



PAUL GRIFFITHS  
BREVE HISTORIA DE  
**LA MÚSICA  
OCCIDENTAL**



Lectulandia

El presente libro ofrece una historia del devenir de la música occidental, no sólo de sus grandes compositores e intérpretes, sino también de los cambios que han ido experimentando las ideas en torno a su esencia y su función. Al hilo de este planteamiento, el autor sugiere hasta qué punto esta evolución es reflejo del desarrollo de la concepción humana del tiempo.

Escrita con claridad y rigor, sus veinticuatro capítulos constituyen una lectura esencial y esclarecedora para estudiantes, profesores y amantes de la música en general.

Lectulandia

Paul Griffiths

# Breve historia de la música occidental

ePub r1.0

Titivillus 26.07.15

Título original: *A Concise History of Western Music*  
Paul Griffiths, 2006  
Traducción: José Alberto Pérez Díez

Editor digital: Titivillus  
ePub base r1.2

---

**más libros en [lectulandia.com](http://lectulandia.com)**

---

*Para Anne*

## **Agradecimientos**

Penny Souster pidió este libro; Lucy Carolan lo salvó de muchos errores. Tienen mi eterno agradecimiento.

P. G.  
Manorbier, noviembre de 2005

# Capítulo 0

## Prehistoria

Alguien, sentado en una cueva, perfora un hueso vacío de tuétano, se lo lleva a la boca y sopla... en una flauta. La respiración se convierte en sonido, y el tiempo, a través del sonido, adquiere una forma. Siendo sonido y adquiriendo forma el tiempo, la música empieza.

Debió de comenzar muchas veces. Casi con seguridad comenzó en Geissenklösterle, en el suroeste de Alemania, y en Divje Babe, en Eslovenia; dos lugares en los que se han encontrado fragmentos de huesos huecos con agujeros de otro modo inexplicables que datan de hace 45 000-40 000 años, cerca del tiempo en el que llegó nuestra especie. Tan pronto como llegamos aquí, con toda probabilidad, comenzamos a hacer música. Debimos de hacerlo también con otros instrumentos que ya se han desintegrado o han pasado desapercibidos, que quizá incluían flautas de caña, tambores de troncos, piedras sonoras y maracas hechas con semillas, por no mencionar el pateo con los pies, las palmadas o aplausos con las manos, y las voces.

Mil generaciones más tarde (hace 17 000-11 000 años), otras flautas rotas de hueso representan la música de la cultura magdalenense, un pueblo de pintores rupestres del sur de Francia y España, cuyos contemporáneos en la costa mediterránea oriental producían *bullroarers*<sup>[1]</sup> (instrumentos que producían sonido al girar en una cuerda) y sonajas. Se conservan flautas enteras hechas con huesos de alas de grulla procedentes del poblado neolítico de Jiahu en la región central de China, que datan de hace 9000-8000 años; una de ellas está en tan buen estado que aún se puede tocar en ella, y que sugiere que su fabricante sabía cómo colocar los agujeros para producir una escala de seis notas a la octava, aunque más allá de eso no podemos saber qué tipo de música salió una vez de esas flautas.

Sin embargo, podemos escuchar la arqueología en nuestros propios cuerpos, ya que somos fósiles vivientes de los músicos de la Edad de Piedra, con los mismos pulmones, corazones, miembros y ritmos. El acto de cantar o tocar la flauta requeriría pausas periódicas para respirar, de lo que se sugiere que las frases no han de durar más de unos diez segundos. El pulso —especialmente si la música se acompañaba de movimientos, como ocurre con frecuencia en algunas culturas modernas— probablemente se acompañaría en pares de latidos a un ritmo de un par por segundo (que se corresponde con el movimiento izquierda-derecha del paso al caminar) o dos (el de una carrera o una danza enérgica). Las velocidades rápidas, de una hasta tres iteraciones por segundo, se acercarían a los límites de un instrumento sencillo, y sugieren el latido del corazón al excitarse... la excitación de la caza, el combate o el

sexo, todos ellos temas musicales perdurables. Para tocar una flauta, un músico debió tomar en consideración cómo acabar, y por tanto debió enfrentarse a la cuestión de cómo encontrar una nota conclusiva apropiada, es decir, la armonía, y de realizar la transición a un nuevo silencio, es decir, la conclusión y la extinción. Estos son también asuntos —formales, estructurales, expresivos, existenciales— que han ido ligados permanentemente a la música.

Existe también una constancia en la psicología de la audición. La percepción del sonido se produce mediante la variación de la presión del aire sobre el oído. Si la variación es irregular, oímos ruido: el cierre de una puerta de coche, el crujido al arrugar un trozo de papel. Pero si las variaciones de presión llegan al oído como variaciones regulares, el efecto es un sonido con una afinación determinada, más aguda o más grave dependiendo de la frecuencia de vibración: una nota. Las notas más graves (de tambores grandes, por ejemplo) corresponden a frecuencias de unos treinta ciclos de vibración por segundo, las más agudas (pitidos o silbidos) llegan a algunos millares, y el rango de la voz humana está en unos centenares. La música se compone de combinaciones de notas. Todos los indicios, provengan de pruebas de laboratorio o de culturas musicales a lo largo y ancho del globo, muestran que el cerebro es especialmente sensible a las combinaciones de notas cuyas frecuencias se encuentran en proporciones simples, siendo la más sencilla la de 2:1, que corresponde a la octava. Las mismas pruebas indican que las combinaciones de dos notas resultan menos agradables al oído si el intervalo entre ellas es menor de un sexto de octava. De este modo, la flauta de Jiahu representa, ya desde el comienzo, constantes universales de la música humana.

Por supuesto, estos puntos fijos de la biología humana no han evitado que se produjeran abundantes cambios. Las culturas a lo largo de la historia y en todo el mundo se han distinguido no sólo por cómo suena la música, sino por su propósito. Incluso la definición de música ha cambiado. El término, con equivalentes en la mayor parte de lenguas europeas, deriva del nombre genérico de las musas de la antigua Grecia, y originalmente abarcaba el rango completo de artes poéticas y representativas bajo su tutela. De la misma manera, en muchas otras culturas no existe una palabra para el arte del sonido desligado de la danza, el ritual o el teatro. Sin embargo, tampoco existe una cultura humana que no haya logrado desarrollar lo que en términos occidentales modernos reconoceríamos como música: los cantos del monte africano y de la catedral europea, los sonidos de las cuerdas tañidas en un sitar indio o en una guitarra eléctrica, el soplo afinado de las flautas de pan de los Andes, las flautas de orquesta o, efectivamente, los huesos de Jiahu. He aquí un arco iris de variedad, pero con una uniformidad que proviene de nuestro propio ser físico.

La música, tan íntimamente ligada a la percepción, ilumina la mente. La música, que es de naturaleza material, toca lo inmaterial, en el discurrir del pensamiento y del sentimiento, en la divinidad y en la muerte. La música, como sonido, puede representar el mundo de lo auditivo: el murmullo del viento, los silbidos repetidos de



las olas en calma, las llamadas de las aves. La música, como voz idealizada (incluso en el rango casi sobrehumano de las flautas de Jiahu), puede cantar o suspirar, reír o llorar. La música, como ritmo, puede seguir el paso de nuestro interés contemplativo o de nuestra actividad frenética. La música, en su curso por el tiempo, puede asemejarse a nuestras vidas.

# Parte I

## Tiempo completo

La música, que está hecha de tiempo, puede viajar a través de él. La interpretación, por ejemplo, de una sinfonía de Beethoven traerá al presente una estructura de tiempo de hace doscientos años, de modo que podamos experimentarla hoy. Y debido a que no podemos ver o tocar la música, sino sólo oírla, ésta nos alcanza desde su pasado con una inmediatez inusitada. Las cosas que podemos ver o tocar se encuentran necesariamente fuera de nosotros mismos: la música, sin embargo, parece ocurrir en el interior de nuestras cabezas, imponiéndose directamente sobre nuestras mentes y nuestros sentimientos. Está ahí mismo, con nosotros, y sin embargo está también simultáneamente en el pasado en el que se creó. Puede, por tanto, llevarnos hacia su pasado, darnos la sensación de estar en una época distinta, experimentando el tiempo tal como era entonces. O puede hablarnos de continuidades a través del tiempo, de constantes en el pensamiento o el sentimiento.

Para que todo esto ocurra necesitamos heredar no sólo los instrumentos de la música, sino también sus instrucciones, que pueden venir a nosotros oralmente, a través de generaciones de transmisión directa, o de otro modo en forma escrita, como notación musical. Toda cultura musical depende de la transmisión de información de generación en generación, sin duda con cambios; es así como se conforman las tradiciones. Lo que diferencia a la tradición musical de Occidente es su gran dependencia de la notación, lo cual tiene varias consecuencias importantes.

En primer lugar, la notación abre una distinción entre compositores (que crean música que perdura) e intérpretes (que recrean la música para el momento). Esta distinción existe en algunas otras culturas, como en la china tradicional, pero no existe un equivalente en ninguna otra del concepto occidental de obra musical, como una sinfonía de Beethoven, que está descrita en detalle, que puede así dar lugar a interpretaciones de la misma que serán reconocibles instantáneamente como versiones de una misma cosa, y que puede utilizarse en discusiones sobre el estilo de su compositor, sobre la orquesta o, de hecho, sobre la historia de la música. En música, como en la mayoría de las cosas, no existen certezas estables, y esa idea de la obra como objeto inmutable necesita ser modificada, teniendo en consideración el modo en que el significado de la notación puede quedar alterado en el curso del tiempo o puede incluso perderse, o el por qué la diferencia entre interpretaciones parece ser más importante que la uniformidad entre ellas. No obstante, la música clásica occidental viene definida en gran medida por sus compositores y sus obras. Estos la han dotado no sólo de una tradición, cambiante en el tiempo como un paisaje

en erosión, sino de una historia: la posibilidad, mediante la notación, de contemplar partes de ese paisaje en estadios anteriores, aunque de manera imperfecta.

Debemos admitir también en qué medida cambia también la propia historia. Por ejemplo, hace cien años la historia de la música comenzó, a efectos prácticos, con Johann Sebastian Bach (1685-1750), el compositor más antiguo cuya música se ha interpretado con alguna regularidad. En nuestros días, al ofrecer el disco compacto la posibilidad de escuchar repetidamente casi cualquier cosa, disponemos generalmente de composiciones de varios siglos antes de Bach, y la música posee una historia mucho más larga. La historia es también más amplia en la medida en que el repertorio grabado incluye una cantidad mucho mayor de música de cualquier época determinada: virtualmente toda la producción de Bach, por ejemplo, en vez de la ínfima fracción por la que fue una vez conocido, y las obras de docenas de contemporáneos suyos. La existencia de grabaciones ha engrosado mucho la historia reciente de la música, ya que no sólo podemos interpretar música que fue escrita en, por ejemplo, los años treinta del siglo xx, sino que podemos escuchar música que fue grabada entonces: fuera música del momento (Stravinski, Cole Porter) o anterior (Beethoven dirigido por Wilhelm Furtwängler o Arturo Toscanini). Una grabación puede presentarnos de este modo tres tiempos a la vez: el ahora en que la oímos, el entonces en que fue ejecutada y el entonces más lejano en que fue compuesta.

Antes de la grabación y antes de la notación, existía sólo el ahora. La música no podía fijarse. Era como el bosque y el mar, siempre renovándose y siendo siempre el mismo. Podía durar sólo lo que durara la memoria, ya que la memoria era el único modo de aferrarse al tiempo pasado.

Para aquellos familiarizados con la memoria, y dependientes únicamente de ella, el pasado no es extraño: está presente, en la mente. El tiempo es completo. Sus dimensiones están todas en la observación natural: los ciclos del día y del año, el envejecimiento de las personas, los animales, las plantas y las cosas, el fluir del agua o la extinción de las velas.

La música para esas personas —la música de la mayoría de tradiciones que conocemos, incluyendo en Europa occidental el canto en que se decían los oficios eclesiásticos— está hecha a medida de la memoria y se mueve sin prisa a través de su medio de tiempo. No va a ninguna parte. Está ahí.

# Capítulo I

## De los babilonios a los francos

La notación fue inventada en varias culturas antiguas —babilónica, griega, india, china— pero sólo con fines muy ocasionales (en obras teóricas, o más raramente para anotar una melodía), y solamente tras un gran cambio en la estructura social. Las nuevas civilizaciones urbanas del cuarto y del tercer milenio a. C. introdujeron nuevos instrumentos, especialmente instrumentos de cuerda tañida: arpas, liras y laúdes primero en Mesopotamia, después en el Mediterráneo oriental y el norte de África, y cítaras en China. Con éstos llegó la elite musical, la música de los templos y las cortes, representada por descubrimientos tan espectaculares como la lira de un metro de longitud y cubierta de oro hallada en una tumba real de aproximadamente el 2500 a. C. en Ur. Aunque los tejedores y albañiles sumerios debieron de cantar, la música más preciada (como sugiere el oro) era la producida por una nueva profesión —el músico— cuyo reconocimiento se vio incrementado con la acumulación de conocimientos sobre afinación, intervalos y práctica instrumental. Vinieron después los compositores, entre los cuales el más antiguo conocido, en torno a dos siglos antes de la gran lira, fue Enheduanna, suma sacerdotisa del dios lunar en Ur.

Al afinar y tocar sus nuevos instrumentos, los mesopotamios y los chinos descubrieron la relación entre la longitud de la cuerda y la nota producida al pulsarla; una relación que se mantiene porque la longitud de una cuerda determina su frecuencia de vibración (todos los demás parámetros son iguales), siendo cuanto más corta, más rápida. Si se detiene una cuerda a mitad de su longitud, vibrará dos veces más rápido y producirá una nota una octava más aguda, y así sucesivamente. Esto proporcionó a los músicos un modo de prescribir notas y, por tanto, escalas, de las cuales se dan algunos ejemplos en una tablilla mesopotámica de alrededor del 1800 a. C.: escalas de siete notas que mucho más tarde se adoptaron en Grecia.

Otra tablilla, de la antigua ciudad de Ugarit (la moderna Ras Shamra, en Siria, cerca de la costa mediterránea) y unos cuatro siglos más reciente, está inscrita con la música expresada mediante notación más antigua que se ha descubierto hasta hoy: un himno a la diosa lunar. Sin embargo, al ser esta notación rudimentaria y haberse perdido toda tradición interpretativa hace siglos, esta partitura prototípica puede ofrecer tan sólo un débil eco. Otros ecos, de más o menos el mismo periodo, provienen de unas trompetas de bronce y plata halladas en la tumba del faraón niño Tutankhamón (ca. 1325 a. C.), de la alabanza a la música contenida en los himnos más antiguos de la India, y de las campanas de la China de la dinastía Shang.

En el milenio siguiente, conforme los instrumentos y la teoría fueron

desarrollándose conjuntamente, los filósofos trataron de guiarlos. Confucio (551-479 a. C.) distinguía la música saludable de la no saludable, la primera productora de armonía dentro del individuo y orden dentro del Estado. Sus apreciaciones fueron secundadas por Platón (ca. 429-347 a. C.), uno de los griegos más antiguos en escribir sobre la música; Aristoxeno, dos generaciones más joven, se preocupó de la teoría de los intervalos, las escalas y la composición melódica. En Grecia se comenzaba a escribir melodías mediante notación en este periodo, con letras para representar notas, aunque no se conserva nada anterior al tercer siglo a. C., y nada completo anterior a dos himnos inscritos en Delfos a finales del siglo segundo a. C. La notación melódica estaba desarrollándose simultáneamente en China, aunque, de nuevo, poco ha llegado hasta nosotros.

Algunos documentos escritos muestran que el canto de salmos estaba bien establecido en tierras cristianas para el siglo cuarto d. C. Un testigo, san Juan Crisóstomo (ca. 345-407), siguió a Platón en la distinción entre música buena y música dañina: «Para evitar que demonios que introducen cantos lascivos dominaran sobre todas las cosas, Dios estableció los salmos, para que proporcionaran placer y provecho». Otros teólogos de la época, como san Jerónimo (ca. 340-420), encontraron respaldo bíblico a la doctrina de Platón en la historia de David apaciguando a Saúl con su lira, mientras que el filósofo romano Boecio (ca. 480-ca. 524) coincidía con Platón no sólo en sus afirmaciones sobre el poder de la música —«Nada es más característico de la naturaleza humana que ser apaciguado por los dulces modos y perturbado por sus opuestos»—, sino también en su esencia, escribiendo que «el alma del universo está unida por la concordancia musical» y describiendo tres niveles de música: aquella de los cuerpos celestes en rotación (la música de las esferas, que según teóricos posteriores no podemos oír porque está siempre ahí), aquella del ser humano (la concordancia entre el cuerpo y el alma) y aquella de los instrumentos. Estas ideas, y un relato minucioso de la teoría musical griega, hicieron del tratado *De institutione musica* (Principios de música) de Boecio la principal autoridad para los músicos medievales.

Para esta época, a través de Eurasia, de Francia a Japón, la gente iba encontrando mejores maneras de escribir la música. De nuevo la región en torno a Mesopotamia iba en cabeza: los cristianos de allí escribieron signos sobre los textos bíblicos para mostrar cómo debían ser cantados. Estos signos no pueden ya interpretarse, pero en su época se extendieron hacia el oeste, a los judíos, los bizantinos y la Iglesia latina, y quizás hacia el este, al Tíbet. Entretanto, se estaba desarrollando en China y Japón un sistema de notación completamente distinto: la tablatura, que proporciona instrucciones esquemáticas a los instrumentistas. Mientras que la música escrita mediante notación en el mundo judeocristiano hasta finales del siglo XIII era toda vocal (canto sacro), en el este de Asia lo que merece un mayor reconocimiento es la música instrumental, que en Occidente permaneció virtualmente ignorada hasta el siglo XVI. Se conservan tablaturas poco comunes para los más nobles de los

instrumentos chinos, el *guqin* (cítara) y el *pipa* (laúd), que datan de la dinastía Tang (618-907), mientras que la música instrumental cortesana de Japón, el *gagaku*, posee ricos archivos que se remontan al siglo VIII, incluyendo las obras heredadas de la China Tang y de Corea.

Un viaje por el mundo musical del siglo VIII habría encontrado tradiciones de canto litúrgico por todo el mundo cristiano, ejecución de música refinada para un solo instrumento en China, abigarrados conjuntos musicales cortesanos allí y en Japón, y una gran riqueza de música instrumental y teatral en la India (hoy conocida tan sólo por tratados y representaciones pictóricas de ejecución de música); por no mencionar las culturas musicales de Java, Birmania y América Central, en gran medida poco documentadas, y la música completamente olvidada de otras regiones. Pero incluso en los lugares en los que la documentación es abundante, toda esa música es silenciosa: una música cuya notación no puede descifrarse con precisión o que nunca pretendió ser más que esquemática. Los músicos en estas localizaciones diversas, que no escribían para el futuro, sino para ellos mismos y sus discípulos, coincidieron en no ver la necesidad de dar más que un recurso mnemotécnico. ¿Quién podría estar escuchando 1300 años después?

Después vino el cambio, propiciado en Europa occidental por la acuciante necesidad existente de una música comunicativa —específicamente, el canto litúrgico— en toda la región. Tener esa música en forma escrita, con notación, ayudó en esto, y se convirtió en una necesidad cuando, como ocurrió muy pronto, comenzaron a componerse más y más cantos nuevos como parte de un mayor renacimiento cultural, aumentando el corpus de himnos y oficios más allá de lo que se podía esperar que el personal religioso de la Iglesia pudiera recordar.

La coronación de Carlomagno como emperador en el año 800, de manos del papa de Roma, confirmó su posición como protector de la Iglesia y su autoridad para continuar la labor de su padre, Pipino III, en la reforma de la liturgia de sus dominios francos (que se extendían para entonces por gran parte de Europa occidental, desde la región central de Italia hasta la costa de Dinamarca, y desde los Pirineos al Danubio) según la práctica de Roma. Uno de los resultados fue el surgimiento de un nuevo repertorio de cantos litúrgicos para las principales ceremonias (la misa y las «horas», u oficios para diferentes momentos del día), cantos en los que se simplificaron los modelos romanos. Estos cantos, transmitidos oralmente, fueron adoptados por las grandes iglesias y monasterios del imperio de Carlomagno, y de forma gradual, a lo largo de los tres siglos siguientes, se extendieron a otras partes de Europa occidental, de vuelta a Roma, y hacia las nuevas regiones cristianizadas del este y del norte. Entretanto, fue creciendo el mito de que esta música progresivamente universal no provenía de músicos francos del siglo VIII y IX, sino del Espíritu Santo, que cantó al oído del papa Gregorio Magno (que reinó entre 590 y 604): de ahí el término «canto gregoriano».

La notación moderna parece haber surgido en la primera mitad del siglo IX en forma de «neumas»: símbolos gráficos inscritos sobre las palabras para indicar notas individuales y grupos cortos. De esta manera, aunque los sucesores de Carlomagno no poseían nada comparable con las agrupaciones instrumentales de los emperadores de la dinastía Tang que reinaban en la misma época, sus cantores y sus eclesiásticos poseían una herramienta que tendría enormes consecuencias en el futuro: un mecanismo rudimentario de almacenamiento musical, y por tanto la base del vasto corpus de composiciones musicales escritas que diferenciarían entre sí las tradiciones musicales de Occidente.

Sin embargo, un hecho aún más importante para ellos fue el poder conectar con un pasado venerable: el conocimiento musical de los antiguos griegos. Codificaron los cantos en función de ocho modos, cada uno basado en una escala de siete notas a la octava (las representadas por las teclas blancas en un teclado moderno, dejando a un lado la cuestión de la afinación). Esta clasificación fue heredada directamente del mundo bizantino, pero hundía sus raíces en Boecio, y por tanto en la teoría de los antiguos griegos. De hecho, se remontaba más atrás en el tiempo, ya que los teóricos del siglo IX, sin darse cuenta, sólo habían añadido un modo a aquellos de los babilonios, casi tres mil años más antiguos.

No obstante, ninguno de los neumas utilizados en los siglos IX y X admite una lectura sin ambigüedades, ya que aún faltaba una cuadrícula uniforme para medir los ascensos y descensos de la melodía. Ésta se logró mediante una serie de líneas paralelas horizontales (el tetragrama<sup>[2]</sup>), con una indicación de a qué nota correspondía cada línea (la clave): aún hoy constituyen la base de la notación musical. Una vez establecido este sistema, como ocurrió cuando se adoptaron generalizadamente las innovaciones que Guido de Arezzo había descrito en su *Micrologus* (ca. 1026), las melodías de los cantos pudieron escribirse de forma que pudieran ser leídas y cantadas por aquellos que estaban familiarizados con la notación, dondequiera que se encontraran —y de hecho *cuando quiera* que se encontraran, hasta el presente—. Es esta notación legible la que ha proporcionado a la música occidental una historia muy diferente a la de otras culturas musicales, y es esta la historia que seguiremos en solitario.

Como ocurre con frecuencia, una innovación técnica —en este caso, la notación con tetragrama basada en los modos— pudo parte del follaje existente y permitió un nuevo crecimiento. Mucho se perdió. Se habían compuesto cantos litúrgicos en circunstancias muy dispares de lugar y tiempo, y se habían desarrollado, en notación y seguramente también en interpretación, muchas tradiciones musicales locales diferentes desde los tiempos de Carlomagno. No toda esta música diversa podría haberse asentado cómodamente en un lenguaje notacional uniforme y en un sistema modal homogéneo derivado muy lejanamente de la Atenas clásica. Ocurrió también que varias tradiciones litúrgicas habían quedado marginadas por las reformas de Carlomagno —entre ellas, el canto ambrosiano específico de Milán, el canto

mozárabe de España y el viejo canto romano de la ciudad papal—, y éstas se habían escrito en notación de manera parcial o directamente no se habían puesto por escrito.

En el lado positivo, la notación mediante tetragrama incentivó una distribución más generalizada de los cantos litúrgicos y consiguió crear una cultura supranacional dentro de la cual los compositores podían viajar, a partir del siglo XIV, desde Inglaterra a Francia, o desde Francia y los Países Bajos (las modernas Bélgica y Holanda, con las regiones adyacentes) a Italia, encontrándose en cada lugar la misma música. De manera más inmediata, esta notación parece haber fomentado la composición musical, ya que las piezas musicales podían ahora comunicarse en papel, como si fueran obras literarias. Las melodías, a lo largo de la era de la composición de cantos litúrgicos que en Europa occidental estaba tocando a su fin en la época de Guido, podían aprenderse de sus cantantes. Pero no resultaba tan fácil memorizar una música que contuviera dos o más melodías distintas cantadas a la vez: la polifonía, cuyo desarrollo fue instigado de manera crucial por la notación.

Una notación precisa permitió también que los cantos de la época de Guido siguieran resonando, si bien en estilos interpretativos cambiantes, a través de miles de años hasta el presente.

Pero ¿qué seguimos oyendo de aquel tiempo? Uno de los éxitos discográficos de 1994 fue *Las mejores obras del canto gregoriano*, una antología procedente del monasterio benedictino de Santo Domingo de Silos, cerca de Burgos, en España. La selección se abría con *Puer natus est nobis* (Nos ha nacido un niño), una pieza que, aunque escrita como introito (saludo inicial) para su canto y escucha en iglesias monásticas en la misa del día de Navidad, estaba disponible ahora en cualquier lugar, en cualquier tiempo y en cualquier circunstancia. Además, la melodía no estaba tomada de una fuente medieval, sino de una edición proveniente de la gran renovación del canto litúrgico liderada por la abadía de Solesmes, en el noroeste de Francia, a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Del mismo modo, el estilo interpretativo —de velocidad y nivel de volumen moderados, y generalmente con duraciones uniformes moduladas para conseguir un ritmo regular fluido— provenía de Solesmes, y por tanto de una tradición que comenzó no antes de la década de los cincuenta del siglo XIX, cuando los monjes de esa abadía comenzaron a transcribir fuentes medievales olvidadas, y que puede rastrearse con seguridad sólo hasta 1904, cuando los sucesores de aquellos monjes efectuaron las primeras grabaciones de canto litúrgico.

Puede parecer decepcionante que el canto gregoriano tal como lo escuchamos sea solamente tan viejo como el avión, o como mucho como el paraguas. Queremos más de él. Queremos que, por ser la música más antigua escrita en notación pautaada, se mantenga en cabeza de una historia continua de mil años, en la que se han mantenido unos elementos, otros se han desarrollado y otros se han abandonado. *Puer natus est nobis*, con su melodía de corta extensión, hecha a medida de las frases del texto,



pertenece a lo que Guido y sus predecesores clasificaron como séptimo modo, también conocido por los autores medievales y de épocas posteriores como «mixolidio» —el modo «de notas blancas» en sol: sol-la-si-do-re-mi-fa-sol—. Muy apropiadamente, este introito de Navidad comienza con un estallido de luz en un ascenso a la quinta nota del modo (sol-re), siendo la quinta uno de los intervalos más armoniosos, contando con la frecuencia tan simple que representa (3:2). Significante, además, es el final. Una melodía en un modo tiene que volver a esa nota básica del modo, o «final» —sol en este caso, que se confirma en un pequeño motivo ascendente-descendente, sol-la-sol—. Sabemos que este tipo de características melódicas es antiguo. Al retomarse en música de épocas posteriores —como a veces ocurre en la música de un compositor cuya cultura de origen es la misma que la de los paleógrafos de Solesmes: Debussy— las tomamos como rasgos de lo medieval.

Sin embargo, aunque las melodías de los cantos litúrgicos hablan del pasado, no podemos estar seguros de que lo hacen con la voz del pasado: las tradiciones originales del canto medieval, que eran evidentemente divergentes hasta que Carlomagno y sus ministros fueron estandarizándolas, son irrecuperables. Un tratado del siglo IX ilustra la posibilidad de ejecutar un *organum*, en el que los cantores debían dividirse, unos siguiendo la línea del canto y otros siguiendo una línea en armonía con la de aquél, normalmente en quintas. Además en el siglo X había llegado a Europa, procedente de Bizancio y del mundo islámico, un *organum* de distinta naturaleza, el órgano de iglesia con tubos y teclado, y que podría haber acompañado el canto con un pedal (tono mantenido) o incluso con una voz melódica aparte. ¿Para qué si no iba a estar ahí?

Si bien estas posibilidades se exploran rara vez en interpretaciones modernas, esto puede deberse a que queremos oír el canto litúrgico como si viniera de un coro uniforme, en una experiencia única del tiempo y como vehículo unitario para la voz interior del propio oyente. Es también pertinente recordar aquí el hecho de que el renacimiento moderno del canto medieval es, en lo esencial, un fenómeno discográfico, sin interpretaciones concertísticas paralelas. Mediante el medio discográfico —a través del sonido invisible— el oyente parece establecer contacto inmediato, a través de los siglos, con los monjes o monjas de alguna abadía de la Alta Edad Media. Dicha impresión no tiene en cuenta errores, vacíos documentales o especulaciones, pero resulta atrayente y puede que no sea del todo injusta. Un canto medieval es como una ventana en forma de arco de medio punto en el muro de una iglesia del siglo IX. Puede que haya sido restaurada en el siglo XIX y tal vez muestre incluso signos de haber sido retocada en tiempos más recientes, pero si la contemplamos con suficiente intensidad podremos ver a través de ella toda la luz que existe.

La recuperación de la música antigua —que comenzó de forma esporádica en el siglo XIX, ganando fuerza a mediados del XX y alcanzando la madurez en los años ochenta de ese siglo— nos ha enseñado la importancia no sólo de la erudición a la

hora de investigar las fuentes, sino también del empleo de la imaginación cuando éstas son deficientes. Una restitución imaginativa puede incluso evocar poderosamente mundos que se han perdido por completo, como la narración de mitos islandeses antiguos, y tiene además un lugar en contextos más familiares. Cualquier interpretación musical —y cualquier escucha musical— es un ejercicio heroico en contra de los estragos del tiempo, un intento no sólo de aprender del pasado, sino de hacerlo, de nuevo, real.

## Parte II

### Tiempo medido (1100-1400)

La notación dotó a la música occidental de un medio de documentación escrita, aunque al principio sólo destinada a un tipo de música, el canto litúrgico, que se cree que tuvo su origen medio milenio antes... para llegar a ser, en la práctica, eterna. Los cantos medievales más antiguos brotaron del tiempo completo de la eterna uniformidad, que tan fácilmente transmiten, y, de igual modo, no existía en su interior una medida del tiempo: el ritmo. Después vino la medida. Y con ella vinieron los primeros compositores identificables y las primeras obras que se pueden datar con precisión.

Mientras que el canto litúrgico compartía con otras tradiciones musicales el poseer una melodía autosuficiente, el funcionar dentro de un sistema modal, el no pertenecer a ningún creador (sino a Dios) y el estar diseñada para el culto, la nueva música del siglo XII abrió un camino claramente occidental. La medida del tiempo supuso el comienzo no sólo del uso de la notación rítmica —conocida, mucho más allá de Europa, por el teórico indio Śārngadeva en la primera mitad del siglo XIII—, sino también de la aparición de una música que se basa en la coordinación entre cantantes que ejecutan melodías distintas, es decir, de la polifonía. Este fenómeno, además, no estaba en absoluto restringido al pedazo de tierra entre el Mediterráneo y el Atlántico: la música del gamelán de Bali, una tradición independiente de la europea, es comparable a la primera polifonía de Occidente en la superposición de distintos flujos de tiempo, rápidos y lentos, mientras que la música de muchos pueblos subsaharianos funciona por acumulación de capas de ritmos distintos, en un patrón desconocido en Europa más allá de algunos repertorios muy particulares (la canción del siglo XIV y algunas músicas a partir de 1950). Sin embargo, la polifonía occidental, desde el siglo XII al XV, se fue alejando de las estructuras repetitivas que se mantuvieron en Bali o en África central conforme los europeos fueron descubriendo la capacidad de la armonía de producir un flujo musical continuo.

La fuente, como la de gran parte de la cultura occidental, se encuentra en una mala interpretación del conocimiento de los antiguos griegos, de nuevo, adquirido a través de Boecio. Éste no dejó escrito nada sobre la armonía en función de acordes, pero transmitió la satisfacción griega con la primacía de la octava y de la quinta, que los músicos medievales tomaron como modelos de consonancia (la combinación eufónica de notas). Fueron también esenciales las combinaciones disonantes, sin eufonía alguna, ya que éstas intensificaban la necesidad de alcanzar la consonancia. Una disonancia colocada inmediatamente antes de una consonancia final produciría

un remate firmemente conclusivo, es decir, una cadencia, elemento que se haría esencial en la música occidental. Yendo hacia atrás a partir de la cadencia, las fuerzas de la armonía, ordenadas a través de las relaciones entre cada acorde y el siguiente, podían amplificar el sentido direccional ya presente en la melodía: la sensación de movimiento hacia un punto de equilibrio situado en la última nota. De esta manera, el tiempo medido se convirtió en un tiempo que avanza hacia un objetivo específico, y la música podía emular así la evolución de cada alma humana hacia la eternidad.

La música reflejaba, además, la manera en que se percibía el tiempo. La notación pauta de Guido apareció más o menos cuando se reintrodujeron las clepsidras desde Bizancio y el mundo islámico, permitiendo a los monjes saber cuánto faltaba para el siguiente oficio a partir del nivel que alcanzaba el agua que iba llenando lentamente un recipiente. De esta manera la lectura, en un cantoral o en una escala de agua, sustituyó a la memoria y a la intuición. La sincronía exacta entre música y tiempo se perdió en alguna medida cuando aparecieron los mecanismos de relojería a mediados del siglo XIII, medio siglo después de la aparición de la música movida por engranajes en la catedral de Notre Dame de París. No obstante, la perfección de los mecanismos relojeros que marcaban la hora con un carillón, por ejemplo, en el reloj astronómico fabricado por Ricardo de Wallingford para la abadía de Saint Albans (1327-1336), se asemejaba curiosamente a la perfección de la notación rítmica que se extendió desde París y que dio a la música sus propios mecanismos de medida de tiempos.

## Capítulo II

### Trovadores y organistas

El poder del canto litúrgico es mayor por el anonimato de sus autores: los cantorales no los identifican, y sólo están documentados en las crónicas algunos de los escritores y unos pocos de los compositores. El canto puede, por tanto, parecer ser sólo la voz, si no del Espíritu Santo informando a un papa, al menos de una entidad suprapersonal.

Pero existe un canto que viene a nosotros con una marcada individualidad: el de la abadesa, predicadora y vidente alemana Hildegard de Bingen (1098-1179). Se trata de una figura sorprendente, y no sólo por haber irrumpido recientemente en la aparente rigidez de la historia. Sus composiciones, en su mayor parte cantos litúrgicos, parecen no haber salido de la pequeña región del Rin donde pasó su vida y quedaron pronto olvidadas. Mucho tiempo después, casi a finales del siglo xx, con un nuevo despertar del misticismo cristiano y una nueva apertura a la revelación femenina, su música alcanzó una notoriedad enorme, gracias a la publicación de varios libros y numerosas grabaciones, tanto eruditas como especulativas. De hecho, se aventuró tan lejos de su propio contexto que su verdadera importancia se hizo difícil de discernir. Algunas características de sus melodías que parecen singularmente personales —intervalos amplios, un registro amplio— pudieron ser comunes en su época y en su entorno. No fue la única abadesa compositora de su tiempo y desde luego no fue la única escritora de cantos litúrgicos. Los himnos de Adán de San Víctor, vinculado a dicha real abadía agustina de las afueras de París, suscitaron una admiración más generalizada y duradera, ya que contenían rasgos que estaban alterando en lo fundamental la poesía y la música de la época: el patrón métrico acentual y la rima. A este respecto, Adán marchaba con otros contemporáneos del sur de Francia que estaban comenzando a descubrir un nuevo lenguaje (el provenzal) y nuevos temas: el amor, la nostalgia, el lamento y la propia composición de canciones. Estos trovadores —*trobadors*, como se llamaban en su propia lengua: «buscadores»— eran poetas-compositores vinculados a cortes principescas. Algunos de ellos fueron en sí príncipes, como por ejemplo, Guilhem IX, duque de Aquitania y conde de Poitiers (1071-1129), el primero del que se conservan poemas, además de una tendencia musical incompleta. Otros dependían de su arte para vivir, incluyendo a tres que permanecieron activos en el apogeo de la cultura trovadoresca de la segunda mitad del siglo xii: Giraut de Bornelh, Arnaut Daniel y Bernart de Ventadorn. Ellos y otros colegas suyos fueron artistas creativos cuyas canciones, con la misma melodía para cada estrofa, serían interpretadas por músicos

conocidos más tarde como *joglars* en provenzal o *jongleurs* en francés del norte<sup>[3]</sup>. El deambular de los trovadores bien puede ser apócrifo (las cruzadas eran empresas muy populares, como informan sus biografías, y Ricardo Corazón de León era un señor muy popular), pero ciertamente sus canciones viajaron y estimularon esfuerzos paralelos, especialmente en los *trouvères* del norte de Francia (donde el francés era la lengua de sus poemas y de su nombre) y los *Minnesinger* de Alemania, así llamados por la advocación literaria del *Minne*, o amor caballeresco y devoción a una dama inalcanzable.

Esta arte del amor era herencia directa de los trovadores, cuyas propias fuentes podrían haber incluido, además de las canciones populares y los cantares amorosos del Islam, el canto litúrgico. En lo poético, el deseo infundió la liturgia como metáfora espiritual: el deseo de realización en el cielo, de protección mientras tanto por una dama a la que se adora (la Virgen). En lo musical, también, existían conexiones entre el canto de los trovadores y el canto litúrgico. La notación legible había permanecido restringida al ámbito de la música sacra desde un cuarto de milenio completo antes de que las canciones de los trovadores, *trouvères* y *Minnesinger* comenzaran a ponerse por escrito, alrededor del año 1300, así que no resulta sorprendente que esas mismas canciones fueran registradas haciendo uso del mismo sistema de ocho modos. Muy bien pudieron haber sido compuestas de esa forma, desde dentro de un orden musical progresivamente más versátil.

El fabuloso *Reis glorios (Rey glorioso)* de Giraut de Bornelh comienza exactamente como *Puer natus est nobis*, con una quinta ascendente. Continúa, sin embargo, de manera muy distinta, en frases que se mueven en paralelo a las líneas métricas, y que se equilibran entre ellas de acuerdo con los pares de rimas para componer, de hecho, una canción más que una forma de recitación. Esto supone más que un cambio de forma, ya que la estructura en frases proporciona a la música ideas definibles y maneras de variarlas; con la capacidad, por tanto, de modelar patrones de sentimiento. Cuando el estribillo de *Reis glorios*, «Et ades sera l'alba» («Y pronto vendrá el alba»), se disuelve en la nota final, no sólo queda completa la acción comenzada en el ascenso inicial, sino que lo hace con una sensación de liberación; la música se hace expresiva —de las palabras, de una emoción o de su propia naturaleza—. Aunque las canciones de los trovadores han vuelto a ser interpretadas por un tiempo aún más breve que el de la recuperación del canto litúrgico al estilo de Solesmes (la primera edición se publicó en 1960, aunque antes, a partir de los años treinta, ya se habían realizado algunas grabaciones esporádicas para antologías históricas), y aunque no podemos saber cómo se cantaban originalmente (en particular, si se hacía acompañándose de instrumentos o no, ya que para entonces violines, laúdes y arpas eran ampliamente conocidos en Europa occidental), su lenguaje de articulación lírica, escrito mediante notación, parece conectarnos directamente con los músicos-poetas de hace más de ocho siglos.

La llegada de los trovadores coincidió con otra, al desarrollar los músicos

eclesiásticos de la catedral de Notre Dame de París la técnica del *organum* en composiciones de longitud y elaboración sin precedentes. El *organum* de tiempos anteriores siempre había hecho uso de dos partes vocales, siendo la melodía del canto encomendada a una parte (la del tenor, literalmente, «el que tiene»), mientras que la otra parte se movía alrededor de ella (en general por encima), favoreciendo los intervalos de quinta, cuarta, octava y en unísono, todos ellos prescritos por Boecio. Se conservan ejemplos que provienen del gran centro de peregrinación de Compostela y de la abadía de San Marcial en Limoges, en el Camino de Santiago, documentándose aparentemente en los manuscritos de ambos (ca. 1100-1160) prácticas de improvisación. (El propósito del empleo de la notación, hasta bien entrado el siglo xv, bien pudo ser el registro más que la prescripción, aunque los intérpretes modernos han tenido que entenderla en este último sentido). La voz añadida podía entonces continuar con el canto nota por nota, en un estilo que se conocía como «discanto», o podía desarrollar una serie de adornos y florituras sobre cada nota, en un estilo para el que se empleaba el término polivalente «*organum*». En algunas piezas provenientes de San Marcial y Compostela estos estilos se iban alternando, entre ellos y con el canto puro, como también ocurría en lo que parecen ser las piezas más antiguas del repertorio de Notre Dame, compiladas en un «gran libro» (*Magnus liber*) del que se han conservado tres ejemplares. Pero para finales del siglo xii, el repertorio fue revisado desde un nuevo entusiasmo por el discanto: el discanto impulsado, como a veces había ocurrido, por el ritmo. Con el ritmo, que no se expresaba en la notación de los cantorales y las canciones de los trovadores, el tiempo podía medirse en bloques semejantes. Con el ritmo, los compositores de Notre Dame podrían construir, a la vez que los albañiles trabajaban a su alrededor en la construcción de la inmensa catedral.

