló en seguida el clasicismo vienés en todos los géneros instrumentales: sinfonía, concierto, cuarteto de cuerda y sonata. La mayoría de las obras que hoy se interpretan las compuso durante los años transcurridos entre la *Sinfonía n° 3 en mi bemol mayor, opus 55 (Heroica)*, comenzada en 1803 y estrenada en 1805), y la *Sinfonía n° 8 en fa mayor, opus 93* (1812), periodo denominado como su 'década heroica'.

La fama de Beethoven alcanzó su punto culminante durante estos años pero la pérdida creciente de la capacidad auditiva que comenzó a notar en 1798, lo hizo aislarse de la sociedad. Comenzó entonces a cambiar de domicilio con frecuencia. Durante el periodo estival vivía en las afueras de Viena, sobre todo en Heiligenstadt y en invierno regresaba a la ciudad. En 1802 expresó el profundo sufrimiento que le causaba su progresiva sordera en el famoso *Testamento de Heiligenstadt*, un documento dirigido a sus dos hermanos y a la sociedad en general. Las excentricidades del músico aumentaron a partir del año 1805. Sus conciertos en público eran contados y en el año 1814 ofreció el último.

A pesar de los rumores que circulaban entre las personas cercanas a él sobre sus repetidos enamoramientos, Beethoven siempre elegía a mujeres inaccesibles que pertenecían a la aristocracia, estaban casadas, o las dos cosas a la vez. En la carta dirigida a su 'amada inmortal' (que se supone nunca llegó a enviar y está fechada en el año 1812), expresa sus sentimientos hacia la única mujer que debió corresponderle. El misterio de la identidad de esta mujer se resolvió en 1977 gracias al musicólogo estadounidense Maynard Solomon. Se trataba de Antonie Brentano, esposa de un mercader de Frankfurt y madre de cuatro hijos. Su sentido ético y el miedo al matrimonio, hicieron que Beethoven huyera de esta relación, a pesar de los conflictos emocionales que le causó.

En 1815, tras la muerte de su hermano mayor, Casper Carl, Beethoven empleó todas sus energías en un costoso pleito legal contra su cuñada por la custodia del hijo de nueve años de aquel, Karl. En un principio la madre obtuvo el favor del tribunal, pero la intervención en 1820 del archiduque Rodolfo, el protector más poderoso del músico, hizo que ganara el juicio. Beethoven no actuaba como un padre ideal y los roces y desavenencias surgidos entre ellos desembocaron en 1826 en un intento de suicidio por parte de Karl.

En 1818 Beethoven, ya sordo por completo, tuvo que utilizar 'libros de conversación' en donde la gente escribía sus notas y observaciones para que el compositor los entendiera. Renegó de todo el mundo menos de un pequeño y cerrado círculo de amigos. Exceptuando los estrenos de la *Sinfonía n° 9 en re menor, opus 125* y partes de la *Missa solemnis en re mayor, opus 123* en 1824, su música siguió interesando únicamente a un reducido grupo de expertos. A pesar de todo, ya había alcanzado un gran prestigio y en su lecho de muerte recibió todo tipo de muestras de simpatía. Murió en Viena el 26 de marzo de 1827; miles de personas asistieron a su funeral.

Evolución musical

Las obras más importantes de Beethoven se pueden resumir en 9 sinfonías, 7 conciertos (5 para piano, uno para violín y un triple concierto para piano, violonchelo y violín), 16 cuartetos de cuerda, 32 sonatas para piano, 10 sonatas para violín y piano, 5 sonatas para violonchelo y piano, una ópera, *Fidelio*, 2 misas y la *Misa Solemne, opus 123*, varias oberturas y numerosas variaciones para piano. Tradicionalmente se le ha

considerado como el puente hacia el romanticismo, y su producción musical está dividida en tres periodos según una conocida interpretación de Lenz. Actualmente los expertos lo consideran como el último representante de la escuela vienesa clásica, que en lugar de seguir la corriente romántica se dedicó a desarrollar la música que le habían legado Mozart y Haydn. Tras su llegada a Viena, Beethoven alternó las composiciones basadas en modelos clásicos, como su *Cuarteto para cuerda en la mayor opus 18 n° 5* (1800, en el que tomó como patrón el *Cuarteto de Mozart K. 464, cuarteto n° 18 en la mayor*), con las inspiradas en estructuras italianas más imprecisas, como ocurre en la conocida canción *Adelaide* (1795).

El nuevo estilo al que se refirió en 1802, marca su retorno a las estructuras vienesas clásicas. A pesar de la fuerza de sus composiciones en la década que transcurre entre 1802 y 1812, musicalmente representan el desarrollo de las formas empleadas por Mozart y Haydn. Esto se aprecia en obras de una envergadura sin precedente como la *Sinfonía n° 3 en mi bemol mayor, opus 55 (Heroica)* y el *Concierto para piano en mi bemol mayor, opus 73 n° 5, (Emperador, 1809)*, o en composiciones de estructura compleja como la *Sinfonía n° 5 en do menor, opus 67* (1808), y la *Sonata para piano n° 23 en fa menor opus 57 (Appassionata, 1805)*. En estas obras demostró que con su estilo, basado en una temática del todo nueva y en armonías opuestas que utilizaban notas contrarias, podía crear música dotada de una fuerza y expresividad muy importantes.

Las dificultades para terminar la *Sinfonía n° 8 en fa mayor, opus 93* y las dudas sobre una posible relación con su 'amada inmortal' llevaron a Beethoven a un periodo de incertidumbre. La fascinante capacidad de producción de la década anterior entró en declive. Las obras posteriores a 1812, como la colección de canciones opus 98 *An die ferne Geliebte*, del año 1816, y las *Sonata para piano en la mayor opus 101*, de 1817, experimentaron nuevos matices y desarrollaron las estructuras musicales que el compositor utilizaba en la década de 1790. Este grupo de obras cíclicas y de final abierto respondía a la influencia de una nueva generación de compositores románticos (como, por ejemplo, los ciclos de Lieder del compositor alemán Robert Schumann).

En 1818 Beethoven retomó las estructuras cerradas de su época heroica con la *Sonata para piano en si bemol mayor opus 106 (Hammerklavier)*, obra de una extensión y dificultad sin precedentes que ha hecho estragos entre los intérpretes desde su época hasta nuestros días.

Las composiciones del último periodo, en vez de formar grupos y colecciones, están marcadas por una individualidad que muchos compositores posteriores han intentado imitar sin conseguirlo. En la *Sinfonía n° 9 en re menor, opus 125* y la *Missa solemnis en re mayor, opus 129* plasmó un punto de vista idealizado de la humanidad, basado más en el movimiento ilustrado que en la doctrina católica romana, los resultados artísticos son aún más convincentes que las elevadas ideas que contiene su única ópera, *Fidelio* (1814).

El estilo personal de sus últimos años originó los 5 cuartetos para cuerda compuestos entre 1824 y 1826, los dos últimos por iniciativa propia. En estas obras, Beethoven realiza una síntesis entre el estilo popular y el académico, entre lo festivo y lo sublime. En su época se consideraron demasiado avanzadas, incluso inaccesibles, pero con el paso del tiempo se han convertido en una pieza clave de la música universal.

La costumbre de tomar apuntes sobre sus composiciones mientras trabajaba en ellas aumentó con el paso del tiempo. Los más de siete mil borradores que escribió en trozos de papel y pequeños cuadernos mientras viajaba, así como los libros de notas que confeccionaba en su casa forman parte de uno de los más importantes legados en la historia de la música occidental.

Herencia musical

Quizás la herencia más notable que Beethoven nos dejó fue un cambio en el papel del compositor en la sociedad; de ser un artesano que creaba a las órdenes de la Iglesia o de alguna autoridad aristocrática (hecho que Mozart y Haydn tuvieron que aceptar), pasó a ser un artista independiente desde el punto de vista económico gracias a la publicación de sus obras y a sus representaciones, con una motivación creadora íntima,

concepto que fue el sello del romanticismo durante el siglo XIX. Desde este punto de vista, recogió la influencia de otros artistas de su época como Lord Byron y William Turner.