Este ritmo provenía, parece claro, de las canciones, y por tanto de la poesía. Los ritmos vendrían dados por uno de los seis modos rítmicos, cada uno de los cuales se componía de tiempos cortos, tiempos largos o ambos, a la manera de la métrica poética —por ejemplo, el ritmo yámbico: corto-largo, corto-largo (modo segundo)—. A partir de estos patrones se podían construir las frases; muy frecuentemente frases de cuatro de estas unidades, comparables en tamaño y forma a las líneas melódicas de muchas canciones trovadorescas y muchos himnos latinos. Elementos de tamaño parecido componen las piezas de los lenguajes humanos y de culturas musicales tan remotas —desde el París medieval— como la de los pigmeos centroafricanos, por lo que parece que conforman lo que el cerebro puede digerir como unidades. No es sorprendente, por tanto, que la frase de cuatro compases continuara resonando en la música occidental durante siglos. En Notre Dame las frases se concebían más frecuentemente en pares, correspondiendo a los versos rimados de un pareado; y este fraseo en pares también sería una constante en la música occidental. Entretanto, mucho más lentamente, el canto proseguiría, continuando cada nota a través de varias frases oscilantes y pares de frases; la oscilación, al comienzo de cada pequeña frase,

surgiendo de una consonancia, más frecuentemente de una quinta o, en el caso de arreglos para tres o cuatro partes, una quinta más una octava.

A oídos modernos esta armonía es algo cruda, como una llama blanca, y dota al *organum* de Notre Dame de una feroz intensidad, así como de una determinante sensación de antigüedad. En su tiempo, sin embargo, lo primero pudo ser tan inaudible como lo segundo. Gran parte de lo que sabemos de esta música proviene del teórico conocido por los estudiosos como Anónimo IV, cuyo tratado data probablemente de los años setenta del siglo XIII, mucho después del suceso. Este tratado se ocupa ampliamente de los modos rítmicos y la notación del ritmo, aunque también toma en consideración la consonancia, y pone de manifiesto que las terceras —tan melifluas en músicas posteriores, no menos en los dúos de amor de algunas óperas italianas— se consideraban disonantes, excepto en Inglaterra (cuya música de esta época prácticamente se ha perdido, como la de gran parte de la Edad Media), mientras que la sexta era una «vil y detestable disonancia».

Anónimo IV dice también algo de los compositores de Notre Dame, en particular de Leonin y su sucesor Perotin, atribuyéndole a este último los dos ejemplos más antiguos de *organum* a cuatro partes, los cuales constituyen también los casos más antiguos de la textura a cuatro partes que sería otra norma en la música occidental. Ambas piezas son salmos graduales (partes de la misa situadas entre las lecturas epistolares y las evangélicas) para el tiempo de Navidad, que se pueden datar en los últimos años del siglo XII: *Viderunt omnes (Todos vieron)* y *Sederunt principes (Los príncipes se sentaron)*. Son composiciones inmensas, que tardan como un cuarto de hora en ser cantadas de principio a fin, y su efecto debió de resultar asombroso en un mundo que no conocía nada parecido. De repente vendría ese estallido de sonido de las gargantas de solistas entrenados en las nuevas habilidades de mantener una parte contra otras, moviéndose las tres partes añadidas muy juntas entre sí a tempo vivo en torno a un pedal de la nota original, consiguiendo el efecto de las iniciales pintadas en el texto del canto que las rodea.

Toda la documentación (incluyendo los textos de Anónimo IV) señala que el *organum* se iba componiendo de forma aditiva, en dos dimensiones. Se escribiría una primera línea organal encima del canto original, y a ésta seguirían una segunda y una tercera. De modo similar, desde el punto de vista de la evolución en el tiempo, la pieza se consideraría una sucesión de segmentos, con una *clausula* separada de polifonía para cada palabra, estando cada *clausula* formada por distintas subsecciones, una para cada nota del canto base. Por tanto, formalmente la pieza sería una concatenación de distintos niveles, de la unidad rítmica a la frase, la subsección y la *clausula*, hasta completar el salmo gradual.

Esta estructura, fragmentaria y repetitiva, avanza vigorosamente impulsada por las fuerzas de la armonía, actuando dentro de cada frase (por medio de las progresiones de acordes semejantes en cada uno de los pares, y del constante ir y venir desde y hacia la quinta justa), y al final de las *clausulae*, que quedan



dramatizadas mediante una poderosa llegada a la última nota cantada de la palabra. A pesar de haber sido creada trozo a trozo y línea a línea, como en parte confirma Anónimo IV, la música sugiere de todos modos que hay detrás un compositor consciente de la textura y la forma global, y por tanto capaz de orquestar un juego de repeticiones y variaciones en la evolución de los acordes, o de reiteraciones y cambios en los patrones melódicos, así como de manipular incidencias tan deliciosas como el intercambio de material entre voces.

Las cualidades sobresalientes de los dos *organa* a cuatro partes de Perotin han sido reconocidas desde el descubrimiento de la música medieval a mediados del siglo XIX, pero esta música sólo se ha recuperado para la interpretación entrado el siglo XX. En 1930 el estudioso alemán Rudolf von Ficker publicó un arreglo de *Sederunt principes* para orquesta sinfónica, y se han llegado a hacer numerosas grabaciones —más cercanas a las fuentes originales— desde los años setenta del siglo XX. Saltando por encima de muchos siglos, Perotin se hizo completamente comprensible como colega de Stravinski, o como maestro de la repetición exultante, del gran cambio armónico y del choque momentáneo que se encuentran también en la música de Steve Reich.

Las obras de Perotin tienen también un lugar en el recorrido general de la historia de la música occidental, y no sólo como pionero del fraseo simétrico y del contrapunto a cuatro partes (música en la que las cuatro líneas evolucionan simultáneamente, relacionándose sus notas punto contra punto). Como la mayor parte de la música de Occidente, muestran una distinción entre el compositor, que trabaja sobre el papel, y los intérpretes, que también han de ser lectores. Además, la notación no constituía solamente un medio neutral, sino que iba dejando su impronta en todo lo que se escribía, iniciando así otro gran tema en la música occidental, el diálogo entre el oído y la pluma, entre la escritura de lo que puede ser oído (en la realidad o en la imaginación) y la escucha de lo que puede ser escrito. Mientras que la notación en el canto litúrgico, la canción trovadoresca y el *organum* temprano podía fácilmente no haber sido más que una ayuda en la enseñanza, registro y transmisión de una música que existía esencialmente en la memoria de las gentes, las estructuras de Perotin nunca podrían haber sido creadas sino sobre papel, y uno debe suponer que debieron ser aprendidas —y probablemente también interpretadas— por los cantantes teniendo el material escrito delante. Estas estructuras poseen también un sentido de lo escrito en la manera en que suenan, en los retornos regulares a la consonancia de octava-quinta, o en detalles como los intercambios de voces, donde un patrón visual se hace audible.

Su esplendor, o quizá más bien su dificultad, parece haber evitado la imitación. Algunas colecciones de piezas, y también algunos tratados como el de Anónimo IV, demuestran que el *organum* de Notre Dame permaneció en uso hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIII, y que tanto el repertorio original persa como sus principios compositivos eran sobradamente conocidos en una amplia región de

Europa occidental. Pero no se llegó a escribir de nuevo nada de las dimensiones de *Sederunt principes* y de *Viderunt omnes* (a no ser que se haya perdido), y para finales del siglo XIII la gran ola del *organum* parece haber pasado. Al desaparecer, sus modos rítmicos fueron reemplazados por un nuevo sistema —defendido por Franco de Colonia, un teórico contemporáneo de Anónimo IV— en el que los neumas dejaban paso a las notas, y en el que se podían escribir en notación una variedad más extensa de patrones rítmicos por medio de signos que indicaban la «mensuración», es decir, si las notas largas se dividían en dos partes o en tres. Las divisiones en tres partes se consideraban perfectas por su asociación con la Trinidad, aunque se podían introducir divisiones imperfectas para servir de contraste. Entretanto, a lo largo del siglo XIII, la composición en tres partes melódicas era la norma, permitiendo gran variedad de acordes y cadencias que conducían siempre a lo que continuó siendo la consonancia omnipresente de la octava más la quinta.

Durante este siglo, el *organum* quedó desbancado como la forma más común de polifonía por el motete, su descendiente directo. El *organum* había exigido que los cantantes mantuvieran el mismo sonido vocálico a través de largas coloraturas y saltos de notas, y fue quizá para hacer más interesante esta música, o más memorable, el que la gente comenzara a añadir palabras: de ahí nació el *conductus*, un género del siglo XII en el que se empleaban cuatro líneas vocales distintas en discanto sobre las mismas palabras, independientes de la línea del tenor, y de ahí también el motete, en el que un fragmento de discanto parecía cobrar existencia independiente, con líneas distintas a las del tenor portando un texto nuevo (lo que dio al género su nombre, del latín *motetus*, «portador de palabras»). Esta fue la base de la técnica del *cantus firmus*, en la que la línea del tenor se consideraba el «canto fijo», al que se sumaban otras compuestas de acuerdo a las nuevas reglas del contrapunto, técnica que siguió siendo fundamental hasta bien entrado el siglo XV.

La notación rítmica de Franco, desarrollada por el compositor de motetes Petrus de Cruce, permitió a los compositores de finales del siglo XIII escribir motetes en los que se añadían a una línea del tenor muy lenta dos voces rápidas y flexibles, estando las tres más o menos dentro de la misma tesitura vocal. Aunque la mayor parte de motetes del siglo XIII poseen textos en latín (el francés fue introduciéndose progresivamente hacia finales de siglo) y pese a que se originaron en círculos eclesiásticos (a los que estaba restringido el conocimiento de la escritura musical), no estaban pensados para uso litúrgico: los textos pueden ser tanto profanos como sacros y su significado es con frecuencia ambiguo e intrincado, jugando con las conexiones y fricciones entre dos textos distintos y con las ironías de su relación con el texto de la línea del tenor. Apenas sabemos nada de cómo, o bajo qué circunstancias, se interpretaban o valoraban estas intrincadas composiciones: la tendencia actual es a considerarlas, como el *organum*, como obras de arte puramente vocales. Como ocurre con la mayor parte de la música, el contexto original ha quedado sustituido por el de la sala de conciertos, el grupo de intérpretes especialistas y el coleccionismo

discográfico.

Otras canciones de la época, a imagen de las de los trovadores, se componían de melodías solas a las que es posible que se añadiera un acompañamiento instrumental improvisado. Muchas de estas canciones —en este sentido, de manera muy distinta a la de la sensibilidad individual de las obras cultivadas de los trovadores— reflejan un entusiasmo popular, religioso o de otra naturaleza. Como ejemplos podemos citar las más de cuatrocientas *Cantigas de Santa María* recopiladas a petición del monarca hispánico Alfonso X el Sabio (1221-1284), los cantos litúrgicos del animado *Ludus Danielis*<sup>[4]</sup> del Beauvais de principios del siglo XIII (muy importante en el resurgimiento de la música medieval en el siglo XX), la colección de ruidosas canciones en latín conservadas en la abadía bávara de Benediktbeuern y conocidas por el nombre que les dio su editor en el siglo XIX, *Carmina burana* (*Canciones de Beuern*), los *laudes* (canciones devotas) de algunas ciudades italianas, y los preciosos y escasos ejemplos de canciones inglesas, las más notables de las cuales, como *Man mai longe lives weene* (*El hombre puede esperar larga vida*), se lamentan de la vanidad del mundo. Más cercano a los trovadores, Adam de la Halle, que permaneció en activo entre las décadas de los setenta y los ochenta del siglo XIII y uno de los últimos *trouvères*, escribió una obra de teatro con canciones titulada *Le jeu de Robin et Marion*, mientras que la tradición de los *Minnesinger* continuó hasta algún tiempo después, hasta Frauenlob (muerto en 1318). Para entonces, de todos modos, se avecinaba otra revolución en París.

## Capítulo III

### *Ars nova* y el reloj de Narciso

Philippe de Vitry (1291-1361), uno de los intelectuales más relevantes de su tiempo y más tarde consejero del rey francés Juan II, escribió un tratado musical titulado valientemente *Ars nova*: «arte nuevo». Lo más novedoso contenido en él, y lo que más perduró, fue su cambio a notación rítmica. Pero apareció en un mundo que estaba descubriendo un espíritu completamente nuevo en la música, un nuevo alineamiento con las matemáticas y con la expresión de sentimientos (dos direcciones de esfuerzos musicales en modo alguno opuestas). La música estaba alcanzando un nuevo desarrollo melódico y un mayor alcance formal: mientras que los motetes del siglo XIII se acababan en un minuto o dos, los de Vitry y sus sucesores son dos o tres veces más largos. El nombre del tratado de Vitry se ha aplicado debidamente a toda una nueva tendencia en la historia musical, que duraría hasta finales del siglo XIV e incluso hasta más tarde.

En el ámbito puramente rítmico, Vitry, aunque mantenía el sistema de mensuración, clarificó la notación de las duraciones individuales por medio de signos que son antepasados directos de los que se usan hoy en día, siendo las unidades básicas la mínima, la semibreve, la breve y la larga, que hoy se escribirían en notación como corchea (octavo de nota), negra (cuarto de nota), blanca (media nota) y redonda (nota entera). Una vez establecidas, los cambios en los patrones de tiempos se hicieron patentes y podían escribirse mediante notación una mayor variedad de detalles rítmicos. Aparece en esta dimensión rítmica una enorme viveza en las pocas obras que podemos atribuir con seguridad a Vitry, motetes que sugieren la brillantez de la mente de su autor. A menudo el tema es la sátira, como ocurre en la extensa alegoría músico-poética de la época, el *Roman de Fauvel* (*Romance de Fauvel*), alguno de cuyos motetes es posible que sea también suyo. Conservamos mucha más música de su contemporáneo más joven Guillaume de Machaut (ca. 1300-1377), que también gozaba de influencias en la familia real francesa, pero que se mantuvo alejado de París y se retiró a una vida de canónigo en Rheims a la edad de cuarenta años. Supervisó allí la compilación de sus obras musicales completas en edición de lujo, un empeño al que debemos la supervivencia de casi cien canciones líricas suyas, veintitrés motetes, diecinueve cantares, o extensas canciones narrativas, y una misa, haciendo de él con mucho el compositor conocido de manera más completa antes de Dufay en el siglo siguiente. Sus obras tuvieron, por tanto, un lugar muy destacado en el resurgimiento de la música medieval. Su misa comenzó a ser citada en las historias de la música ya desde comienzos del siglo XIX, fue grabada parcialmente en 1936, y

junto con el resto de su producción fue objeto de monografías, ediciones y grabaciones a partir de los años cincuenta del siglo xx. Al darse a conocer su música, ésta comenzó a influenciar a los compositores de seis siglos más tarde, incluyendo a Stravinski (en su propia misa), Olivier Messiaen y Jean Barraqué. Muy pronto otros, en particular Harrison Birtwistle y György Kurtág, comenzaron a hacer arreglos de piezas suyas.

Lo que intrigó a todos estos colegas lejanos fue, al menos en parte, la manera resuelta en que Vitry manejó el ritmo como un componente que entronca con la estructura armónica, aunque no integrado de manera suave, sino ocupado en sus propios patrones. Esto fue algo que heredó de los motetes del siglo XIII, muchos de los cuales repetían las melodías del canto de las líneas del tenor para darle tiempo a las otras de decir lo que fuera, aunque repitiéndolas en patrones rítmicos recurrentes a distinta velocidad. Por ejemplo, en su motete *De bon espoir? Puisque la douce rose* (¿En buena esperanza? Para la dulce rosa: dos títulos para los dos textos de las voces añadidas) la melodía del canto, también conocida como el *color*, se escucha cuatro veces, aunque ligada a una secuencia rítmica, o *talea*, que se repite seis veces, las segundas tres veces a doble velocidad que las tres primeras. El *color* comienza así de nuevo a mitad de la segunda *talea*, y ambas coinciden solamente al comienzo de la tercera repetición del *color* y la cuarta de la *talea*: el punto en el que aumenta la velocidad de la línea del tenor (aunque no de las otras dos voces). Esta técnica de «isorritmo», que repite los patrones rítmicos independientemente de las notas de la melodía, puede afectar a todas las partes, como ocurre por ejemplo en el Amen que concluye el Credo de la misa de Machaut.

Esa misa, la *Messe de Nostre Dame* (Misa de Nuestra Señora) como la llamó su compositor, es un arreglo de partes del oficio que están siempre presentes, dando voz a los actos constitutivos del rezo, la alabanza y la afirmación: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Benedictus (tratados como pareja), Agnus Dei y, finalmente, la réplica al «Ite missa est» conclusivo. Dejando a un lado esta última parte, el ciclo en cinco movimientos se convertiría en la forma más consolidada a disposición de los compositores desde mediados del siglo xv a finales del xvi, aunque el ejemplo de Machaut es con mucho el más antiguo (obviando un par de misas recopiladas en Barcelona y Tournai a partir de movimientos sueltos sin relación). Se trata también de una composición enérgica y deslumbrante. Igual que hizo Perotin siglo y medio antes, Machaut escribió para cuatro voces masculinas, pero ahora lo hizo en dos registros diferenciados (tenor y bajo, o quizá contratenor y barítono, ya que no podemos estar seguros de cuál era su afinación de referencia), permitiendo acordes más plenos, aunque aún con la octava más la quinta como modelo fundamental de consonancia. Sin embargo, en vez de moverse en círculos pequeños más o menos semejantes, la armonía ejerce una influencia muy poderosa, aunque sutil, sobre porciones más extensas, evolucionando hacia cadencias más estridentes desde notas vecinas contenidas en lo que más tarde se conocería como un acorde menor

(resolviendo así, por ejemplo, de do#-mi-sol#-do# a re-la-re). Esta cadencia omnipresente articula ambos segmentos cortos del Gloria y el Credo, en los que las cuatro voces cantan el texto a la vez casi todo el tiempo, frase a frase, y en las secciones más extensas donde un texto mínimo —solamente «Amén» al final del Gloria y al final del Credo— ofrece una oportunidad excelente para la inventiva del isorritmo y el contrapunto.

Los motetes de Machaut poseen un estilo similar, conteniendo muchos de ellos isorritmos al menos en sus líneas de tenor. Pero los largos melismas de las misas (flujos de notas para cada sílaba), quedan sustituidos en los motetes por torrentes de palabras en las partes añadidas, cuyos textos divergentes se parecen a aquellos de los motetes del siglo anterior. Como ocurría también antes, el motete no es un género litúrgico, incluso en los pocos ejemplos de la obra de Machaut que se ocupan de temas sacros en latín. Los textos más habituales, en francés, se dedican al que había sido asunto principal del canto vernáculo desde los trovadores: el amor, la promesa de fidelidad, la angustia de la separación, el dolor por la ingratitud. En los motetes de Machaut, sin embargo, la resolución y sufrimientos del amante se hacen particularmente intensos, al retrasarse la cadencia a través de un largo trecho de polifonía sorteando implacables disonancias. De la misma forma, las voces múltiples de cada motete (más frecuentemente dos en más o menos la misma tesitura, por encima de un tenor subyacente) describen una serie de conflictos internos dentro de un mismo personaje. Por ejemplo, en *Dame, je suis cilz? Fins cuers doulz* (*Dama mía, ¿yo soy de aquéllos? Noble corazón dulce*) —una canción de armonía particularmente lastimera, si bien inusual por sus sencillos patrones ternarios y la ausencia de isorritmos—, ambas voces se acercan a la desesperación ante el deber de permanecer lejos de una dama que así lo solicita, y ambos pueden sólo encontrar satisfacción en la obediencia hasta la muerte, aunque sólo uno se aventura a esperar un cambio de idea en la dama. Dichas diferencias pueden encontrarse no sólo en las palabras, que son obra del propio compositor. La voz ligeramente más optimista es más animada desde el punto de vista musical, y el arreglo configura su propio comentario sobre los textos en la manera en que alinea las voces, haciendo que una responda a la otra, o haciendo que una continúe los pensamientos de la otra. La estructura poética, transmitida a través de la rima y la métrica, es menos importante para la música que este diálogo que logra configurar.

En otras canciones, Machaut siguió el camino de sus predecesores, trovadores y *trouvères*, en la composición de frases musicales que no ignoran las líneas poéticas, sino que más bien se ajustan a ellas, especialmente en los tres tipos que se convirtieron en las *formes fixes* (formas fijadas) del siglo siguiente: la balada, el rondó y el virelay. Como ocurría con sus motetes, las baladas y rondós de Machaut están escritos en su mayor parte a tres voces; difieren en su fraseo regular, que pone más en relieve lo melodioso de la composición, y en ser en general más melismáticos. En esto difieren los virelais, ya que son en gran medida silábicos (conteniendo una

nota por sílaba). De la misma forma, como melodías desnudas, sin partes añadidas, muchos de ellos recuerdan directamente a tradiciones más antiguas y algunos poseen un tono de canto popular, enérgico (*Quant je suis mis au retour*: «Cuando me encaminé de vuelta») o melancólico (*Comment qu'a moy lointeinne soies*: «Por muy lejos que de mí estés»).

Machaut, un compositor versátil y orgulloso de sus logros (de ahí el esmero en la presentación de sus obras), disfrutó del reconocimiento de su época. Como ninguno antes que él (aunque muchos desde entonces), recibió el honor póstumo de que se le dedicara un memorial en su propio arte: una balada escrita por el poeta francés más grande de la siguiente generación, Eustace Deschamps, arreglada por el compositor, de otro modo desconocido, Andrieu. Uno de sus propios poemas fue puesto en música por un compositor italiano, Antonello da Caserta, confirmando las evidencias que apuntan algunos voluminosos manuscritos de la época de que su música era ampliamente valorada y que su influencia alcanzó a uno de sus sucesores más destacados, Solage (de nuevo, conocido sólo por su apellido), que pudo ser su discípulo y que desarrolló su estilo hasta un extremo de deslumbrante refinamiento armónico. Muchos otros avanzado el siglo XIV fueron, si no continuando sus trabajos directamente, sí al menos extendiendo las posibilidades del *ars nova* que él había llevado a su perfección clásica, estando situados los principales centros de influencia en el sur de Francia, en los territorios fronterizos de Italia y España, y en la isla de Chipre, donde el conocimiento de su música había alcanzado el límite más lejano de la civilización occidental europea.

Entre los compositores de este periodo, el florentino Francesco Landini (ca. 1325-1397) destaca por el volumen de su producción conservada y por su variedad, si bien se concentró casi en exclusiva en la composición de canciones italianas a dos o tres partes: algunas son danzables, ajustadas a un tempo animado; muchas más poseen un ritmo irregular, aunque fluido, que podría haber heredado del *ars nova* francés a través de contemporáneos italianos de Marchaut, como Jacopo da Bologna y Lorenzo da Firenze. Lo que en parte distingue a todos estos italianos es el modo en que los detalles de la melodía y la armonía pueden expresar las palabras de manera directa, de una forma que prefigura los madrigales de dos siglos más tarde. Por ejemplo, en la canción de Landini *Quanto più caro faj* (*Cuando más caro lo haces*), la imagen del fuego creciente se refleja en los motivos que trinan como llamas crepitantes, y se le da una larga elaboración a la palabra «nunca», como si la música no quisiera acabar.

Otro elemento que insinúa de igual modo la aparición del Renacimiento es el uso progresivamente mayor que se hace, tanto en canciones italianas como francesas de finales del siglo XIV, de tríadas plenas (acordes que contienen tanto la quinta como la tercera, por ejemplo, re-fa-la o fa-la-do; estos se harían fundamentales en el sistema de tonalidades mayores y menores a partir del siglo XVII), y de lugares en los que una de las voces polifónicas imita lo que otra acaba de cantar. Ninguno de estos

elementos era enteramente nuevo. Existen tríadas intermitentemente en la música de Perotin, y el contrapunto imitativo se remonta muy directamente —como canon, en el que varias voces cantan lo mismo una después de la otra— a, al menos, la canción inglesa de mediados del siglo XIII *Sumer is icumen in (El estío ha llegado)*. En esta época, sin embargo, los compositores estaban comenzando a emplear tanto la armonía como el contrapunto para conseguir un desarrollo uniforme, en el que los sucesos musicales tienen causas y consecuencias audibles —un paralelismo, en el arte del tiempo, de la perspectiva que comenzaba a guiar la pintura.

La presencia de Landini en la Florencia enamorada del arte es aquí muy significativa. Era el hijo de un pintor, Jacopo da Casentino, y pudo haber seguido la carrera de su padre si no hubiera contraído de niño la viruela, perdiendo la vista. Presumiblemente creó sus composiciones desde el órgano, del que era un reconocido maestro, y las hizo escribir de mano de un asistente —lo que suscita la cuestión del alcance de la capacidad de escribir en música—. Aunque un adiestramiento para ingresar en la Iglesia (como al que muchos compositores anteriores al siglo XVI debieron someterse) habría incluido lecciones de lectura de canto llano, la capacidad de interpretar los refinamientos rítmicos de Machaut o Landini es muy posible que no se exigiera con demasiada frecuencia, o que no se desarrollara de manera generalizada. Los cantantes debieron ser virtuosos de primera magnitud; los instrumentistas también, ya que tomaron parte en la interpretación de música polifónica, y no estaban limitados a la ejecución de danzas bulliciosas, de las que sólo algunas de esta época se conservan.

Los intérpretes competentes debieron ser aún más escasos para la música tremendamente enrevesada que se produjo en el sur de Francia y el norte de Italia alrededor del año 1400, la música para la que se acuñó la etiqueta moderna de *ars subtilior* (arte más sutil). Cuando se recuperó por primera vez este repertorio en la década de los setenta del siglo XX, lo que suscitó un interés particular fue lo extraño del ritmo, que invitaba a ser comparado con la música más nueva del momento: un ejemplo extremo es la balada de Matteo da Perugia *Le greygnour bien (El mayor bien)*, cercano a la música de Pierre Boulez en sus parámetros altamente matizados, o a la de Conlon Nancarrow en la independencia de sus partes. He aquí una voz del pasado que sonaba, como la de Machaut un poco antes, sorprendentemente contemporánea. Y así ha permanecido, de manera cambiante. Conforme más agrupaciones han ido especializándose en canción medieval, la importancia de las elecciones, suposiciones y la educación de los intérpretes se ha puesto aún más de manifiesto, exactamente de la misma manera que ocurre con la música nueva. Pese a todas las precisiones en la escritura de Matteo da Perugia —o, en nuestro tiempo, la de un Brian Ferneyhough— la música cobra vida a partir de la forma en que es presentada. De hecho, la música que está demasiado prescrita —que nos da más información de la que podemos asimilar, más de a la que los músicos pueden dar voz— puede ser más flexible al ser interpretada, no menos. Y la música que tiene que



comunicarse en diversas voces a través de una compleja maquinaria, incluso si fue escrita en un tiempo ya muy lejano, nos habla directamente en presente.

La extraña pieza de Matteo es excepcional incluso dentro del repertorio del *ars subtilior*, y constituye sólo un elemento extraordinario en el abigarrado mundo musical de principios del siglo xv. La música iba avanzando hacia los ideales renacentistas en aspectos distintos del uso de una armonía sistemáticamente consonante y la imitación entre líneas: las líneas melódicas estaban haciéndose más continuas y uniformes en el fluir, las partes polifónicas más parecidas en velocidad y nivel de detalle rítmico, las imágenes musicales más sensibles al ritmo, al sonido y al significado de las palabras. Pero compositores distintos evolucionaban a distinta velocidad a lo largo de estas direcciones paralelas, como si el curso entero del arte fuera una pieza tardía de la polifonía del *ars nova*. Las canciones de Paolo da Firenze (ca. 1355-¿1436?), proveniente de la tradición de Landini y ocupándose como él tanto de composiciones danzables como de piezas hábilmente expresivas, poseen melodías que se mueven sin esfuerzo hacia un objetivo: van adelantándose a sí mismas en una imitación fluida y hacen que las palabras cobren vida, y todo sin salirse del mundo armónico vigente en la época en que nació su compositor, esto es, en el apogeo de Machaut. De manera inversa, el compositor inglés Pycard — conocido sólo por ser el autor de dos extensas secciones del manuscrito Old Hall (ca. 1415-1421), una rica colección de música sacra probablemente recopilada para el hermano de Enrique V, Thomas, duque de Clarence— fue un maestro de la armonía sonora y consonante, compuesta fundamentalmente por tríadas, con fascinantes efectos imitativos entre las voces, y sin embargo sus ritmos muy marcados y su clara distinción entre las funciones de cada voz (unas rápidas, otras lentas) miraban más hacia el siglo XIII, o incluso hacia el XII.

Otra constante en las músicas de estos dos compositores es la de las tradiciones nacionales: la manera en que Paolo reúne la voz, la palabra y la melodía en una mutua caricia suena absolutamente italiana, mientras que Pycard posee una solidez y un humor típicamente ingleses. Tales distinciones se conservaron debido en parte a que ambas se generaron a partir de tradiciones distintas. La música había estado extendiéndose en forma escrita durante mucho tiempo: fue así como se distribuyeron el canto litúrgico, la polifonía de Notre Dame y el estilo del *ars nova*. Los compositores ahora comenzaban a viajar, y mientras que Marchaut lo había hecho sólo en calidad de mero secretario de Juan de Luxemburgo, rey de Bohemia, sus sucesores fueron invitados al extranjero para desarrollar sus habilidades musicales. Johannes Ciconia, que nació en Lieja hacia 1370, pasó la mayor parte de su vida adulta en Roma (en los años noventa del siglo XIV) y después en Padua, donde murió en 1411. Trazó así el camino de los Países Bajos a Italia que algunos compositores de los dos siglos siguientes habrían de tomar, incluyendo a Dufay, Josquin y Lasso, y como todos ellos fue políglota, poniendo en música textos en más de una lengua (italiano y francés en su caso) y combinando distintas tradiciones musicales (en él el

*ars nova* francés y un sentido italiano de la melodía y la expresividad). Su música circuló hasta la lejana Polonia, y el encanto de su canción *O rosa bella* (*O bella rosa*) fue apreciado hasta medio siglo después de su muerte, ya que la pieza fue arreglada en repetidas ocasiones por compositores posteriores, uno de los cuales basó en ella una misa. Si esta canción le presenta como un criptoflorentino, en sus motetes para Padua y Venecia prefigura la música estatal veneciana que florecería doscientos años más tarde en Giovanni Gabrieli y Claudio Monteverdi.

Quizá Paolo da Firenze mire aún más allá. Como Ciconia, era sacerdote; era también benedictino y llegó a alcanzar la dignidad de abad. Pero su música se compone casi exclusivamente de canciones profanas, entre las cuales *Non più infelice* (*Nunca más infeliz*) se concentra en la imagen de la mirada de Narciso, y lo hace en una intensidad constante tal —moviéndose las frases lentamente entre rápidas ondulaciones ascendentes, manteniéndose quieta la armonía— que la misma música se torna en un estanque de reflejos. Las figuras melódicas se reflejan al imitar una línea a otra; el mimo con el sonido de la voz, mantenido o calladamente voluble, trae el cuerpo humano a la imagen, con tanta claridad como el cuerpo de Narciso se presenta en el espejo de la superficie del agua; y en todo —la rigidez, el erotismo, la quietud— podemos vislumbrar a otro compositor italiano de seis siglos más tarde, Salvatore Sciarrino. Por supuesto, puede ser porque los intérpretes actuales de la música de Paolo viven hoy en el mundo desde el que habla Sciarrino: de hecho, puede que ellos mismos interpreten también su música. Eso no altera el hecho de que aquí, en el siglo XXI, la Edad Media no ha terminado.

Aunque era monje, Paolo poseía objetos que legar en su testamento. Entre ellos se incluía un reloj de mesa. El tiempo estaba siendo domesticado.

## Parte III

### Tiempo sentido (1400-1630)

El término «Renacimiento» no se introdujo hasta 1855 (lo hizo el historiador francés Jules Michelet), pero las gentes del siglo xv eran ciertamente conscientes de que estaban viviendo en un periodo de renovación. Como afirmó el teórico Johannes Tinctoris (ca. 1435-¿1511?) en un tratado de los años setenta del siglo xv: «Las posibilidades de nuestra música han aumentado de manera tan maravillosa que parece ser un arte nuevo, si puedo llamarle así, cuyo manantial y origen algunos sostienen que se encuentra entre los ingleses». Esto era ya un viejo lugar común. Treinta años antes, Martin Le Franc (ca. 1410-1461) lo había difundido en un poema que se refería a dos compositores que debió de conocer como seguidor de las cortes artísticamente riquísimas de Borgoña y Saboya, Guillaume Dufay (¿1397?-1474) y Gilles de Bins, conocido como Binchois (ca. 1400-1460): «Porque han encontrado una nueva manera de alcanzar una animada concordia [...] y han adoptado la manera inglesa [*la contenance angloise*]». Además, tanto Tinctoris como Le Franc habían señalado a John Dunstable (ca. 1390-1453) como cabeza de la escuela inglesa.

Estos breves versos de Le Franc, citados entre los 24 000 que componen la totalidad del poema, han sido escrutados interminablemente, ya que no son sólo ambiguos, sino que se refieren a un periodo del que se pueden datar muy pocas composiciones con alguna precisión. Tres cosas, sin embargo, parecen claras: hubo un cambio general en la música de los Países Bajos, Francia e Italia en torno al año 1430; se reconocía que la música inglesa —quizá introducida por la presencia de preladados ingleses acompañados de sus cantantes en el Concilio de Constanza (1414-1418)— había tenido un efecto catalítico; y el agente señalado como responsable era la tríada. Tinctoris, en otro tratado de 1477, localizó con precisión el cambio: «Aunque parece increíble, no existe una sola pieza musical que no haya sido compuesta en los últimos cuarenta años que sea apreciada por los expertos como digna de ser oída». Como las otras artes y ciencias, la música estaba rebosante de nuevas ideas, y no era la menor de ellas el que la música debía ser juzgada, no de acuerdo con criterios sacados de antiguas filosofías, sino por cómo sonaba.

Lo que caracterizó principalmente al Renacimiento fue precisamente este respeto a la naturaleza tal como la percibe el ser humano. Las pinturas comenzaron a tener colores naturales, indicando volúmenes mediante el sombreado, con una escala de tamaños coherente y, por encima de todo, con perspectiva para que la imagen pareciera pertenecer al mundo real. Los arquitectos basaban sus diseños en figuras y proporciones simples que el ojo pudiera reconocer inmediata e intuitivamente, y que

parecerían de esta forma naturales. La cronología propuesta por Tinctoris sitúa el Renacimiento musical casi al mismo tiempo que la pintura de Masaccio y los proyectos arquitectónicos revolucionarios de Brunelleschi. Y de nuevo el impulso provenía de un deseo de reflejar la realidad tal como la perciben los sentidos: la realidad del tiempo (experimentada por primera vez de manera uniforme, continua y ordenada a principios del siglo xv, cuando se fabricaron los primeros relojes precisos) y la realidad de la audición.

De la misma forma que la pintura del Renacimiento invita al ojo a entrar en lo que parece una escena real, la música renacentista invita al oído a penetrar en extensiones de tiempo que son lúcidas, donde la armonía y el ritmo reconocen la naturaleza de la audición. Por supuesto, ninguna pieza musical puede parecerse a lo que se oye en la realidad de la misma forma en que una pintura puede imitar lo que se ve y, por ello, podemos en música aceptar como natural lo que nos es meramente familiar. La naturalidad de las tríadas, en particular, es un asunto conflictivo: ¿experimentamos las tríadas como objetos plenos y uniformes, por comparación con las quintas «justas» de Perotin, por lo que oímos o por lo que hemos oído, es decir, por cómo funcionan nuestros oídos o por cómo se han adaptado a la música triádica omnipresente en las tradiciones occidentales, tanto clásicas como populares? Quizá la pregunta contenga en sí una respuesta, porque es posible que la tríada no hubiera logrado este dominio si no se hubiera ajustado al procesamiento auditivo.

Este ajuste se ha atribuido a veces a las proporciones simples entre frecuencias que están representadas en el seno de la tríada, pero lo que es igual de importante, o más, es la forma en que la tríada funciona como poste indicador, su valor no como sonido, sino en el tiempo. Las tríadas, que contienen tres notas, están mucho más interconectadas que un simple intervalo de dos notas. Una pieza renacentista escrita en el modo mixolidio, por ejemplo, tendrá como posición de equilibrio y objetivo final el acorde sol-si-re, con una serie de otras tríadas que pueden escucharse en distintos grados de proximidad a ella (por ejemplo, colocaciones alternativas de esas mismas notas, como si-re-sol y re-sol-si). La melodía también tendrá el poder de guiar una línea congruente a través de este laberinto armónico, y el ritmo podrá apoyar ese viaje melódico aportando un sentido regular del paso; regular en el tempo, la unidad métrica y la frase, como ocurría en el caso de Perotin, pero que había dejado de ser así en la música del siglo xiv, más sutil. Y de ahí la mayor prominencia de la línea superior como melodía guía en la polifonía renacentista, la función al mismo tiempo de la línea inferior como bajo armónico, el cambio de las texturas a tres partes de los siglos xiii y xiv a cuatro partes normativas, permitiendo tríadas plenas entre la notas principales de arriba y abajo (por ejemplo, sol-si-re-sol) y la reducción de la variedad rítmica a favor de ciclos más regulares, según la respiración.

El tiempo no fue creado por esta música, sino que más bien fue descubierto. Mientras que la misa de Machaut, por ejemplo, marca sus posiciones con firmeza en el tiempo vacío, las misas de los compositores de los siglos xv y xvi se mueven a

través de espacios de tiempo que parecen ya existentes, ya que estos espacios se generan y mantienen mediante las relaciones armónicas. La música renacentista, en este aspecto tan esencial, concuerda con lo que vemos y con cómo lo vemos, ya que nos ofrece modelos de cómo sentimos el paso del tiempo.

## Capítulo IV

### Armonía, la luz del tiempo

El Renacimiento no se produjo de la noche a la mañana. No sólo la esencia de esta música —la armonía triádica, con la melodía acompañada con un ritmo calmado y uniforme de cambio en los acordes— se desarrolló de forma gradual a lo largo de varias décadas a finales del siglo XIV y principios del XV, sino que algunas características medievales se mantuvieron en su lugar a lo largo del siglo XV y, en algunos casos, hasta entrado el XVI. La técnica que más duró fue la de generar polifonía sobre y en torno a un *cantus firmus* (comúnmente seguía siendo una pieza de canto litúrgico), aunque parece poco probable que los compositores del siglo XV siguieran configurando su música voz a voz: el fluir de su música parece sugerir que un cambio de punto de vista desde lo horizontal, la escritura de una parte vocal después de otra, a lo vertical, concibiendo la textura global como un todo, incorporando las nuevas voces a un cierto *cantus firmus* mediante un desarrollo armónico continuo.

También se conservaba de la Edad Media en alguna medida un tipo más angular de melodía, cuyos contornos no estaban integrados uniformemente en la armonía, sino que destacaban, y también una clase más complicada de ritmo, de nuevo, opuesto al sentido de la continuidad de todas las voces. Esta complejidad podía significar la aparición de ráfagas de valores menores o momentos en que voces simultáneas se movieran con distinta métrica, ya que la mensuración medieval, que permanecía inalterada, hacía que fuera fácil cambiar de divisiones en tres partes a divisiones en dos partes a dos niveles, de manera que una voz podía comenzar a moverse súbitamente siguiendo un compás de nueve tiempos en el contexto general de un ritmo a cuatro tiempos. De la misma forma, en su madurez plena Dufay seguía prefiriendo el uso del isorritmo, que conlleva patrones rítmicos más fáciles de ver sobre un papel que de escucharse en la realidad, para la escritura de motetes.

El Renacimiento musical, increíblemente, no vino acompañado de cambios esenciales en el sistema de notación, que se prestaba a complicaciones rítmicas tan espectaculares como las surgidas de manos de Matteo da Perugia y otros. Hasta mediados del siglo XVI la música se escribía en cantoriales, con las partes vocales de cada composición o sección escritas separadamente desde el comienzo. Los intérpretes modernos han tomado este hecho como prueba de que el grupo de cantantes debió de ser lo suficientemente reducido para poder apiñarse en torno al mismo libro, aunque los coros debieron de ser de mayor tamaño y los miembros debieron de copiar sus partes separadamente en un papel o aprenderlas de memoria.

Tampoco está claro en qué medida se interpretaba la polifonía, fuera en música sacra o profana, con acompañamiento instrumental o de coro infantil. Las canciones del siglo xv suenan bien cuando las partes del bajo se tocan en un laúd, un arpa o algún instrumento de viento de la época, cuyo sonido es tan exótico como sus nombres: *kortholt*, cromorno, sacabuche. La existencia del *Libro de Órgano de Buxheim* (ca. 1470) demuestra que las canciones podían entenderse como invenciones contrapuntísticas sobre el teclado, omitiendo las palabras. Pero también pueden sonar bien si son interpretadas por conjuntos completamente vocales. En lo tocante a la música eclesiástica, se tiene constancia de la presencia de instrumentistas en ceremonias importantes, aunque de manera más general la música era responsabilidad única del coro. La textura a cuatro partes frecuente en el siglo xv (también encontrada en el xiv) presenta dos líneas de tenor con una de barítono debajo, y una parte por encima que podía ser cantada por contratenores o coro infantil.

Ciertamente muchos compositores comenzaban su carrera musical como coristas infantiles, siendo la de Dufay ejemplo de esto y de otras características. Fue aceptado en el coro de la catedral de Cambrai (en lo que hoy es territorio francés, cerca de la frontera con Bélgica) probablemente cuando contaba once o doce años de edad, y permaneció en él como cantante infantil hasta que cumplió los dieciséis. La catedral de Cambrai era un lugar importante, un enorme edificio de gran riqueza y prestigio, en contacto directo con Roma y visitada por reyes debido a un retrato de la Virgen María que se creía que había sido pintado por san Lucas. Como es lógico, su plantilla musical incluía varios compositores, aunque identificar a alguien como compositor en esta época es probablemente un anacronismo: fueron hombres (lo eran, inevitablemente, como miembros de una iglesia masculina) que llevaban a cabo varias funciones como las de ser profesores y maestros de coro, y que eran también sacerdotes. El joven Dufay, como cualquier muchacho con talento pero sin haber nacido noble, habría sido conducido a la vida dentro de la Iglesia, que para cuando éste llegó a la juventud había encontrado una utilidad más extendida para la polifonía, restringida durante la mayor parte del siglo anterior al ámbito de la canción profana. Es también típico de esta nueva era la celeridad con la que podía difundirse la reputación de un hombre joven, de manera que Dufay, a sus veinte años, servía ya a la familia Malatesta de Rímini. Cuando contaba algo más de treinta, pasó muchos años en la corte papal de Eugenio IV, y aceptó más tarde una invitación a la corte de Luis I de Saboya (región alpina del Mediterráneo partida actualmente entre Suiza, Francia e Italia), aunque mantuvo sus cargos en Cambrai, donde murió pasados los setenta años de edad.

Durante la mayor parte de la vida adulta de Dufay, su ciudad natal de Cambrai perteneció a los dominios del duque de Borgoña, Felipe el Bueno, gran mecenas de las artes. Binchois, que provenía de la misma región, permaneció largo tiempo al servicio del duque y ambos compositores mantuvieron probablemente un contacto regular. A diferencia de sus predecesores, ambos podrían haber tenido un cierto

sentido de reconocerse a ellos mismos como compositores, ya que eran, como atestigua Martin Le Franc, ampliamente reconocidos como tales. Junto a otros contemporáneos como Donatello y Jan van Eyck, podían comprobar por ellos mismos que el mundo los valoraba por su arte creativo, y quizá por ello poseyeron una confianza artística en sí mismos que quizá sólo Machaut, entre los músicos del pasado, habría disfrutado. En particular Dufay fue convocado en ocasiones de gran pompa, incluyendo la ceremonia de consagración de la catedral de Florencia en 1436 por el papa, para la que escribió un motete, *Nuper rosarum flores* (*Recientemente coronas de rosas*).

Las bases isorrítmicas de esta pieza son, inusualmente, un par de líneas, ambas citando apropiadamente un canto litúrgico de consagración de una iglesia, que se escucha en cuatro ocasiones a velocidades que guardan la proporción 2 : 3 : 6 : 4, que aparentemente son las proporciones que guarda el edificio para el que fue escrita. De la misma forma que esa catedral, comenzada en 1294, superponía elementos renacentistas sobre un plano medieval, el motete de Dufay posee una subestructura medieval que sostiene un par superior de líneas que se mueven con limpidez y fluidez renacentistas. Estas voces superiores —una sobre la otra, cantando las mismas palabras— proporcionan la continuidad armónica de la música, completando o dejando indicadas tríadas sobre las partes isorrítmicas que aparecen de forma recurrente y que quizá sucediera así originalmente en los instrumentos. Escuchando todo esto no sólo se encontraría el papa, luciendo la tiara que había encargado al maestro florentino Lorenzo Ghiberti, sino aquellos que contribuyeron a la terminación de la catedral: Brunelleschi, diseñador de su cúpula, y Donatello, que había esculpido estatuas para adornarla. Aquí Dufay podía sentirse parte de una comunidad de artistas.

Pero ahora nos encontramos en los límites de lo imaginario. No había nadie allí que recopilara anécdotas sobre los compositores, como hizo Giorgio Vasari con los pintores, los escultores y los arquitectos. La única carta de Dufay que se conserva, un documento comercial destinado a los príncipes Médicis de Florencia, no revela nada sobre su personalidad, y tampoco podemos inferir nada a partir de su música, más allá de la evidente claridad, agilidad e inventiva de su mente, aunque aquí y allá aparezca también un orgullo justificable. Parece haber iniciado la costumbre de escribir misas sobre una línea del tenor procedente no de un canto litúrgico, sino de una canción polifónica; y lo hizo eligiendo su propia *Se la face ay pale* (*Si la cara tengo pálida*). Compuso para sí mismo un réquiem, o misa funeral (hoy perdida), y pidió en su testamento que estando moribundo tres hombres y los muchachos del coro le cantaran su arreglo del *Ave regina celorum* (*Ave, reina de los cielos*), lo que demuestra que, al menos para 1474, los niños cantores también cantaban en polifonía. También firmó esta pieza. Por dos veces el texto incluye su nombre en plegarias de misericordia, la segunda vez con la palabra «miserere» («ten piedad») resaltada de forma conmovedora.



El aprecio del que disfrutó está igualmente claro. Su música era estimada por los patrones más principales, incluyendo —además del papa y los duques borgoñones y saboyanos— Lorenzo de Médici «el Magnífico», que cuando contaba dieciocho años mandó enviar un poema al compositor para que lo pusiera en música (aunque si ésta llegó a escribirse, se ha perdido). Muy posiblemente participara en el «voto del faisán», que Felipe el Bueno organizó en 1454 con la vana esperanza de alentar una cruzada contra los turcos tras su conquista de Constantinopla el año antes: su carta a la familia Médici llama la atención sobre cuatro lamentos que había escrito sobre la caída de la ciudad (de los cuales sólo se conserva uno). Otro testimonio de su posición proviene de la cantidad de música salida de su pluma que escapó la suerte de los tres lamentos perdidos, mucha más de la que se conserva de cualquier otro compositor de su tiempo y que abarca una variedad mucho más amplia de formas y estilos. Poseemos más de cien piezas breves de música sacra, incluyendo no sólo sus ambiciosos y asombrosamente isorrítmicos motetes, sino también armonizaciones de cantos litúrgicos; también una serie de canciones, la mayoría de ellas sobre textos franceses, tanto alegres como melancólicos; y quizá también nueve misas, aunque la atribución es algo dudosa en algunos casos.

Sin menospreciar el esplendor de sus motetes, o el encanto de sus canciones y de otras piezas sacras, las misas constituyen su logro más notable en virtud de sus características incidentales, así como de su magnitud. Es fácil escuchar de qué manera aprovechó esta última. La «misa cíclica», con secciones musicalmente interconectadas, fue una de las herencias que recibió de la música inglesa, ya que tanto Dunstable como Leonel Power (ca. 1375-1445) habían escrito obras parecidas para tres voces, posiblemente en los años cuarenta del siglo xv, restituyendo una tradición perdida desde tiempos de Machaut. Las misas de Dufay, sin embargo, están escritas todas a cuatro voces, y demuestran su maestría a un altísimo nivel. Algunas de ellas son, comparativamente hablando, obras tardías, incluida una en la que la línea del tenor proviene de la canción anónima *L'homme armé* (*El hombre armado*).

Esta melodía se utilizó repetidamente a partir de finales del siglo xv, basándose su encanto quizá en la misteriosa llamada de alarma de sus palabras, que quizá posee significados esotéricos que tengan que ver con el laberinto, pero desde luego con los saltos bruscos en su melodía. En este ejemplo de Dufay, como en cualquier otra misa basada en un *cantus firmus*, la línea del tenor normalmente se desarrolla lentamente en la parte media-baja del tejido contrapuntístico, pero su velocidad puede ser alterada y puede ornamentarse melódicamente. Pero también hay pasajes en los que esto no está presente; en particular no lo está en los dúos que, como *Nuper rosarum flores*, contrastan con secciones de textura plena, siendo ésta una técnica común a partir del siglo xv. La línea del tenor podía ser resaltada o escondida; Dufay esconde la suya con frecuencia en esta misa, cuya integridad manifiesta procede más bien de la fluidez de la melodía a través de los cambios característicamente regulares en los acordes, de la maestría con la que estas resoluciones (en la tríada sobre la nota final

del modo) se convierten en puntos de partida, de manera que el largo Credo al completo se presenta en dos grandes lapsos de tiempo, y del comienzo de cada sección con una nueva versión del mismo dúo etéreo, como si quisiera reestablecer la narración tras las distintas partes que intervienen en el oficio. Esta música, que se expande con perfecta ecuanimidad, nos ofrece un tiempo que parece encontrarse iluminado por una luz natural.

Para cuando Dufay trabajaba en sus misas tardías, tenía más de cincuenta años y el centro de la actividad compositiva volvía a estar donde había estado durante su infancia: en los Países Bajos, el norte de Francia e Inglaterra. De esta manera, una nueva generación había llegado, incluyéndose entre sus miembros al flamenco Jean de Ockeghem (ca. 1410-1497), el francés Antoine Busnois (ca. 1430-1492) y los ingleses Robert Morton (ca. 1430-1497) y Walter Frye (de fechas inciertas). Busnois y Morton estuvieron ligados a la corte borgoñona, donde siguieron a Binchois en su interés por las canciones francesas. Aunque Ockeghem era mayor —quizá no más de una década más joven que Dufay—, parece haber comenzado tarde su producción musical, cuya parte conservada data de después de 1450, en el periodo en que sirvió en la capilla real francesa (que no era un edificio, sino un órgano de clérigos y músicos que viajaban con el rey). Durante este tiempo visitó a Dufay en Cambrai en al menos dos ocasiones; seguramente conoció también a Binchois (que pudo ser incluso su maestro), ya que no sólo basó una de sus mejores misas sobre la canción de Binchois *De plus en plus (Más y más)*, sino que compuso una impresionante balada en memoria de Binchois, *Morte tu as navré (Muerte, tú has herido)*.

Como todos los compositores de los siglos XIV y XV, Ockeghem escribió también canciones polifónicas de amor, aunque el grueso de su producción se compone de misas, obras sonoras bastante distintas a las que Dufay componía hacia la misma época. Cuando se redescubrió la música del siglo XV a mediados del siglo XX, se consideraba a Ockeghem como el maestro de lo arcano, es decir, de las relaciones rítmicas complejas y las manipulaciones ingeniosas del *cantus firmus*. Y de hecho este aspecto está presente en su obra, como también existió una poderosa corriente hermética en el pensamiento renacentista, en coexistencia con la claridad, el racionalismo y el humanismo: el influyente teórico Franchino Gafori (1451-1522), por ejemplo, escribió sobre las correspondencias entre los modos y los planetas, y muchas piezas musicales renacentistas estaban calculadas con precisión para representar, mediante la cantidad de unidades rítmicas que contenían, un número significativo, como por ejemplo el cuarenta para el nombre de «María» (contando las letras de acuerdo a su posición en el alfabeto).

Pero una familiarización con la dimensión sonora de la música de Ockeghem —propiciada desde finales de los años ochenta del siglo XX por nuevas certezas en la interpretación y grabación de polifonía del siglo XV— nos ha revelado un compositor bastante distinto, conmovedoramente privado, aunque quizá enigmático aún. Mientras que las melodías y armonías de Dufay generan una sensación de que se

avanza a través de un espacio lleno de luz, la música de Ockeghem es a la vez clara y oscura: los movimientos se realizan con una lógica inmediata, pero el objetivo final no está a la vista. La diferencia es la que se produce entre un cuadro de tema sacro con santos en un paisaje, en el que la perspectiva se abre a la distancia imaginaria a plena luz del día, y una escena interior, en la que el ojo está constreñido a un espacio estrecho. Quizá la razón esté en que el mundo de Ockeghem se encontraba en el norte, no en Italia, que nunca llegó a visitar. Su música evoca una similitud con los pintores flamencos de la época, en particular Petrus Christus, en su sombría sobriedad y coloración oscura; su única canción italiana —*O rosa bella*, sobre el mismo poema que Ciconia había puesto en música algunas décadas antes— es un llamativo ensayo para dos voces en su fluido, aunque intrincado, contrapunto, en el que las voces parecen con frecuencia estar pensando en sus propios asuntos, una quizá dando vueltas a una misma idea mientras que la otra prosigue con otra, como si se tratara de dos extraños en una misma habitación. La imagen que se ha transmitido de Ockeghem a través de los siglos —la de un hombre sabio y piadoso dedicado discretamente a su arte— casa muy bien con el carácter introspectivo de su obra.

Sus contemporáneos ingleses Morton y Frye son una pareja muy asimétrica, aunque ambos coinciden en que no se conservan apenas datos biográficos sobre ellos. Morton parece haberse hecho del todo borgoñón; Frye permaneció siendo más inglés. Éste trabajó en el tercer cuarto del siglo xv, el periodo central de madurez de Ockeghem y de las últimas misas de Dufay, aunque su música es muy distinta; su armonía oscila adelante y atrás, como una campana, entre consonancias de equilibrio, animándose los espacios intermedios con ritmos que se agolpan en patrones recurrentes de notas en las partes superiores. Este estilo parece haber sido particularmente inglés, y se puede rastrear hasta la generación anterior, la de Dunstable y Power, y se transmitió hasta los compositores que trabajaron hacia finales de siglo, aunque la armonía de Frye es inusualmente expresiva. Como Morton, podría haber aprovechado alguna oportunidad de viajar al extranjero en un tiempo en que Inglaterra se había convertido en el campo de batalla dinástico de la Guerra de las Rosas. Sus obras, y la difusión que conocieron, nos recuerda que la música polifónica era muy apreciada en toda Europa, desde Portugal a Praga, y también que sus reglas, formalizadas por Tinctoris, no suponían un obstáculo para las tradiciones nacionales, ni incluso para el desarrollo de individualidades.

El estilo de Ockeghem es también muy personal, aunque fuera imitado por compositores más jóvenes, y sin embargo compartió con sus contemporáneos el gusto por los temas sacros. Aparte de la tradición de *L'homme armé* (a la que tanto él como Busnois habían contribuido), la mayoría de misas de esta época se basan en cantos litúrgicos a la Virgen María o en canciones en las que, como en *Se la face ay pale* y *De plus en plus*, la voz declara su amor a una dama lejana o esquiva. Esta dama, en el nuevo contexto religioso, sería identificada con la Virgen, cuya imagen relumbra por todas las misas de la época, como lo hace en tantas Madonnas de la pintura. Está

también presente en muchas de las más imponentes piezas sacras de la era, como el *Ave regina celorum* de Dufay. A través del tema de la dama pura adorada, los compositores estaban entremezclando el amor sacro con el profano de la misma manera que lo habían hecho los trovadores y los escritores de himnos del siglo XII, y transformaban el memorial universal que es la misa en una plegaria para la salvación individual.

La muerte y la salvación están escasamente presentes en las mentes más jóvenes, sin embargo la experiencia de escuchar esta música —o incluso cantarla— debió de impresionar a los coristas infantiles de las década de los cincuenta y sesenta del siglo XV, de modo que ésta puede ser una de las razones por las que muchos acabaron siendo ellos mismos compositores. Uno de ellos, Loyset Compère (ca. 1445-1518), escribió una espléndida pieza en la que se menciona a quince compositores distintos; comienza apropiadamente con las palabras «*Omnium bonorum plena*» («Lleno de todas las cosas buenas»). Es bastante posible que fuera compuesta en ocasión del encuentro de las cortes borgoñona y francesa en Cambrai en 1468, y quizá estos compositores fueran: jóvenes como el propio Compère, de la generación intermedia de Ockeghem, Busnois y Tinctoris, y en lugar de honor Dufay, al que se saluda como «luna de toda música y luz de cantores». Más de treinta años después de aquel gran día en la catedral de Florencia, Dufay se veía rodeado de otra comunidad, los músicos que comenzaban a sentirse compañeros en un nuevo gremio, con sus propias responsabilidades, tradiciones y técnicas. Posiblemente el más joven de todos los nombrados entre ellos era el hombre que se convertiría en la siguiente luna de la música: Josquin des Prez.

## Capítulo V

### El resplandor del Cinquecento

Se mantuvo una cierta estabilidad a lo largo del siglo que va desde la juventud de Dufay hasta los últimos años de Josquin (*ca.* 1450-1521). La polifonía a cuatro partes seguía siendo la norma, tanto en música sacra como en canción. Las misas y otras músicas eclesiásticas, aun dedicadas con frecuencia a la Virgen María, aplicarían la técnica del *cantus firmus* a una línea del tenor obtenida de un canto litúrgico o una canción. Se conservó también el sistema de mensuración hasta bien entrado su tercer siglo de existencia y la consonancia fundamental de la octava más una quinta, en la que concluiría cada pieza, sería heredada desde el antiguo *organum*, siendo la responsable de lo que hoy suena más medieval en la música de la generación de Josquin. Y durante todo este tiempo los Países Bajos, Francia e Inglaterra seguirían dando a luz a muchos de los compositores más valorados.

Aun así, una obra de madurez de Josquin —como su misa tardía sobre el himno *Pange lingua*— deja al descubierto un nuevo mundo sonoro. En todas partes la música está guiada por la imitación y, ya que tiene que haber algo que ser imitado, por una sucesión de motivos, cada uno encabezando un pasaje en el que las voces revolucionan unas en torno a las otras. Además, con frecuencia los motivos guardan relación con la línea del tenor, que ya no constituye una presencia casi secreta, como en gran parte de la misa sobre *L'homme armé* de Dufay, sino que se expone de manera florida en el modo en que se comportan las voces. El motivo principal aparece explicitado, y la música se revela en los oídos del oyente, dándole una lucidez propia del humanismo renacentista. No sólo está presente de forma serena una perspectiva a través del tiempo, como en Dufay, sino que ésta se hace audible en el proceso de creación del entrelazamiento entre las voces. Entretanto, se abre un camino directo que conduce al triunfo de la imitación entrecruzada de las fugas de Bach y Händel.

La música de Josquin no es sólo francamente más comprensible, sino que su sonido es también más brillante gracias a un cambio en el reparto que había sido habitual hasta entonces de las cuatro partes en líneas para contralto, dos tenores y barítono, abriendo la textura para dar a cada voz un centro propio y establecer una nueva norma —soprano, contralto, tenor y bajo— que aún es la estándar de la composición coral medio milenio más tarde. Este desarrollo, que ocurrió al mismo tiempo que la llegada de la imitación, pudo ser una consecuencia ligada a aquélla, ya que las voces que entran en la misma línea melódica sonarán de manera más efectiva si lo hacen en distintas tesituras. Ello implica una conexión con la composición de la

plantilla de coristas, ya que una ampliación del rango de tesituras indica sin lugar a dudas la presencia de coristas infantiles. E incluso podía llegar a alcanzarse una mayor riqueza y brillo sonoros mediante la adición de más voces a las cuatro partes básicas. Allí donde Dufay no escribió nada a más de cuatro partes, cinco o seis eran bastante habituales en los motetes de Josquin y sus contemporáneos, y la misa de Pascua *Et ecce terræ motus* del francés Antoine Brumel (ca. 1460-ca. 1515) llega a tener doce.

De la misma forma, la música reacciona más ante las palabras: al dolor y la crudeza de la Crucifixión, al júbilo de la gloria prometida. De nuevo, esto concuerda con un principio renacentista, como el propuesto, por ejemplo, por el filósofo florentino Marsilio Ficino (1433-1499) en el último de sus *Tres libros sobre la vida*: «La canción es la más poderosa imitación de todas las cosas. Imita las intenciones y las pasiones del alma tanto como las palabras; representa también los gestos físicos, los movimientos y las acciones de las gentes». Ficino prosigue afirmando que la música, aunque existe sólo en el aire, posee cualidades de movimiento como si fuera un cuerpo vivo y puede contener significados como una mente, «de manera que puede decirse que es una especie de animal etéreo y racional».

Josquin, cuya música se ajusta tan bien a esta descripción, podría haber entrado en contacto con estas ideas durante sus estancias en Italia desde finales de la década de los ochenta del siglo xv hasta los primeros años del nuevo siglo, en las que estuvo al servicio de tres poderosos mecenas: el cardenal Ascanio Sforza, el papa Alejandro VI y Ercole d'Este, duque de Ferrara. Aparte de esto, son escasos los detalles de su biografía. Provenía de la región que hoy es limítrofe entre Francia y Bélgica, y a ella se retiró también, de manera que su vida comenzó y tocó a su fin siguiendo el mismo patrón que la de Dufay. Probablemente recibiría algunas enseñanzas de su gran compatriota y abuelo musical; hay también una tradición que dice que estudió con Ockeghem, para el que escribió una elegía, *Nymphes des bois* (*Ninfas del bosque*).

Pero el franco atractivo que ejerció sobre la comprensión de sus oyentes, estructural y expresiva, es el de una nueva generación, y de nuevo conecta con otros elementos del ya maduro Renacimiento. Implica una visión de la capacidad musical —al menos en lo tocante a la escucha— como atributo humano común, en un tiempo en que la música se estaba haciendo universal también en la práctica (al menos entre las clases acomodadas), desligándose de los círculos profesionales clericales a los que el conocimiento de la notación había estado hasta entonces restringido. El *Libro del cortesano* de Baldassare Castiglione nos revela que cantar acompañado de un laúd y tocar la viola *da gamba* (un instrumento de cuerda con trastes, como los de un laúd o una guitarra, pero que se toca con arco) eran, en los últimos años de vida de Josquin, actividades bien establecidas en el ámbito aristocrático. Y los que Castiglione describió como comportamientos cortesanos, de seguro eran los que sus lectores entre la burguesía emergente querrían incorporar a sus propias vidas.

Tanto el laúd como la viola *da gamba* parecen haberse extendido rápidamente por toda Europa ya al comienzo del siglo XVI desde España y, por tanto, proveniente de la cultura islámica (el nombre del primero viene del árabe *al 'uḍ*). Ambos podían utilizarse en interpretaciones de polifonía vocal, como también los instrumentos de tecla importados o inventados algún tiempo atrás y que iban ocupando su puesto, particularmente el órgano y el clave. Incluso en esta época en que los compositores comenzaban a escribir específicamente para un instrumento dado, la polifonía imitativa constituía el modelo habitual y quizá su éxito como estilo compositivo tenga que ver en parte con la facilidad con la que podía adaptarse a la interpretación instrumental, poseyendo una lógica independiente del texto cantado. De ahí el amplio repertorio disponible de piezas para teclado solo o laudista —un *consort*<sup>[5]</sup> de violas *da gamba* o de instrumentos de viento, como por ejemplo flautas de pico— bajo distintos nombres: fantasía, sonata (pieza «sonada»), *ricercare* (pieza basada en un tema elaborado mediante polifonía imitativa). Junto a éstas, los comienzos del siglo XVI alumbraron también la variación, que toma un tema procedente de una canción o un canto litúrgico, o una progresión de acordes conocida, y la repite con diversas alteraciones. La otra función de la música instrumental —un hueco ensanchado por la disponibilidad de tiempo libre de la nueva burguesía— era la de acompañar la danza.

Castiglione está también entre aquellos que dan fe de la fama de Josquin en su tiempo, aunque en su caso de forma irónica, cuando comenta que una nueva pieza interpretada para la duquesa de Urbino «ni deleitaba ni se decía que era buena, hasta que se sabía obra de Josquin». Esta duquesa, tan sensible a las marcas, pudo estar recibiendo su ración de Josquin a través del nuevo medio de la música impresa, ya que en 1501 en Venecia, Ottaviano Petrucci (1466-1539) publicó el primer volumen de música impresa a partir de tipos móviles (en vez de los bloques que se utilizaban para imprimir grabados), pronto seguido de otros varios, de canciones, música para laúd, misas y motetes (el término abarcaba ahora cualquier clase de arreglo breve destinado a la liturgia latina). Petrucci —que evidentemente compartía el gusto de la duquesa, o que simplemente sabía de los precios del mercado— favoreció fuertemente a Josquin, lo que nos proporciona otro testimonio de la reputación del compositor. Tenemos también la opinión de uno de los agentes de Ercole d'Este, en una comparación con otro compositor de la época, Henricus Isaac (ca. 1450-1517): «Josquin compone mejor, mas compone cuando quiere y no cuando se le requiere». Ercole debió de preferir la calidad a la flexibilidad, ya que Isaac permaneció en la corte del emperador austríaco Maximiliano.

Otro de los avalistas de Josquin fue el reformador de la Iglesia Martín Lutero (1483-1546), que aseguraba que «Josquin es el maestro de las notas, que debe hacer lo que se le antoje, mientras que otros compositores deben seguir el dictado de las notas». Mucho después de su muerte el nombre de Josquin mantuvo el encanto que cautivó a la duquesa. Su nombre encabeza la lista de músicos que daba en 1560

el poeta francés Pierre de Ronsard (1524-1585) en el prefacio a un libro de canciones, y era el gran modelo alabado por el teórico suizo Heinrich Glarean (1488-1563) en un importante tratado sobre los modos publicado en 1547, este Josquin que «no alumbró cosa que no fuera deleitable al oído y celebrada por los sabios como ingeniosa».

La colosal reputación de Josquin —junto a la gran cantidad de música suya que se conserva, que en parte explica esa reputación— ha puesto a sus contemporáneos en peligro de sonar secundarios e irregulares. Y, sin embargo, ésta fue una generación mágica, que incluye a muchos otros maestros de la nueva polifonía imitativa, igual que incluye a muchos pintores principales, como son Leonardo, Botticelli, Perugino y el Bosco; aunque el artista más cercano al prestigio de Josquin, entonces y después, pertenecía a una generación más joven: Rafael. Como Rafael, Josquin dio al estilo de su tiempo un modelo de claridad y elegancia. Hubo otros compositores, sin embargo, que ocuparon posiciones de importancia y que vieron sus obras ampliamente difundidas en manuscrito e impresas, entre ellos Isaac en Austria, Compère y Jean Mouton (*ca.* 1455-1522) en la corte francesa, el muy viajado Brumel y el igualmente ambulante Alexander Agricola (*ca.* 1450-1506), y uno que, como Brumel y Josquin, permaneció brevemente en la corte de Ferrara: Jacob Obrecht (1457/1458-1505).

Al igual que sus contemporáneos, siempre exceptuando a Josquin, Obrecht quedó olvidado poco después de su muerte y su música era muy poco conocida hasta que eruditos e intérpretes comenzaron a ponerla de nuevo en circulación en los años noventa del siglo xx. Un resultado fue que se comprobó que Obrecht poseía un estilo bastante distinto al de Josquin. Dejando a un lado algunas obras tempranas escritas bajo la influencia de Ockeghem, su música tiene en común con la de Josquin el desarrollarse como polifonía imitativa; se ha dicho incluso que él fue el pionero de esta técnica en los años ochenta del siglo xv. Como quiera que fuese, la empleó a su manera. Ambos compositores trabajan sus textos frase a frase, repitiendo con frecuencia cada una de ellas en distintas voces de manera imitativa, pero mientras que el ritmo y el significado de las palabras dan forma a las melodías de Josquin, las de Obrecht están impulsadas por una energía puramente musical que tiende a propulsar una pieza o sección desde el comienzo al fin, sin comenzar regularmente de nuevo como hace Josquin para introducir nuevas frases. En Obrecht las palabras, más que expresarse, se irradian.

Abunda también el esplendor de las texturas en la música inglesa de finales del siglo xv, desarrollándose ahora en relativo aislamiento. Los compositores ingleses de la generación de Josquin, a diferencia de sus predecesores desde Dunstable a Power y desde Morton a Frye, no viajaban, ni su música era copiada y difundida: de hecho, el más grande entre ellos, John Browne (nacido hacia 1453), es conocido a partir de una única fuente, el gran cantoral del coro del Eton College, en el que se insertaron obras suyas hacia 1490. De igual forma, los músicos del continente no cruzaban el Canal de la Mancha, y no parece que la música extranjera posterior a Dufay circulara en Gran Bretaña. Como otros compositores representados en el cantoral de Eton, Browne



pudo tener noticia, en cualquier caso, de las técnicas continentales de la imitación y la expresión del texto: por ejemplo, su arreglo a seis voces del *Stabat mater*, poema sobre la Crucifixión, presenta cascadas de notas descendentes que sugieren la aflicción, estando estos detalles conmovedores perfectamente integrados en una música de progresión majestuosa y sonido fascinante. Pero, como sus colegas, retuvo elementos de mediados de siglo, en particular aparejamientos y otras agrupaciones de líneas largas bastante distintas en su desarrollo melódico y adornos rítmicos, aunque encajan perfectamente. A estos compositores les encantaban las texturas amplias y las voces agudas, generalmente insertando dos partes para niños, en tesitura de soprano y mezzosoprano; ese mismo *Stabat mater*, que abarca una tesitura de tres octavas, es de una calidad excepcional. Comparte con muchas composiciones del mismo cantoral no sólo su estilo y registro, sino su fervorosa devoción a la Virgen María, cuya imagen tenía que venerar el coro del colegio todas las tardes con un motete. Prácticas similares debieron de ser comunes, a juzgar por la cantidad de motetes marianos compuestos por músicos británicos y continentales en la época. Sin embargo, en ningún lugar pudo ser el efecto tan glorioso como en Eton y otras capillas inglesas donde se cantaba la música de Browne y sus contemporáneos. Se la compara frecuente y acertadamente con la arquitectura gótica perpendicular que era, de la misma manera, una especialidad inglesa de la época, y que en Eton estaba representada por la capilla para la que se reunió el cantoral, un edificio entonces en construcción. En la elevación de sonido y piedra, la simetría y la luz renacentistas se unían a un diseño y una decoración medievales.

Mientras que la capilla y el cantoral de Eton estaban siendo construidos, en torno a 1500, la música estaba también en ascenso en España y Portugal, gracias en parte al contacto con músicos de la escuela franco-flamenca. España fue visitada por La Rue y por Agricola, a Josquin (como en todas partes) se le adoraba, y la polifonía imitativa fue asimilada por los principales compositores del país, entre ellos el español Francisco de Peñalosa (ca. 1465-1528) y el portugués Pedro de Escobar (ca. 1465-ca. 1540). El desarrollo cultural en España quedó impulsado aún más por la unificación del país y el derrocamiento del último enclave árabe en 1492. Además los españoles pronto entraron en contacto con nuevos y extraños tipos de música en la conquista de México (1521) y el Perú (1533), como les ocurrió a mexicanos y peruanos. Los primeros observadores españoles interpretaron aquello que escucharon de la música azteca e inca como algo fundamentalmente familiar o si acaso, a estilo renacentista, como un ejemplo de la naturalidad que se le suponía a la música de la antigua Grecia. Sus observaciones son todo lo que tenemos, ya que la única música escrita es la que estaba destinada a la religión de los conquistadores.

Quizá demasiado perfecto fue que el primer profesor europeo de música en el Nuevo Mundo, que llegó a México en 1523, fue un hombre de los Países Bajos, Pedro de Gante (¿1486?-1572), que por tanto provenía de la misma región y el mismo tiempo que dos compositores que llevaron a la polifonía franco-flamenca hasta sus

últimas etapas de triunfo internacional: Nicolas Gombert (ca. 1495-ca. 1560) y Adrian Willaert (ca. 1490-1562). Cada uno de estos últimos alcanzó una posición de importancia cuando Pedro acababa de llegar a la Ciudad de México. En 1526 Gombert, que pudo haber estudiado con Josquin, se unió a la capilla del emperador Carlos V, monarca no sólo del Imperio austríaco, sino también de España, los Países Bajos y, de hecho, México. Al año siguiente, Willaert, discípulo de Mouton, se hizo cargo de la música de la basílica estatal de San Marcos en Venecia, en la que la república celebraba sus ceremonias religiosas con una pompa cada vez mayor. Ambos compositores continuaron practicando la polifonía imitativa de sus predecesores, pero la fueron haciendo cada vez más completa y uniformemente consonante, con menos tendencia hacia los modos que no fueran mayores (por ejemplo, do-re-mi-fa-sol-la-si-do) o menores naturales (por ejemplo, la-si-do-re-mi-fa-sol-la), y destinados a alcanzar su equilibrio en una tríada completa en vez de en una quinta justa. Éstas eran también las características de la música de compositores tan jóvenes como Cristóbal de Morales (ca. 1500-1553), un español que llegó a la capilla papal a mitad de su carrera, y el flamenco Jacob Clement (ca. 1512-1555/1556), al que póstumamente se le dio el apelativo cómico de Clemens non Papa («Clemente no el papa», es decir, no el papa Clemente VII, que era contemporáneo suyo). La productividad extraordinaria de este último compositor puede ser señal de una facilidad en el manejo del nuevo lenguaje musical y una conciencia de la necesidad de una música eclesiástica católica que fuera ahora global.

Las canciones profanas debieron de tener un atractivo más local, debido a la lengua vernácula en que estaban escritas, pero en este otro campo encontramos también una prolífica actividad durante las vidas creativas de Gombert, Willaert, Morales y Clemens, que escribieron todos en esta forma, mientras que otros compositores de la época fueron especialistas en canción. Mientras que las canciones de compositores desde Machaut a Josquin requirieron una interpretación profesional para un público noble, para la década de los veinte del siglo XVI iban emergiendo estilos más sencillos, apropiados para los lectores de Castiglione, lectores que bien pudieron ser miembros de la nueva burguesía urbana y que habrían pedido canciones que fueran divertidas de cantar, ya fuera en solitario o acompañándose de un laúd o entre un grupo de amigos que se repartieran las cuatro partes. El humanismo filosófico de finales del siglo XV se convirtió en una democratización de carácter más pragmático, pero compartiendo los objetivos de la expresividad y la lógica, esta última lograda por medio de la polifonía imitativa. Las posibilidades para la rudeza y la jovialidad eran nuevas, y el énfasis reemplazó a una buena melodía. Hay, claro, melodías en las canciones de Machaut o Dufay, pero la ausencia de ella en el segundo cuarto del siglo XVI posee un nuevo sentido de lo directo, debido en parte a su tendencia hacia el empleo de modos mayores y menores, con sus relaciones armónicas tan claras, y en parte a que hunde sus raíces en los ritmos de la danza.

Ya que París era la mayor ciudad europea de la época, con una población de

alrededor de un cuarto de millón de personas, no resulta sorprendente que la nueva onda comenzara con canciones francesas compuestas, por ejemplo, además de por Gombert, por Clément Janequin (ca. 1485-ca. 1560) y Claudin de Sermisy (ca. 1490-1562), el primero más conocido por el tumultuoso efectismo ilustrativo de sus piezas sobre el canto de los pájaros y los gritos del combate. Un francés, Philippe Verdelot (ca. 1482-ca. 1531), viajó a Florencia y se convirtió en el más importante colaborador en la escritura del primer libro de canciones italianas que dio nombre, en 1530, a un nuevo género: el madrigal. Otro inmigrante en Florencia, el flamenco Jacques Arcadelt (ca. 1505-1568), publicó en 1539 una colección de madrigales cuyas deliciosas melodías la mantuvo en las imprentas durante más de un siglo. La nueva tendencia viajó también hasta España, donde Mateo Flecha (¿1481-1553?) compuso «ensaladas», popurrís de temas musicales, arregladas para su canto a cuatro partes, y hacia territorios de habla alemana y a Inglaterra, donde en esta época se escribió una canción atribuida al monarca reinante, Enrique VIII (que reinó entre 1509 y 1547): *Pastime with good company* (*Pasatiempo en buena compañía*).

Era inevitable que el nuevo estilo de canción fuera asimilado por la Iglesia. Algunos compositores lo aplicaron a textos sacros y produjeron motetes tan animados y expresivos como sus madrigales; escribieron también misas basadas en estos mismos motetes o directamente sobre madrigales, no siguiendo el antiguo *cantus firmus*, sino más bien empleando el tejido polifónico al completo, adaptándolo, repitiéndolo y extendiéndolo donde era necesario. Tales recomposiciones se conocen técnicamente como «parodia», sin sentido burlesco alguno, y tanto Gombert como Morales y Clemens non Papa escribieron misas paródicas, basadas en sus propias obras o en las de otros.

De nuevo, solamente en Gran Bretaña la historia ocurrió de manera distinta, ya que los compositores británicos siguieron aislados, nutriéndose de tradiciones autóctonas que se remontaban a través del cantoral de Eton hasta mediados del siglo xv, tradiciones de escritura florida para voces infantiles, de complejidad de texturas, del empleo de la técnica del *cantus firmus*, de una armonía aún con el sabor de la quinta justa del siglo xv, y de una polifonía exuberantemente fluida y libre, en gran medida independiente de la imitación. En Escocia destacó Robert Carver (ca. 1485-ca. 1570), cuyo *O bone Jesu* (*Oh, buen Jesús*) maneja diecinueve voces en acordes progresivos de enorme grandilocuencia, que hace que su país natal parezca un puesto avanzado de la cristiandad del estilo de México. En Inglaterra, el compositor más dotado entre muchos fue John Taverner (ca. 1490-1545), que pasó casi toda su vida en su Lincolnshire natal, excepto los pocos años (1526-1530) que pasó en el colegio de Oxford que fundó el cardenal Wolsey<sup>[6]</sup>. Su misa en tres partes, probablemente escrita para el colegio, plasma la gran tradición polifónica inglesa justo antes de que tuviera lugar la reforma religiosa que la sumiera en el silencio de la incertidumbre.

## Capítulo VI

### Reforma y dolor

Con la excepción del canto litúrgico, la música occidental anterior a 1550, más o menos, fue engullida por el tiempo para permanecer sin ser escuchada hasta el siglo xx, y en muchos casos hasta finales de ese siglo. A este respecto, toda música más antigua es nueva. Las misas de Dufay y las canciones de Gombert —o incluso las construcciones giratorias de Perotin— no han adquirido aún la pátina del pasado. Pero sobre la música de las décadas de los cincuenta y los sesenta de ese siglo xvi, debido a que ha tenido una mayor continuidad, dicha pátina se ha ido depositando. Las obras del principal músico eclesiástico de la generación siguiente, Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/1526-1594), no fueron nunca olvidadas, al menos en Roma, ciudad en la que vivió casi toda su vida. Se prestaban a ser recordadas al continuar siendo comprensibles en el curso de los siglos. Y lo hicieron porque, aunque dependían irremediabilmente de la polifonía eufónica de Gombert y Morales, fueron concebidas de manera armónica y su armonía se basaba enteramente en los modos mayores y menores. Si tomamos, por ejemplo, la misa más célebre de Palestrina, la *Missa Papae Marcelli (Misa del papa Marcelo)*, la música está toda sustentada en acordes progresivos, pasando frecuentemente por armonías muy ricas: esta misa está escrita para coro en seis partes; otras del mismo autor tienen cinco u ocho, además de las cuatro habituales en tiempos anteriores. Y aun siendo coherentes consigo mismas, las frases armónicas pueden plegarse a las palabras. En las secciones de textos más extensos, el Gloria y el Credo, ocurre como si el coro pronunciara cada frase con el colorido del gesto y la armonía melódicos, ambos explicables y expresivos.

Esta misa de Palestrina, entre las más de cien que escribió, ocupa un lugar especial no sólo por sus virtudes intrínsecas en su explicitud verbal, su economía de medios y su tranquila belleza, sino también por las leyendas ligadas a ella: se cuenta que fue escrita en una sola noche bajo dictado angélico y que se compuso para reivindicar la polifonía en las deliberaciones sobre la música de la Iglesia, que se llevaron a cabo durante el concilio que se convocó en la ciudad de Trento en el norte de Italia (1545-1563<sup>[7]</sup>). Estas historias no vienen suscitadas por verdades objetivas, sino por el estatus clásico que habría de adquirir el compositor, ya en su propio tiempo. Disfrutó del apoyo de sucesivos papas y de colegas musicales, y su estilo de polifonía declamatoria ejerció su influencia sobre compositores más jóvenes.

La música de Palestrina es la encarnación en sonido de la obra teórica de su contemporáneo Gioseffo Zarlino (1519-1590), cuyos *Institutioni harmoniche*

(*Principios de música*, 1558) dieron a la época su tratado supremo sobre la música. Zarlino, que era veneciano, había estudiado con Willaert en San Marcos (donde él mismo acabaría siendo director de música en 1565) y elogió debidamente algunos de los madrigales y motetes que su maestro pronto reuniría bajo el imponente título de *Musica nova* (*Música nueva*, 1559). Pero Willaert no era un innovador en solitario. Lo que este volumen contiene de nuevo se estaba extendiendo de modo más global: puesta en música de las palabras unida a una armonía sistemáticamente consonante en modos mayores y menores. Estos eran los medios que Zarlino se propuso justificar y explicar, estando su criterio —acorde al humanismo renacentista— basado en el oído: de ahí su aversión a las complejidades de la notación rítmica medieval, cuyo uso estaba para esta época por fin en declive, al no ser ya necesaria para la fluidez uniforme que tenía la mayor parte de la música desde la generación posterior a la de Josquin. Su autoridad, respaldada una vez más al estar referida a los antiguos griegos, proporcionó al nuevo estilo su base intelectual.

Su promoción institucional vino de la Iglesia de Roma. El papa Pablo III convocó el Concilio de Trento como respuesta a las confesiones religiosas disidentes, que se habían formado en torno a las enseñanzas de personalidades críticas con la autoridad y la liturgia de Roma como Martín Lutero y Juan Calvino. Lo que Lutero y Calvino desataron, la Reforma, afectó muy profundamente al viejo orden católico, ya que lo que surgió de Trento fue una liturgia revisada, con música que curiosamente concuerda con los ideales de la Reforma: ideales más generalmente renacentistas. Lo único que se estipulaba sobre la música en las promulgaciones del concilio fue que la música de la Iglesia no debía tolerar «nada lascivo o impuro», un mandato que pudo ayudar a poner fin a las misas paródicas basadas en madrigales. Este mandato coincidía también con los deseos de Calvino, expresados en su prefacio al Salterio de Ginebra (1542), de que se escribieran «cantos no sólo sinceros, sino santos», y que evitaran todo aquello que fuera «en parte vano y frívolo, en parte estúpido y torpe, en parte sucio y vil, y consecuentemente maléfico y dañino». En el trasfondo de las opiniones de Calvino y de los obispos reunidos en Trento está la idea heredada de Platón (a la que se refiere Calvino) de que distintos tipos de música pueden resultar beneficiosos o nocivos. Resultaba igualmente importante, y en esto coinciden los católicos y los protestantes, el valor que se daba a la expresividad de la música. Mientras que una misa de Dufay es un edificio en el tiempo, donde las palabras representan sólo un plano trazado en el suelo, la melodía de un motete de Palestrina, de un coral luterano (himno armonizado a cuatro partes) o de un salmo calvinista es una presentación del texto.

La música protestante se diferencia sólo en ser más sencilla en estilo, al estar destinada a todos los creyentes y no a un coro estable, y en poner música a textos escritos en el lenguaje de la congregación. Los grandes reformadores estaban también en esto en contacto con el sentir de los tiempos, con la confianza renacentista en que la música debía ser una habilidad que todos debían dominar. Y también en esto sus

contemporáneos católicos no les iban muy a la zaga, y desarrollaron el madrigal espiritual como un género de música devota más popular. El nuevo deseo del periodo de la Reforma de que la música eclesiástica ejerciera una influencia emocional sobre el oyente y el cantante, es también muy claro en la tradición ibérica, que se mantuvo decididamente católica. También en esto, tanto como en la Alemania de Lutero y la Ginebra de Calvino, el sentimiento religioso podía ser comunicado en arreglos musicales sobre textos en la lengua del pueblo, fuera ésta el español, el portugués o, también, el náhuatl, como en dos breves alabanzas a la Virgen María atribuidas a Hernando Franco (1532-1585), que fue el primer compositor en cruzar el Atlántico y que llegó a ser el director de música de la catedral de la Ciudad de México en 1575.