La influencia de Beethoven tardó en imponerse. Para algunos compositores como Johannes Brahms, que no escribió ninguna sinfonía hasta los 43 años, su figura fue sobrecogedora. El compositor alemán Richard Wagner habló de la *Sinfonía n° 9 en re menor, opus 125*, en especial del movimiento coral con que termina, como la piedra angular de su visión del drama musical. Hubo que esperar hasta las últimas sinfonías románticas de compositores como Anton Bruckner y Gustav Mahler, ambos austriacos, para que el estilo heredado de Beethoven alcanzara su punto máximo de desarrollo. La música de Beethoven sigue en un lugar preferente dentro del repertorio mundial para orquesta y cámara.

PINTURA: NEOCLASICISMO Y ROMANTICISMO

Pintura neoclásica

En la segunda mitad del siglo XVIII la pintura experimentó una revolución, cuando el casto neoclasicismo vino a sustituir al exuberante estilo rococó. Este resurgimiento clásico en las artes se debió a diferentes acontecimientos. En primer lugar, a mediados del siglo XVIII, se iniciaron muchas excavaciones arqueológicas en Italia y en Grecia y se publicaron libros con dibujos de antiguas construcciones que los arquitectos ingleses y franceses copiaron con avidez. En segundo lugar, en 1755, el historiador del arte alemán Johann Joachim Winckelmann publicó su ensayo *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (*Pensamientos sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*), ensalzando la escultura griega. Esta obra, que ejerció gran influencia sobre los artistas, impresionó sobre todo a cuatro pintores extranjeros residentes en Roma: el escocés Gavin Hamilton, el alemán Anton Raphael Mengs, la suiza Angelika Kauffmann y el estadounidense Benjamin West, que se inspiraron en ella para crear cuadros basados en la literatura clásica.

Fue, sin embargo, el pintor francés Jacques-Louis David el principal defensor del neoclasicismo. También él estaba imbuido de las influencias clásicas recibidas durante su estancia en Roma, y con anterioridad, de las obras del clasicista francés del siglo XVII, Poussin. El sobrio estilo de David armonizaba con los ideales de la revolución francesa. Obras como *El juramento de los Horacios* (1784-1785, Louvre) inspiraban patriotismo; otras, como la *Muerte de Sócrates* (1787, Metropolitan Museum), predicaban el estoicismo y la abnegación. David no sólo utilizaba la historia antigua y el mito clásico como fuentes para sus temas, sino que basaba la forma de sus figuras en la escultura antigua. Su gran sucesor fue Jean Auguste Dominique Ingres, a quien se llegó a identificar con la tradición académica en Francia por la fría serenidad de sus líneas y tonos, y por su esmerado interés por el detalle, como en su sorprendente retrato de *La condesa de Haussonville* (1845, colección Frick, Nueva York). Sin embargo, ya se encuentran elementos de la tendencia romántica, que pronto sucedería al neoclasicismo, en el interés que Ingres mostraba por los temas no-europeos, como lo demuestran sus diferentes cuadros de odaliscas.

David ejerció su influencia sobre muchos otros pintores, entre los que se encontraban varias mujeres que destacaban como seguidoras suyas. Era el caso de Adélaïde Labille-Guiard, Marie Guillemine Benoist y Constance Marie Charpentier, algunas de cuyas obras han sido erróneamente atribuidas a David en el pasado; las investigaciones recientes han tratado de identificar sus contribuciones individuales. Véase Neoclasicismo.

Pintura romántica

Sucediendo muy de cerca al neoclasicismo, el movimiento romántico introdujo el gusto por lo medieval y lo misterioso, así como el amor por lo pintoresco y lo sublime de la naturaleza. Se dio rienda suelta a la imaginación individual y a la expresión de la emoción y del estado de ánimo, desbancando al enfoque intelectual razonado de los neoclasicistas. En general, los pintores románticos preferían las técnicas coloristas y pictoricistas al estilo neoclásico, lineal y frío.