La proximidad entre católicos y protestantes, aunque sus diferencias encontrarán su expresión en la tortura y la quema de herejes, es quizá más patente en la música de la Inglaterra del siglo XVI, en la que la autoridad eclesiástica cambió una serie de veces. Durante la larga vida de Thomas Tallis (*ca.* 1505-1585) la Iglesia de Inglaterra se independizó de la de Roma (aunque permaneció católica y latina en su liturgia) en el reinado de Enrique VIII, se hizo más agresivamente protestante durante el de Eduardo VI (que reinó entre 1547 y 1553, y que supervisó la impresión del primer devocionario inglés), de nuevo romana y católica con María I (que reinó en 1553-1558) y una vez más protestante bajo Isabel I (que reinó entre 1558 y 1603). No se puede datar mucha de la música de Tallis, pero parece claro que mantuvo ciertos elementos estilísticos a lo largo de su carrera. Honrando a la tradición inglesa heredada de Taverner y de los compositores del Cantoral de Eton, empleó con frecuencia voces infantiles en exuberantes y elaboradas tracerías vocales y fue más reticente que sus contemporáneos continentales a abandonar los modos que no fueran mayores o menores, y de ahí el tono lastimero y sobrio que la música anglicana heredó de él. Si sus puestas en música de textos en inglés son habitualmente sencillas y homofónicas (desarrollándose todas sus partes de forma conjunta en acordes), lo mismo es cierto de su bello himno en latín *O nata lux* (*Oh, luz nacida*). Una polifonía recargada construida sobre textos latinos siguió siendo una opción disponible en el reinado de Isabel, como ocurre en su espectacular motete *Spem in alium nunquam habui* (*Nunca puse mi esperanza en nadie*), arreglada sonoramente para ocho coros de cinco voces cada uno y probablemente escrita a finales de la década de los sesenta del siglo XVI. Tallis parece que compuso su extraordinaria obra en consonancia a la tradición italiana de la escritura policoral que Willaert había instituido, aunque en otros asuntos él y sus colegas de la capilla isabelina siguieron un camino completamente autóctono. La influencia más extendida de la música italiana se haría notar una generación más tarde, y no en los motetes sino en los madrigales.

Resulta bastante curioso que el madrigal italiano a mediados de siglo estuviera dominado por compositores extranjeros: por Willaert y una nueva generación de compositores flamencos que habían seguido el camino habitual hacia Italia. Cipriano da Rore (1515/1516-1565) y Philippe de Monte (1521-1603) viajaron allí de jóvenes

a comienzos de los años cuarenta del siglo XVI; Orlando di Lasso (¿1532?-1594) y Giaches de Wert (1535-1596), algo más jóvenes, llegaron más avanzada la década siendo niños, traídos por la excelencia de su canto. Los nobles y obispos de Italia y España miraban todavía hacia los Países Bajos como fuente musical, aunque estos cuatro compositores estuvieron entre los últimos representantes de esa línea concurren que se remonta a Dufay, con la diferencia de que su valor como músicos dentro de su tiempo dependía no sólo de sus voces y sus supuestos genes polifónicos, sino también en su vitalidad y barniz italianos. Lasso fue un compositor muy prolífico que se enfrentó a todos los géneros y que llegó a poner en música más de dos mil textos tanto sacros como profanos, incluyéndose entre estos últimos canciones y madrigales en francés y en alemán; sin embargo, los otros tres fueron músicos más conocidos como madrigalistas. Además, se solicitaba que Lasso y de Monte compusieran madrigales en italiano incluso cuando se encontraban en alguna de sus largas estancias en las cortes de habla alemana de Baviera y Austria, respectivamente. Los cuatro llevaron al madrigal hacia una mayor seriedad, en ocasiones optando por textos de poetas reconocidos (Petrarca, Tasso) y frecuentemente eligiendo armonías cuyos intensos efectos expresivos derivan de una tonalidad mayor o menor estabilizada ahora mediante el cromatismo, es decir, el uso de notas fuera de la escala.

Los temas favoritos de dichos madrigales —el dolor y las penas del amor— fueron los mismos de los que se ocuparon las canciones de Dufay, Machaut y los trovadores. Pero ahora existía un estilo armónico completamente coherente en el que una disonancia podía hacer sentir la intensidad de una herida corporal o un dolor, como reconoció Zarlino al avanzar la posibilidad de conseguir armonías que fueran «algo duras y ásperas» o «suaves y algo más lánguidas». Los madrigales italianos de mediados del siglo XVI comenzaban a hablar de manera directa de las emociones, a ejercer un efecto sobre el ser interior del oyente con la misma inmediatez con la que lo hacía la música de la Reforma, católica o protestante, que había aprendido sus nuevas maneras de la canción profana. Además, como ocurría con la música eclesiástica, esta arte a veces conmovedoramente privada era escuchada en espacios públicos. Para esta época había en activo impresores musicales en Italia, Francia y los Países Bajos, ofreciendo madrigales entre sus productos, junto a música de baile y, por supuesto, canciones polifónicas en francés cuando tenían algo que ver los editores parisinos.

La música escrita para su canto por aficionados en circunstancias domésticas, y publicada como tal, podía ser también un entretenimiento cortesano. Rore, Monte y Lasso fueron músicos cortesanos, y cuando el soberano de Florencia, Fernando de Médici, se casó en 1589, el acontecimiento se celebró con una serie de madrigales y canciones hilvanadas como interludio dentro de un espectáculo teatral, *La pellegrina* (*La peregrina*). Los impulsores de éste fueron una serie de grupos de artistas y entendidos que se reunían regularmente en Florencia en los años setenta y ochenta de

ese siglo XVI para debatir sobre un gran tema renacentista: la música de los antiguos griegos. Discusiones similares se producían también en París, donde el foco de interés era el ritmo de las canciones (de esta preocupación surgieron experimentos en la aplicación de patrones métricos clásicos, interpretados en base a notas cortas y largas), aunque los florentinos estaban más directamente preocupados por cómo restituir el legendario poder de la música. Entre ellos, Vincenzo Galilei (década posterior a 1520-1591), padre del gran científico, desafió públicamente a Zarlino en su *Dialogo della musica antica, et della moderna* (*Diálogo de la música antigua y de la moderna*, 1591). Ridiculizó la técnica aplicada en el madrigal de colorear cada palabra con un epíteto, de manera que cualquier palabra o frase afectiva debía subrayarse musicalmente («falso engaño», «roca inflexible», «mujer cruel» están entre los ejemplos de clichés en los versos utilizados en madrigales que son objeto de su crítica), y aconsejó a los músicos que pensarán en cómo declamaría el texto un gran actor metido en su papel, encontrando así «los acentos y los gestos, la cantidad y la calidad del sonido, y el ritmo apropiado para esa acción o esa persona». La música se ajustaba así a un nuevo modelo, la retórica, y a un nuevo género: la ópera. Los interludios de la boda del Médici, basados en el madrigal pero con elementos del nuevo estilo dramático, proporcionaron el punto de partida. Su principal autor, el poeta Ottavio Rinuccini (1562-1621), que se había criado frecuentando los mismos círculos de los que Galilei fue miembro, escribiría muy pronto el primer libreto de ópera.

Los magníficos espectáculos, escenificados en palacios, teatros o iglesias, iban requiriendo ya los recursos más ricos posibles, y entre los números de *La pellegrina* se encuentran varios ejemplos de la nueva *sinfonia*, una palabra acuñada para denotar una conjunción de instrumentos. La inminencia de la ópera era también la inminencia de la orquesta. En lo que concierne a la música eclesiástica, las grandes misas, salmos y motetes sinfónicos escritos por compositores que van desde Gombert y Morales a Palestrina y Lasso, fueron publicados y copiados como composiciones puramente vocales, aunque esa no es necesariamente la manera en que fueron interpretados siempre. Grupos de instrumentistas de viento tocaban en las catedrales de España a partir de la década de los veinte del siglo XVI, y una colección manuscrita de salmos escritos por Lasso contiene una ilustración que muestra un grupo de unos veinte intérpretes tocando diversos instrumentos: teclados, cuerdas frotadas y pulsadas, maderas<sup>[8]</sup>. Probablemente se tratara sólo de una orquesta hipotética, reunida para imprimir un efecto de suntuosidad en la imaginación del lector, pero sin duda se trata de instrumentistas de diversas clases que tocaban de forma regular en la catedral de San Marcos en Venecia, donde se unió a Zarlino en sus últimos años un joven músico que probablemente estudió con Lasso: Giovanni Gabrieli (ca. 1555-1612).

Gabrieli compuso desde 1585 también para la más prestigiosa de las sociedades benéficas de la ciudad, la Scuola Grande di San Rocco, y para el gran salón de ésta, decorado suntuosamente por Tintoretto, y escribió piezas destinadas para su



ejecución hasta por cinco grupos, o coros, de intérpretes en distintas partes del espacio: motetes con cantantes e instrumentistas, y sonatas y canciones para la interpretación puramente instrumental. Los instrumentos a su disposición debieron de ser tan numerosos como los que se muestran en la ilustración de Lasso, e incluyen uno que, introducido a principios de siglo, había sido utilizado hasta hacía muy poco sólo en la música de baile: el violín. Thomas Coryat, un viajero inglés presente en una ceremonia en la Scuola en 1608, quedó estupefacto: «A veces cantaban juntos dieciséis o veinte hombres, teniendo un maestro o director para llevarlos en orden; y mientras cantaban, también tocaban músicos instrumentistas. A veces hasta dieciséis tocaban juntos en sus instrumentos». Estas cifras de intérpretes, todos tocando distintas partes, fueron evidentemente excepcionales (si bien no para Gabrieli), pero el estupor de Coryat provenía seguramente también del dramatismo contenido en esta música, de la manera en que un grupo parecería contestar a otro, como un eco o como una respuesta en mitad de un diálogo. De la misma forma que el movimiento hacia la ópera se desarrolló con una creciente riqueza de colores y la llegada de la voz expresiva individual, el teatro de Gabrieli, de naturaleza bien distinta, iba trayendo a la música una nueva continuidad: no una elaboración contemplativa de un tema como en los viejos tiempos mediante la polifonía imitativa, sino algo más parecido a la conversación.

Los compositores de *La pellegrina* pertenecieron a la misma generación, y entre ellos se encontraba Luca Marenzio (1553/1554-1599), que debe su fama a su producción asombrosa de trece libros de madrigales publicados a lo largo de sus ocho años (1578-1586) al servicio del cardenal d'Este en Roma. Su música, viva de espíritu y versátil en su reacción a las palabras, encontró un público muy amplio: le propició una invitación a Polonia, y fue decisiva en la fundación de la escuela inglesa del madrigal de mano de Thomas Morley (1557/1558-1602). Morley estaba a la cabeza, en Inglaterra, del desplazamiento de la música desde el mundo del mecenazgo aristocrático hacia el mercado burgués: fue principalmente empresario y editor. Habiendo establecido su comercio en 1593, fue publicando arreglos en lengua inglesa de madrigales escritos por Marenzio y por otros, compuso él mismo algunas canciones, publicó una guía para intérpretes aficionados (*A Plain and Easy Introduction to Practical Music [Introducción simple y llana a la música práctica]*, 1597) y propició la composición de un aluvión de madrigales escritos por compositores más jóvenes, en particular John Wilbye (1574-1638) y Thomas Weelkes (¿1576?-1623). Los tres volúmenes publicados por este último cuando era aún muy joven (1597-1600) contienen algunos de los números más espléndidos de su repertorio y, aunque falleció a una edad aún mediana, sobrevivió al género, ya que el gran florecimiento del madrigal inglés se circunscribió a poco más que la última década del reinado de Isabel y a la primera del de su sucesor, Jacobo I. Por tanto, coincidió con la vida activa de Shakespeare.

No fueron tampoco los madrigalistas los únicos músicos en el Londres de

Shakespeare —la ciudad que había sobrepasado a París como ciudad más poblada de Europa— ya que entre otros contemporáneos, aunque acaso sólo como visitante ocasional, se encontraba John Dowland (¿1563?-1626). Éste, tanto como Morley, admiraba los viejos géneros italianos, aunque en su caso más específicamente las canciones con laúd, de las que publicó su primer volumen en 1597, y las piezas para la danza. La melancolía fue su gran tema: no tanto la angustia del amor, sino la sabiduría grave del solitario que prefiere la contemplación a los placeres superficiales de la sociedad. Cambió completamente su efecto utilizando técnicas desarrolladas en el madrigal, como el cromatismo expresivo y el colorear las palabras con epítetos. Mientras que los madrigales fueron sociales por naturaleza, la de Dowland es una voz solitaria, una voz propia de manera trascendental, como poeta, compositor e intérprete. Sus canciones más pesimistas, que parecen dirigirse de persona a persona, atrapan al oyente en esta subjetividad poliédrica.

Mientras tanto, el decano de los compositores ingleses, William Byrd (ca. 1540-1623), avanzaba hasta su retiro espléndidamente creativo. Fue católico como Dowland, lo que hizo su vida en Londres más ardua cuando, a finales de la década de los setenta, se impusieron con más fuerza las sanciones legales contra los partidarios de la vieja fe. Era también un viejo creyente en su estilo musical, conservando la polifonía de su juventud en una música que crecía de forma casi natural a partir de las imitaciones de un tema significativo. En 1575 había colaborado con Tallis en la escritura de un volumen de motetes en latín en alabanza a la reina. Ahora, alrededor de 1590, con su viejo amigo y maestro muerto y la nueva generación de Morley (discípulo suyo) y Dowland a punto de imponer su dominio, reunió sus obras en diversas colecciones de gran tamaño, incluyendo dos más de motetes en latín, dos de arreglos en inglés (como siempre contrapuntísticos, destinados principalmente a una voz solista acompañada de violas *da gamba*) y uno de piezas para clave (*My Lady Nevill's Book [El libro de mi señora Nevill]*), que contiene fantasías, variaciones y danzas, especialmente pares formados por una pavana lenta y una gallarda rápida). Después abandonó la ciudad y se instaló en la casa de campo de un aristócrata católico, Sir John Petre, y se dedicó a escribir música para celebraciones de la misa que debían ser, por necesidad, clandestinas.

En sus últimos años, Byrd reflexionó recordando el tiempo pasado en el que la música había tenido un carácter global, un tiempo en que las misas de Palestrina, los motetes y madrigales de Tallis y Lasso e incluso los arreglos anglicanos de Tallis se habían expresado en el mismo lenguaje: la polifonía imitativa, la armonía consonante en modos mayores y menores, y los arreglos atendiendo a la expresividad del texto. Para entonces esta uniformidad estaba resquebrajándose por efecto de sus tensiones internas. La expresividad, que sólo podía provenir del cromatismo, y por ende de los pliegues y alteraciones de las progresiones armónicas normales, ponía en peligro la claridad y la coherencia de la polifonía armónica de mediados de siglo. El sistema de tonalidades mayores y menores que iba emergiendo necesitaría algo más de un siglo

para desarrollarse, antes de hacerse lo suficientemente rico en recursos como para permitir una polifonía completamente expresiva en la música de Bach. Entretanto, la búsqueda de la expresividad se convertía con frecuencia en una huida de la polifonía hacia un nuevo modelo de melodía flexible para voz solista sobre un acompañamiento esencialmente compuesto por acordes, como en las canciones de Dowland o de sus contemporáneos florentinos. La alternativa, en los casos en los que se retuvo la polifonía, pudo hacer aflorar las tensiones de la época: de ahí la música de Carlo Gesualdo (ca. 1561-1613).

Gesualdo fue una figura notoria en su época, como lo es aún hoy, por haber asesinado a su mujer y el amante de ésta cuando yacían juntos en la cama. Su música no es menos extremada. Escribía solamente para voces en cinco o seis partes, y generó armonías de clase poco habitual, de cromatismos densos y progresiones que se evolucionaban con gran libertad. La estabilidad había dejado de existir. La música parece derretirse al reflexionar sobre los temas habituales del dolor emocional y espiritual, y no menos en sus tres volúmenes publicados en 1611: dos de madrigales y uno de música para los oficios de tinieblas, celebrados en los tres días previos a la Pascua en conmemoración de la muerte de Cristo. Esta música, considerada durante mucho tiempo como excéntrica, no comenzaría a ejercer su influjo hasta que el mundo de las armonías intensamente cromáticas al que pertenece no se hubiera convertido en normal: entonces entre sus admiradores se contó Stravinski, quien entre 1957 y 1960 reconstruyó algunos fragmentos perdidos de tres motetes de Gesualdo y transcribió algunos de sus madrigales para diversos instrumentos, habiendo compuesto hacia poco su *Canticum sacrum* bajo la influencia de Gabrieli. El oído de Stravinski bien pudo ser más sensible que el de sus contemporáneos, pero compartió con ellos el gusto de su tiempo, y tanto Gesualdo como Gabrieli estaban entre los compositores recuperados en la era del disco de larga duración.

En su propia época pertenecieron a un mundo que tocaba a su fin, el mundo de la polifonía modal que iba evolucionando hacia la armonía entre tonalidades mayores y menores. Quizá Palestrina y Lasso fueron los dos mayores maestros en alcanzar la madurez en los años cincuenta y sesenta de ese siglo XVI, muriendo ambos en 1594. Su colega Tomás Luis de Victoria (1548-1611), algo más joven, quizá estudiara con Palestrina en Roma, habiendo vuelto a España para servir como capellán y maestro de coro en el convento de las Descalzas Reales de Madrid, y tras componer un magnífico réquiem a seis voces en 1603 para las exequias de la emperatriz viuda María de Austria —una obra cuyas armonías resplandecen desde un contexto de serenidad—, no volvió a escribir nada más. Byrd también pasó sus últimos años en un silencio creativo. La gran tradición de la polifonía sacra se prolongó en los bordes extremos del mundo occidental, en la obra de Manuel Cardoso (1566-1650) en Lisboa y Juan Gutiérrez de Padilla (ca. 1590-1664) en la ciudad mexicana de Puebla. Después, se puso el sol.

## Capítulo VII

### Hablar en música

Quizá la gran tradición polifónica, que se había desarrollado de manera continua en los dos siglos que van desde Dunstable a Byrd, había envejecido e iba alcanzando su conclusión natural, aunque su fin vino acelerado por lo que se percibía en la época como un nuevo estilo. No por primera vez en la historia de la música, y ciertamente no por última, las nuevas maneras tenían sus adalides y sus detractores, entre los que se encontraba un monje italiano, Giovanni Maria Artusi, que en el crucial año de 1600 publicó un discurso sobre «las imperfecciones de la música moderna». Sus argumentos se encontraban principalmente en las armonías y las progresiones armónicas que no cumplían las reglas, siendo Zarlino el modelo implícito, aunque los autores que cita exactamente son los clásicos de mayor prestigio, incluyendo a Boecio. Para ese año cualquier música pudo haber alimentado su desprecio, pero la pieza que escogió censurar —aunque preservando el anonimato de su compositor, uno puede imaginar más por desdén que por delicadeza— fue un madrigal, *Cruda Amarilli* (*Cruel Amarilis*), de Claudio Monteverdi (1567-1643).

Como muchos críticos negativos, la intención de Artusi era buena. Monteverdi era mucho más trabajador y profesionalmente ambicioso que Gesualdo, algo más mayor. Nacido en la ciudad de Cremona en el norte de Italia, publicó un libro de motetes a la edad de quince años, y cuando contaba poco más de veinte años ya había alcanzado una cierta posición en la corte, muy musical, de la cercana Mantua, en la que trabajaba el muy admirado Wert. Le iban bien las cosas y parecía que le irían incluso mejor. *Cruda Amarilli* constituía un buen objetivo, aunque las objeciones de Artusi se dirigían a estrategias musicales expresivas del texto en formas que ya tenían medio siglo de antigüedad: disonancias para *amaramente* (amargamente), por ejemplo, o una súbita aparición de sucesiones de notas rápidas en *fugace* (fugaz); era exactamente el tipo de recurso que Vincenzo Galilei había ridiculizado veinte años antes, aunque desde un punto de vista distinto. Para Artusi estos momentos miméticos generaban «un tumulto de sonidos, una confusión de absurdos, una confluencia de imperfecciones». Los responsables de semejantes «monstruosidades», afirmaba, «piensan sólo en satisfacer los sentidos, cuidándose poco de que la razón entre a juzgar la composición».

En eso llevaba razón. Giulio Cesare Monteverdi, escribiendo en defensa de su hermano en el prefacio a un libro de madrigales ligeros publicado en 1607, explicaba que la intención era «hacer que las palabras sean las amantes de la armonía, y no las siervas», lo que significaba que el raciocinio y las reglas debían dejar paso a la

expresividad verbal. Propuso también una autoridad clásica para fundamentar su punto de vista, nada menos que la de Platón. Describió la música que obedece a las reglas de la armonía como ejemplo de una «primera práctica» (*prima practica*), que había sido cultivada por los compositores desde Ockeghem (resulta extraordinario encontrar su nombre recordado en el siglo XVII, para cuando su música estaba mucho más olvidada de lo que lo está hoy día) a Willaert. Pero existía también una «segunda práctica» (*seconda practica*), en la que la melodía y la armonía debían ajustarse al texto, y a cuya institución el gran Monteverdi, según su apologista fraterno, atribuía a Rore, contándose entre sus sucesores Wert y Marenzio.

Dos nombres que Giulio Cesare mencionaba también como partidarios de la «segunda práctica» eran los de Jacopo Peri (1561-1633) y Giulio Romolo Caccini (1551-1618), aunque las obras de estos eran de muy distinta naturaleza que las de su hermano. Sus especialidades no eran los madrigales a cinco voces, del tipo de *Cruda Amarilli*, sino la «monodia», o música para voz solista, ya que pertenecieron al círculo de músicos y entendidos florentinos que había liderado intelectualmente Vincenzo Galilei. Caccini, que fue cantante además de compositor, esperó hasta 1602 antes de publicar un libro de canciones y madrigales para voz solista con acompañamiento instrumental, un volumen que no dudó en titular *Le nuove musiche* (*Las nuevas músicas*) y en apoyar en un prefacio tan orgulloso y desafiante como el de Giulio Cesare. Su idea de la innovación resultó no ser tan distinta de la de Willaert en la última «Nueva música» de casi cincuenta años atrás: quería, dijo, conseguir «la imitación de las ideas de las palabras». Pero estas canciones estaban destinadas a un cantante solista, que podía «casi hablar en música». La música debía ser el habla realzada, aunque Caccini también admitía «*canzonettas* para la danza» que serían distintas de la música expresiva. Si esta distinción fue en ocasiones omitida (buena parte de la música de Monteverdi, por ejemplo, es a la vezailable y apasionada), ambos ideales, que representan los movimientos del cuerpo y de la psique, permanecieron siendo esenciales en la música del siguiente siglo y medio, y la «segunda práctica» tiene tanto que ver con los ritmos de la danza como con el deseo de, como dice Caccini en su prefacio, «deleitar y conmover los afectos del alma». A lo que esto respecta, había también precedentes, ya que la misma alternativa entre danza y sentimiento existe en el repertorio madrigalesco, tanto inglés como italiano, y en las canciones de Dowland.

Las músicas de Peri y Caccini, sin embargo, difieren de forma importante de la de Dowland, en que el acompañamiento instrumental completo fue reemplazado por un «bajo continuo» (o, para emplear el término más corriente y conciso, un «continuo»), una parte musical que indica solamente la línea grave mediante números que indican qué notas deben hacerse sonar en la armonía (por ejemplo, un «5» para la quinta). Este continuo puede tocarse en un instrumento de tecla, en un laúd o por un pequeño conjunto instrumental, y habría de seguir siendo utilizado por los compositores con prácticamente las mismas convenciones hasta Bach y Händel. Ofrecía flexibilidad, no

sólo en la instrumentación, sino en la medida del tiempo. Un acompañamiento constituido por una secuencia de acordes, y no por una red de líneas polifónicas, podía ajustarse más fácilmente a las variaciones del tempo (la velocidad) que podía adoptar un cantante en su empeño de «hablar casi en música», fuera el tema las alegrías y penas del amor y el descubrimiento personal, como en las canciones para solista o los madrigales de Monteverdi y el compositor afincado en Turín Sigismondo d'India (ca. 1582-1629), o las del espíritu, como en los «conciertos eclesiásticos» — en esta época el término no implicaba más que una música en la que varios intérpretes tocan juntos— de Lodovico Viana (ca. 1560-1627) y los motetes para solista de Alessandro Grandi (ca. 1575-1630), que estudió con Gabrieli y que más tarde colaboró con Monteverdi. Por tanto, la urgencia de alcanzar una expresividad vocal generó una nueva textura, tanto en la música sacra como en la profana, en la que a la melodía en posición preeminente se le añade un soporte armónico: la textura de la canción tal como se conocerá hasta el presente. Ocurrió también que, al animar a los compositores a escribir en función de acordes, y en particular de tríadas, la escritura del continuo potenció el lento surgimiento del sistema basado en tonalidades mayores y menores.

Como ya había reconocido Galilei, el nuevo estilo permitía que un cantante fuera también actor, que expresara los sentimientos de un determinado personaje en vez de los de un determinado arquetipo (con frecuencia el del amante feliz o anhelante), como ocurría en el madrigal. La música, de forma netamente renacentista, se estaba convirtiendo en la posesión del individuo adecuadamente dotado de talento, como le ocurrió también al tiempo mediante la utilización generalizada del reloj, del que el primer ejemplo conocido data de 1458. Las gentes mantenían ahora una relación personal con el tiempo, y su música también era personal.

Esta representación de lo personal por lo personal, de un personaje por un cantante, es lo que hizo posible la aparición de la ópera, y en esto de nuevo Caccini y Peri estuvieron en la vanguardia, junto al poeta Rinuccini y el mecenas florentino de todos ellos, Jacopo Corsi. Su primer experimento, tras los interludios de 1589, fue *Dafne* (1598) con texto de Rinuccini y música de Corsi y Peri. Dos años más tarde, Corsi encargó a sus artistas que colaboraran en *Euridice*, pensado como regalo de bodas para la princesa María de Médici y Enrique IV de Francia. Peri y Caccini corrieron a dar a la imprenta dos puestas en música distintas del mismo libreto. Ambos, sin embargo, fueron eclipsados con mucho por el tratamiento que del mismo tema hizo Monteverdi en 1607 en Mantua, que quizá vio la *Euridice* de Peri-Caccini durante las celebraciones nupciales franco-florentinas.

*L'Orfeo* de Monteverdi es un maravilloso casamiento en sí mismo, del madrigal (en el que interviene el coro), las canciones para el baile y la nueva monodia expresiva, que el compositor parece haber estado probando por primera vez. Como reconoció de inmediato, el poder de un canto apasionado queda enormemente incrementado por un contexto dramático que sitúa al personaje en una cierta

situación; una actitud suplicante en el número más célebre de esta ópera, «Possente spirto» («Poderoso espíritu»), en el que Orfeo, interpretado por un tenor, convence al barquero infernal Caronte (papel para bajo semibufo) de incumplir la tradición y transportarlo, vivo, hasta el imperio de los muertos. En otros momentos de la ópera siguió, incluso con más ardor que el propio Caccini, el ideal de que la música es habla entonada: un poderoso ejemplo de ello es el solo del Mensajero que trae a Orfeo nuevas de la muerte de Euridice. Pero «Possente spirto» debe desplegar, dentro del drama, los poderes propios de la música, por encima y más allá de su capacidad de ilustrar las palabras. Orfeo altera las reglas del universo con el encanto de su canción, y de esta manera su solo dirigido a Caronte está lleno de gracia y belleza melódicas —junto a los adornos que el compositor decidió eliminar—, además de su sentido subyacente del texto. Como las grandes canciones, desde la era de los trovadores al siglo xx, proyecta una melodía que es a la vez bella y acuciantemente expresiva.

*L'Orfeo* confirmó una innovación más que se deriva de la nueva monodia: la posibilidad de que exista una obra musical de gran formato y peso específico fuera de la iglesia. Mientras que las canciones de Byrd y los madrigales de Palestrina son inevitablemente menos impresionantes que sus misas, después de 1600 la ópera propiciaba una forma de grandes dimensiones absolutamente secular, y a partir de este punto la música eclesiástica se convirtió en hija de la ópera, emulando sus solos y su construcción dramática. Esto fue particularmente notable en Venecia, donde la música de Giovanni Gabrieli ya había ofrecido un ejemplo de drama sonoro; la llegada de Monteverdi a la ciudad en 1613 era casi una necesidad histórica. Un siglo después de Petrucci, Venecia seguía siendo el centro principal de la edición musical, y Monteverdi había estado abasteciendo las imprentas de la ciudad durante tres décadas. Entre los libros que fueron apareciendo podemos destacar uno con música para el oficio de vísperas, *Vespro della Beata Vergine (Vísperas de la Santa Virgen)*, publicado en 1610 y que contiene salmos clamorosos y otras piezas grandes, en la línea de Gabrieli, intercaladas con motetes que presentan una voz solista o un dúo. De la misma forma que *L'Orfeo* fue la primera gran ópera, esta composición fue un espléndido prototipo para la música eclesiástica entendida casi como una ópera, y asumió su lugar con firmeza dentro del repertorio concertístico cuando se aceleró la exploración de la música anterior a Bach a finales de los años sesenta del siglo xx.

Como maestro de música en San Marcos, puesto que Willaert y Zarlino habían ocupado hacía medio siglo largo, Monteverdi compuso espléndidos arreglos para vísperas y para la misa. Aprovechó también invitaciones operísticas de Mantua y de los *magnificos* de Venecia, para uno de los cuales escribió una breve ópera para narrador, dos personajes y un grupo de cuerdas con continuo, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda (El combate de Tancredo y Clorinda)*, basada en un episodio del poema épico sobre las cruzadas de Tasso<sup>[9]</sup>. Publicó la pieza en su octavo libro de madrigales (1638), llamado así a pesar de todo, aunque contenga dúos y algunos

dramas con música de pequeña escala, además de obras que se podrían catalogar más convencionalmente como madrigales.

En su prefacio a este libro, titulado *Madrigali guerrieri et amorosi (Madrigales guerreros y amorosos)*, Monteverdi habla de que las «pasiones principales» de nuestras mentes son tres: «la cólera, la moderación y la humildad o súplica». Habiendo encontrado ejemplos en la música de compositores anteriores de música moderada y suave, pero no de música agitada, se dispuso a redescubrir una clase de expresión musical que estaba perdida, dijo, desde los tiempos de Platón. De acuerdo con su relato, sus investigaciones se dirigieron no sólo hacia la lectura de los filósofos antiguos, sino también hacia la experimentación, de la que dedujo que la reiteración rápida de una misma nota produce el efecto de excitación que andaba buscando. El texto de Tasso, con su gráfica descripción de un combate a muerte, le dio la oportunidad entonces de probar este nuevo estilo, no sólo en la melodía vocal, sino también en el acompañamiento. Hacia el principio de la pieza, por ejemplo, las cuerdas imitan los movimientos del caballo de Tancredi al patear la tierra antes de lanzarse al galope.

Pero de cualquier forma los medios expresivos de Monteverdi son principalmente vocales y el *Combattimento* es una brillante exposición de la nueva monodia. La mayor parte de la pieza es interpretada por el narrador en recitativo (interpretación vocal semejante al habla, que frecuentemente se articula sobre la misma nota), lo que permite al cantante introducir inflexiones de ritmo y color que van dando forma y valores expresivos a las palabras monótonas. Pero también hay pasajes en los que la melodía lleva la expresión a un nuevo plano. Un ejemplo llamativo de este contraste aparece cerca del medio de la pieza, cuando el narrador habla del cansancio de los combatientes al caer la noche. Su descripción es en gran medida un recitativo, pero cuando pasa de describir el presente a anticipar un futuro de muerte y ultraje, se eleva en una melodía y, con un simplísimo gesto —una ligadura ascendente entre dos notas sobre la exclamación «O»—, consigue un patetismo arrebatador. En la versión impresa, Monteverdi añadió notas de producción, cuyas palabras muestran lo novedoso que era entonces aún el concepto de drama cantado. También dejó constancia aquí de cómo el público original, que experimentó la pieza en la época del carnaval (que en la Europa católica duraba entonces entre la Navidad y la Cuaresma, y era el tiempo en el que principalmente se ofrecían espectáculos y entretenimientos), «estaba tan conmovido a sentimientos de compasión que era como si fueran a llorar».

Estas lágrimas incipientes dan testimonio de la realización de un sueño del Renacimiento, el de hacer que la música fuera capaz de hablar de los movimientos del cuerpo y la mente de las personas: del apremio y la cólera, de la fatiga y la pena, de la quietud y del miedo. Pero los medios empleados por Monteverdi y sus contemporáneos —la monodia, el continuo, la textura basada en una línea solista y un acompañamiento, la armonía dirigida por tríadas y tonalidades mayores y menores, frases claras y patrones rítmicos danzables— estaban convirtiendo, como demuestra



la controversia con Artusi, la polifonía, el lenguaje musical del Renacimiento, en un estilo más o menos obsoleto. Esta cuestión fue comentada bastante pronto, en 1607, en un manual sobre el continuo escrito por el músico toscano Agostino Agazzari (ca. 1580-1642): «Si alguien replica que un bajo no basta para tocar las obras de la Antigüedad, llenas de fugas y contrapuntos, yo le respondería que la música de esa clase ya no está en uso». La culminación del Renacimiento llevada a cabo por Monteverdi ha sido vista a la vez como el comienzo de un nuevo periodo de la historia musical, el Barroco, término que se hizo común sólo cuando también se hizo común la música del siglo XVII, en las décadas centrales del XX.

A las innovaciones de principios del siglo XVII se puede añadir la aparición de la orquesta, la compañera de la ópera. El tipo de conjunto instrumental que fue probablemente tan solo una fantasía pintoresca del Munich de Lasso hacia 1560, se había convertido en una realidad un siglo más tarde, cuando Monteverdi, en la primera edición de *L'Orfeo*, impresa en 1609, detallaba un grupo mixto de treinta y nueve instrumentistas. Poco después, y con seguridad para 1618, se instituyó la primera orquesta estable en París, los «Vingt-quatre violons du roi» (Veinticuatro violines del rey), término que abarcaba una selección completa de instrumentos de cuerda cuyos intérpretes acompañarían los *ballets* parcialmente cantados que eran especialidad de la corte francesa.

El desarrollo de la orquesta como conjunto musical independiente debería esperar a otro invento posterior del siglo XVII: el concierto. Por el momento, las orquestas se reunían en ocasiones especiales y siempre para acompañar a las voces, fuera en ópera, celebraciones de la corte o música eclesiástica. Sin embargo, las crecientes exigencias que dichas ocasiones suponían para los instrumentistas —unido a un deseo que estos sin duda compartieron, el de emular el despliegue atlético y el poder expresivo de la música vocal— centraron una nueva atención en la música para instrumento solista y suponían un mayor grado de virtuosismo, porque si la música para laúd y teclado del siglo XVI se había escrito principalmente para aficionados, estos comienzos del siglo XVII fueron la primera gran época de los intérpretes profesionales.

Entre los instrumentistas que tocaron en San Marcos bajo la dirección de Monteverdi estaba Biagio Marini (1594-1663), que pudo haber encabezado la sección de violines cuando se tocó el *Combattimento* por primera vez. Escribió sonatas para su instrumento, con continuo, como interludios para celebraciones litúrgicas, instituyendo una forma que sobreviviría en amplias regiones de la Europa católica hasta finales del siglo XVIII. Entretanto, el organista Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), de Ámsterdam, y el músico romano Girolamo Frescobaldi (1583-1643) iban componiendo piezas para teclado en diversas formas: invenciones polifónicas (frecuentemente llamadas *ricercares* o fantasías) que mantuvieron vivo el viejo estilo y lo transmitieron hasta Bach, *toccatas* (literalmente, piezas «tocadas») que aprovechaban la capacidad de los dedos de moverse con rapidez y uniformidad sobre

las teclas, y fantasías llenas, como su nombre indica, de fantasía. En un momento en el que algunas manufacturas familiares de instrumentos —incluyendo los Amati, que establecieron la gran tradición violinística de Cremona, y los Ruckers, que construían en Amberes los mejores claves— iban fijando nuevos estándares de belleza visual y sonora, Marini, Sweelinck, Frescobaldi y otros compositores-intérpretes iban consolidando los descubrimientos del siglo anterior en cuestiones como la manera en que la técnica interpretativa y las cualidades sonoras de un instrumento indicaban ciertas posibilidades y desafíos: lo melodioso de las frases largas en el registro agudo de un violín, la ingenuidad contenida en los dedos de un laudista o la vertiginosa velocidad de quien toca un clave. Estos instrumentos iban adquiriendo, dentro del lenguaje del Barroco temprano, sus propios repertorios y sus propios dialectos.

Iban apareciendo también variaciones en el estilo musical en distintas ciudades y países debido a una serie de razones. Entre las más importantes está que aquella música que se asemejaba al habla debía cambiar, obviamente, con la lengua, y desde mediados del siglo XVI se había pedido a los compositores que escribieran más y más sobre textos en lenguas vernáculas, además de en el latín eclesiástico que había sustentado las grandes obras de tiempos anteriores. Además, la división de la Cristiandad —con su distinción firmemente establecida, aunque en disputa, entre Estados católicos (en Italia, Francia, España, Austria y el sur de Alemania) y protestantes (en el norte de Alemania, Gran Bretaña y Escandinavia)— hacía inútil la música eclesiástica de una esfera en la otra. La monodia, que hace destacar la palabra, hacía más importantes las diferencias lingüísticas, de manera que, por ejemplo, la melodía ajustada al italiano, que ya hablado posee perfiles de afinación, marcación de acentos y la posibilidad de vocales largas, se desarrolló de manera muy distinta a la que se ajusta al francés, que se habla de modo más uniforme en cuanto a la afinación y el ritmo. También entraban en juego algunas cuestiones culturales, de temperamento y de filosofía. Por ejemplo, los compositores franceses de la primera mitad del siglo XVII, que escribían canciones con laúd y música para las mascaradas<sup>[10]</sup> de la corte (dramas en verso que incorporaban canción y danza), mantuvieron una constante preocupación nacional con la métrica poética y la naturalidad, lo que en Francia significaba que se debían entender las palabras cantadas, mientras que lo natural en Italia era lo melodioso y el disfrute del acto de cantar por parte de ejecutantes y oyentes.

Estas y otras diferencias nacionales fueron descritas por el teórico alemán Athanasius Kircher (1601-1680) en su compendioso *Musurgia universalis* (1650), pero como dijo: «Italia se adjudicó el primer puesto en la música ya desde el comienzo». Aunque ese «comienzo» difícilmente podía situarse antes de la época de Palestrina, ciertamente la Italia de tiempos de Kircher llevaba la voz cantante en la música de toda la Europa de habla alemana y más allá. El nuevo estilo con continuo y la nueva expresividad facilitaron la posibilidad de introducir cambios rápidos en el tempo y la intensidad del sonido, y estos comenzaron a denominarse con términos

italianos que se han conservado en uso internacionalmente, como *presto* (muy deprisa), *allegro* (deprisa), *andante* (a paso de caminante) y *adagio* (lento), o *piano* (suave) y *forte* (alto). También la música instrumental, al desarrollarse, fue encontrando nuevas formas musicales, a las que fue adjudicándosele términos italianos que, de la misma manera, se extendieron por toda la Europa occidental: *sonata*, *sinfonia*, *concerto* —términos que aún eran maleables y hasta intercambiables—, además de los más precisos *toccatà* y *ricercare*. En ocasiones, los compositores alemanes aprendieron de primera mano la nueva música y su terminología. Heinrich Schütz (1585-1672), que pasó la mayor parte de su larga vida adulta escribiendo música eclesiástica para la corte protestante de Dresde, estudió con Gabrieli y regresó cuando tenía cuarenta años a Venecia, donde mantuvo discusiones con Monteverdi. Su amigo Johann Hermann Schein (1585-1630) se inspiró en Viadana para sus obras como maestro de coro y compositor en la iglesia de Santo Tomás, en la cercana Lepizig. Y Michael Praetorius (1571-1621), en diversos libros que publicó, introdujo el estilo italiano a la música luterana y también dio a conocer la música de baile francesa en Alemania.

De estos bailes se desarrolló una forma que ya estaba dominando la música para *consort* de violas *da gamba* en la década de los veinte del siglo: la *suite*, una secuencia de movimientos de danza que comenzarían con una pareja de pavana y gallarda, como en el siglo anterior, y que incluiría dos piezas más, también una lenta y otra rápida. Schein escribió piezas de este tipo para violas *da gamba*, mientras que sus contemporáneos británicos, como Thomas Tomkins (1572-1656), prefirieron la forma más anticuada y polifónica de la fantasía. La música para viola *da gamba* era música para uso doméstico, y no tenía mucha de la intensidad prístina de la nueva ópera o el brillo de la nueva música eclesiástica veneciana. Pero en todos estos medios de comienzos del siglo XVII se percibe el mismo lento desarrollo desde los viejos modos a la armonía basada en escalas y tonalidades. Éste demostró ser el descubrimiento más significativo de la época, la música que se expresaba no tanto mediante patrones verbales, por muy insistentemente que Monteverdi aplicara ese principio, como a través de un nuevo tipo de tonalidad, un tipo que transportaría al arte a través de los tres siglos siguientes.