Pintura romántica francesa

Un seguidor de David que acabó por decantarse por el estilo romántico, fue su discípulo Antoine-Jean Gros, conocido por sus retratos de Napoleón con todos sus atributos y por sus lienzos de gran formato representando las campañas napoleónicas. El colega de Gros, Theodore Géricault, se distinguía por su interpretación dramática y monumental de hechos reales. En su obra más conocida, *Balsa de la Medusa* (1818-1819, Louvre), pone tintes heroicos en los padecimientos de los supervivientes de un naufragio. Este cuadro impresionó sobremanera a Eugène Delacroix, que siguió con el tema del sufrimiento humano en obras tan enérgicas y de tan intenso dramatismo como *La matanza de Quíos* (1822-1824) y *La Libertad guiando al pueblo* (1830), ambas en el Louvre. Delacroix, al igual que otros pintores románticos, buscó también inspiración para sus obras en la literatura y en los viajes a oriente medio. Más tarde, en el siglo XIX, Delacroix ejercería su influencia sobre los impresionistas con su técnica del color dividido (el color aplicado por medio de pequeñas pinceladas de pigmento puro).

Durante el periodo romántico, varios pintores franceses se centraron en vistas de paisajes pintorescos y en escenas sentimentales de la vida rural. Jean-François Millet fue uno de los artistas que se establecieron en el pueblo de Barbizon, cerca de París; con una visión reverente de la naturaleza transformó a los campesinos en símbolos cristianos. Camille Corot, pintor de bosques plateados y poéticos, plasmó los aspectos líricos de la naturaleza, que observó durante sus visitas a Barbizon y en el curso de sus largos viajes por Francia e Italia.

Pintura romántica inglesa

El paisaje romántico floreció también en Inglaterra, a principios del siglo XIX, de la mano de John Constable y Joseph Mallord William Turner. Ambos artistas, aunque de estilos netamente diferentes, trataban de plasmar los efectos de la luz y de la atmósfera. Los lienzos de Constable son poéticos y expresan la cultivada suavidad de la campiña inglesa, a pesar de su enfoque objetivo y científico, pues el pintor gustaba de pintar al aire libre haciendo numerosos estudios de las formaciones de las nubes y tomando notas de las condiciones lumínicas y climatológicas. Por otra parte, Turner buscó lo sublime de la naturaleza, pintando catastróficas tormentas de nieve o plasmando los elementos tierra, aire, fuego y agua de una manera borrosa, casi abstracta. Su manera de disolver las formas en la luz y en veladuras de color tendría gran importancia en el desarrollo de la pintura impresionista francesa.

Pintura romántica alemana

Caspar David Friedrich es la figura destacada de los artistas románticos alemanes. El paisaje era su medio de expresión preferido y sus hipnóticas obras están imbuidas de misticismo religioso; representaba las transformaciones que experimenta la tierra al amanecer y al atardecer, o bajo la niebla o la bruma, aludiendo quizá a la transitoriedad de la vida. Philipp Otto Runge dedicó también su breve carrera a pintar paisajes místicos y entre su obra destaca *La mañana* (1808-1809, Kunsthalle, Hamburgo), parte del inacabado ciclo de paisajes alegóricos *Las horas del día*.

Pintura romántica estadounidense

El primer artista estadounidense realmente romántico fue Washington Allston, cuyas obras son misteriosas, melancólicas o evocadoras de ensoñaciones poéticas. Al igual que otros románticos, buscó la inspiración en la Biblia, en la poesía y en la literatura, como queda patente en muchas de sus obras. Varios artistas, que trabajaban entre 1820 y 1880, formaron un grupo homogéneo conocido como Escuela del Río Hudson cuyos enormes lienzos declaran su reverencia por la belleza del paisaje americano. El más notable del grupo es Thomas Cole, cuyas escenas están cargadas de implicaciones morales, como queda patente en su serie épica de cinco pinturas alegóricas, *El curso del Imperio* (1836, New York Historical Society, Nueva York).