## Parte IV

### Tiempo conocido (1630-1770)

En las primeras décadas del siglo XVII, cuyo estudio se centró en el modo en que debía hablar la música o la danza, no se había encontrado alternativa práctica a la polifonía renacentista —en rápida decadencia o prácticamente moribunda— entendida como forma de hacer que la música se desarrollara por sí misma, sin el sustento de palabras o temas bailables. La música instrumental de la época era con frecuencia aún muy polifónica a la antigua usanza, si bien se tendía a destacar fundamentalmente un tema conductor; hay ejemplos de ello en la música desde Frescobaldi a Tomkins. Alternativamente, el impulso podía generarse en el virtuosismo, el logro constante de lo formidable que transmite una sensación de continuidad. Pero el dominio progresivamente mayor de la nueva tonalidad, basada en tonos mayores y menores, alcanzó un punto hacia mediados del siglo a partir del cual fue posible descubrir nuevos principios de forma puramente musical. Una pieza en re mayor, por ejemplo, ganaba en estabilidad al atenerse más o menos a las notas de la escala de re mayor, aunque también requería de dinamismo. Cualesquiera que fueran los rodeos armónicos a los que se sometiera, la tríada en re mayor sería su objetivo último. Y en el intento de alcanzar ese objetivo podía servirse de los recursos armónicos fijados por la convención y la experiencia, como ocurre con el poder conclusivo de la cadencia perfecta, en la que un acorde en re mayor (la tónica) sigue inmediatamente a uno en la mayor (la dominante). Este efecto era tan poderoso que generalmente se reservaba para los finales de piezas y secciones. Otros acordes y notas tendrían de igual forma su función específica, como las palabras y sintagmas de una oración. Al emplear estas funciones —normalmente junto a un tema principal, o melodía, para dar definición y carácter a una pieza— los compositores podían escribir música que se desarrollara en el tiempo con el propósito de alcanzar un cierto punto final.

Este proceso se ayudaba normalmente de un ritmo más enfático que el de músicas anteriores, dentro de un patrón rítmico coherente (por ejemplo, tres tiempos por compás, siguiendo una secuencia fuerte-débil-débil). Estos patrones rítmicos proveían frecuentemente de los bailes, pero podían aplicarse a músicas que no siguieran estrictamente las frases regulares de la danza. Lo que ofrecían era un cierto pulso, una especie de reloj interno para medir la progresión de la armonía, de la que surgía una nueva lógica, una sensación tranquilizadora para el oyente de que siempre se sabía hacia dónde conducía la música y a qué velocidad. De hecho, la importancia del oyente en esta época, y por tanto del sentido puramente auditivo de la música

(contra todos los sentidos que le puedan dar los intérpretes), puede ser que ayudara a estimular la aparición de la armonía basada en la tonalidad, la estructura basada en temas y el ritmo métrico.

Todos estos cambios fueron reseñados en la época nada menos que por Schütz en un memorando que esbozó para su patrón, el elector de Sajonia, en 1651, cuando contaba sesenta y seis años. Los viejos modos (que habían sido nuevos medio siglo atrás) resultaban aburridos para los jóvenes. A un colega suyo le habían dicho a la cara que «un sastre de treinta años y un cantor de treinta años no sirven ya para nada».

Este desarrollo de los acontecimientos tenía lugar durante un periodo en el que el tiempo en sí estaba haciéndose más reconocible. El reloj de péndulo —propuesto por Galileo en 1641 y realizado finalmente en 1657 gracias al científico holandés Christiaan Huygens— dio a la gente una medida del tiempo con una precisión de unos pocos segundos en un día. El tiempo era ahora tan absoluto y determinable como el espacio. Y fue a este tiempo absoluto y determinable —este tiempo mecánico— al que se ceñiría la música de los siglos siguientes. La gran era de la construcción de relojes de cuerda, hasta el último de los cronómetros marítimos de John Harrison (1770), fue también la era de la música que avanzaba en el tiempo con elegancia y constancia mecánicas, y que también encontró —en estos mismos fenómenos de la armonía y el ritmo que hacen posible el fluir uniforme del sonido— la manera de expresar de un modo nuevo la grandiosidad divina y las alegrías y el patetismo humanos. Esta era la música de lo que se llamó, cuando fue redescubierta en el siglo xx, el Barroco.

## Capítulo VIII

### Mañanas barrocas

La historia de la música durante el medio siglo que va desde 1630 a 1680 es inusualmente compleja, una escena diversa y concurrida sin figuras dominantes, al menos en retrospectiva, de la talla de lo que Monteverdi fue en décadas anteriores. Mientras que distintos géneros y tradiciones nacionales siguieron sus caminos por separado, e incluso incrementaron sus diferencias, entre unas y otras existían una serie de enmarañadas conexiones. Por ejemplo, el organista y compositor alemán Johann Jakob Froberger (1616-1667) estudió con Frescobaldi antes de unirse a la corte imperial austríaca. Prestó oído también a París cuando cultivó la *suite*, una forma continuamente renovada por el favor que le mostraron en la corte francesa Luis XIII (que reinó entre 1610 y 1643) y Luis XIV (que lo hizo entre 1643 y 1715). Froberger pudo haber transmitido de nuevo a París este toque francés a través del contacto con los primeros grandes clavecinistas-compositores del país: Jacques Champion de Chambonnières (1601/1602-1672) y Louis Couperin (ca. 1626-1661). En Italia, durante el mismo periodo, el instrumento de virtuosismo preferido era el violín, mientras que en los hogares de Gran Bretaña el *consort* de violas *da gamba* conservaba su influencia, con la *suite* de nuevo cuño adoptada junto a la vieja fantasía en la música de compositores como John Jenkins (1592-1678), William Lawes (1602-1645) y Matthew Locke (ca. 1622-1677). Prácticamente, la única característica que era común internacionalmente era la estabilización gradual del sistema tonal basado en tonalidades mayores y menores, y en esto pudo haber contribuido la *suite*, con sus movimientos de danza. Las *suites* eran bailes para el oído más que para los miembros, y aun así sus frases danzantes, iguales en longitud y cerrándose en cadencias que se ajustan a una serie de tipos formalizados, trajeron una mayor claridad y un mayor sentido de la dirección a la armonía. En lo que a esto respecta, los virtuosos del teclado en París y los *consorts* de violas *da gamba* en las casas de campo de Gran Bretaña evolucionaban en el mismo sentido. Al mismo tiempo, el violín italiano, por su parte, recordaba aún sus orígenes en la danza y conservaba la misma definición armónica.

Recordando este periodo, el erudito musical inglés Roger North (1651-1734) escribió sobre la costumbre que existía en casa de su abuelo Lord North (1582-1666) de que los miembros de la familia y los sirvientes se reunieran a tocar juntos en un *consort* de violas *da gamba* acompañadas por el órgano o el clave de la casa. Pero mientras los North se entretenían en su casa de esta forma, la música iba encontrando públicos mucho más numerosos en los nuevos teatros de ópera de Italia. Las primeras

óperas, como el *Orfeo* de Monteverdi, fueron festividades palaciegas privadas, como lo fueron las mascaradas de las cortes de las contemporáneas París y Londres. La ópera pública se inició en Roma gracias a la munificencia de la familia Barberini (a la que pertenecía el papa reinante, Urbano VIII), que en 1632 fundó un teatro con tres mil localidades. A partir de ese momento, en 1637, la moda llevó a la imitación en Venecia, donde Monteverdi, que tenía ya más de setenta años, llegó a producir cuatro partituras, de las cuales sobreviven dos: *Il ritorno d'Ulisse in patria* (*El regreso de Ulises a la patria*, 1640) y *L'incoronazione di Poppea* (*La coronación de Poppea*, 1643), basadas respectivamente en Homero y en los sórdidos sucesos de la vida del emperador Nerón. A diferencia de *L'Orfeo*, estas óperas tardías tienen poco que ver con la danza y el madrigal, y presuponen recursos instrumentales modestos, prescribiendo quizá sólo un pequeño grupo de cuerdas con continuo. La ópera pública era ópera comercial; la suntuosidad estaba restringida excepto cuando era requerida, como ocurría con el aparato escénico y con los cantantes. De esta manera, *Ulisse* y *Poppea* están basadas en gran medida en canciones, y el patrón del *Combattimento*, que alternaba entre recitativo y melodía, se hace más formal. Otra diferencia con *L'Orfeo* está en el estilo dramático. La atmósfera inocente, pastoral y al aire libre de la ópera más temprana se ha cambiado por interacciones e intrigas sociales más complejas, en las que los individuos llevan vidas llenas de grandes pasiones en mundos que incluyen también figuras burlescas.

Para realizar estos papeles apareció un nuevo tipo de músico: el cantante de ópera. Como ocurriría en todas las épocas posteriores, las voces más agudas se valoraban por la emoción que suscitaban, las voces de sopranos femeninas y de castratos (cantantes masculinos a los que se había castrado antes de la pubertad para conservar intactas sus voces). Tan pronto se originó la ópera pública se hizo patente la escasez de cantantes que pudieran llenar grandes teatros, de forma que su remuneración y su ego crecieron en la misma escala. Gran parte de la extravagancia y el aura que tiene comúnmente la ópera viene ya de esta época. Era nuevo también un fenómeno que la ópera ayudó a intensificar. La gran mayoría de personas que llenaban el teatro de los Barberini no eran cantantes, ni tampoco instrumentistas o tramoyistas. Eran espectadores. Mientras que la música profana del siglo XVI se había destinado principalmente a aquellos que podían interpretarla —cantantes, laudistas, teclistas y *consorts* de violas *da gamba*, todos ellos haciendo música en casa— la ópera suponía un gran público compuesto por espectadores-oyentes. De la misma manera, la música eclesiástica veneciana, desde Gabrieli a los sucesores de Monteverdi, estaba hecha para sorprender y deleitar a los que la escuchaban.

Dicho alarde se estaba extendiendo por las ciudades más ostentosas de Europa, Venecia y Roma. Schütz escribió la primera ópera en alemán, *Dafne* (1627), sobre una versión del viejo libreto de Rinuccini. La primera ópera italiana interpretada en el extranjero parece haber sido un *Orfeo* escrito por el compositor romano Luigi Rossi (¿1597/1598?-1653), que se dio en París en 1647 por orden del cardenal italiano

Mazarino, que controló Francia durante la minoría de edad de Luis XIV. Antonio Cesti (1623-1669) aprendió el oficio de compositor de óperas en Venecia y llegó a componer una fiesta de ocho horas de suntuosidad absoluta, *Il pomo d'oro* (*La manzana de oro*, 1668), para la corte vienesa. En Londres, la primera ópera verdadera, cantada de principio a fin, fue *The Siege of Rhodes* (*El asedio de Rodas*, 1656), que muy probablemente —su música se ha perdido, como la de Schütz para *Dafne*— se basaba más en las tradiciones locales y parisinas de la mascarada cortesana que en la ópera veneciana. Pero el estilo de París estaba a punto de verse alterado de forma decisiva por la afluencia de inmigrantes italianos. Francesco Cavalli (1602-1676), que probablemente estudió con Monteverdi y que se parecía mucho a él por ser compositor de música eclesiástica y de ópera, fue invitado a la corte francesa para estrenar *Ercole amante* (*Hércules amante*, 1662). Probablemente estaba presente entre el público, dado que ostentaba cargos en la corte, otro italiano que había sido traído a Francia de niño y que había afrancesado su nombre: Jean-Baptiste Lully (1632-1687).

Lully recreó la ópera según el espíritu francés, inventando un nuevo tipo de recitativo de melodías suaves y ritmos flexibles que se ajustaba a la lengua, resaltando el elemento de la danza (frecuentemente el drama se ejecuta lo más deprisa posible, para que cada acto pueda concluir en una serie de bailes), haciendo que el mundo escénico reflejara la gloria de los que asistían a la función al otro lado de las candilejas (todo se dirigía implícitamente a Luis XIV como miembro principal entre el público) y conservando, aunque fuera en las canciones, la poesía y la marcada expresividad que los franceses valoraban en las tragedias de Jean Racine, contemporáneo del compositor. El libretista Philippe Quinault, colaborador habitual de Lully en todas las obras que produjo casi anualmente entre 1673 y su muerte, fue un creador conjunto. Por lo demás, los logros de Lully son puramente musicales. Sus oberturas (movimientos orquestales iniciales) establecieron lo que se conoce como «obertura francesa», cuyo comienzo, lento e imponente, va seguido de una música muy viva en forma de fuga (es decir, desarrollando un tema por imitación a la manera de una fuga). No sólo este tipo de obertura se convirtió en la norma casi invariable en Francia, sino que supuso el modelo para Purcell, Händel y Bach. También ocurrió así con una forma a la que Lully dio un aspecto estándar: la de la chacona o su más indistinguible pariente, el pasacalle<sup>[11]</sup>, que consisten en variaciones sobre un bajo repetitivo y lento y que representan el apogeo de la grandiosidad y dignidad de la ópera.

Lully, que poseía una licencia del rey que le daba el monopolio de la representación de óperas cantadas en su totalidad, era el compositor más poderoso del París de su época, y sus obras siguieron subiendo a escena durante muchas décadas después de su muerte (mientras que las de Monteverdi quedaron olvidadas casi inmediatamente), desafiando a sus sucesores. En otros cambios, sin embargo, los compositores de la generación siguiente a Lully hicieron de este periodo una época



gloriosamente creativa en la música francesa, si bien quedó olvidado hasta finales del siglo xx. Como en la Venecia de Gabrieli y Monteverdi, la música era un instrumento en manos del poder, una exhibición de magnificencia y ociosidad. Y, de nuevo como en Venecia, el mensaje podía ser transmitido en la iglesia tanto como en el teatro de ópera, como era el caso de los majestuosos montajes sacros de Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) y Michel-Richard de Lalande (1657-1726). Existían también compositores que generaron mundos enteros escribiendo sólo para sus propios instrumentos: Marin Marais (1656-1728) en la viola *da gamba* y François Couperin (1668-1733) en el clave. Su música, compuesta en su mayor parte en forma de *suite*, festejaba la danza tanto como las óperas de Lully, o incluso la viva música eclesiástica de Charpentier.

Gracias a la fortaleza política y el prestigio cultural de Francia en este apogeo del reinado del Rey Sol, la música francesa ejerció una enorme influencia fuera del país, que no fue menor en el Londres del monarca francófilo Carlos II (reinó entre 1660 y 1685), que fundó una orquesta de cuerda a imagen de la de su primo de París. Con mucho, el compositor más notable de la época en Inglaterra, ya desde su veintena, fue Henry Purcell (1659-1695). Poseía una personalidad extraordinaria, incluso en una era que favorecía la genialidad y la individualidad, y apareció tras casi medio siglo de calma. En su caso, la personalidad musical provenía hasta cierto punto del choque de estilos, francés (y también italiano) e inglés, que trajo consecuentemente una falta de armonía. En Inglaterra el brillo de la música de un siglo antes se hacía sentir más que en Francia o Italia, en parte porque había sido una gran época en la música inglesa, la edad de Byrd, Tallis, Dowland y los madrigalistas, y en parte porque se había configurado entonces la música de la Iglesia nacional. Purcell, que escribió piezas para viola *da gamba* que se inspiraban en el siglo xvi, llevaba los viejos modos en la sangre al abrazar la nueva tonalidad, y el resultado fue una audacia armónica que no se volvería a ver hasta el último Wagner y incluso hasta Stravinski. Y otra distinción que ignoró flagrantemente fue la existente entre la tradición cultivada y la canción popular. Gran parte de su música es vocal, abarcando partituras para el teatro, himnos anglicanos y odas para ocasiones reales, y a menudo un número con la simplicidad espontánea de una canción popular se sitúa al lado de una pieza virtuosística de lucimiento o una pieza magistral de contrapunto escrita de un golpe.

Su ópera breve *Dido and Aeneas* (*Dido y Eneas*, ca. 1685) muestra estas incongruencias y el efecto que generan, el de una pieza escrita con pasión para representar la pasión. Dido, como corresponde a una reina, en un personaje noble, y sus intervenciones incluyen dos grandes números que, siendo solos, retoman la chacona de Lully y la hacen conmovedoramente introspectiva: «Ah, Belinda», cerca del principio, y el gran lamento fúnebre «When I am laid in earth» («Cuando me depositen en tierra»), hacia el final. La obertura es también francesa. Sin embargo, la pieza incluye asimismo muchos episodios de sabor popular y otros abiertamente cómicos. Purcell probablemente la escribió para su representación en un colegio de

niñas, mientras que sus otras obras dramáticas estuvieron destinadas al teatro público, que no tenía sitio para representar óperas cantadas en su integridad. Las obras de teatro incluirían canciones, y quizá también bailes e interludios para cuerda; eran más ambiciosas las semióperas, en las que se intercalaban series de canciones y bailes como de mascarada dentro de un drama de texto. Como las oportunidades para la música cortesana decayeron con la muerte de Carlos II, Purcell se hizo incluso más activo en el teatro público y sus semióperas incluyen *King Arthur (El rey Arturo, 1691)* y *The Fairy-Queen (La reina de las hadas, 1692)*.

Londres en la época de Purcell era aún la ciudad más grande de Europa, con una población de alrededor de medio millón de personas, justificable en gran medida por la cantidad de hombres y mujeres jóvenes que habían venido buscando trabajo. De ahí la demanda, por parte de los que tenían éxito, de entretenimientos, y las oportunidades para Purcell, como compositor extraordinariamente prolífico, de escribir no sólo música para la corte, sino canciones y piezas instrumentales que pudieran interpretarse en casa (a partir de ediciones publicadas por la muy activa industria editorial de la ciudad) o en nuevos contextos: los jardines de recreo o las salas de conciertos. Aquí estaría escribiendo para gente de su propia generación. Se atribuye a John Banister (1624/1625-1679), un antiguo miembro del grupo de violines del rey, la institución de los primeros conciertos públicos del mundo, en el año 1672. Para 1678 se había construido una sala específica para conciertos cerca de Charing Cross. También en 1678 se abrió el primer teatro de ópera en lengua alemana en otra ciudad que estaba desarrollándose como centro comercial y burgués, Hamburgo. Sin embargo, en general en toda Europa el sistema de mecenazgo seguía siendo como había sido durante siglos, viniendo el apoyo de cortes monárquicas, aristócratas afincados en las ciudades o autoridades eclesiásticas, siendo estas últimas de particular importancia en las ciudades del norte de Alemania (Hamburgo incluido), gracias a las fuertes tradiciones corales y organísticas de la Iglesia luterana.

La Iglesia poseía un tipo de música que era, inusualmente para la época, de tono popular y muy apropiado para su canto en congregación: la coral. Los compositores alemanes dependerían, por tanto, de la recepción favorable de —y, en su caso, de la participación en— obras que hicieran uso de la coral, incluidos los arreglos con órgano y las cantatas (piezas para cantantes e instrumentos) para los domingos y las fiestas de guardar. La música alemana, sustentada por estas sólidas raíces y definida en parte por el idioma, desarrolló un carácter individual que se mantendría a lo largo de los siglos XVII y XVIII, y que sería recuperado en el XIX (por Brahms) y en el XX. Pero los músicos eclesiásticos alemanes, que a menudo eran a su vez organistas, habían heredado también la maestría contrapuntística y el virtuosismo instrumental de Sweelinck. Los discípulos alemanes de Sweelinck transmitieron un estilo de composición organística que combinaba la pericia técnica con la fantasía a la siguiente generación, la de Dieterich Buxtehude (ca. 1637-1707) en Lübeck, Johann Pachelbel (1653-1706) en Erfurt y Nuremberg y diversos miembros de una familia

musical muy prominente en la región de Turingia, en la Alemania central: los Bach. Como ocurrió en Francia y en Inglaterra, una riquísima cultura de mediados de siglo compuesta por músicos notables, pero no excepcionales, había dado lugar a una serie de talentos mayores para la década de los setenta. Pachelbel, aunque fue esencialmente un compositor organístico, fue el responsable de lo que más tarde sería un gran éxito del Barroco, el canon de una pieza para tres violines y continuo. La producción de Buxtehude es más amplia, abarcando piezas para órgano, música de cámara (música destinada al mundo doméstico, que requiere sólo unos pocos intérpretes) y cantatas sacras.

En las regiones católicas de Alemania, como en los imperios austríaco y español, la música iba desarrollándose en una dirección inevitablemente distinta, abierta a compositores y estilos de Italia. La ópera italiana se mantuvo en la corte imperial de Viena (después de Cesti) y también en Múnich, mientras que las maneras italianas afectaron a la música eclesiástica del país. Sin embargo, el compositor más notable no era italiano. Cuando comenzó a explorarse la música alemana y austríaca de esta época en mayor profundidad, hacia finales del siglo xx, los dos compositores que parecían ser de más valor fueron Buxtehude en el norte y, en el sur, su contemporáneo bohemio Heinrich Biber (1644-1704), que pasó la mayor parte de su vida activa en Salzburgo. Biber era un virtuoso del violín y también compositor, y además de música eclesiástica en un grandilocuente estilo policoral que desciende de la música de San Marcos en Venecia, produjo una enorme cantidad de música para violín con continuo. Con sus frenéticas escalas, sus acordes múltiples (acordes en los que se toca sobre más de una cuerda a la vez) y, en definitiva, su bravura, ésta es una música que surge de la propia naturaleza del instrumento, mostrando también el modo en que el instrumento puede dar voz a la pasión y a la contemplación.

Para la época en que Biber escribía sus quince sonatas sobre los misterios del rosario (¿1674?), el violín se había establecido como el principal instrumento sin teclas en toda Europa, siendo su principal vía de expresión la sonata de origen italiano, que era ahora comúnmente una sucesión de movimientos que contrastan en velocidad y carácter. Purcell publicó en 1683 un libro de sonatas en trío (sonatas para dos violines y continuo), en cuyo prefacio se prometía una «imitación justa de los más afamados maestros italianos», cuya «seriedad y gravedad» invocaba. Por la misma época, en Cremona, Antonio Stradivari (ca. 1646-1737) llevaba al violín hasta lo que se ha reconocido largamente como su apogeo.

No está claro que los instrumentos de Stradivari viajaran hasta Londres o Salzburgo, pero seguramente sí sonaron en Roma y Venecia, que seguían siendo entonces los dos centros principales de la actividad musical de Italia. Al decaer la importancia de Venecia, la de Roma se vio incrementada, uniéndose los cardenales al patronazgo de la reina exiliada Cristina de Suecia, que vivió en la ciudad desde 1655 hasta su muerte en 1689. Entre los músicos que escribieron y tocaron para ella se encontraban Giacomo Carissimi (1605-1674), más conocido por los oratorios

narrativos de estilo operístico que compuso para su interpretación en oficios eclesiásticos, Alessandro Stradella (1644-1688), el clavecinista Bernardo Pasquini (1637-1710) y el violinista Arcangelo Corelli (1653-1713). Seguían produciéndose óperas en Roma, y Stradella y Pasquini compusieron algunas; sin embargo, la reina Cristina también estuvo muy vinculada a otra tradición romana, la de la música de cámara dedicada a la cantata y la sonata.

En una atmósfera de erotismo refinado y reprimido —Cristina era posiblemente más célibe que los propios cardenales que la rodeaban, todos escuchando quizás a un castrato interpretando una cantata de amor desesperado, o a Corelli tocando a dúo con su pupilo-amante una de las sonatas en trío que conformaban el grueso de su producción— la música podía hablar de aquello de lo que estaba prohibido hablar. Es difícil imaginar unas circunstancias más distintas de las que se daban en los teatros, salas de concierto y jardines en los que Purcell se encontraba con su público. Al mismo tiempo, la música de Corelli apelaba a un raciocinio tranquilo, que seguramente haría parecer extrañas o extravagantes las sonatas de Biber o Purcell. Estableció dos tipos de forma, la sonata de iglesia (*sonata da chiesa*), que habitualmente tendría cuatro movimientos abstractos en orden lento-rápido-lento-rápido, y la sonata de cámara (*sonata da camera*), que retomaba tipos de baile de la *suite* y en ocasiones estaría compuesta sólo de dichos movimientos precedidos de un preludio. Las sonatas estaban efectivamente destinadas a su uso eclesiástico o doméstico, aunque no está claro que Corelli quisiera distinguir a propósito ambas funciones. Sus sonatas, de cualquiera de las dos clases, se parecen en su elegancia y lucidez a los edificios clásicos de Roma, tanto a los que fueron erigidos en la Antigüedad como a los que iban construyéndose entonces. Las frases son uniformes y fluyen tranquilamente bajo el control de las tonalidades mayores y menores y de patrones métricos regulares. La música es gloriosamente imperturbable, cualquiera que sea la alegría o la melancolía que quiera evocar. Y siguiendo su naturaleza creativa disciplinada, Corelli se limitó a publicar seis volúmenes de doce composiciones cada uno, siendo bastante normal en todo el siglo XVIII reunir las obras instrumentales, impresas o no, en grupos de doce o seis. Entre las recopilaciones de Corelli, las primeras cuatro (1681-1694) se dedican a sonatas en trío.

Entre los últimos en llegar al círculo de la reina Cristina fue Alessandro Scarlatti (1660-1725), nacido en Sicilia, cuya carrera osciló entre Roma y Nápoles. Fue el verdadero fundador de la escuela napolitana de compositores que dominaría el siglo siguiente, y más aún, estableció la forma que sería ineludible para los compositores de ópera heroica italiana en todo el mundo: la ópera seria. Como Corelli, fue un artista disciplinado y se impuso aplicar el raciocinio incluso en la forma más irracional. En sus óperas serias (también escribió comedias) aparecen personajes en lugares antiguos o exóticos, y por tanto se dan situaciones en las que un comportamiento desmesurado —cantar— está justificado. Clarificó también la forma. En lugar del entrelazamiento fluido de la recitación simple y la canción de las óperas

anteriores, en sus obras se van alternando estrictamente el recitativo y el aria, el primero sólo acompañado con continuo (como se hizo la norma), la segunda presentando pirotecnias vocales apoyadas por la orquesta. También hacia finales de siglo estableció una forma invariante de aria, el *da capo* («desde el principio»), en la que se repite la sección inicial tras un interludio que contrasta con ella. Esta forma duraría lo que la ópera sería y, mientras tanto, se hizo un hueco en la música instrumental, una esfera a la que llegó también desde otra innovación de Scarlatti. En 1687 introdujo una nueva variedad de obertura, con secciones en orden rápido-lento-rápido, conocida como «obertura italiana» para distinguirla de la francesa. He aquí el comienzo de un género que se extendería por toda Europa con la institucionalización burguesa de los conciertos y las salas de concierto: la sinfonía.

La música italiana se transmitía a través de publicaciones como las de Corelli y en manuscrito. Podía también escucharse a músicos italianos, tanto inmigrantes como viajeros, más allá de la esfera de influencia musical italiana, en París y en Londres. Por ejemplo, el violinista napolitano Nicola Matteis llegó a Londres en los años setenta del siglo y seguramente ayudara a Purcell a conseguir su «imitación justa», mientras que muy poco después comenzaron a cantar los castratos italianos en los nuevos conciertos públicos. Además, Italia era el destino habitual de turistas acomodados de Francia y Gran Bretaña, que tenían la oportunidad de escuchar esta música en su lugar de origen. Entre ellos estaba François Ragueneau, que visitó Roma en 1697 y publicó una comparativa entre la ópera francesa y la italiana, en la que la primera se ensalza por la belleza de los libretos de Quinault, por sus majestuosas voces graves y sus danzas, mientras que el entusiasmo del autor por la vitalidad del canto italiano es más bien tibio. «No resulta sorprendente», concluye, en una traducción contemporánea al inglés, «que los italianos piensen que nuestra música es aburrida y desconcertante».

Esta antinomia entre la música italiana y la francesa (la música alemana o la inglesa no tenían relevancia alguna en el París de la época) sería discutida en Francia durante décadas, y se produciría un proceso de fecundación entre el arte de ambos países. Sin embargo, lo que probablemente no era conocido fuera de Inglaterra es que ambas culturas ya se habían fundido de manera exuberante en la música de Purcell. Y en la aún más remota esfera de América Latina, el espíritu del Barroco italiano, modificado sólo ligeramente en su paso por España, se había unido a los animados ritmos de los indígenas en la música de Juan de Araujo (1646-1712), que trabajaba en la región de los actuales Perú y Bolivia.

## Capítulo IX

### Fuga, concierto y pasión operística

Lo que la música ganó más inmediatamente de Italia, en toda Europa, fue la delicadeza y la elegancia más admirablemente representadas en Corelli. Se había instalado completamente el sistema armónico basado en tonalidades mayores y menores, vinculado a un ritmo regular y a una estructura del fraseo en formas uniformes y claras, y con él apareció una música que suena maravillosamente directa, al menos para quienes escuchamos desde una cultura que esta música ayudó en parte a crear. Las notas parecen seguir su curso con naturalidad. Un gran periodo estaba dando comienzo. Poco después de 1700 apareció una brillante generación nueva de compositores —uniéndose a Corelli, Couperin y Scarlatti— que asegurarían el triunfo de la lucidez y la variedad de la nueva armonía en el primer tercio del siglo XVIII. Johann Sebastian Bach (1685-1750), Georg Friedrich Händel (1685-1759) y el hijo de Alessandro, Domenico Scarlatti (1685-1757), fueron casi estrictamente contemporáneos y sus vidas se superpusieron muy de cerca con las de Antonio Vivaldi (1678-1741) y Jean-Philippe Rameau (1683-1764). De estos compositores, y de este periodo, proceden algunas de las primeras obras del repertorio clásico básico: los seis *Conciertos de Brandenburgo*, cada uno para una formación orquestal distinta, que en 1721 Bach dedicó al gobernante cuyo nombre han perpetuado; la *Water Music* (*Música acuática*, 1717) de Händel, también para orquesta, escrita para acompañar una fiesta real en barca en el Támesis en Londres; y el grupo de conciertos para violín de Vivaldi reunidos bajo el título *Las cuatro estaciones* (1725).

La gente de la época se dio cuenta de que estaban ante un cambio. En 1726 un grupo de aficionados acomodados de Londres fundaron una Academia de Música Antigua para mantener vivo el repertorio de los siglos XVI y XVII, dándonos una primera prueba del gusto por el pasado que, a mediados del siglo XX, se apoderaría de la vida musical. Pero el alcance de este cambio —la riqueza del Barroco tardío— quizá sólo se haga visible con tres siglos de perspectiva. Bach conoció la música de Vivaldi —algo inevitable, dado lo mucho que estaban de moda los conciertos de éste—, pero los tomó como material para ser mejorado. Händel bebió de las fuentes de Corelli y otros italianos durante los dos años o así que pasó de joven en Italia, pero probablemente tuviera poco contacto con la música de Bach y no se preocupó de conocer en persona al más formidable de sus contemporáneos. Ambos existieron en dos mundos distintos, aunque contemporáneos. Las óperas de Händel, escritas para Londres, apenas se interpretaron en algún otro sitio. La mayor parte de la música de Bach estaba pensada igualmente para su entorno local, dentro de la tradición luterana

que heredó de su familia. Mucho más conocido era Georg Philipp Telemann (1681-1767), que trabajó en Hamburgo, mantuvo contacto tanto con Bach como con Händel, publicó mucho (los otros no lo hicieron) y se inspiró en todas las tradiciones disponibles, alemanas, italianas y francesas. En cambio el joven Scarlatti, que trabajó desde 1719 como maestro de música de una princesa portuguesa que se convirtió en reina de España<sup>[12]</sup>, restringió su abundante imaginación a la variación repetida de una sola forma, la sonata para teclado, y publicó solamente un pequeño volumen... pero no lo hizo hasta 1738, momento en que se inició una obsesión internacional con Scarlatti, cuando ya era tarde para tener efecto alguno en Bach o Händel. También fue poco conocida, por haberse escrito exclusivamente dentro de la tradición francesa de interpretación y notación para el teclado, la música de Couperin, otro compositor que tardó en empezar, o más bien en terminar, ya que la mayor parte de sus obras publicadas datan de cuando tenía más de cuarenta y cinco años; su memoria le permitió estudiar toda la tipología humana y su comportamiento con una benevolente ironía. Rameau fue aún más paciente y esperó a tener más de cincuenta para escribir sus obras mayores, que por tanto pertenecen a un periodo posterior.

Estos compositores, que trabajaron en culturas y circunstancias muy diversas, y que compusieron para cubrir necesidades inmediatas de muy distinta índole, es muy posible que no se hubieran considerado a sí mismos colegas en un mismo empeño. Ni tampoco hubieran imaginado que su música sería valorada tres siglos después, en una época tan distante de la suya como su tiempo lo era del de Ciconia y Dunstable, lo que supone una medida de lo comparativamente cercana que nos parece su música, simplemente porque su nuevo lenguaje armónico sería extraordinariamente fecundo y longevo. Aun así, esta familiaridad tan cercana tiene, en algunos casos, un origen bastante reciente. Mozart y Beethoven conocieron parte de la música para teclado de Bach como material de estudio, aunque la obra más grande de éste —la *Pasión según san Mateo* (1727), una narración y contemplación de la crucifixión de Cristo escrita para su interpretación en la iglesia en Viernes Santo— permaneció sin ser escuchada durante casi un siglo hasta que Mendelssohn la dirigió en 1829, y tuvo que pasar otro hasta que una pequeña parte de la música de Bach volvió a ser interpretada de manera regular. Gran parte de la música de Händel también fue obliterada hasta el siglo xx. Incluso *Las cuatro estaciones* de Vivaldi no eran demasiado conocidas antes de la llegada del disco de larga duración, tras la Segunda Guerra Mundial. El creciente interés en la música del contemporáneo católico de Bach en Dresde, Jan Dismas Zelenka (1679-1745), o en la de Domenico Zipoli (1688-1726), que pasó sus últimos años en Sudamérica, muestra que esta época está sometida a una reevaluación que es posiblemente su característica más constante.

Su música, aunque vieja, es de esta forma también nueva. Y aquellas obras que han gozado de una larga celebridad se han ido renovando a través de los cambios en los gustos musicales. De hecho, no existe otra música que haya cambiado más desde que empezó la industria del disco. El tercer *Concierto de Brandenburgo*, por ejemplo,

parecía intensamente romántico y sinfónico cuando lo tocó la Filarmónica de Berlín bajo la batuta de Wilhelm Furtwängler en 1930, pero ha ido adquiriendo una mezcla de vivacidad e historicismo característicamente contemporáneos en las interpretaciones de una serie de conjuntos más recientes. Se puede escuchar la misma partitura en un arreglo para piano a cuatro manos de 1904-1905 del compositor alemán Max Reger, y también como música tocada por instrumentos virtuales gracias a la artista electrónica estadounidense Wendy Carlos, cuya versión posee su propia perspectiva histórica, ya que en 2000 recreó su original de 1968. Se dice a menudo que la música de Bach puede sobrevivir a cualquier transformación, pero si esto es cierto para ella —y los ejemplos del tercer *Concierto de Brandenburgo* nos invitan a pensar en a qué nos referimos cuando hablamos de una «obra», o en cómo una interpretación o un arreglo pueden transmitir, realzar o caricaturizar una cierta partitura—, lo es también para la música de Händel, de la que se pueden poner ejemplos parecidos. De la misma forma, la música que Bach y Scarlatti escribieron para el clave se adapta felizmente al piano. La música barroca tampoco ha cambiado sólo en su sonido, ya que hoy la escuchamos (como tantas otras) en circunstancias muy distintas: no lo hacemos reunidos, por ejemplo, en Viernes Santo en una iglesia, como hicieron los habitantes del Leipzig de la época para escuchar la *Pasión según san Mateo*, sino quizá sentados en una sala de conciertos o en casa. Y sin embargo puede que no nos sintamos menos conmovidos. La lógica de las notas no sólo puede sobrevivir a cualquier alteración de los sonidos, sino que además sigue siendo nuestro lenguaje.

Un resultado del gusto del Barroco tardío por la lógica fue la importancia mayor que se le dio a los tipos formales estándar, por ejemplo la pieza en dos secciones, cada una repetida, sirviendo la segunda como reflejo y respuesta a la primera: éste fue el principio aplicado por Scarlatti en sus sonatas y por Bach en los movimientos de baile frecuentes en sus obras instrumentales. La combinación de simetrías claras (repetición, reflejo) y cambios sistemáticos (proposición-respuesta) fue característica del periodo y puede encontrarse en formas tan inmensamente extendidas y tan distintas exteriormente como el aria *da capo*, la fuga y el concierto. Entre ellas, el aria *da capo* fue omnipresente no sólo en la ópera seria, sino en obras sacras y cantatas. También la fuga podía servir para numerosos propósitos. La fuga, aunque hoy la asociamos particularmente a Bach, fue cultivada por la mayoría de compositores de Alemania, donde la habilidad para combinar el contrapunto al viejo estilo y la armonía al nuevo había perdurado a través de la progenie de discípulos de Sweelinck. El género preferido en la época para introducir fugas fue la música para teclado, y a menudo se empleaban con una función conclusiva, para rematar un preludio, una tocata o un pasacalle, en virtud de su forma culminante. Los músicos barrocos, compositores o intérpretes, trajeron a su obra una comprensión de la ciencia de la retórica, siendo la proyección de una fuga, desde la exposición a la repetición, como la del habla.



La biología nos ofrece una metáfora igualmente válida, ya que se puede decir que la fuga es como un proceso de crecimiento, en el que —como ocurre idealmente en tal proceso— todo va desenvolviéndose a partir de la naturaleza del material que germina. Una fuga comienza con un tema melódico, que es imitado con más o menos precisión por las voces que van entrando por turnos, casi siempre cuatro en total. Una vez que todas las voces han entrado en juego cesa normalmente la imitación estricta, probablemente para que algún elemento del tema pueda desarrollarse. La fuga continúa a través de pasajes y episodios imitativos relacionados con el tema, que en etapas posteriores a menudo reaparece invertido (es decir, con todos sus intervalos dados la vuelta, los ascendentes como descendentes y viceversa, de manera que el contorno melódico es el mismo y sin embargo distinto) o aumentado (con la duración de las notas duplicada, generando una gran lentitud muy apropiada para cuando se acerca el final de la pieza).

Las fugas para órgano de Bach poseen generalmente las dimensiones apropiadas para llenar una iglesia grande, y quizá para impresionar a una gran congregación con la doble maestría del compositor-ejecutante; sin embargo, los preludios y las fugas que escribió para el teclado doméstico se dirigen a aquellos que los interpretarán. Reunió en un libro veinticuatro piezas de esas características, empleando cada una de las tonalidades mayores y menores, y lo tituló *Das wohltemperirte Clavier*<sup>[13]</sup> (*El clave bien temperado*, 1722) para demostrar que un intérprete podía, de hecho, tocar en todas esas tonalidades en un instrumento adecuadamente afinado. Esto suponía un problema debido a la discrepancia natural entre las distintas formas de dividir un mismo intervalo. Por ejemplo, una octava debe ser equivalente a tres terceras mayores (por ejemplo, la-do#, do#-fa, fa-la), pero si estos últimos intervalos se afinan hasta alcanzar su proporción pura entre frecuencias (5:4), la suma resulta un poco menor que una octava. Las terceras deben, por tanto, estirarse para llenar todo el intervalo y, conforme el sistema tonal basado en modos mayores y menores fue afianzándose a finales del siglo XVII, ampliando enormemente la variedad de tonalidades y acordes en uso, los músicos fueron desarrollando distintos temperamentos, distintas maneras de afinar los intervalos para que pudieran utilizarse todo tipo de armonías. Determinar de qué temperamento era partidario Bach es un tema controvertido, aunque sin duda alguna su libro demuestra el valor de una cierta intervención humana en el orden natural. A pesar de ello, bien sean las progresiones armónicas extraordinariamente plácidas, como en el preludio en do mayor que abre el libro, bien inestables o desestabilizadoras, como el preludio y la fuga en sol menor, el efecto es el de hacer sonar a la naturaleza, o el de que la naturaleza suene con voz propia. Goethe lo sintió así: «Me dije que era como si la armonía eterna conversara consigo misma, como quizá lo hiciera en el seno de Dios, poco antes de la creación del mundo».

Si la fuga era una forma fundamentalmente alemana, el concierto era universal. Sus orígenes fueron italianos: los conciertos, definidos más estrictamente a partir de

esta época, eran piezas para instrumentistas concertados entre ellos. Los primeros ejemplos se dieron en torno a 1700, en obras de compositores como Giuseppe Torelli (1658-1709) en Bolonia —cuya inmensa basílica de San Petronio animó a los compositores del Barroco a llenarla con los sonidos de sus instrumentos, a menudo incluyendo una trompeta o un violín solo— y Tomaso Albinoni (1671-1751) en su Venecia natal, que era aún una de las ciudades más musicales. Se recuerda hoy a Albinoni por una pieza que nunca escribió, un *adagio* en sol menor reconstruido en 1945 por un musicólogo italiano, Remo Giazotto, a partir de unos pocos compases. Sin embargo, ocupa un lugar real en la historia de la música como el compositor que, en 1700, publicó los primeros conciertos que adoptaron el patrón de movimientos rápido-lento-rápido que Alessandro Scarlatti había aplicado en las oberturas de ópera. Su conciudadano Vivaldi repitió este patrón en cientos de ocasiones, en obras que tuvieron una rápida y amplia difusión. Bach preparó versiones para teclado de algunos de ellos y escribió otros conciertos propios además de la colección brandenburguesa, añadiendo algún interés musical a las alternancias entre solista o solistas y orquesta que heredó de su más relevante contemporáneo. Entre los compositores de Inglaterra, incluyendo en esta categoría a Händel<sup>[14]</sup>, el modelo predilecto fue Corelli, que codificó en su último libro (1714), publicado póstumamente, el *concerto grosso*, una ampliación de la sonata en trío en la que dos violines hacían de solistas, de nuevo, alternándose con la orquesta.

La ubicuidad del concierto como forma musical se debió en parte a la omnipresencia en la época del concierto como acontecimiento social. En los primeros años del siglo XVIII, Telemann fundó un *collegium musicum* como foro regular en el que hacer música en la ciudad universitaria de Leipzig, y aún estaba en funcionamiento cuando Bach ocupó allí su cargo de compositor y maestro de coro en 1723. Las principales obligaciones de Bach eran para con la iglesia, escribir, ensayar e interpretar una cantata casi semanalmente como parte del oficio religioso principal, aunque también encontró tiempo para escribir para el *collegium*. En Venecia unos oficios religiosos casi concertísticos, con la inclusión de sonatas y conciertos, además de puestas en música de textos sacros, atrajeron públicos de gente elegante a las instituciones fundadas para acoger a la enorme población de niños ilegítimos de la ciudad: Vivaldi mantuvo un compromiso con uno de estos refugios, para niñas, desde 1703. En París el ciclo de conciertos más prestigioso fue el Concert Spirituel, fundado en 1725 y dedicado también a alternar la música sacra y la instrumental. Entretanto Händel, en Londres, tenía acceso a la vida concertística más rica de Europa, que también atrajo a la ciudad a una sucesión de músicos extranjeros, de viaje o para quedarse.

Compositores e intérpretes acudían a Londres también por la ópera. Como François Ragueneau, muchos ingleses de las clases acomodadas se habían dejado seducir por la ópera en Italia y querían más a su vuelta a casa. En 1705, por tanto, se estableció una compañía para representar óperas italianas y fue eso lo que atrajo gran

parte de la atención de Händel tras su llegada en 1710. Se importaron cantantes de Italia, además de compositores rivales, y todos ellos traían consigo las tendencias operísticas acostumbradas de extravagancias, egotismos e intrigas, aunque estimularon también a Händel a la creación de algunas partituras esplendorosas. Tomó gran parte de sus libretos del repertorio italiano, adaptándolos a su conveniencia y a la de sus cantantes, pero sin cambiar las convenciones habituales por las que, en particular, se colocaban las arias *da capo* para las salidas de escena. Las emociones repetitivas debidas a la sucesión de números solistas (si bien con recitativos entre ellos), interpretados por personajes fastuosamente vestidos y emocionalmente electrizados a punto de abandonar el escenario, se veían alteradas sólo al final, cuando todos los personajes, incluyendo los que habían ido muriendo durante el desarrollo de la trama, se unirían en un concertante final. Como en Italia, los principales papeles masculinos se asignaban a castratos, de forma que casi toda la representación estaría compuesta por intervenciones de voces agudas, voces capaces de expresar la ira, el placer o el dolor de los que se ocupaban las arias, y también las ambigüedades y absurdos de la representación escénica de la personalidad que Händel quiso explorar. La ópera en Londres, desorbitadamente cara (debido a los honorarios que se pagaban a las estrellas del canto, todas italianas), satirizada en la prensa y objeto de feroces rivalidades entre bambalinas, se hundió tras navegar por un curso lleno de triunfos y desastres, dejando atrás muchas obras de Händel que, en su mayor parte, no volverían a escenificarse de forma regular hasta los años ochenta del siglo xx, cuando aparecieron suficientes contratenedores para hacerse cargo de los papeles heroicos escritos para castratos, y productores y público comenzaron a valorar un arte que combinaba *glamour* y sublimidad, impostura e intensidad.

Los grandes ensayos de Bach en el drama con música —su *Pasión según san Mateo* y su predecesora basada en el Evangelio de san Juan (1724)— datan de la misma época exactamente en que Händel estaba más volcado en la ópera, escribiendo, por ejemplo, *Giulio Cesare in Egitto* (*Julio César en Egipto*, 1724) y *Rodelinda* (1725). En algunos aspectos el contraste es enorme. Bach contaba una historia en la que todos y cada uno de los miembros de su público —o, más bien, de su congregación— se sentirían implicados inmediatamente y sin reservas, mientras que las narraciones de las óperas de Händel, como ocurría con las de la ópera seria, se situaban en lugares extraños, desde las que los personajes principales podían volverse inesperadamente para despertar dudas y deseos secretos. O visto de otro modo, los sucesos de las Pasiones de Bach se sitúan en un inmenso marco de narración y comentario, mientras que los de Händel toman el escenario. Además, mientras que Händel se dirigía sólo a los más ricos en una ciudad rica, para asistir a una Pasión de Bach no se requería entrada. Y, de nuevo, en Bach el centro de gravedad se sitúa en el bajo solista que canta la parte de Jesús, en diálogo con el tenor que hace de Evangelista y presenta la historia, mientras que en Händel la emoción está forzada al máximo. Las arias de Händel son en su mayor parte rápidas y de lucimiento, y a

menudo esto se intensificaba mediante la adición de una cadencia (un adorno que el cantante podía añadir a su antojo): después de todo, una estrella no abandona el escenario sin asegurarse el aplauso. Los cantantes de Bach, por otra parte, no se iban a ningún sitio, y darles una ovación hubiera estado fuera de lugar. Sus tempos podían ser, por ello, más reposados... y debían serlo, dada la ocasión.

Sin embargo, existen similitudes entre ambos tipos de obra. La típica ópera de Händel está escrita para seis cantantes, normalmente incluidos entre ellos dos castratos y dos o tres cantantes femeninas principales (*Giulio Cesare* es infrecuente en su inclusión de ocho papeles), acompañados por una orquesta poco numerosa y un continuo, y las pruebas apuntan a que las cantatas y Pasiones de Bach habrían sido interpretadas por un conjunto de dimensiones parecidas. Tanto las arias de Bach como las de Händel estaban configuradas en ocasiones casi como un dúo, con un instrumento solo guiando y subrayando la línea vocal. Aunque el equilibrio entre recitativo y aria es bien distinto en ambos géneros —las Pasiones de Bach se concentran en el recitativo, ya que era en ellos donde se pronunciaba el texto sagrado—, las arias de Bach, como las de Händel, están en forma de *da capo* y llevan la narración hasta un punto en que el tiempo se ralentiza. Lo hacen por razones distintas —expresión en Händel, reflexión en Bach—, pero lo hacen dentro de la misma forma musical y con la misma concentración en emociones singulares.

Si tomamos ejemplos de obras cuyas primeras interpretaciones se dieron con seis semanas y media de diferencia, el aria para contralto «Es is vollbracht» («Está cumplido») de la *Pasión según san Juan* comparte con el aria de Cleopatra «Piangerò» («Lloraré») de *Giulio Cesare* un contraste entre la lentitud de las secciones inicial y final, y una rapidez en la parte central, que se corresponden con tonos de lamento que llevan a una esperanza activa, a partir de la que el lamento vuelve a surgir con mayor ecuanimidad. Por supuesto, las situaciones no pueden ser más distintas. La/el contralto (pudo ser un niño en 1724, aunque hoy es más frecuente que sea una mujer) en la *Pasión según san Juan* acaba de escuchar las últimas palabras de Cristo antes de morir, que repite, pondera y desarrolla al contemplar la muerte del Salvador como una victoria. Cleopatra canta sólo para sí misma, en un momento en que se ha visto atrapada en una red de maniobras políticas y sexuales que ella misma ayudó activamente a tejer, y lo que la hace cantar con más rapidez es la posibilidad de regresar como fantasma para atormentar a sus enemigos. Sin embargo, no sólo ambas arias tienen el mismo marco formal, sino que sus secciones inicial y final comparten características que se consideran normalmente como adecuadas a un lamento. Además del pulso lento y uniforme, estos papeles incluyen líneas descendentes en la melodía y tonalidades muy particulares: si menor en Bach y mi mayor en Händel. Las tonalidades en modo menor a menudo implican melancolía o tragedia, y no sólo en la música del siglo XVIII; una asociación similar se vinculaba a la tonalidad de mi mayor muy particularmente en la época en cuestión. Por supuesto, la música muestra esto mismo, pero encontramos pruebas específicas en la

obra del prolífico teórico y compositor Johann Mattheson (1681-1764), que de joven fue amigo íntimo de Händel y que catalogó la tonalidad de mi mayor como «mortalmente triste».

La razón de que cada sección individual tienda a mantener un cierto tipo de expresión a lo largo de toda la pieza es el enorme aprovechamiento de la simetría y la repetición en la música de este periodo. Efectivamente, el contraste del aria *da capo* depende de esto, de un estado de ánimo que puede cambiar repentinamente y restablecerse de inmediato, casi como respuesta a un interruptor emocional, y es esencial en la naturaleza del drama con música del Barroco, operístico o sacro, el que los solistas se expresen en instantes extensos de constancia en el tiempo, incluso si lo que es constante es también violentamente apasionado. Esto suponía mucho más que una convención narrativa, ya que la misma unicidad de propósito expresivo se encuentra también en la música instrumental, propiciada por los mismos procedimientos tonales, figuras melódicas y ritmos.

La expresividad del ritmo era otro de los asuntos sobre los que reflexionó Mattheson, particularmente en lo que respecta a los ritmos provenientes de la danza que subyacen en gran parte de la música de la época, y no sólo en las *suites*, sino también en sus números corales y arias. Por ejemplo, describió la típica *courante*, un baile lento pero fluido, como «dirigida hacia un tierno anhelo». Pero era también absolutamente consciente de que el sentimiento musical puede fluctuar, a pesar del tono impuesto por la tonalidad y el patrón rítmico. Comentando la vieja melodía de una *courante*, dice que primero «hay algo valiente en la melodía», tras lo cual «se expresa un anhelo», exactamente como dijo antes, que era la marca de esta forma musical, pero «algo de alegría se eleva hacia el final, especialmente en el último compás».

Hay *courantes* en las *suites* que Bach escribió para teclado, para violonchelo solo y para violín solo, y uno puede sentir que transmiten retazos de anhelo, valentía y alegría. Pero también nos insisten en que cada pieza tiene su propio sentimiento e identidad, que lo que significa es lo que es.

# Capítulo X

## Rococó y reforma

Cuando Bach comenta, en una carta de 1730 a las autoridades de Leipzig, que «el gusto ha cambiado sorprendentemente, de manera que el estilo de música anterior no parece complacer más a nuestros oídos», estaba pensando en la música de la generación precedente, y en la forma en que el establecimiento completo de la armonía basada en tonalidades mayores y menores había hecho que la música de tiempos anteriores pareciera extraña. Pero el gusto estaba aún en proceso de cambio, y en 1737 Johann Adolph Scheibe publicó una crítica de la música de Bach en la que la describía como «pomposa y confusa», crítica que sólo puede deberse a que su insistencia en trabajar sobre el contrapunto —en patrones imitativos del tipo de la fuga empleados en cualquier contexto— había pasado de moda.

El tipo de ópera seria de Händel iba por el mismo camino. En 1728 el dramaturgo londinense John Gay (1685-1732), que anteriormente había colaborado con el compositor, produjo *The Beggar's Opera* (*La ópera del mendigo*) como mordaz correctivo a las obras de Händel, siendo su modo de discurso musical más parecido al de la canción popular, aunque con alguna música de Händel incluida. Poco después, Leonardo Vinci (ca. 1696-1730) y otros compositores jóvenes educados en los conservatorios de Nápoles, comenzaron a ganar relevancia en el panorama operístico de Italia, introduciendo un nuevo estilo que, de nuevo, se parecía a los cantos populares en sus frases cortas y su sentido de la melodía. En este nuevo mundo Bach era demasiado erudito y Händel demasiado sofisticado. La música de la generación más joven prefería la ligereza, la simplicidad y el placer inmediato, cualidades que caracterizan el estilo rococó en el arte, aunque referido a la música se emplea a veces el término francés *style galant*, que alude a una alegría civilizada de modales franceses. Unos años después de rechazar a Bach como anti-*galant*, Scheibe pudo anunciar los compositores a los que él veía como representantes del futuro en Alemania: Johann Adolf Hasse (1699-1783) y Carl Heinrich Graun (1703/1704-1759).

Ambos vivieron vidas muy distintas. Graun trabajó para el muy melómano Federico el Grande de Prusia (que reinó entre 1740 y 1786), entre cuyos compositores de cámara estaba también uno de los hijos de Bach, Carl Philipp Emanuel (1714-1788). Hasse fue una figura más cosmopolita. Como Händel antes que él, comenzó su carrera en Hamburgo y viajó a Italia, pero no encontró un hogar estable después, y se movió entre Italia, donde tomó nota del estilo napolitano, y las cortes de Alemania y Austria según se le presentaba la oportunidad. Disfrutó también

del mecenazgo de Federico el Grande. Gozó también de la estima de un hombre que estaba recreando la ópera seria, el poeta cortesano austríaco Pietro Metastasio (1698-1782), cuyos libretos fueron puestos en música repetidamente por innumerables compositores, desde Vinci, Hasse y Albinoni a Mozart y más allá. El gran don de Metastasio era el manejo de una elocuente imaginería que hacía posible que las emociones extremas de la ópera seria se pudieran adaptar a la expresión musical más decorosa que imponía la época. Hasse compuso sobre sus propios libretos, incluyendo *Artaserse* (Artajerjes), de la que se dice que el castrato Farinelli (1705-1782) cantó dos arias cada noche durante diez años (1737-1746) para aliviar la melancolía del rey de España, Felipe V... mientras que en otra habitación quizá Scarlatti estuviera tocando para la princesa.

El tema de la utilización de la música como modo de confortar, de un músico solo que toca para un oyente solitario, es recurrente en la historia y leyenda de esta época. Otro ejemplo es la explicación, posiblemente apócrifa, de que las *Variaciones Goldberg* de Bach, una sucesión de piezas para teclado de una hora de duración publicadas en 1751, fueron compuestas para que un muchacho, Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756), las tocara para su amo como distracción para combatir el insomnio. Tras este tipo de historias se esconde un cambio en la manera en que se valoraba a los músicos, no tanto por su brillantez en público, sino por ofrecer un consuelo privado. Según cuenta el anecdotario del siglo XVIII, Farinelli cambió su estilo desde la bravura a la dulzura sentimental por sugerencia del emperador austríaco Carlos VI (que reinó entre 1711 y 1749), que era un gran amante de la música y compositor, aunque es mucho más probable que el cantante se sintiera más influido por los compositores de su generación, que provenían como él mismo del sur de Italia, y que influyera a su vez en ellos. Antes de cumplir los veinte había viajado por toda Europa como uno de los cantantes más valorados de su tiempo y, tres años antes de instalarse en Madrid, apareció en Londres, aunque no cantó para Händel, sino para una compañía competidora que, inevitablemente, había contratado a un compositor de la escuela napolitana: Nicola Porpora (1686-1768), quien más tarde, en Viena, sería maestro de Haydn. Händel reaccionó al cambio del gusto incorporando melodías más sencillas y cuadrículadas, como la noble y suave «*Ombra mai fù*» («Nunca fue la sombra», también conocida como «el Largo de Händel») que abre el *Serse* (*Jerjes*, 1738). De todas formas, pronto abandonaría la ópera.

Entretanto, instrumentistas y cantantes contribuían a la búsqueda del placer típica de la época. Destacan entre ellos dos violinistas, el italiano Pietro Antonio Locatelli (1695-1764) y el francés Jean-Marie Leclair (1697-1764), que habían estudiado en Roma dentro de la tradición de Corelli y se habían convertido en intérpretes de un tipo que perduró hasta finales del siglo XIX: el de los virtuosos que viajaban interpretando los conciertos, sonatas y piezas de lucimiento compuestos por ellos mismos. Sin embargo, existían espíritus divergentes. Cuando se les pidió que compitieran en una exhibición de talento en Kassel en los años veinte de ese

siglo XVIII, un observador escribe que Leclair tocó como un ángel y Locatelli como un demonio, alimentando entre ambos otro mito musical, el del violinista poseído por el diablo. Sin embargo, la música de Locatelli a duras penas parece satánica, juega con figuraciones sencillas extraídas de sus contemporáneos napolitanos, y si nos maravillamos ante sus veinticuatro caprichos (1733) ello se debe a su enorme dificultad técnica —torrentes de notas arriba y abajo a velocidad vertiginosa, melodías que suenan desde una cuerda mientras se ejecuta un trino (alternancia rápida entre dos notas) en otra— más que a su propia sustancia. Bach, como siempre, proporciona un enorme contraste con su colección de tres sonatas y tres partitas para violín solo (1720). La música de Locatelli no tiene sentido sin tener delante un público al que asombrar (encontró sus admiradores después de 1729 en Ámsterdam, ciudad en la que los conciertos de Vivaldi se estaban imprimiendo a docenas). Las notas de Bach hablan con voz propia.

Leclair fue uno de los muchos músicos vinculados a la corte de Luis XV (que reinó en Francia entre 1715 y 1774), aunque en su caso sólo brevemente. Versalles fue el modelo para otros monarcas, y no lo fue menos para Federico el Grande en Potsdam, y fue también el centro de una música de gran elegancia y delicadeza. El que estas cualidades podían coexistir presentando una intensa expresividad, un ritmo trepidante, un fuerte carácter, color e incluso una cierta rareza, fue demostrado por Rameau cuando éste reapareció tras un silencio casi absoluto. Como los compositores de más de dos siglos más tarde, Rameau componía sólo cuando estaba seguro de las disciplinas a su disposición, y en 1722 comenzó a publicar una serie de ensayos teóricos entre los que se encuentra un tratado sobre la armonía, un estudio que, por primera vez, desarrollaba las relaciones entre acordes dentro del sistema tonal vigente. Y, más aún, demostraba que su autor poseía una sensibilidad constante a los valores expresivos de la música. «Existen», decía Rameau, «acordes que son tristes, lánguidos, tiernos, agradables, alegres y sorprendentes»; y dejó patente su conocimiento —de cómo funcionan los acordes cuando se combinan entre ellos y qué efecto tienen sobre nosotros— cuando pasó de la especulación a la escritura de una serie de obras escénicas iniciadas espectacularmente con *Hippolyte et Aricie* (*Hipólito y Aricia*, 1733), *Les indes galantes* (*Las Indias galantes*, 1735) y *Castor et Pollux* (*Cástor y Pólux*, 1737).

Desde el punto de vista formal, estas obras siguieron los patrones diseñados por el entonces reverenciado Lully y sus sucesores, con episodios de drama poético cantado y grandes dosis de danza. Sin embargo, los ataques incisivos, el colorido instrumental intenso y los ritmos vigorosos de las danzas de Rameau, unidos a un variadísimo tono que llegaba a lo cómico, desconcertó a los admiradores de las obras de Lully, que estaban aún en repertorio. Tampoco fueron apaciguadas las mentes férreas por la racionalización a la que Rameau sometió a la armonía, y que produjo un efecto tan conmovedor como el que aparece, por ejemplo, en el aria «Tristes apprêts, pâles flambeaux» («Tristes avíos, pálidas antorchas») del *Castor*. El término «barroco» fue



introducido en una crítica de *Hippolyte*, con las connotaciones enteramente negativas de extravagancia y deformidad. Rameau no se sintió intimidado, o no más que por las disputas sobre sus teorías de la armonía: como tantos otros en esta era de la filosofía en la cultura francesa, se crecía ante el debate intelectual. Entretanto, los gustos iban a su favor, y para finales de los años cuarenta era tan popular que se ordenó a la Ópera de París que restringiera la producción de sus obras a dos títulos por temporada.

Muy poco después la controversia habría de regresar, ya que en 1752 llegó a París una compañía italiana para representar algunas funciones de ópera bufa, incluido un ejemplo ancestral de esta forma musical, la compacta pieza en dos partes *La serva padrona* (*La sirvienta patrona*, 1733), cuyo compositor, Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), había diseñado para su introducción entre los actos de una ópera seria, como entretenimiento ligero. A partir de ésta y otras parecidas, se había generado una nueva tradición de obras que contenían personajes contemporáneos en cuestionamientos desenfadados de la moral y las distinciones sociales de la época, una tradición que para 1752 incluían también las piezas del compositor veneciano Baldassare Galuppi (1706-1785), y también de los napolitanos. Estas importaciones italianas, tan diferentes de las óperas de Rameau, no sólo en su temática sino también en sus melodías sencillas, que no se habían oído antes en París, propiciaron una discusión pública entre sus partidarios y sus detractores, una guerra de papel conocida como «Querelle des Bouffons» («Querella de los bufones»). La música de Pergolesi, a la que un poco de publicidad no había hecho mucho daño, en seguida causó furor en el ámbito internacional, y su melodioso *Stabat Mater* para dos solistas con cuerda y órgano (1736) se convirtió en la obra más publicada con más frecuencia de la segunda mitad del siglo XVIII. La corte rusa, siempre atenta a las modas occidentales, hizo llamar a Galuppi a San Petersburgo a finales de la década de los sesenta, y se dice incluso que la ópera cómica italiana llegó hasta el lejano Pekín.

Aparte de dar publicidad a los encantos directos de la música italiana, la *Querelle des Bouffons* trajo de nuevo a debate la vieja cuestión de qué música era superior, la italiana o la francesa. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), filósofo para el que la música era un tema de trascendental importancia, no tenía dudas. Para él el criterio fundamental era la cercanía a la naturaleza, que pensaba que podía determinar no sólo mediante argumentación filosófica, sino a través de ensayos prácticos, viendo qué música significaba más para alguien que estuviera, musicalmente hablando, en un estado natural, sin haberse adaptado a una tradición nacional determinada. En la posguerra inmediata de la *Querelle*, encontró al objeto idóneo para sus experimentos en un armenio que encontró en Venecia. Hizo que alguien cantara para este hombre un aria de Galuppi y un monólogo del *Hippolyte* de Rameau, y anotó los resultados: «Observé que durante la pieza francesa el armenio mostró más sorpresa que placer, pero todos pudieron ver que ya desde los primeros compases del aria italiana su rostro y sus ojos se relajaron: estaba encantado». La explicación de Rousseau era

doble, atendiendo a cuestiones del lenguaje hablado y del estilo musical. La lengua italiana era más suave, más adaptable; la melodía italiana poseía modulaciones (transiciones entre tonalidades) más intensas y un manejo más dinámico de los patrones rítmicos. Unos años más tarde, dirigiéndose directamente a Rameau, preguntó: «¿Qué tienen en común los acordes y nuestras pasiones?». Para él, el agente expresivo era la melodía, «que imita las inflexiones de la voz».

La ópera cómica de estilo napolitano hizo algo más que animar la discusión. Proporcionó también nuevos modelos de comportamiento musical, en sus desenfadados números para solista, desde el punto de vista formal y expresivo más sencillos que los de las arias *da capo* de la ópera seria y, aún más importante, en sus números para varios personajes (un género muy poco común en la ópera seria), en los que frases cortas daban pie a altercados rápidos e ingeniosos. Esta música, adaptada al dominio de lo instrumental, podía generar el efecto abstracto de una conversación animada en la que los que dialogan no son los personajes en escena sino los temas musicales. Y de ahí la sinfonía, cuyos orígenes no se encuentran sólo en las oberturas operísticas de Alessandro Scarlatti, sino también en la vivacidad del estilo operístico italiano más reciente, y también la importancia progresivamente mayor del concierto. Igual que las óperas, se esperaba que cada concierto comenzara con una sinfonía, siendo las primeras que fueron escritas específicamente para ese propósito las de Giovanni Battista Sammartini (1700/1701-1775) en Milán en 1732. Poco después el género se extendió a Viena, a París y a Mannheim, cuyos gobernantes estaban convirtiéndola en una de las ciudades más musicales de la Europa de mediados de siglo. Entre los integrantes de la generación inicial de compositores de Mannheim destaca Johann Stamitz (1717-1757), que parece haber sido el primero en escribir sinfonías en cuatro movimientos, forma que se convertiría en la estándar: un movimiento animado como comienzo, un movimiento lento, un minuetto (un baile con ritmo ternario) y un *finale* a gran velocidad. Fue también pionero en la escritura de diálogos abstractos con temas en frases regulares de cuatro compases, como en las óperas cómicas italianas, con una simplicidad armónica que tiene el mismo origen.

En un tiempo en el que la sinfonía y la ópera cómica se estaban convirtiendo en las formas musicales dominantes, Händel y Bach miraron para otro lado. Händel, abandonando la ópera, volvió su atención en los años treinta progresivamente hacia un género de su propia invención, el oratorio en lengua inglesa, en el que podía ejercitar su capacidad dramática, evitar los costes de la contratación de cantantes italianos y de la producción teatral y establecerse dentro de la tradición de la música coral inglesa, como ya había hecho al escribir himnos espléndidos para la coronación de Jorge II (1727). Con el oratorio también pudo adaptarse a un nuevo cambio en el gusto inglés producido por la consolidación de un público burgués en Londres, un público que no hubiera tolerado (o que no podía permitirse) los trinos sensuales de la ópera italiana, pero que se encontraba muy cómodo con la música que prometía una elevación espiritual, a la que quizá podía incorporarse la sensualidad, pero en secreto.

Como Rameau por la misma época, y prácticamente a la misma edad, Händel produjo una serie de obras en las que una acción animadísima se convierte en un entretenimiento creativo, correspondiéndose sus coros con las danzas de Rameau. Entre dichas obras se encuentra el *Messiah* (*Mesías*, 1741), que repuso anualmente en Londres desde 1749 hasta el final de su vida, incluso después de perder la vista, rematando el programa tocando un concierto en el órgano.

Bach, que también padeció de la vista en sus últimos años, se dedicaba entonces a crear monumentos musicales: las *Variaciones Goldberg*, la *Misa en si menor* —una obra de las dimensiones de los oratorios de Händel, pero con el drama desarrollado en la majestuosidad musical de sus solos, dúos y coros colosales—, y dos recopilaciones sin orquestación asignada, *La ofrenda musical* y *El arte de la fuga*. Esta última —una colección de fugas y otros ensayos estrictamente contrapuntísticos escrita con un gran rigor didáctico e iluminada desde la genialidad— parece salirse del tiempo y se convierte en el ejemplo supremo de que las notas de Bach son tan poderosas que los medios con que se ejecuten (órgano, piano, cuarteto de cuerda, grupo de metales, orquesta) son prácticamente irrelevantes. Por el contrario, *La ofrenda musical* surge más bien de su época específica y muestra a un Bach que acepta la posibilidad de que puedan dialogar su solidez innata y el dulce toque de la música más nueva. La obra fue el resultado de una visita que le hizo a su hijo Carl Philipp Emanuel en la corte de Federico el Grande en 1747. Federico disfrutaba de la música cada noche, como su homólogo de Madrid, pero más activamente, interviniendo como flautista y compositor. Mientras estuvo en su corte, Bach tuvo la oportunidad de probar un instrumento de una clase que, aunque se habían inventado algunas décadas antes, sólo entonces comenzaba a difundirse lentamente: el piano. También tuvo ocasión de demostrar que podía crear un contrapunto de forma espontánea, cuando Federico le dio un tema sobre el que improvisar. De vuelta a casa se puso rápidamente a componer una colección de invenciones sobre ese tema regio: estudios compactos de sus posibilidades contrapuntísticas, mediante elaboraciones en tres y en seis partes, y sonatas en trío, todos ellos en recuerdo del refinamiento musical de la corte de Potsdam visto a través de una mente hecha para la lógica musical.

La ceguera final de Bach y de Händel —cualquiera que fuera el sufrimiento que les causara, y cualquiera que fuera el dolor y la frustración que soportaran en manos del mismo cirujano inglés, John Taylor— sirve de feliz metáfora, porque su mundo musical estaba también desvaneciéndose. Quien se atreviera a escribir fugas u oratorios después de ellos, lo hicieron a su imagen. La música de las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XVIII significó música de concierto (incluyendo conciertos en cortes como las de Versalles y Potsdam, además de en los locales públicos de Londres y otras ciudades, desde la pieza de exhibición de un solista al concierto como forma musical) y ópera italiana. A menudo significó también la búsqueda de lo que Rousseau entendió por la cercanía de la música a la naturaleza, la cercanía a la verdad de la escucha (y de ahí el estilo más atractivo y dinámico de la

escritura orquestal) y a la de los sentimientos. Y aunque la vida operística y concertística seguía estando apoyada en muchas de las grandes ciudades por la corte, la música se iba dirigiendo más y más a la burguesía. Los editores siguieron publicando conciertos y sinfonías nuevas, que se utilizarían sólo en grandes casas o en encuentros musicales, pero el negocio, particularmente en Londres, estaba volviendo progresivamente a lo que se pudiera interpretar y disfrutar en un modesto domicilio: canciones, música de cámara y libros de música para piano, que continuaba su lento ascenso. En 1761 Johannes Zumpe, un fabricante londinense de pianos, introdujo el pequeño «piano cuadrado» en ese mismo mercado.

Al año siguiente, el puesto de Händel como compositor principal de la ciudad fue heredado por otro inmigrante, el hijo más joven de Bach, Johann Christian (1735-1782). Tras pasar varios años en Italia, pudo combinar las últimas tendencias italianas con la probidad que aprendió de las enseñanzas de su padre y, aunque compuso también óperas, supo ver que el gusto del público se inclinaba más hacia las sinfonías y los conciertos, las canciones y la música de cámara, que llegó a escribir, presentar en conciertos y publicar. Sus hermanastros también produjeron sinfonías en Alemania, el versátil y prolífico Carl Philipp Emanuel y el enigmático Wilhelm Friedemann (1710-1784), pero de otro modo los centros principales de la música orquestal se situaron en la corte de Mannheim, aún, y en Viena, que aumentó rápidamente su prestigio musical cuando las familias aristocráticas comenzaron a contratar los servicios de conjuntos orquestales.

Algunos compositores jóvenes nacidos en la década de los treinta se aprestaron a proporcionar material a estos conjuntos, y contribuyeron al auge de la sinfonía vienesa a finales de los años cincuenta y en los sesenta. Entre estos estaba Joseph Haydn (1732-1809), quien se situó muy pronto a la cabeza de todos ellos, ya que en 1761 fue contratado al servicio de la inmensamente rica familia Esterházy. Durante los largos veranos que pasó con la familia en una de sus grandes propiedades, estuvo obligado a producir entretenimientos musicales. Como recordaba cuarenta años después: «Estaba alejado del mundo [...] y así no tuve otra opción que ser original». Esto no es del todo cierto. Estaba al tanto de lo que hacían sus contemporáneos vieneses (si no, se encontraría con ellos de nuevo cuando la vida principesca regresara en el invierno a la gran ciudad), e incorporó sus innovaciones, como la de dotar al primer movimiento de una introducción lenta para centrar la atención. Pero ciertamente sus sinfonías de los años sesenta son bastante individuales y apuntan a un placer constante en la búsqueda de lo que podía conseguirse con la nueva forma.

Durante esta época, la ópera de la corte de Viena estaba al cargo de Christoph Willibald Gluck (1714-1787), quien, como el Bach de Londres, había aprendido el oficio en Milán. Metastasio era aún el poeta de la corte austríaca, y Gluck puso en música algunos de sus libretos tras aceptar el cargo vienés en 1755; inevitablemente, había crecido con ellos. Pero un nuevo espíritu flotaba en el aire y Gluck lo escuchaba con atención. En el mismo año de su llegada a Viena, Francesco

Algarotti (1712-1764), un escritor veneciano que había pasado algún tiempo en Londres, en París y en la corte de Federico el Grande, publicó un ensayo defendiendo la reforma de la ópera. Refiriéndose a la vieja disputa entre los méritos relativos de la ópera italiana y la francesa, invitó a sus paisanos a aprender de sus vecinos, pero basándose en los mismos argumentos que hicieron que Rousseau se inclinara por los otros, en aras de la naturalidad. Alabó a Metastasio; su verdadero ataque se dirigía al compositor de óperas italianas, por permitir que las formas musicales (el aria *da capo*, la alternancia constante entre arias con acompañamiento orquestal y recitativos con continuo solo) y la vanidad de los cantantes se antepusieran a la veracidad de la expresión.

Varios compositores tomaron nota de Algarotti, o habían comenzado a pensar en términos parecidos, y entre ellos se incluían los dos miembros más notables de la última generación en surgir de los conservatorios de Nápoles: Niccolò Jommelli (1714-1774), que trabajaba en la corte de Stuttgart, y Niccolò Piccinni (1728-1800), que permanecía aún en Nápoles. Pero el mérito de la reforma de la ópera recayó en Gluck y su *Orfeo ed Euridice* (*Orfeo y Eurídice*, 1762; adaptado a la escena parisina como *Orphée et Eurydice* en 1774). Él y su libretista, Ranieri Calzabigi (1714-1795), hicieron todo lo que había pedido Algarotti: mantuvieron la nobleza del tema, antepusieron el patetismo a la exhibición o el lujo musical, incluyeron la danza como parte de la trama, e hicieron que la orquesta acompañase durante toda la obra. Esto es lo más lejos que podía llegar la ópera del siglo XVIII restringiendo el canto a los libretos disponibles: sólo la posterior *Iphigénie en Tauride* (*Ifigenia en Táuride*, 1779), escrita directamente por Gluck para París, es en mayor grado una ópera sin adornos, incomparable en su género hasta *Wozzeck*, casi un siglo y medio después. La reforma había llegado y las esperanzas de Rousseau se habían cumplido, pero hasta un magnífico punto final. El futuro, como siempre, estaba en otra parte.

## Parte V

### Tiempo abrazado (1770-1815)

Se puede percibir una sensación de plenitud que llega en las sinfonías de Haydn de los años sesenta del XVIII, como si se hubiera añadido una nueva tercera dimensión a la música plana de tiempos anteriores. Mientras que la tonalidad siempre se había mantenido en la totalidad de una pieza, produciéndose desviaciones (habitualmente a la dominante o una quinta más arriba) sólo para reafirmar más tarde la tonalidad básica, la música de Haydn era más emprendedora. La música dieciochesca anterior, por muy irregular que pudiera ser en ocasiones, no suele resultar sorprendente. La de Haydn, sí. La noción de que una melodía expresa una emoción determinada, en virtud de su línea melódica, su patrón rítmico y su tempo, y de que esa emoción melodiosa se prolonga en todo un movimiento sin cambios esenciales, ha dado paso en este momento a que el oyente espere fluidez. Como dijo el violinista y teórico italiano Francesco Galeazzi (1758-1819) en un tratado que publicó en 1796: «El mérito de una composición consiste [...] en el desarrollo y no en la melodía inicial». En un modo que ni siquiera Rameau podía haber previsto, la expresión venía ahora guiada por la armonía, por saltos, desplazamientos y fluctuaciones de carácter armónico. Estos cambios podían comprenderse debido a que la música seguía las reglas de la modulación siempre teniendo en mente su objetivo último: la tonalidad de partida. De un modo más preciso que antes, la música podía entenderse, seguirse.

A causa de que la armonía se convirtió en este momento en la portadora, más que el soporte, del significado, la vieja convención del continuo quedó obsoleta. Ya no existía una libertad de elección y colocación de los acordes y los intérpretes perdieron flexibilidad con ello. Ahora se escribía cada parte tal como debía interpretarse exactamente. También cambió drásticamente la forma musical. El esquema en dos partes que encontrábamos, por ejemplo, en las sonatas de Scarlatti y los movimientos de baile de Bach seguía en su sitio, pero la segunda parte ya no era, en esta era más dinámica, un espejo o una respuesta de la primera. En vez de ello, comenzaría a tratar ideas de la primera parte de una manera turbulenta, despojándolas de lo que no fuera esencial y desarrollándolas en otras tonalidades y, después de ello, volvería a la primera parte, repetida más o menos en su totalidad. Éste era el principio en que se basaba la forma sonata, llamada así porque aparecía casi invariablemente en los primeros movimientos de sonatas y otras obras parecidas (sinfonías, cuartetos para cuerda). Habría una primera parte (exposición), que casi siempre incluiría dos temas distintos en la tónica y en la dominante (o, en obras en tonalidades menores, la relativa mayor, la tonalidad mayor una tercera por encima). Después, en la segunda

parte vendría la extensión o transformación de uno o de ambos temas (el desarrollo), seguido de su restauración, ambos ahora en la tónica (la recapitulación).

Mientras que la música de principios del siglo XVIII sigue pronto el latido del reloj, la de Haydn parece subsumir el tiempo en sí mismo, por medio de la armonía dirigida y la forma sonata, para abarcar no sólo nuestra percepción del tiempo, sino nuestra experiencia del mismo, nuestra experiencia del cambio y del proceso. El tiempo del reloj sigue estando presente, y no lo está menos en el ritmo métrico. Pero las progresiones armónicas y el desarrollo de los temas dan a la música casi nuestras propias condiciones de vida, de existencia consciente. Más que escuchar esta música, nos encontramos con ella.

Esta música pensante, que posee lo que nos gustaría creer que es nuestra condición temporal de crecimiento con un objetivo, pertenece a una época en la que el racionalismo, después de dos siglos, había ocupado su puesto en todos los campos del saber humano, el periodo conocido como la Ilustración. La Ilustración, que tenía como propósito la difusión del conocimiento y las artes, favoreció el comercio, proporcionando la oportunidad perfecta, en la esfera musical, para la fabricación de pianos y las publicaciones destinadas a ese instrumento. Muzio Clementi (1752-1832) lideró ambas iniciativas en Londres, mientras que el discípulo de Haydn Ignace Pleyel (1757-1831) lo hacía en París. El piano vertical, introducido por John Isaac Hawkins de Filadelfia en 1800, fue rápidamente copiado por otras firmas, asegurando la progresiva penetración del piano en los hogares burgueses.

En lo que respecta a esta música, este periodo se conoce habitualmente como el Clasicismo, término que se ganó poco después, cuando los músicos de los años treinta del siglo XIX se dieron cuenta de que había concluido una época. Un compositor que viviera un lapso de tiempo razonable, como fue Antonio Salieri (1750-1828), pudo vivirlo en su completitud. Pero su significación era y es inagotable.

# Capítulo XI

## Sonata como comedia

Una retrospectiva de la Europa musical del Clasicismo floreciente podría trazarse siguiendo la trayectoria de un compositor joven que comenzaba entonces a aprender su oficio en la itinerancia: Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). A propuesta de su padre, con tanto cuidado y orgullo como ambición, Mozart tocó a la edad de seis años para el elector de Baviera en Múnich y a los siete para la emperatriz María Teresa en Viena. La familia abandonó pronto su hogar de Salzburgo para embarcarse en un periplo que duraría más de tres años, incluyendo largas estancias en París y Londres, donde el niño conoció a Johann Christian Bach, posiblemente su modelo de compositor alemán que ha aprendido de la música italiana y francesa. Tras unos pocos meses en Salzburgo, regresó junto a su familia a Viena, desde los once años y medio hasta los trece. Pero más que cualquiera de esos viajes, quizá fue más importante su primera visita a Italia, que efectuó en compañía de su padre desde poco antes de cumplir los catorce hasta poco después de cumplir los quince, y en la que comenzó a transmitir sus impresiones en cartas a miembros de su familia que habían permanecido en casa. El objetivo de los Mozart en Italia era asegurar, y después completar, el encargo de una ópera seria para su representación en Milán, que se encontraba entonces bajo dominio austríaco. Pero lo más importante para el futuro del muchacho era su familiarización con la cultura musical italiana, el que pudiera escuchar a cantantes italianos y compositores italianos, incluidos Jommelli y Piccinni, y que visitara lugares en los que se mantenían muy vivas las tradiciones italianas: la ópera en Nápoles, la música eclesiástica en Roma, los estudios eruditos en Bolonia.

Unos cuantos encargos más le llevaron por dos veces a Milán en los años siguientes, y después a Múnich, cuando tenía dieciocho años, pero lo que él andaba buscando —lo que cualquier compositor del XVIII buscaría: un empleo permanente— no era posible encontrarlo. Hubo muchas oportunidades en Salzburgo, y las aprovechó, escribiendo sinfonías y conciertos para las veladas musicales de la ciudad, música eclesiástica para la catedral (en la que tuvo un empleo junto con su padre entre el personal musical del arzobispo) y mucho más. Pero para un músico que había estado en Milán, Múnich y París, Salzburgo era un pueblucho. En 1777, a la edad de veinte años, emprendió camino de nuevo, esta vez con su madre, hacia Múnich (donde la respuesta seguía siendo no), Mannheim y París.

A mitad de camino entre Múnich y Mannheim, se detuvo un tiempo en Augsburg, donde tenía familia, y dio allí un concierto cuyo programa describió en



una carta a su padre, casualmente dando algunas indicaciones sobre lo que se esperaba de los intérpretes en la época. Para empezar, como era costumbre, se tocó una sinfonía. Después Mozart y dos compañeros hicieron de solistas en su concierto para tres pianos, tras el cual tocó una sonata para piano, un concierto para solista, una fuga y otra sonata... una serie de piezas de lucimiento en varios estilos.

Una vez llegó a Mannheim, le impresionó la orquesta, que según contó incluía dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos trompas, cuatro fagots y una sección de cuerda de dimensiones similares (diez u once violines, cuatro violas, cuatro chelos, cuatro contrabajos), junto con trompetas y percusión donde fuera necesario. Este tipo de descripciones ha influido mucho en el tamaño de la orquesta empleada en la ejecución de música del siglo XVIII en nuestros días. También se sintió impactado por la música de los compositores de Mannheim Christian Cannabich (1731-1798) e Ignaz Holzbauer (1711-1783), y quizá más aún por el canto y la personalidad de Aloysia Weber (ca. 1760-1839), de dieciséis años de edad. Tras más de tres meses en Mannheim, negociando con funcionarios de la corte y esperando a que el príncipe se decidiera sobre el encargo, el joven compositor se disponía a abandonar toda esperanza y regresar a Italia a escribir óperas para Aloysia, cuyas dotes de virtuosismo y espectacularidad, y de dulzura, dejó descritas en una serie de arias que escribió para ella en estos y posteriores momentos. Más o menos por entonces comentó que un aria debe ajustarse a un cantante como si fuera un traje cortado a medida.