En la pintura de paisaje de mediados del siglo XIX surgió una nueva tendencia, definida actualmente como

luminismo, centrada en el interés por los efectos atmosféricos de la luz difusa. Entre los pintores luministas cabe destacar a John F. Kensett, Martin J. Heade y Fitz Hugh Lane. Se percibe en sus cuadros el mismo sentido de "Dios en la naturaleza" que aparecía en las primeras obras de la Hudson River School. En contraste con las obras luministas, más pequeñas e intimistas como las escenas de Kensett en las orillas de Rhode Island, Frederick E. Church y Albert Bierstadt pintaron sobre enormes lienzos el espectacular panorama de las junglas suramericanas y del oeste de Estados Unidos. Véase Arte y arquitectura estadounidenses.

Francisco de Goya

Aunque el romanticismo fue el movimiento dominante durante buena parte del siglo XIX, existían otras tendencias artísticas del todo diferentes, y muchos pintores no abrazaron ninguna escuela claramente definida. Por ejemplo, no se puede relacionar a Francisco de Goya con ningún movimiento artístico concreto. Sus obras tempranas son de un estilo rococó modificado y sus últimos trabajos (entre los que se cuentan las *Pinturas negras* (Museo del Prado) realizadas en su casa de la Quinta del Sordo) son expresionistas y alucinatorias. En algunos retratos de la familia real por ejemplo *La familia de Carlos IV* (1800, Museo del Prado, Madrid) emuló la fórmula de su compatriota Velázquez (en *Las Meninas*) incluyéndose ante el caballete. Pero, al revés que la obra de Velázquez, los retratos de Goya no son nunca objetivos; su perspicacia psicológica revela la insulsa de sus modelos y su brillante pincelada recoge sin rodeos sus defectos físicos.

ESCULTURA NEOCLASICA Y ROMANTICA

Escultura neoclásica

Durante la segunda mitad del siglo XVIII se produjo una vuelta al gusto por lo clásico. El neoclasicismo tomó su inspiración de las excavaciones arqueológicas que en aquel momento se estaban llevando a cabo en Italia y otros puntos de la zona mediterránea. También tuvo una importante influencia un ensayo del historiador del arte alemán Johann Joachim Winckelmann, que alababa la escultura griega de la antigüedad. La obra antigua favorita durante el siglo XVIII fue el *Apolo de Belvedere* (copia romana del original griego del siglo IV a.C., Museos Vaticanos, Roma) que el escultor italiano Antonio Canova adaptó en su escultura en mármol *Perseo con la cabeza de la medusa* (1801, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York). Canova también se inspiró en la antigüedad para realizar la escultura de la hermana de Napoleón, *Paulina Bonaparte Borghese como Venus* (1805–1807, Galería Borghese).

Bertel Thorvaldsen, escultor danés que vivía en Roma, logró tanta fama en su época realizando obras inspiradas en las de la antigüedad, que en Copenhague se construyó un museo, cuyas obras comenzaron en 1839, dedicado especialmente a él. El contacto entre Thorvaldsen y Canova resulta evidente en la primera obra de aquel, *Jason* (1803, Museo Thorvaldsen, Copenhague), de estilo deliberadamente clasicista, basado en la copia romana de la antigua obra griega *El Doríforo* (siglo V a.C., Museo Nacional, Nápoles). Sus demás obras estuvieron muy influidas por las restauraciones que efectuó en los mármoles del frontón del templo de Afaya, de estilo griego arcaico, en la isla de Egina. Aunque no muy conocido fuera de los confines de su Suecia natal, Johan Tobias Sergel fue un excelente escultor de finales del siglo XVIII, que unió la temática neoclásica con el dinamismo barroco, tal como puede verse en su *Fauno* (1770–1774) y en *Marte y Venus* (1804), ambos en el Museo Nacional de Estocolmo. Al artista inglés John Flaxman se le recuerda quizá más por sus relieves clásicos, modelados de forma muy delicada, que por sus cerámicas de Wedgwood, aunque también realizó monumentos funerarios. Sin embargo, logró mayor impacto en el arte europeo con sus ilustraciones, de fino dibujo, de obras clásicas de Homero, Esquilo, Hesiodo y Dante que con sus esculturas.