Sin embargo, la reacción de su padre ante la empresa con Aloysia fue fulminante: París, más bien, debía ser su destino. Y lo fue. Sin embargo, su experiencia allí fue igualmente frustrante. Le llegaron algunas ofertas lentas o provisionales para ocupar puestos que no quería; la oportunidad de escribir una ópera se alejó casi tan pronto como había aparecido; y la primera obra que compuso para el Concert Spirituel — una pieza dentro del popular género de la *symphonie concertante*, con múltiples solistas (en este caso, cuatro maderas)— no tuvo gran éxito. No quiso buscar a sus compositores contemporáneos: «Sé lo que hago y ellos saben qué hacen, y está bien». Por ello, no tenía nada que decir sobre la grácil música de André Grétry (1741-1813), que encontró el favor de la reina María Antonieta, y que provocó alrededor de un tercio de las peleas operísticas en París, entre los partidarios de Gluck y los del más suave Piccinni. Su único momento de éxito vino con la ejecución en el Concert Spirituel de su *Sinfonía «París»*, y lo que de él describe da una idea de lo que se entendía entonces por un comportamiento aceptable en un concierto en 1778. Se había cuidado de poner en mitad del primer movimiento un pasaje que sabía que causaría agrado y, como era de esperar, «hubo un gran *applaudissement*». Como había oído contar que los finales parisinos normalmente comenzaban con todos los instrumentos tocando juntos, empezó su último movimiento con tan solo un par de violines para la primera frase. Como había esperado, la gente pedía silencio para poder captar esta música tan delicada, y aplaudió encantada con la repentina

explosión de sonidos maravillosos que venía a continuación. Poco antes de dejar París, tras seis meses de desilusiones profesionales y de sufrimiento personal por la pérdida de su madre, Mozart se alegró mucho de volver a encontrarse con Johann Christian Bach, que se encontraba en la ciudad para escribir una ópera en francés.

Mozart se marchaba tras la insistencia de su padre, quien sentía ahora que en Salzburgo había mejores oportunidades para el joven, pero éste alargó su viaje de regreso con estancias en Mannheim y Múnich, en parte esperando un encargo, en parte para ver de nuevo a Aloysia Weber. En ambos empeños vio frustradas sus esperanzas. Aloysia le rechazó, y no consiguió convencer al director de la compañía teatral de Mannheim, la más importante de la Alemania de la época, para que le dejara escribir un «monodrama», una escena para actriz y orquesta. Los modelos de este género fueron dos piezas escritas por aquel entonces por Georg Benda (1722-1795), *Ariadne auf Naxos* (*Ariadna en Naxos*) y *Medea*, que habían impresionado grandemente a Mozart. La gran orquesta de Mannheim, sin embargo, se encontraba entonces en Múnich, ya que el elector palatino había heredado también el título de Baviera, trasladando allí la capital desde Mannheim. Mozart por fin tendría ocasión de escribir para ella, pero sólo pasado un año desde que volviera a Salzburgo. Vino entonces el encargo de una obra en la que podría verter todo lo que había aprendido en Mannheim, París e Italia en una fusión gloriosa, la ópera *Idomeneo* (1780-1781).

Mientras que Mozart vivió gran parte de su juventud de viaje, Haydn, una generación más viejo, pasó estos mismos años en el lento tránsito entre Viena en los inviernos y el palacio húngaro de los Esterházy en los veranos. Pese a ser prácticamente autodidacta, estaría también alerta a la música popular que se fuera encontrando y a la de sus colegas del panorama musical en expansión. En torno a 1770 escribió algunas sinfonías inusitadamente melancólicas, pero después de ellas pasó varios años ocupado en la ópera cómica —tanto escribiéndolas como interpretando algunos ejemplos de contemporáneos italianos para los Esterházy— y su música instrumental recuperó su ligereza. Si bien el efecto de este contacto con la comedia no fue nada nuevo o especial para Haydn, ningún otro compositor de su época, o de épocas posteriores, demostró tal entendimiento del humor en la música, en una variedad tan amplia de modos: el aforismo irónico, la sorpresa burlesca, la agudeza ingeniosa, el estallido de alegría. La forma sonata —que significaba para él el diálogo de personajes musicales en forma de temas, diálogo que puede pasar por desacuerdos flagrantes (quizá cómicos en sí mismos), pero que finalmente alcanzarían una reconciliación festiva— era esencialmente cómica, y sus obras instrumentales de la década de los setenta son más divertidas que las óperas que compuso en el mismo periodo.

Entre esas obras, además de las sinfonías, se encuentran series de piezas en un nuevo género que Haydn haría también suyo: el cuarteto de cuerda, para dos violines, viola y chelo. Los cuartetos eran sinfonías de salón, y tenían habitualmente la misma sucesión de cuatro movimientos: su lugar era el de una música destinada a

aficionados que tocan en casa, aunque también podían ser material para concierto público. El modelo funcionaba más o menos como el de las sonatas en trío de cien años antes, siendo ejemplo a pequeña escala del comportamiento musical más característico de la época, en este caso el de partes independientes que se enzarzan en un diálogo que puede tener sus momentos de disentimiento o de tristeza compartida, pero, en el fondo con un tono amistoso.

Durante la década siguiente, Haydn se ganó un colaborador en Viena. En el verano de 1781, sólo unos meses después del estreno de *Idomeneo*, Mozart se liberó por fin del servicio que le debía al arzobispo de Salzburgo y se instaló en la capital imperial como músico por cuenta propia. La principal obra de Haydn ese año fue una colección de seis cuartetos que publicó al año siguiente como su opus 33 (este término latino significa «obra»), siendo normal que los editores de este periodo numeraran la producción de un compositor determinado para evitar confusiones. Podía ocurrir que obras y colecciones no hubieran sido impresas y que gozaran de una gran difusión, debida a los esfuerzos de profesionales y piratas que sacaban copias manuscritas. Esa fue la forma en la que mucha de la música de Haydn se hizo muy conocida, ya que con toda certeza habría compuesto más de treinta y dos obras o colecciones dignas de ostentar un número de opus antes de estos cuartetos de 1781. Pero a partir de este momento escribiría a menudo específicamente para publicar, en parte porque el negocio de la edición musical iba floreciendo en Viena, liderado por la familia Artaria, que había comenzado a publicar música en 1778 y que sería responsable de las primeras ediciones de algunas obras de Haydn y de Mozart. En el caso de estos cuartetos op. 33, Haydn incluyó una nota diciendo que los había escrito de «una manera completamente nueva y especial», con lo que parece que quería decir que los dos instrumentos graves no eran ya secundarios. La conversación sería a cuatro bandas.

Uno de los resultados de esto fue que se estimuló el diálogo a dos voces con Mozart. Ambos compositores pudieron haberse conocido durante una de las estancias anteriores de Mozart en Viena, pero ciertamente ahora se encontrarían con cierta frecuencia, como cuando tocaron como miembros de un extraordinario cuarteto de compositores formado por Haydn y Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) tocando los dos violines, Mozart a la viola (un instrumento que le era muy querido) y Johann Baptist Wanhal (1739-1813) al chelo. Tras un encuentro en 1785, Haydn le contó al padre de Mozart que su hijo era «el compositor más grande que he conocido en persona o de nombre». Para entonces Mozart había completado recientemente una colección de cuartetos en los que recogía el guante del op. 33 de Haydn, y que, en un gesto de respeto en verdad inusual, le dedicó al propio Haydn. Eran, dijo, «el fruto de un empeño largo y laborioso», y de hecho pasó más de dos años trabajando en ellos, cuando tenía la capacidad, si quería, de concebir una pieza a la misma velocidad con la que la iba escribiendo sobre el papel. Tomando en consideración lo que había hecho Haydn con la forma sonata y la textura del cuarteto, adaptó ambas a su antojo

para conseguir una melodía prácticamente continua, y en otras obras muy diversas demostró su propia «manera nueva y especial». Si bien se sentía más cómodo en el quinteto, donde es posible aplicar una mayor variedad armónica, sus «cuartetos Haydn», como han venido a llamarse, son testimonio de algo que se vio movido a expresar en muy escasas ocasiones: su respeto por un colega.

Pero fuera del campo del cuarteto, los mundos de ambos compositores casi no se superpusieron. Haydn, aún al servicio de los Esterházy, trabajaba en la década de los ochenta fundamentalmente para otros patronos y editores, y centrando su atención en las grandes categorías abstractas: la sinfonía (incluidas seis para los conciertos de París en 1785-1786), el cuarteto de cuerda y la sonata o trío (con violín y chelo) para el mercado burgués doméstico del piano. Este mercado también estaba abastecido por Carl Philipp Emanuel Bach, quien, a sus sesenta o setenta años, publicaba sonatas y fantasías que combinaban la majestuosidad de los preludios de su padre con el virtuosismo y la expresividad de la ópera de mediados de siglo. Mozart escribió también música para el pianista casero: sonatas (para piano solo o con violín), innumerables colecciones de variaciones, dúos (para pianistas) y tríos y cuartetos para cuerda. Como Haydn, también escribió cuartetos para el sucesor de Federico el Grande, el rey violonchelista Federico Guillermo II; a diferencia de Haydn, compuso gran parte de su música instrumental para cubrir sus propias necesidades como intérprete, incluidos los quince conciertos para piano que escribió en sus primeros seis años en Viena, cuando gozó de su mayor popularidad en la ciudad y estaba seguro de atraer a grandes públicos a un concierto.

Por lo demás, su principal preocupación era la ópera del teatro de la corte. Por un breve periodo se prefirió la ópera en alemán, y con ese fin escribió su primera ópera vienesa, la comedia *Die Entführung aus dem Serail* (*El rapto en el serrallo*, 1781-1782), una de las poquísimas obras en las que abrazó la música de más allá de los países que había visitado: los sonidos tintineantes de las bandas militares turcas. En cartas a su padre describió en cierto detalle su pensamiento operístico del momento, ocupándose del viejo tema, puesto de moda de nuevo en la Ilustración, de si la música es el lenguaje de las emociones —«debe contener la clase de secuencia de sentimientos que se desarrollarían en un alma completamente inmersa en una pasión», como el filósofo berlinés Johann Jakob Engel (1741-1802) afirmaba en 1780 —, o encanto para los sentidos que «deleita independientemente de toda imitación», en palabras del pensador francés Michel-Paul-Guy de Chabanon (1729/1730-1792), en un tratado publicado cinco años después. Las cartas de Mozart, que se escribieron entre esas dos fechas, se encuentran también entre ambas posiciones, e indican que los valores puramente musicales deben controlar la representación del sentimiento: «Las pasiones [...] no deben expresarse nunca hasta el punto de provocar el disgusto, y la música, incluso en las situaciones más terribles, debe aún producir placer y nunca ofender al oído, es decir, la música debe seguir siendo siempre música».

La ópera cortesana después de *Die Entführung* volvió de nuevo al italiano, la

lengua internacional de la ópera, y el repertorio quedó dominado por compositores italianos, que trajeron hasta ella su cultura no sólo del sentido de la melodía en la escena, sino de las intrigas entre bambalinas. Salieri, protegido de Gluck, ostentaba un cargo en la corte; también se tenía predilección por las piezas de los compositores napolitanos Pasquale Anfossi (1727-1797) y, encabezando la nueva generación, Giovanni Paisiello (1740-1816) y Domenico Cimarosa (1749-1801), aunque la ópera más frecuentemente representada en la corte durante la vida de Mozart fue *L'arbore de Diana* (*El árbol de Diana*) del español Vicente Martín y Soler (1754-1806). El gran triunfo de Mozart no se produjo en Viena, sino en Praga, cuando se produjo allí su *Le nozze di Figaro* (*Las bodas de Fígaro*, 1786). El teatro de la ópera de Praga encargó su siguiente ópera, *Don Giovanni* (1787), en la que la música que se toca durante la cena del protagonista en la escena final es una reacción al gusto del público. Como era de esperar se citan las *Figaro*, en señal de agradecimiento al público de Praga, tras otras selecciones más lamentosas de dos éxitos recientes de Viena: *Una cosa rara* de Martín y Soler, y *Fra i due litiganti* (*Entre los dos litigantes*) de Giuseppe Sarti (1729-1802).

Sien embargo, había un italiano cuya presencia en Viena Mozart valoró en alto grado: Lorenzo Da Ponte (1749-1838), que escribió los libretos de *Figaro*, *Don Giovanni* y su sucesora *Così fan tutte* (*Así hacen todas*, 1789-1790). Proporcionó a Mozart una variedad equilibrada, ingenio y un sólido sentido del drama, como también hizo con otros compositores cuyas obras han sido casi olvidadas, como las de Martín y Soler. La música en la ópera es siempre un asunto crucial, y la de Mozart no nos cuenta sólo lo que sienten los personajes, sino que parece salir de ellos mismos. En virtud de su armonía, consigue mantener un impulso hacia delante siempre susceptible de sufrir variaciones sutiles, y comunica la experiencia a tiempo real de personas reales; incluso penetra más a fondo en las ambigüedades de las emociones humanas, en los límites inciertos que separan los sentimientos reales de la actuación escénica y las reacciones formales, esos mismos límites que son el tema del *Così*. Resulta también asombroso que Mozart llegara a transmitir la misma verosimilitud a la ópera seria en *La clemenza di Tito* (*La clemencia de Tito*) o a una alegre mezcla de comedia popular, nobles pasiones y plegarias solemnes en *Die Zauberflöte* (*La flauta mágica*); y el hecho de que compusiera ambas obras en el mismo verano (de 1791) resulta casi increíble. Pero claro, las dimensiones de su producción durante los diez años que pasó en Viena son desconcertantes: óperas, conciertos para piano, sinfonías, música de cámara y para piano de diversas clases, arias, música para las logias masónicas de las que era miembro y finalmente un réquiem, inacabado, todo ello en un número que sobrepasa los dos centenares de composiciones en el catálogo confeccionado por el taxonomista decimonónico Ludwig Köchel (de ahí los números que siguen a la «K» que se indican normalmente para las obras de Mozart).

Aun así, el que la productividad de Mozart, o la de Haydn, destaquen entre la de

su época se debe a su calidad. Aquellos que pertenecieron a la época en que los compositores no estaban apoyados del todo como funcionarios de la corte o de las instituciones públicas, y que no fueran capaces de mantenerse sólo con los ingresos devenidos de los derechos de autor legalmente garantizados —la época, digamos, entre Monteverdi y Brahms—, debían seguir componiendo obra tras obra para mantener unos ingresos constantes. Purcell, Vivaldi y muchísimos otros ya se habían tenido que enfrentar a la necesidad de atenerse a una abundancia creativa, pero con Mozart y Haydn comienza a aparecer una idea de la composición musical como composición personal, como si de hecho estuvieran componiéndose a sí mismos. Algunos comentarios en las cartas de Mozart —como sus apreciaciones sobre los compositores de París— indican no solamente que conocía el valor de su talento, sino que además contemplaba la composición como su destino personal. Otra prueba de esto son las páginas del detallado catálogo de sus obras que llevó a partir de 1782. (Haydn también guardaba una lista, algo más rudimentaria). Y aunque casi siempre escribía para cumplir un encargo o para proporcionar materiales para un próximo concierto, su producción parece sugerir que sentía el deseo de explorar las implicaciones de una obra en la siguiente. Eso es lo que hace de las óperas de Da Ponte una verdadera trilogía: *Don Giovanni* reconsidera ciertos tipos vocales y relaciones que se habían propuesto en *Figaro*, y *Così* se fija en aspectos centrales del engaño y el autoengaño implícitos en sus predecesoras. Lo mismo ocurre con Haydn, en su desarrollo progresivo del cuarteto y la sinfonía. Mientras que podría resultar difícil diferenciar la datación de una pieza de Bach sólo por sus rasgos estilísticos, y adjudicarla a la década de los diez o de los treinta, Haydn en 1790 era un compositor muy distinto al de 1770, y el tránsito artístico de Mozart a lo largo del mismo periodo resulta pasmoso. Con él, por primera vez en la historia de la música, es posible hablar de un estilo tardío, marcado en su caso por una grave serenidad (aunque algunos de estos momentos se remontaban a cuando tenía veinte años), un paisaje armónico más rico, aunque también más reposado, y una genialidad de la que se hace un alarde menos ostentoso.

Gracias al crecimiento del negocio editorial, el Clasicismo fue el primer estilo internacional y Viena fue su centro reconocido, ya que la música de Haydn y Mozart era impresa, tocada y valorada en Londres y París tanto como en la capital austríaca. Sin embargo, esto no destruyó otras alternativas tan pronto como se hubiera podido imaginar: eso parece deducirse de lo que estaba ocurriendo también en la década de los ochenta. Además del triunfo de Martín y Soler en la ópera de Viena, *Il barbiere de Siviglia* (*El barbero de Sevilla*) de Paisiello se estaba representando por toda Europa; la gente no se cansaba de escuchar todo lo que fuera de Cimarosa (Haydn dirigió al menos doce de sus óperas para los Esterházy); y los parisinos disfrutaban de las distintas coloraciones de las sensibilidades de Grétry y Piccini. Todo esto desaparecería. La veneración de Haydn y Mozart, que comenzarían a principios del siglo XIX, produjo un eclipse total de sus contemporáneos e incluso de sus

predecesores inmediatos, los compositores que fueron grandemente valorados a mediados del siglo XVIII: Hasse, Graun, Jommelli, Carl Philipp Emanuel Bach. Resultó ser una dura merma y sus efectos habrían de perdurar, ya que las óperas de Cavalli parece que han sido más fáciles de recuperar que las de Hasse o Martín y Soler.

Este hecho parece poco susceptible de cambiar. Aunque la medida en que hoy se valora a Haydn y a Mozart fue creciendo póstumamente, su valor es demasiado real para ignorarse. Sólo un compositor de esta época ha conseguido ascender hasta su compañía, y lo hizo muy poco después, un joven de la ciudad alemana de Bonn que llegó a Viena en 1792, un año después de la muerte de Mozart: Ludwig van Beethoven (1770-1827).

## Capítulo XII

### Ímpetu revolucionario

El 14 de julio de 1789, el día en que cayó la Bastilla en París, Mozart escribía la posdata a una carta en la que pedía dinero a un compañero masón, mientras que Haydn pudo haber estado trabajando en una sinfonía para la capital francesa. Mozart murió antes de que la Revolución alcanzara su fase más radical y sangrienta; a su ilustre colega, que trabajaba para patronos aristócratas en Viena, para los conciertos públicos de Londres y para los editores de ambas ciudades, le afectó bien poco. Pero Beethoven, que luchaba como músico en la corte de Bonn para mantener a su maltrecha familia, oyó hablar de los sucesos de París a la apasionada edad de dieciocho años y maduró después hasta alcanzar la edad adulta durante los años del Terror y la salvación temporal que supuso la República francesa en manos de su casi coetáneo Napoleón (1769-1821). Su mente se formó en esta era de cambios radicales que, por muy desastrosa que fuera en términos políticos y humanos, izó la bandera de la esperanza.

El cambio que emanaba de París afectó —aunque no de inmediato— al sonido de la música, a sus temas, a sus públicos y a sus profesionales, primero en Francia y luego por todo el mundo occidental. La Revolución llevó los grandes acontecimientos a las calles, y sus conmemoraciones tuvieron lugar también en el exterior, no en los palacios de una monarquía moribunda o en las catedrales de una religión repudiada. Las bandas militares, destinadas a tocar en la calle, dieron a la Revolución un mundo sonoro de fanfarrias, marchas y solemnidad, teniendo en cuenta el modo en que se había representado la grandeza en la ópera gluckiana. Entretanto, nuevas clases de ópera volvían su atención hacia la burguesía, que fue la que más provecho obtuvo de la Revolución y que ahora podía ver sus sentimientos y su heroísmo representados en escena. Una de estas obras fue *Lodoïska* (1791), del compositor italiano Luigi Cherubini (1760-1842), que había llegado a París cinco años antes. *Lodoïska* retomaba un tema que ya había aparecido en la ópera francesa, pero que ahora estaba en plena vigencia: la derrota de la opresión dramatizada como salvamento heroico de la esclavitud y la prisión, llevada a término por una persona en beneficio de otra, es decir, una manifestación orgullosa de la libertad, la igualdad y la fraternidad. Éste sería el tema también de la única ópera de Beethoven, *Fidelio*.

A largo plazo, el logro musical más significativo de la Revolución fue la fundación del Conservatorio de París en 1795, concebido como institución estatal para la educación de músicos, para reemplazar las distintas opciones que estaban disponibles hasta entonces y que aún lo estaban en otros lugares, debidas a la Iglesia,



los patronos aristocráticos, los familiares más mayores y la tradición del pupilaje. Cherubini era parte del claustro fundador y se convirtió en su director en 1822, el año en el que un colegio parecido abrió sus puertas en Londres: la Royal Academy of Music (Real Academia de Música). Otros conservatorios y academias del mismo estilo fueron surgiendo de forma gradual por toda Europa, reformando las prácticas musicales como profesión, para la cual era necesario adquirir una serie de destrezas determinadas en un lenguaje musical determinado.

La educación de Beethoven se llevó a cabo dentro del sistema tan heterogéneo e inconsistente de tiempos anteriores. Como muchos músicos de toda época, nació en una familia musical, su padre y abuelo habían sido músicos en la corte de Bonn. Con la memoria de Mozart aún presente (Beethoven tenía sólo quince años menos), su padre parece que esperaba presentar en sociedad un prodigio, e hizo que el niño tocara en público desde la edad de siete años. El desarrollo de Beethoven, sin embargo, fue más lento. De la tutela de su padre pasó a la del compositor y organista local Christian Gottlob Neefe (1748-1798), que supo reconocer su potencial y le proporcionó una base musical en Bach. Viena, la ciudad de Haydn y Mozart, era obviamente su objetivo, y viajó hasta ella a los dieciséis años, pero tuvo que regresar casi de inmediato para ver por última vez a su madre moribunda, y permaneció con su familia para hacerse cargo de ella. A los veintidós volvió a Viena con el apoyo financiero de un aristócrata de Bonn, el conde Waldstein, que le envió a «recibir el espíritu de Mozart de las manos de Haydn». Por ello, estudió con Haydn durante algo más de un año, y después por un periodo similar con otro compositor vienés de la misma generación, Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809), del que se decía que escribía una fuga diaria. Entretanto, como virtuoso del piano, se ganó la atención y la ayuda de los principales aristócratas musicales de la ciudad, que sólo unos pocos años antes habían estado ayudando a Mozart. En el verano de 1795, con su educación ya concluida, dio a conocer su primera publicación: una colección de tres tríos para piano, violín y chelo. Con este op. 1 inició la costumbre de reservar un número de opus para obras importantes, convirtiéndose en el primer compositor en hacerlo. Otra señal de su personalidad creativa vino tres años más tarde, cuando comenzó a escribir sus esbozos en libretas.

El breve periodo que Haydn pasó dando clase a Beethoven supuso un interludio entre dos largos periodos de residencia en Londres, en 1791-1792 y 1794-1795, que confirmaron su ascensión de un papel completamente nuevo en el mundo. En los viejos tiempos, los compositores fueron figuras eminentemente locales, dependientes de una corte, iglesia o ciudad. Pero en la nueva Europa burguesa —en la que comercio significaba comunicación, de manera que la música podía alcanzar una gran difusión en formato impreso y todos querían al mejor—, la atención podía verse concentrada en un compositor proveniente de una región muy lejana. Vivaldi sintió esto mismo. Haydn en Londres, sin embargo, aplaudido en los conciertos y muy buscado después de ellos como invitado a cenar, fue el primer compositor en disfrutar

del esplendor de la fama internacional. Si Mozart hubiera vivido sólo unos años más, quizá habría disfrutado de lo mismo.

Haydn viajó a Londres por invitación de Johann Peter Salomon (1745-1815), que procedía de Bonn —Beethoven lo conoció de niño—, pero que desde 1781 se había instalado en la ciudad, donde sucedió a Johann Christian Bach como primer instigador de la vida musical. La ciudad aún estaba a la cabeza en actividad concertística, y en 1775 el Bach de Londres y sus colaboradores habían fundado una nueva sala de conciertos, las Hanover Square Rooms, en las que los mecenas podían instalarse en sofás como si se encontraran en una sala de estar privada. Éste fue el local al que Salomon atrajo a Haydn, cuyas obras, publicadas y admiradas ampliamente, estaban estableciendo las bases de un repertorio concertístico internacional. Haydn escribió una colección de seis sinfonías en cada una de sus visitas, además de cuartetos y canciones en inglés que también tendrían cabida en los conciertos de Salomon. La orquesta, de unos cuarenta componentes, era inusualmente grande, y este factor, junto a la atmósfera pública, contribuyó seguramente a la riqueza y esplendor de las «sinfonías Londres» (las núms. 93-104). Quizá su sonido sea también el de un compositor disfrutando de su triunfo en el centro mundial del comercio musical, alabado y requerido por intérpretes, editores y discípulos.

Una vez de vuelta en Viena, Haydn prácticamente abandonó los géneros instrumentales que habían sido su principal ocupación (no escribió más sinfonías y sólo dos cuartetos más) por las misas, que escribió casi anualmente para su último patrono Esterházy entre 1796 y 1802, y dos oratorios: *La Creación* (1796-1798) y *Las estaciones* (1799-1801). Ambas obras se basaban en textos ingleses e iban destinados fundamentalmente al mercado inglés, en el que pronto se unirían a los oratorios de Händel en las listas de piezas favoritas de las emergentes sociedades corales. Así lo hicieron también en los Estados Unidos, donde la Sociedad Händel y Haydn de Boston, fundada en 1815, fue la primera de muchas organizaciones parecidas en paralelo con los avances que se iban dando en Inglaterra y Alemania. De este modo Haydn, en su última década creativa, cumplió con sus obligaciones como compositor cortesano a la vieja usanza y simultáneamente demostró su dominio de la nueva función del compositor como proveedor comercial.

El devenir de Beethoven durante esta época se ciñó bastante al modelo de Mozart, es decir, a la vida de un compositor-intérprete que deslumbraría en conciertos y veladas privadas; aunque, a diferencia de Mozart, no hizo además de acercarse a la ópera. La mayoría de las obras que compuso en la década final del siglo XVIII — cuando tenía algo más de veinte años— giran en torno al piano, es decir, eran sonatas, colecciones de variaciones, tríos y conciertos. Pero parece que se propuso completar, para finales de siglo, exponentes de lo que Haydn había convertido en las dos grandes formas instrumentales. Y lo hizo: su primera colección de cuartetos, que consta de seis obras, fue publicada en 1800 como su op. 18, y en el mismo año preparó un concierto para estrenar su *Primera sinfonía*. Esa idea era enteramente nueva, el que

un compositor convocara un concierto para una sinfonía, en vez de componer una sinfonía para un concierto, como habían hecho Haydn y Mozart. Beethoven mostraba también su ambición en el dinamismo y la intensidad de su música.

Aun así, su *Primera sinfonía* y los cuartetos op. 18 dan poca idea de cuánto evolucionaría en tan sólo los tres años siguientes, llevando a la música a su propia revolución una década después de la de París. La conexión no es sólo metafórica. Beethoven admiraba a Napoleón por salvar el ideal republicano al asumir la responsabilidad para con ella como primer cónsul desde 1799, y cuatro años después escribió una sinfonía, su *Tercera*, que dedicó a su héroe... para borrar de ella la dedicatoria cuando, al año siguiente, Napoleón se proclamó a sí mismo emperador. Finalmente, publicaría la obra bajo el título «*Sinfonia eroica*»<sup>[15]</sup>, al que añadió el epígrafe: «Para conmemorar la memoria de un gran hombre». La pieza tiene también vínculos sustanciales con lo que había estado pasando en Francia, ya que en 1802 Beethoven pudo escuchar la música de Cherubini cuando se representó *Lodoïska* en Viena; no sólo adquirió un respeto duradero por el compositor, sino que tomó prestado el pincel ancho de su colega.

De dimensiones mucho más grandes que cualquiera de sus predecesoras, la *Sinfonía «Eroica»* presenta un primer movimiento que ya dura casi tanto una sinfonía completa de Haydn. La obra progresa también con gran urgencia en toda su considerable extensión. Beethoven entendía la forma sonata no como una forma fundamentalmente cómica o lírica, a la manera de Haydn y Mozart, que culmina en la reconciliación de contraposiciones, sino más bien como una lucha heroica en la que esencialmente una sola fuerza musical, definida por un motivo conductor, avanzaría hacia una conclusión triunfante en la tonalidad principal (mayor). De ahí la mayor importancia que da a la sección de desarrollo, como escena principal del desafío y el conflicto; aunque el desarrollo ocurre en los movimientos de Beethoven casi desde el principio, en consonancia con su carácter impulsivo. Y de ahí también la fuerza de la coda (el apéndice conclusivo), como celebración de la victoria. Además, los movimientos individuales no eran ya una serie de momentos de tensión y reposo, sino fases dentro de un proceso continuo, y asumían con vigor una innovación que se remonta a los cuartetos op. 33 de Haydn, el reemplazar la danza cortesana, en forma de minueto, con un *scherzo* de mayor exuberancia y solidez. Una obra se dirigiría ahora a toda la humanidad en general, y su voz —no la voz cantarina de la música instrumental de Mozart— sería la de un orador.

Probablemente la más célebre oración beethoveniana es su *Quinta sinfonía* (1807-1808), en la que todo parece impulsado por la idea corta y contundente con la que se abre la obra, en la que el *scherzo* se desarrolla hacia el *finale* al pasar la música del do menor al do mayor, y en la que este do mayor se ve afirmado con fuerza y extensamente en la conclusión. El estreno tuvo lugar en un extraordinario concierto que Beethoven presentó en Viena el 22 de diciembre de 1808, en el que el programa de cuatro horas de duración —enteramente dedicado a su propia música, y mucha de

ella reciente— comenzó con su *Sexta sinfonía* (la «*Pastoral*») y continuó con una puesta en música de su juventud de una escena para solista de uno de los libretos de Metastasio, el Gloria de una misa que escribió para el príncipe Esterházy que encargó las últimas seis de Haydn, el concierto para piano más reciente (el núm. 4), después la *Quinta sinfonía*, el Sanctus de la misa del príncipe Esterházy, una fantasía improvisada al piano y, para terminar, otra fantasía interpretada por todo el conjunto orquestal y coral, y el solista de piano (el propio Beethoven). Y sin embargo todo esto no es lo único que compuso en los cinco años desde que escribiera la «*Eroica*». Había habido, además de la *Cuarta sinfonía*, dos conciertos más, tres cuartetos para cuerda incluso más amplios, tres sonatas para piano en este nuevo estilo heroico, y una ópera, *Fidelio*, basada en el libreto de una ópera francesa sobre el popular tema de la liberación.

En este punto Beethoven puede decirse que había sucedido verdaderamente a Haydn como el compositor más apreciado internacionalmente. Tenía tratos constantes con editores de Alemania, Suiza e Inglaterra, además de Viena, y su música era tocada por pianistas y orquestas donde quiera que estos se encontraran. El año siguiente a este concierto gigantesco un grupo de aristócratas vieneses, que deseaban mantenerle junto a ellos, le garantizaron unos ingresos mientras permaneciera en la ciudad, cosa que hizo. Puede parecer extraño que la música que creciera de la Revolución, y que compartía con la Revolución su celo por el cambio y el optimismo en su triunfo, fuera sustentada por gente de familias antiguas. Pero los mecenas de Beethoven, como su querido compositor, contemplaban el servicio al bien común como la obligación de los más favorecidos.

La Revolución Francesa, un estímulo aún mayor para la cultura europea que su predecesora la Americana, más o menos una década anterior, proyectaba la posibilidad del cambio. El orden social podía revisarse; la Cristiandad podía prohibirse, y más tarde permitirse; incluso podía reinventarse el calendario. Y todo por el mejoramiento de la humanidad. El tiempo se estaba convirtiendo en movimiento, en progreso, y éste era el tiempo en que Beethoven se hizo sonido. Era el tiempo también que Mozart había sentido, antes de la Revolución, al escribir a su padre sobre cómo la música debe seguir cambiando hasta que alcance la perfección (un estado que muchos sintieron que había alcanzado con él). Y era el tiempo que reconoció el escritor alemán Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) en *Una historia general de la música*, cuya publicación se dilató entre el año antes de la toma de la Bastilla hasta principios del nuevo siglo, y que contemplaba la historia de la música como un desarrollo gradual (aunque para el autor la culminación se había producido aún antes, con Bach). Políticos, compositores y eruditos estaban de acuerdo: el tiempo es cambio.

Por una melancólica ironía, Beethoven pudo sentir el cambio dentro de su propia persona física, ya que fue consciente, como muy tarde hacia 1801, de un principio de sordera. Esto, para disgusto suyo, redujo su capacidad de interacción social, y fue el

responsable de que se convirtiera en una figura solitaria y frecuentemente brusca. También hizo que tuviera que mantenerse apartado del escenario concertístico. Después de su concierto de 1808 escribió sólo un concierto para piano más para sí mismo y no volvió a efectuar ninguna aparición importante después de 1814. Su interés en otros músicos parece, comprensiblemente, haber declinado durante el mismo periodo; además, no tenía el menor interés por la amenidad que se estaba poniendo de moda en la música. Estaban también activos en la Viena de la época Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), pianista-compositor que produjo una cantidad ingente de música amable para el hogar y la sala de conciertos, y Louis Spohr (1784-1859), cuyo instrumento era el violín, para el que escribió conciertos y cuartetos delineados como conciertos en miniatura, además de sus sinfonías y óperas. Estos jóvenes contemporáneos, atractivos y prolíficos, bebían más de Mozart, reinventado ahora como el maestro sonriente del encanto y el deleite, que de Beethoven, cuya influencia, incluso en sus discípulos, fue sorprendentemente poco marcada, o cuyo lenguaje quizá fuera simplemente demasiado complejo para ser imitado. A su vez, Beethoven pudo sentir que no tenía nada que aprender de los que le rodeaban (siempre a excepción de Cherubini) y que, en cualquier caso, había asimilado lo suficiente: Bach y Händel, no Spohr y Hummel, serían sus compañeros de conversación en su música tardía.

La sordera pudo ser una de las razones de su ralentización como compositor poco después de cumplir los cuarenta años, especialmente después de sus sinfonías *Séptima* y *Octava* (1811-1812), que parece que concibió como una pareja, una más grande y atlética, la otra más compacta y llena de un fino sentido del humor. Las condiciones económicas también tuvieron algo que ver. Uno de sus patronos murió y los otros se vieron afectados por las crecientes privaciones que ocasionó la guerra contra Napoleón, en la que Austria fue uno de los campos de batalla. Obligado a aceptar una serie de encargos variopintos, produjo, por ejemplo, una curiosa posdata a la «*Eroica*» en *La victoria de Wellington*, un cuadro musical de la derrota de las fuerzas napoleónicas en la Batalla de Vitoria, en España, en 1813.

Aunque tuvo éxito en Viena en su momento como pieza orquestal, la obra se compuso para un instrumento mecánico construido por Johann Nepomuk Maelzel (1772-1838), que en 1815 comenzó a comercializar otro intento, el metrónomo, para definir el tempo musical. El metrónomo de Maelzel era un dispositivo de relojería con una varilla que podía hacerse balancear a distintas velocidades, haciendo sonar un clic. Un compositor podía a partir de entonces prescribir un tempo mediante una medida precisa (de tantas pulsaciones por minuto), en vez de mediante un término en italiano más o menos vago (por ejemplo, *allegro non molto*, «rápido, pero no demasiado»), ya que los intérpretes podrían ajustar sus metrónomos en los ensayos a la velocidad indicada y adaptar a ella su ejecución. A primera vista, el metrónomo llevó a su apoteosis la asimilación de la música al tiempo marcado por el reloj. Sin embargo, su juicio ha sido siempre controvertido.

Beethoven se convirtió en entusiasta del invento, pero a menudo se ha tenido la sensación de que las velocidades metronómicas que dejó indicadas son demasiado rápidas, en consonancia con una tendencia general entre los compositores a sobreestimar lo que es práctico y musicalmente convincente con un tempo rápido.

Napoleón, por su parte, puede que nunca llegara a escuchar la sinfonía que se escribió en su alabanza (aunque lo hiciera como si ya hubiera fallecido) o la pieza de batalla que celebraba ruidosamente uno de sus grandes reveses. Su gusto personal, hasta lo que su tiempo podía dar cabida a la música, favorecía más bien a los italianos, aunque no tanto a Cherubini como a Paisiello, Ferdinando Paer (1771-1839) y Gaspare Spontini (1774-1851), a los cuales llevó a París por su capacidad de suministrarle música apropiadamente imperial, pero melodiosa y no demasiado larga. Pero sería un compositor mucho más joven el que ascendería en los últimos años del reinado del emperador: Gioachino Rossini (1792-1868), cuyos triunfos tempranos, presentados primero en Italia y rápidamente llevados a otros lugares, incluyeron *L'italiana in Algieri* (*La italiana en Argel*, 1813). Una comedia de Rossini era en sí misma como un elaborado mecanismo de relojería, haciendo girar personajes muy brillantes a través de situaciones de farsa al compás del tic-tac de un ritmo regular y un claro impulso armónico.

También en 1813, en Londres, Salomon y otros fundaron la Sociedad Filarmónica para establecer una serie de conciertos con un repertorio fundamentado en las sinfonías de Beethoven. Obras que encarnaron el cambio vendrían ahora a representar la permanencia. Y su valor fue interpretado como debía, porque fue en ese mismo año que el escritor y músico berlinés Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) — conocido casi exclusivamente hoy por sus cuentos fantásticos, pero que en su tiempo fue un respetado compositor y crítico— publicó un influyente ensayo sobre Beethoven. Ridiculizando los esfuerzos de los compositores de música instrumental por «representar emociones definidas, incluso sucesos definidos» (no podría haberse encontrado aún con *La victoria de Wellington*, o quizá siquiera sospecharlo), tomó de inmediato una posición contra la opinión que, a través de Rousseau, se remontaba a Platón. Pero también repudió la idea de la música como un ente delicioso y comprensible por derecho propio, como sonido y forma. Más bien, «la música le descubre al hombre un reino desconocido, un mundo que no tiene nada en común con el mundo sensual externo que le rodea, un mundo en el que al entrar deja atrás todo sentimiento definido para rendirse a un anhelo inexpresable».

Eso, en cualquier caso, era el efecto de la música instrumental más grande, la que habían practicado, para Hoffmann, sólo tres compositores. Haydn y Mozart fueron los «primeros en mostrarnos el arte en todo su esplendor». Después vino Beethoven, cuya música «nos abre lo monstruoso y lo inconmensurable», «pone en marcha el mecanismo del miedo, del asombro, del horror, del sufrimiento». Esta postura de Beethoven, sin duda grandilocuente, suponía también una transformación. Las obras del gran compositor no debían verse como portadoras de fuerzas mundiales que

combatieran para desbancar la tiranía y para la exaltación de la libertad. Y en el caso específico de la *Quinta sinfonía*, cuyo progreso unificado Hoffmann fue el primero en alabar, el autor debía verse como quien se dirige, no a la multitud, sino al oyente individual, llevado «imperiosamente adelante hacia el mundo espiritual de lo Infinito».

Hoffmann tenía un nuevo nombre para este programa artístico: Romanticismo.

## Parte VI

### Tiempo que escapa (1815-1907)

El periodo romántico en la música, que generalmente se cuenta a partir de Beethoven, introdujo un nuevo elemento en el arte: la tragedia. Y hasta donde era trágica, la música anterior (la de Gluck, Mozart o incluso Monteverdi) era incipientemente romántica. La tragedia es la pérdida. La pérdida es la concomitancia inevitable del cambio. En la veneración de Haydn, Mozart y Beethoven, y en mantener muchas de sus obras en el repertorio interpretativo, el siglo XIX generó un ideal que nunca podría ser recuperado. La grandeza se había esfumado.

Ese fue uno de los aspectos de la pérdida en la música, pero hubo otros que sobrevinieron al caer la sombra sobre aquello que había sido optimista en las obras de Beethoven de la primera década del siglo. La fe en el progreso se hizo más difícil de mantener. La complejidad que Beethoven había desarrollado a partir de lo que encontró en Haydn y en Mozart, una complejidad esencialmente armónica y de forma, parecía requerir una continua ampliación, al menos de las relaciones entre acordes y tonalidades que se podían emplear, hasta el punto que se hizo imposible conseguir una conclusión afirmativa que atara todos los cabos. Se podría afirmar que Beethoven alcanzó ese punto con su *Octava sinfonía*, cuyos gestos son tan a menudo irónicos. Pasó una década antes de que pudiera completar otra sinfonía; entretanto su música creció en amplitud de alcance y se hizo más indefinida. El cambio continuaba como si lo impulsara un inexorable motor histórico, aunque en direcciones poco claras, y por ello rara vez, incluso en Beethoven, lograban alcanzar un destino triunfante.

Existían también dudas sobre el propósito de la música. El ensayo de Hoffmann situó la comprensión de la música en el reino de la metafísica, y algunos románticos posbeethovenianos se complacían en contemplar su obra bajo esa luz divina. Para muchos otros, sin embargo, la música era el lenguaje de los sentimientos, que los recursos armónicos, cada vez mayores, estaban tornando a la vez más preciso y más ambiguo. Fue ésta una época magnífica para la canción y el lirismo instrumental, y para la ópera entendida como drama emocional. Estaba menos extendido el apremio moral con el que Beethoven había hablado de su público, más que de sí mismo.

Muchos oyentes, no obstante, buscaban precisamente esa decidida confrontación con la verdad eterna, el camino hacia el «Infinito» de Hoffmann. Para el público del siglo XIX, dominado completamente por la burguesía, la música era una nueva religión —quizá *la* nueva religión— que reemplazaba a aquellas que estaban siendo puestas en duda por la investigación científica y los estudios bíblicos. Las grandes



salas de conciertos del último tramo del siglo indican una confianza más sólida en ellas que en las catedrales: la Musikverein de Viena (1870), el Concertgebouw de Ámsterdam (1888), el Carnegie Hall de Nueva York (1891). Para entonces se habían establecido orquestas en las principales ciudades de Europa y las Américas, y se tenía la posibilidad de asistir a sus conciertos cada semana durante toda la temporada, como si se fuera a la iglesia. La música en casa era con frecuencia un entretenimiento, pero también podía llegar a ser un acto cercano a la oración.