El escultor francés Jean Antoine Houdon incorporó conceptos clásicos en la realización de la estatua en mármol de tamaño natural de *George Washington* (1788–1792, Capitolio de Richmond, Virginia) y en su *Diana* (1777, Museo del Louvre). Sin embargo, sus mejores obras fueron los bustos, cuya viveza y naturalismo van más allá de los confines del clasicismo.

Escultura romántica

El romanticismo es otro de los grandes movimientos artísticos del siglo XIX, que permitió a los escultores liberarse de los modelos del pasado. Se crearon obras nuevas basadas en la imaginación y en las emociones. En Francia el liderazgo de la escultura romántica lo ostentan François Rude, Antoine Louis Barye y Jean Baptiste Carpeaux. Rude es conocido por las conmovedoras esculturas monumentales del Arco de Triunfo de París, sobre todo por la *Partida de voluntarios en 1792*, también llamada *La Marsellesa*, ejecutada en 1833–1836. Una figura alada de gran tamaño que personifica la Libertad se halla ante un grupo de hombres animándoles, gritándoles, urgiéndoles a la batalla. Barye fue tal vez el mejor escultor de animales desde la antigüedad. Sus bronce, trabajados de forma meticulosa, poseen tal vitalidad que parece como si hubiera estado observando a los animales salvajes en sus hábitats cuando en realidad lo que hacía era visitar con mucha frecuencia el zoo de París. El más famoso grupo escultórico de Carpeaux, *La danza*, adorna la fachada de la Ópera de París. La vivacidad de las figuras y el efecto de luces y sombras rizadas que creó al modelar las superficies tienen una gran afinidad con el arte rococó.

La figura cumbre de la escultura del siglo XIX y el escultor más importante desde Bernini fue el artista francés Auguste Rodin. Su genialidad estriba en la habilidad que tenía para poner de manifiesto la vida interior de los seres humanos mediante gestos y actitudes físicas. A pesar de ser un escultor muy original, Rodin recibió influencias de diversas fuentes: del arte gótico del norte de Europa, de Donatello, de Miguel Ángel y hasta incluso del rococó. Su afinidad con algunas facetas del estilo clásico se manifiesta en su *Hombre de la nariz rota* (1864, Museo Rodin, Museo de Arte de Filadelfia), obra de tipo naturalista que muestra un rostro tosco, inspirada en los bustos romanos y más adelante en la escultura en mármol de fina terminación e idealizado erotismo, *El beso* (1886, Museo Rodin, París). En 1880 recibió el encargo de realizar una serie de puertas para un nuevo museo, que nunca llegó a terminarse. El proyecto, conocido como *Las puertas del infierno* (1880–1917, Museo Rodin), con numerosas figurillas de escayola, fue la base de obras independientes, realizadas en bronce a tamaño natural, como *El pensador* (1880), *Adán* (1880) y *Eva* (1881), todas ellas en el Museo Rodin. El discípulo y ayudante de Rodin, Antoine Bourdelle, fue también un soberbio escultor de la figura humana y en sus bronce expresionistas convergen sentimientos de poderío y solidez, como en su *Gran guerrero de Montauban* (1888, Museo Hirshhorn, Washington, D.C.).

En Estados Unidos, William Rimmer, Augustus Saint-Gaudens y Daniel Chester French comparten el enfoque romántico en sus esculturas de carácter alegórico. El *Centauro moribundo* de Rimmer (1871, Museo de Bellas Artes, Boston), el *Mausoleo de Adams* de Saint-Gaudens (1886–1891, Cementerio de Rock Creek, Washington, D.C.) y *El ángel de la muerte y el escultor* de French (1891–1892, Cementerio de Forest Hill, Roxbury, Massachusetts) son obras conmovedoras que demuestran la excelente técnica de los artistas románticos estadounidenses.

"Beethoven, Ludwig van", *Enciclopedia Microsoft® Encarta® 97* © 1993–1996 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

"Escultura", *Enciclopedia Microsoft® Encarta® 97* © 1993–1996 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.