Aun así, el siglo XIX, tan diverso, también disfrutaba de la música como relajación y regocijo, siguiendo el camino histórico que pasa por las comedias de Rossini hacia las operetas a ritmo de vals de Viena y las baladas de salón del mundo de habla inglesa. La música podía ser un buen pasatiempo. A niveles mayores esta evocación del paso del tiempo podía llegar a parecer consoladora. Uno de los efectos de la mitificación de los clásicos —Haydn, Mozart y Beethoven, a los que pronto se uniría Bach— fue que mantuvo la integridad del sistema tonal basado en los modos mayores y menores, mucho tiempo después de que las obras tardías de Beethoven llevaran al sistema al borde de la desintegración. De hecho, la promesa de un final resolutivo, de una concordancia última, era fundamental para el poder de la música. El universo iba haciéndose cada vez más complicado a medida que la ciencia decimonónica comenzaba a revelar su edad y su extensión. Pero una sinfonía podía, por una hora, garantizar una experiencia de totalidad, de continuidad y de comprensibilidad, o al menos un conocimiento más profundo del modo en que aquellos objetos iban escapándose.

## Capítulo XIII

### El sordo y el cantante

Aunque con la derrota definitiva de Napoleón en Waterloo en 1815 las viejas monarquías quedaron restauradas y estabilizadas, los verdaderos vencedores fueron los burgueses. La música cortesana vio su importancia muy disminuida: no habría más Haydns, grandes compositores que escribían alegres para un príncipe que sabía apreciar su trabajo. La demanda de música provendría ahora enteramente del público de concierto y ópera, de las sociedades corales que iban apareciendo en las ciudades de la esfera de habla inglesa y alemana, con un incremento en la presencia de música sacra en la sala de conciertos, y de los intérpretes aficionados en sus casas. Era este el mundo comercial en el que Hummel y Spohr habían medrado y en el que Rossini fue un maestro. Desde el año de Waterloo su base fue Nápoles, que siguió siendo la fuente primordial de la ópera italiana, y desde la que sus obras subyugaron a una extensión de Europa mayor de la que las tropas de Napoleón habían podido controlar. Conocía bien a su público. Con su ingenio burlón y un estilo elegante e imaginativo presente ya desde cada obertura, combinó humor y sentimiento en sus comedias, entre las que se encuentra *Il barbiere di Siviglia* (1816), y sus óperas serias trataron temas con la garantía de la historia, como su *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (*Isabel, reina de Inglaterra*, 1815), de la Biblia, como *Mosè in Egitto* (*Moisés en Egipto*, 1818), o de la gran literatura, como *Otello* (basada en la tragedia de Shakespeare, 1816), *Ermione* (basada en la *Andromaque* de Racine, 1819) o *La donna del lago* (basada en el poema de Walter Scott *La dama del lago*, 1819). En 1822 viajó a Viena, donde su empresario napolitano estaba haciendo representar seis de sus óperas. Allí conoció en persona a Beethoven, y ciertamente su música fue escuchada por un joven que aún esperaba dejar su impronta como compositor teatral: Franz Schubert (1797-1828).

Mientras Rossini conquista el mundo, Beethoven y Schubert fijaban su mirada en el ámbito doméstico que, en sus composiciones, adquirió la altura de la universalidad. Ambos compositores, que llevaban vidas separadas dentro de la misma ciudad, estaban dedicándose en gran medida a la música para piano y a las canciones. Entre las obras que Beethoven concluyó durante estos primeros años de paz posnapoleónica se incluyen su ciclo de canciones *An die ferne Geliebte* (*A la amada lejana*) y sus últimas cinco sonatas para piano, aunque para 1822 trabajaba ya en una sinfonía encargada por la Sociedad Filarmónica de Londres, mientras que también iba completando su gran misa, la *Missa solemnis* (1819-1823), que había comenzado como regalo para su amigo, discípulo y colega el archiduque Rodolfo (1788-1831),

hermano del emperador austríaco y cardenal de la Iglesia católica de Roma. Durante el mismo periodo Schubert fue escribiendo centenares de canciones, basándose en los versos de grandes poetas y de amigos suyos. Entre estas composiciones, producidas con enorme rapidez, se encuentran clásicos del repertorio como *Erlkönig*, que escribió a los dieciocho años y que seis años más tarde, en 1821, sería su primera obra publicada.

En muchos aspectos los dos compositores son muy distintos. Pertenecieron a distintas generaciones y se decía que sólo se encontraron en una ocasión, cuando Beethoven yacía en su lecho de muerte; aunque las nieblas de los mitificadores han oscurecido largamente los hechos verdaderos de la conexión entre ambos. Sus diferencias musicales, sin embargo, están bien claras. Schubert no tenía el dinamismo de Beethoven. Siempre a gusto en el mundo del *lied*, en su música instrumental Schubert progresó desde una placidez mozartiana hacia una oscuridad y una fuerza de voluntad —aunque dentro de una incertidumbre un tanto tortuosa— que se debía sólo en una pequeña parte a Beethoven. Este nuevo estilo llegó en un nuevo cuarteto (1820) y en la *Sinfonía «Inacabada»* (1822), la cual se compone sólo de un primer tiempo y un movimiento lento, y que expresa una resignación —que resulta extraordinaria en una persona tan joven— a la que poco hay que añadir. Una sinfonía inacabada de Beethoven, si hubiera existido tal cosa, se cerniría sobre el futuro. La música de Schubert está poseída por la necesidad de divagar, de reconsiderar repetidamente los nudos armónicos que podrían llevar hacia un número indeterminado de direcciones: no en vano los temas presentes en los textos de sus canciones son la noche, la duda y la separación angustiante. También Beethoven gozó del aprecio internacional. Sus nuevas sonatas para piano, aunque complejas y muy difíciles de ejecutar, se publicaron tan pronto como se concluyeron. Las obras de Schubert, hasta que comenzó a mandarlas publicar, circularon sólo entre su círculo de amistades, que se reunían en veladas musicales. Sus esfuerzos a medio plazo, que se concentraban en el teatro, no se vieron recompensados, y muchas de sus grandes obras, incluida la *Sinfonía «Inacabada»*, permanecerían ignotas y sin ser escuchadas hasta mucho después de su muerte.

Sin embargo, también en algunas cosas Beethoven, que se acercaba a los cincuenta, y Schubert, que tenía la mitad de esa edad, se encontraban cercanos. Ambos parecían no estar en consonancia con los tiempos. En la paz que siguió a la caída de Napoleón y con el ascenso total de la burguesía, la gente quería a Rossini, la frivolidad y el entretenimiento. Las sonatas que iba escribiendo Beethoven —y muy especialmente su «*Hammerklavier*» (op. 106 de 1817-1818; el nombre tan sólo significa «piano<sup>[16]</sup>») de casi una hora de duración— suponían una molestia que debía tolerarse teniendo en cuenta las sinfonías de la década anterior, que ya eran piedras angulares del repertorio concertístico.

Ambos compositores escribieron también música sacra más para estimular a los que la cantaran o escucharan que para orar ante el Todopoderoso. Beethoven escribió

en la partitura de la *Missa solemnis* que esa música provenía del corazón y que pretendía conmover corazones, ciertamente los de los intérpretes tanto como los de los oyentes. Con su tensísima tesitura (especialmente la de las sopranos), los coristas no tienen opción más que de proyectar la obra con toda intensidad, aunque hay pasajes que recaen en la dulzura de la época en la que el compositor estudió a Händel, a Bach y a otros músicos anteriores, produciendo asombrosos giros armónicos y texturas vigorosamente polifónicas. Esto mismo puede encontrarse también, basándose en las mismas fuentes, en las sonatas para piano compuestas a la vez que la misa: la op. 106, por ejemplo, termina con un enorme movimiento fugado, como si el entrelazamiento que produce una fuga pudiera de nuevo, como en el siglo anterior, producir una solidez conclusiva.

Lo que remata el final de la *Missa solemnis* no es una fuga, sino una serena confirmación de la paz que reviste las palabras del Agnus Dei y a la que se da plena actualidad con el recuerdo de los ruidos de batalla del principio del movimiento, una confirmación particularmente significativa para las gentes que acababan de vivir las guerras napoleónicas. Éste es sólo un ejemplo de la reinterpretación crítica a la que somete Beethoven a los textos sagrados desde el marco del aquí y del ahora, y desde la divinidad del ser humano. La frase del Credo en la que esto se afirma más contundentemente es la que proclama la humanidad de Jesús, y la obra como conjunto, en sus enormes dimensiones y su intencionalidad, parece destinada más para la sala de conciertos que para la iglesia. Continúa así una línea establecida ya en la anterior misa de Beethoven, en las misas tardías de Haydn, que de inmediato se dieron como piezas de concierto, y en el *Réquiem* de Mozart, que fue de importancia capital en el establecimiento del estatus póstumo de su compositor. Las misas de Schubert pertenecen de igual forma a esta fase incipiente de la sacralización del concierto.

Los dos grandes compositores vieneses de la época se parecieron también en su éxito intermitente en el teatro. Ambos estudiaron con Salieri, Beethoven durante un corto periodo en 1801-1802, Schubert antes de cumplir los veinte años. Pero el régimen de Salieri había concluido y la ópera vienesa se ofrecía ahora en alemán, representándose en teatros predominantemente a las afueras de la ciudad, que es como se presentó *Die Zauberflöte* de Mozart en 1791. Como en tiempos de Mozart, era aún más frecuente, en óperas en alemán y en inglés, que no hubiera recitativo, y que las arias y demás números fueran apareciendo dentro del diálogo hablado. Fue éste el modo en que Beethoven escribió *Fidelio*, y en el que lo reescribió y lo reescribió para producciones subsiguientes. Y es así como Schubert escribió la mayor parte de su música teatral. Beethoven soñaba con componer una ópera sobre el *Fausto* de Goethe, que nunca llegó a acometer; Schubert completó la partitura de tres óperas de gran formato que se amontonaron en su pila de manuscritos inéditos.

Nadie en el teatro musical alemán podía compararse con Carl Maria von Weber (1786-1826), primo de Aloysia Weber, de quien Mozart estuvo enamorado, y

de su hermana Constanze, a quien amó después, más mayor, y con la que se casó. Toda la familia estaba vinculada al mundo de la música y el teatro, y Carl Maria creció en los caminos que transitaba la *troupe* de sus padres, interviniendo en obras de teatro y óperas. En este mundo cabía bien poca de la sofisticación que exigían las partitura de Rossini, y Weber absorbió la energía de lo inmediato, desarrollando también un oído muy sensible a las sonoridades de los distintos instrumentos, especialmente a la oscuridad evocadora de las maderas graves y las trompas, que empleó para introducir un elemento pintoresco en la orquesta romántica temprana. La combinación de melodrama y magia sonora hizo de su *Der Freischütz* (*El cazador furtivo*, 1821) la ópera alemana de mayor éxito de su tiempo. Sus siguientes obras, también sus últimas, fueron encargos para Viena (*Euryanthe*, 1823) y Londres (*Oberon*, 1826).

Entretanto, los esfuerzos de Beethoven después de la *Missa solemnis* se encaminaban a la escritura de una colección de variaciones para piano y a la terminación de su *Novena sinfonía*. Las variaciones fueron compuestas a instancias del principal editor musical vienés, Anton Diabelli (1781-1856), que había invitado a todos los compositores que se le vinieron a la mente a idear variaciones sobre un modesto vals de invención propia. Deseaba tener una variación de cada compositor, confeccionando así una imagen caleidoscópica del mundo musical, y la mayoría de los que invitó a unirse a la iniciativa le complacieron, entre ellos Schubert, de quien Diabelli había editado sus canciones, y un Franz Liszt (1811-1886) de once años, cuyos padres le habían traído a Viena para completar su educación. Liszt también estudió con Salieri, y también con el discípulo de Beethoven Carl Czerny (1791-1857), una especie de fábrica unipersonal de música para piano que llegaría a publicar un op. 861 en su producción de estudios, sonatas y muchas otras obras, y que también contribuyó con una variación a la colección de Diabelli, además de componer una coda para la misma. En 1822, Liszt hizo su espectacular debut en Viena; al año siguiente, tras un segundo concierto, recibió, como siempre recordaría, el beso de Beethoven.

Aunque Beethoven se sintiera conmovido por un niño al que no podía oír, el avejentado compositor reconocía su propia distancia con el negocio musical representado por Diabelli, Czerny y, a su debido tiempo, Liszt. Contribuyó a la colección de Diabelli no con una variación, sino con treinta y tres, configurando una obra de una hora de duración que cierra su propio círculo con la reexposición final del vals: este gesto es un homenaje de las *Variaciones Goldberg* de Bach, pero también excluye de plano las otras variaciones que Diabelli había ido reuniendo. Se pone en marcha un proceso de investigación musical, con el vals como objeto de estudio y procedimiento de investigación, y aunque el resultado sea humorístico o airado, puede ocurrir también que la sencillez abra una ventana a la contemplación admirativa.

Si existe una variedad parecida en algún momento de la *Novena sinfonía*, esta

obra recuerda mucho más al Beethoven heroico de una o dos décadas antes, y de hecho dos elementos esenciales se remontan a su juventud: la idea de poner en música la «Oda a la alegría» de Friedrich Schiller —una celebración de la camaradería humana, escrita cuatro años antes de la toma de la Bastilla— y la melodía que encontró para ese texto, una melodía que ya había aparecido en distintas versiones en la fantasía coral de 1808 e incluso en una canción trece años anterior. Como en *Fidelio*, una cantata de un optimismo irresistible —en este caso la «Oda a la alegría»— se impone a un mundo caduco (la ópera, la sinfonía) y entroniza a la música como fuerza vital, más presente en la interpretación que en la obra, una fuerza a la que da vida un grupo de personas que exhortan a un público.

De nuevo, por última vez, Beethoven presentó un concierto para poner al día al público vienés en lo tocante a su producción sinfónica: la fecha fue el 7 de mayo de 1824, y tras la sinfonía se programó una obertura reciente (*Die Weihe des Hauses* [La consagración de la casa]) y tres secciones de la *Missa solemnis*. Después Beethoven se concentró en la escritura de cuartetos para cuerda, estimulado por el regreso a Viena desde San Petersburgo del violinista Ignaz Schuppanzigh (1776-1830) y el encargo que Schuppanzigh traía de un príncipe ruso. En Viena, Schuppanzigh fue un promotor aventajado de conciertos de música de cámara, en los que, entre 1824 y 1826, introdujo nuevas obras de Schubert y también de Beethoven. Muchas de estas obras parece que dejaron perplejos a muchos contemporáneos (teniendo en cuenta el hecho de que la música de Beethoven era más comentada que la de Schubert en las nuevas revistas musicales de la época), y siguen siendo hoy un desafío para el intérprete y el oyente. Incluso más que sus últimas sonatas para piano, los movimientos de los últimos cuartetos de Beethoven son a menudo bruscos, de texturas densas y con formas que dependen mucho más de la convicción inmediata de la propia música —la fuerza de la voz beethoveniana— que de las convenciones de la época. El *Cuarteto en do sostenido menor, op. 131*, está integrado por seis movimientos completos, de los cuales el último, según el plan original, es un nuevo encuentro con Bach, la *Grosse Fuge* (*Gran fuga*), en la que la energía contrapuntística empuja el desarrollo a través de armonías de una disonancia extrema.

Los tres últimos cuartetos de Schubert, y las tres sonatas para piano que escribió hacia el final de su vida, se expresan según la convención en cuatro movimientos. De distinto modo resultan más alarmantes que aquellas obras maestras de Beethoven, porque si bien Beethoven mantuvo una posición positiva hasta el final, luchando por abrazar y poner en orden la totalidad de posibilidades musicales de su época, gran parte de la última música de Schubert cede la voz a la desesperanza. *Winterreise* (*Viaje de invierno*, 1827), una serie de veinticuatro canciones, proporciona una experiencia de teatro interior, dando acceso a los cambios de ánimo de un viajero solitario que, rechazado en el amor, ve sus angustias reflejadas en todo el paisaje invernal que va atravesando. La obra, con toda la intensa expresividad que posee la línea vocal, depende igualmente, como es habitual en Schubert, del piano, que ofrece

al cantante su propio paisaje de apoyo e imaginaria, y a veces también de exclusión o ilusión. La extraña conclusión de la obra deja abiertas varias interpretaciones, ninguna de ellas reconfortante. Lo mismo ocurre con las últimas obras instrumentales, en las que el mensaje último es sombrío, inquietante. Pueden llegar incluso a herir, como pasa con los gritos de angustia del *Cuarteto en sol mayor*, o pueden transmitir una desesperación sin alivio posible. Los movimientos lentos de las sonatas cantan canciones tristes, como el de la *Sonata en la mayor*, que se desgarran en un frenesí en el que la continuidad musical queda rota por estrepitosos acordes, o el de la *Sonata en si bemol*, que va desarrollándose a ritmo lento de paseo y llega repetidamente al borde del colapso.

Esta no es una música hecha para el éxito; ciertamente no para el éxito en un mundo que prefería ser seducido o quedar estupefacto. Allí había muchos para proporcionar esa estupefacción. Estos asombradores pertenecen a una nueva especie de virtuosos, de los cuales el primero y más célebre fue Nicolò Paganini (1782-1840), que comenzó su conquista del mundo en Viena en el último año de vida de Schubert. De apariencia demacrada, arrancaba de su violín sonidos que evidenciaban una destreza prácticamente inverosímil, y llevaba a su público al éxtasis, generando el mito de que había firmado un pacto con el diablo; mito que, lejos de desacreditar, incluso promovió a través de su comportamiento manifiestamente pernicioso como jugador y mujeriego. Se dice que las gentes de Viena comenzaban a ocupar las localidades para sus conciertos con dos horas de antelación para evitar las tremendas aglomeraciones. Goethe estaba atónito: «No encuentro la base de esta columna de rayos de sol y nubes. Escuché algo simplemente meteórico y fui incapaz de entenderlo». No obstante, los conciertos de Paganini, sus doce caprichos para violín solo y otras de sus obras —cuya publicación fue retrasando para no desvelar sus secretos— existen para dar una idea de algunos de sus muy notables logros, como tocar notas casi simultáneas en música muy rápida con el arco y con *pizzicato* (pulsando las cuerdas con los dedos), o producir notas extremadamente agudas, una octava por encima de la tesitura natural del instrumento, haciendo que la cuerda vibrara el doble de rápido de lo normal.

Paganini y Schubert, el músico público y el músico privado, el lucimiento y la intimidad, el orgullo y el miedo: he aquí otro contraste de los años veinte musicales del siglo XIX, pero también otra conjunción. El admirado virtuoso y el compositor ignorado, que debieron de pasar mucho tiempo trabajando, no encontraban lugar dentro de la sociedad burguesa que iba conformándose después de 1815. Eran intrusos, extraños en virtud de la aclamación o del abandono. Paganini fue uno de los primeros en beneficiarse (si en verdad lo hizo) del culto decimonónico al genio musical, el culto que se apropió de Mozart (pero más como santo que como demonio) y que con gusto hubiera adoptado a Beethoven, si éste no hubiera estado convencido de proseguir su camino de exploración; continuando, de hecho, en la insistencia de que la esencia de la música se encuentra en el cambio, no en la conservación.

Sin embargo, era posible que otros compositores encontraran también un hueco en que acomodarse, como siempre había hecho el amable Rossini, y como volvió a hacer cuando, en 1824, se instaló en París. Uno de sus primeros empeños al llegar allí fue el de escribir una ópera hecha de piezas de lucimiento para la coronación al año siguiente de Carlos X, en cuyo breve y autoritario reinado (1824-1830) se instituiría una nueva tradición en la Ópera de París, la de representar obras de generosa duración (la norma dictaba cinco actos) y que requerían de abundantes recursos escénicos: la *grand opéra*. Se considera que la tradición se inició con *La muette de Portici* (*La muda de Portici*, 1828) de Daniel Auber (1782-1871), a la que no se le puede achacar falta de efectismo escénico, ya que concluye con la heroína, representada por una bailarina, arrojándose a la lava que fluye de la erupción del Vesubio. Rossini contribuyó al repertorio con su *Guillaume Tell* (*Guillermo Tell*, 1829), pero más tarde, con la caída del rey, se recortó su contrato y no escribió más óperas.

Un niño berlinés, nacido en el confort, y también en el estímulo intelectual, comenzaba su carrera creativa cuando Weber, Beethoven, Schubert y Rossini, en años sucesivos, iban terminando las suyas: Felix Mendelssohn (1809-1847). En su *Cuarteto en la menor* (1827) alcanzó una determinación y una intensidad que hacen que la obra parezca precipitarse en pos del recientemente fallecido Beethoven, aunque algunas de sus otras obras de juventud poseen una serena grandiosidad, incluyendo el optimista *Octeto para cuerdas* (1825) y su obertura para *A Midsummer Night's Dream* (*El sueño de una noche de verano*, 1825), este último añadiendo más colores a la paleta atmosférica de la orquestación romántica. El 11 de marzo de 1829, en Berlín, preparó la primera interpretación pública de la *Pasión según san Mateo* de Bach desde la muerte de su compositor; su abuela le había regalado un ejemplar de la partitura. Poniendo de nuevo la obra de Bach en circulación, aunque ahora en la sala de conciertos en vez de en la iglesia, Mendelssohn se hizo responsable de que la música diera un paso más en su camino hacia un estatus religioso. Sólo tenía veinte años cuando lo hizo, y para entonces ya era un compositor maduro y apreciado. Si había alguien llamado a ocupar el lugar de Beethoven (o de Schubert) en el mundo musical, él era el candidato seguro. Pero no habría una sucesión inmediata.



## Capítulo XIV

### Ángeles y otros prodigios

Lo que ocurrió a continuación fue la aparición repentina de todo un abanico de talentos diversos. En el año señero de 1830 —el año en que Luis Felipe asumió en París el cargo de «rey ciudadano» y en que Bélgica consiguió su independencia tras las revueltas ocasionadas por *La muette de Portici*—, los logros de la nueva generación fueron extraordinarios. El 17 de marzo, en Varsovia, Fryderyk Chopin (1810-1849) dio su primer concierto importante, incluyendo en el programa su *Concierto para piano en fa menor*. Seis días antes, Vincenzo Bellini (1801-1835), uno de los últimos grandes compositores de la escuela napolitana, había visto subir su versión de la historia de Romeo y Julieta, *I Capuletti e i Montecchi*, a los escenarios de Venecia. Entretanto Mendelssohn, de vuelta de su viaje por tierras británicas, introducía algunas de sus impresiones en su obertura *Die Hebriden (Las Hébridas)*, también conocida como *Fingal's Cave (La caverna de Fingal)*. En diciembre ocurrieron dos sucesos notables. El día 5, en París, Hector Berlioz (1803-1869) presentó su *Symphonie fantastique (Sinfonía fantástica)*, y el 26, en Milán, Gaetano Donizetti (1797-1848) vio engrandecerse su prestigio internacional con el estreno de *Anna Bolena*.

Al año siguiente, una de las obras de Chopin fue comentada en uno de los principales periódicos alemanes, el *Allgemeine musikalische Zeitung*, por un joven músico que, sólo tres meses más joven que el contemporáneo sobre el que comentaba, escribía su primer artículo y tendría aún que distinguirse: Robert Schumann (1810-1856). Una línea de esta crítica ha pasado a la historia: «¡Descúbranse, señores, he aquí un genio!». Pero éste es sólo un elemento dentro del elaborado diálogo imaginario en el que Schumann habla con muchas voces y oye otras muchas en la pieza que comenta. La obra es una colección de variaciones sobre un aria del *Don Giovanni* de Mozart, y Schumann la describe como una sucesión de escenas en sí misma, con el piano no sólo asumiendo las voces de cuatro personajes de la ópera, sino también de los sonidos de su mente y de las atmósferas que los rodean. Nada podría resaltar con más claridad otra de las facetas del Romanticismo según el ideal hoffmanniano, la de complacerse con la descripción compacta e intensa de estados de ánimo y carácter.

Schumann deja entrever aún más en su comentario en apariencia despreocupado de que las variaciones de Chopin «podrían ser quizá de Beethoven o de Schubert, si alguno de los dos hubiera sido un virtuoso del piano». Beethoven y Schubert, sólo unos pocos años después de su muerte, ya eran la medida de todo. Pero la referencia

al virtuosismo implica que Chopin se queda corto, como sentiría Schumann de sí mismo más tarde. El crítico francés François-Joseph Fétis (1784-1871) aclaró este punto al año siguiente cuando, comentando el debut parisino de Chopin, distinguió entre la «música para piano» de Beethoven y la «música para pianistas» del joven polaco.

Pero los compositores de esta generación no querían ser el siguiente Beethoven. Querían ser ellos mismos. Ninguno de ellos, con la posible excepción de Mendelssohn en sus sueños, quería emular la enormidad de Beethoven en la práctica de todos los géneros de la época: la ópera y la sinfonía, el cuarteto y la canción, las piezas corales de gran formato y las miniaturas para piano. El individualismo era parte del espíritu romántico, el individualismo de la expresión propia y de la autodeterminación en la elección de un mundo musical propio. Bellini y Donizetti se parecieron a Rossini en que se concentraron casi exclusivamente en la ópera. Chopin sólo escribía música que incluyera al piano, y dejó muy poca que no fuera en forma de pieza corta para piano solo. El patrón compositivo de Schumann a lo largo de los años treinta del siglo sería muy parecido, como lo sería el de Liszt, aunque para este momento Liszt estaba más preocupado de las invenciones de sus contemporáneos que de las suyas propias. En 1833 publicó un arreglo para piano de la sinfonía de Berlioz, al que siguieron en años siguientes versiones de las sinfonías de Beethoven, de las canciones de Schubert y de las óperas más recientes. Aún quedaban muchas décadas para la aparición de los medios electrónicos con que difundir la música, pero Liszt ya ofrecía la manera de que un extenso repertorio pudiera viajar a muchos lugares. Berlioz, en cambio, no compuso nada para el piano, y ninguna obra suya deja de ser todo lo original y diferenciada de lo que fue capaz.

Tampoco compuso, al menos en estos años tempranos, nada que no tuviera que ver consigo mismo. La *Symphonie fantastique*, que subtuló «episodio de la vida de un artista», es un intento explícito de describir (para el público) y revivir (para sí mismo) los altibajos del amor tal como los sintió al ser rechazado por la actriz irlandesa Harriet Smithson. Berlioz distribuyó entre el público del estreno su programa de la obra, detallando los sucesos de los cuatro movimientos como si fueran escenas de una ópera, aunque cortésmente sin mencionar el nombre del objeto de sus esperanzas y desdichas. Ella visitó París en repetidas ocasiones como miembro de una compañía teatral shakespeariana británica a partir de 1827, y es difícil discernir si Berlioz estaba más enamorado de ella o de los papeles que interpretaba, como también es difícil saber dónde están los límites entre el sentimiento real y la dramatización dentro de la sinfonía. De hecho, desdibujar esa distinción era parte del empeño romántico. La música de Berlioz no posee el tono confesional que se desprende sin esfuerzo de las sonatas, canciones y cuartetos de Schubert. Como le ocurría también a Schumann, demostró en sus escritos y en su música una tímida habilidad para ordenar sus recursos y manipular su voz expresiva. Lo que dice, por ejemplo, de la música de la tormenta en la *Sinfonía «Pastoral»* de Beethoven está

dicho con ánimo de epatar, si bien magníficamente: «Ya no es una orquesta lo que uno oye, no es ya música, es más bien la voz tumultuosa de los torrentes celestiales mezclados con el rugido de los terrestres, con los furiosos relámpagos, con el estruendo de los árboles desenraizados, con las ráfagas de un viento exterminador, con los gritos atemorizados de los hombres y los mugidos de los rebaños. Es terrorífico, le hace a uno estremecerse, la ilusión es completa».

La palabra clave de todo esto es el último sustantivo. El intento de Berlioz de plasmar lo extraordinario, lo macabro, lo exultante, lo amenazador —un baile, una escena pastoral y una «marcha al patíbulo» son los movimientos centrales de la *Symphonie fantastique*—, produjo una inventiva inagotable de armonías, gestos y colores orquestales, todo para alcanzar la creación de una magnífica ilusión. Aunque no era intérprete, era un muy notable oyente (el primer gran crítico musical) y fue absorbiendo todo lo que escuchó en las obras de Gluck, Beethoven y Weber en la Ópera de París o en las veladas concertísticas ofrecidas por la Société des Concerts du Conservatoire a partir de 1828. Empleó la orquesta al completo en casi todo lo que escribió, y finalmente compiló un tratado sobre la orquestación. También fue exponente de un nuevo tipo de músico, el director de orquesta, aunque encomendó el estreno de la *Fantastique* a François Habeneck (1781-1849), que dirigía la Société.

Las orquestas en los siglos xvii y xviii habían estado dirigidas generalmente por un teclista o un miembro de la sección de cuerda, una práctica que se ha visto recuperada para la interpretación de la música de esta época desde los años setenta del siglo xx. El cambio vino a comienzos del siglo xix, cuando entre los directores se incluían compositores como Weber y Spohr, y entre los primeros músicos en hacer de la dirección su principal actividad, Habeneck y Michael Umlauf (1781-1842), que fue el responsable del estreno de la *Novena sinfonía* de Beethoven. La dirección de orquesta proporcionaba a los compositores un medio de mantener su estatus económico dentro de un mundo comercial, y mientras que la mayor parte de los compositores desde mediados del siglo xvii fueron instrumentistas, la mayoría de ellos a partir de principios del siglo xix y hasta principios del xx fueron directores. La presencia de un director iba siendo cada vez más necesaria, en parte debido a que los conjuntos estaban creciendo en tamaño (la *Fantastique*, a tono con los desarrollos de la orquesta de la Ópera de París, requería cuatro arpas, cuatro juegos de timbales, campanas y corno inglés, todos ellos empleados con un agudo sentido de la posición sobre el escenario y del color), en parte a que el sentido de la voz en la música desde Beethoven requería además un estímulo visual, como instigador.

Ese sentido de la voz no sólo lo convocaba el inmenso aparato orquestal de Berlioz, sino también el piano solo de Chopin o de Liszt, quienes vivían en la misma ciudad que Berlioz, París, a comienzos de los años treinta del siglo. Paganini fue un visitante habitual de la ciudad: Berlioz escribió para el gran virtuoso no un concierto formalmente hablando, sino otra sinfonía programática, *Harold en Italie* (*Harold en Italia*, 1834), basada en Byron<sup>[17]</sup>, y a cambio de sus esfuerzos recibió unos

generosos honorarios, pero no una interpretación pública de la obra. Otras mariposas lustrosas atraídas por la ciudad de las luces fueron Bellini y Giacomo Meyerbeer (1791-1864), nacido en Alemania, quien dio a la Ópera de París dos modélicos exponentes de la *grand opéra* con sus *Robert le diable* (*Roberto el diablo*, 1831) y *Les Huguenots* (*Los hugonotes*, 1836), que se convirtieron en clásicos del repertorio mientras iba trabajando en su siguiente proyecto, *Le Prophète* (*El Profeta*, 1849). Berlioz, cuya atención a las demandas de su público se veía siempre modificada por sus apremiantes necesidades expresivas, no cosechó éxito alguno en el mismo teatro con su primera ópera, *Benvenuto Cellini* (1831). Una de las razones pudo ser que la partitura, destinada en un principio a otra compañía, no incluía ningún *ballet*, que, según el propio compositor comentó en su crítica del *Guillaume Tell* de Rossini, era un requisito fundamental en la Ópera de París, «incluso en una representación del Juicio Final».

Los teatros de París, entre los cuales el Théâtre Italien rivalizaba con la Ópera, atraieron a todos los grandes cantantes del momento. Bellini, al escribir *I puritani* (*Los puritanos*, 1835) para el Italien, podía estar seguro de contar con un reparto central de grandes estrellas. También destacaban en la ciudad dos hijas del maestro español de canto Manuel García (1775-1832): María Malibrán (1808-1836), que murió muy joven tras sufrir un accidente de equitación, y Pauline Viardot (1821-1910), que llegó a hechizar a uno de los escritores más prominentes (Iván Turguéniev) y a algunos compositores de otra generación (Brahms entre ellos). Todos estos cantantes, que crecieron con Rossini, se adaptaron a la mayor fuerza y el dinamismo requeridos por Bellini, Donizetti y Meyerbeer; requeridos no porque la orquesta fuera de mayor tamaño (que normalmente no era el caso), sino porque así lo exigían las partes cantadas. Las *grands opéras* en cinco actos requerían una nueva resistencia; la ópera romántica en general exigía un esfuerzo especial por parte del héroe o la heroína, quienes vivían una vida romántica, asumiendo sus destinos que conducían, especialmente en el caso de las heroínas, hasta la muerte.

Y mientras se encaminaban hacia ese final, cantaban, y su canto llegó hasta la música instrumental de la época: directamente, como en el caso de las fantasías operísticas de Liszt (por ejemplo, *Réminiscences de Lucia di Lammermoor*, 1835-1836, basada en el último éxito de Donizetti), o indirectamente, como ocurre con el paralelismo entre las largas y cristalinas melodías de Chopin y de Bellini. Chopin no fue sólo un gran melodista o un gran compositor de «música para pianistas», por muy profunda que fuera su comprensión de las texturas pianísticas, aplicadas a instrumentos progresivamente de mayor tamaño y mayores capacidades. Sus innovaciones armónicas llegaron tan lejos como las de Schubert, y sus gestos melódicos podían ser tan aterradores como cualquiera de los de Berlioz, como al final de la *Balada en sol menor* (ca. 1833). Poco después de llegar a París, dejó de dar conciertos (hasta 1848, hacia el final de su vida), ya que pudo mantenerse dando clases y publicando su música. Uno debe maravillarse de la enorme cantidad de

pianistas aficionados que podían contemplar en los años treinta del XIX una música tan difícil y, a veces, tan inquietante.

Los románticos de los años treinta, unidos por su percepción del poder expresivo de la música (según la visión de Mendelssohn, la música era un lenguaje más preciso que las palabras), por su búsqueda de ese potencial en la armonía y el color, así como en la melodía, y por su proyección de ese potencial en la voz de la música, se confabularon también contra todo lo que tuviera un regusto de norma o autoridad. Berlioz se irritaba bajo la jurisdicción de Cherubini en el Conservatoire; Schumann, en 1836, escribió que el mundo musical estaba dividido en románticos y clasicistas, entre los que se encontraban Hummel y Spohr. Sin embargo, los dos jóvenes compositores sin duda exageraban el caso. El *Réquiem en re menor* (1836) de Cherubini es completamente romántico en su tono sombrío, aunque carezca del sentido teatral de la puesta en música del mismo texto que Berlioz haría al año siguiente. También se pueden encontrar rasgos románticos en la música de Spohr. Pero la energía de los románticos de los treinta era una energía juvenil, una energía rebelde.

Había, sin embargo, una excepción: Mendelssohn. En cierto modo, él era el mayor de su generación (aunque de hecho Berlioz tenía cinco años más) al haber comenzado su carrera a principios de los años veinte, cuando Beethoven y Schubert aún vivían. Ya había demostrado su aprecio por las formas tradicionales, por el estilo del Clasicismo y por Bach antes de que nadie hubiera oído hablar de Berlioz. Ambos compositores se conocieron en Italia en 1831 y mantuvieron un contacto constante; para entonces ambos estaban aprovechando la plasticidad de la obertura de concierto, una nueva forma, en la escritura de música orquestal descriptiva (*Die Hebriden* de Mendelssohn; *Waverley* de Berlioz). Pero mientras que Mendelssohn evolucionó posteriormente hacia la utilización de tipos del pasado, clásicos (los tres cuartetos op. 44, 1837-1838) o barrocos (el oratorio *San Pablo*, 1836), Berlioz continuó reinventando constantemente el concierto, componiendo una extraña mezcla de fragmentos narrativos (*Lélio*, 1831-1832) como segunda parte de la *Symphonie fantastique*, o un híbrido de sinfonía y oratorio en la «sinfonía dramática» *Roméo et Juliette* (1839).

Todas las generaciones de revolucionarios que quisieran tomar el control tendrían que enfrentarse al dilema de trabajar dentro del sistema existente o desbancarlo. Mendelssohn a mediados de los años treinta ya había tomado el control. Su *Sinfonía «Italiana»* —otra colección de relatos de un viajero musical, de cuando conoció a Berlioz— fue un encargo de la Sociedad Filarmónica de Londres, y él mismo dirigió su estreno en 1833. La música en Inglaterra aún estaba dominada por compositores invitados, entre los que también estaba Spohr: las visitas de Mendelssohn eran casi anuales, y en los años cuarenta se convirtió en uno de los favoritos de la nueva reina, Victoria, y su consorte alemán. Entretanto, en 1835, se hizo cargo de una de las orquestas alemanas más venerables, la Gewandhaus de Leipzig (así llamada por el

mercado de telas en el que se celebraban sus conciertos). Allí, además de introducir nuevas obras (incluyendo las suyas propias y las de su amigo Schumann), interpretó la música que más había significado para él de niño —Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven— y añadió la *Sinfonía «Grande»* en do mayor de Schubert, que Schumann había descubierto recientemente. Fundó también un conservatorio en la ciudad, de importancia inmediata y duradera en la educación de músicos dentro de las tradiciones románticas —casi es un oxímoron— que se iban configurando.

La trayectoria de Mendelssohn, que abrazaba el pasado, resultó ser la del futuro. En Nueva York, por ejemplo, la *Quinta sinfonía* de Beethoven figuró en el programa del primer concierto de la Filarmónica en 1842. Pronto se podría hablar de un repertorio internacional, un canon. Podían verse las mismas óperas en Nueva Orleans que en París o en Milán, escucharse las mismas sinfonías en Londres, Leipzig y Copenhague. Quizá no fueran las sinfonías de Berlioz, pero bien podían ser las de Mendelssohn o Schumann.

Las obras de Schumann de los años treinta, todas para piano, incluyeron tres sonatas o composiciones del tipo de la sonata, aunque hubo muchas más colecciones de piezas cortas, en las que podía jugar con los cambios de tonalidad y de voz. Entre éstas se encuentran *Carnaval* (1834-1835), en la que las figuras de un baile de máscaras incluyen a alguna de sus novias, a colegas músicos (Chopin, Paganini) y al propio compositor en dos de sus encarnaciones favoritas, el poético Eusebius y el vital Florestan. Su utilización de la mascarada se extendía también al código musical: *Carnaval* se basa en cuatro notas que, en la nomenclatura musical alemana, componen el nombre de la ciudad natal de una de sus novias, Asch, letras que también aparecen en su propio nombre. Su matrimonio en 1840 —no con la doncella de Asch, sino con Clara Wieck (1819-1896), a cuyo noviazgo con el compositor, a estilo convenientemente romántico, se había opuesto su padre de manera tajante— puede que redujera la necesidad o el gusto de Schumann por el subterfugio. Pasó la mayor parte de ese año escribiendo canciones, después siguió con la escritura de piezas para orquesta (las sinfonías «*Primavera*» y en re menor, 1841) y música de cámara (el *Quinteto para piano*, el *Cuarteto para piano* y tres cuartetos para cuerda, todos de 1842).

Si bien estas obras orquestales y de cámara son formalmente convencionales, también es cierto que exploran nuevas posibilidades. La *Sinfonía en re menor* (revisada como su *Cuarta*) posee la estructura normal en cuatro movimientos, pero tocados sin pausas, y la *Sinfonía «Renana»* (la núm. 3, 1850) halla espacios sinfónicos inigualables para la evocación de imágenes sonoras, en particular una ceremonia en la catedral de Colonia; ambas iniciativas serían retomadas por otros compositores más avanzado el siglo. De manera más general, Schumann encontró el modo de hacer que el sentido romántico de la melodía funcionara dentro de las grandes formas. Por supuesto, este acomodo resultaba más sencillo si había una voz individual que cantara dentro de la pieza: un solista. De ahí la soberbia fluidez del

*Concierto para piano* (1841-1845) de Schumann y del *Concierto para violín* (1844) de Mendelssohn, ambos estrenados en Leipzig.

Los dos compositores compartían también una proximidad familiar con compositoras del sexo opuesto, ya que tanto la hermana de Mendelssohn, Fanny (1805-1847), como la mujer de Schumann, Clara, mantuvieron una intensa actividad creativa. Sus vidas, de alguna manera paralelas, dan una idea de algunos de los problemas a los que se enfrentaba una mujer en lo que era formalmente un mundo de hombres; por mucho que algunas músicas, y no menos las de Schumann y Mendelssohn, expresaran un sentido de evasión sexual y de cruce de fronteras, como ocurre explícitamente en el ciclo de canciones *Frauenliebe und —leben* (*Amor y vida de mujer*, 1840) de Schumann. Tanto Fanny Mendelssohn como Clara Schumann contribuyeron con algunas canciones a las colecciones publicadas bajo el nombre de sus respectivos homólogos masculinos, dudando a la hora de cuestionar la ficción social extendida de que los compositores eran todos varones. Fanny murió bastante joven; su muerte apresuró la de su hermano. Clara sobrevivió al largo declive de su marido hacia la locura y la muerte, pero suprimió voluntariamente toda su creatividad. O quizá el silencio simplemente le sobrevino, como parece que le ocurrió a Chopin en sus últimos años.

El romanticismo, como una centrifugadora, había desplazado de algún modo la música hasta sus bordes. Viena, que había sido la fuente principal de la música europea durante medio siglo, estaba ahora dominada por un compositor cuyos valeses, a diferencia de los de Chopin, estaban categóricamente hechos para ser bailados: Johann Strauss I (1804-1849). Algunos de los compositores más importantes provenían no sólo de Polonia, sino también de Rusia o de Dinamarca. Mijaíl Glinka (1804-1857) recurrió a su experiencia directa de Bellini y Donizetti, en Italia, así como a la literatura y el folclore rusos en sus óperas *Una vida por el zar* (1834-1836) y *Ruslán y Liudmila* (1837-1842), aclamadas como piedras angulares por compositores rusos posteriores. Niels Gade (1817-1890) se convirtió en el Mendelssohn escandinavo y fue venerado de manera parecida como prototipo regional.

El nacionalismo de Chopin era más ambiguo. En su juventud fue aplaudido tanto en Varsovia como en el extranjero por su cualidad de polaco prototípico pero, habiendo abandonado su país natal a la edad de veinte años, sólo regresó en una ocasión, y sus mazurcas y polonesas no se diferencian en mucho de sus valeses, nocturnos y otras series en su empleo de inagotables modelos tonales, caracteres rítmicos y formas. Como las danzas de Bach, las de Chopin le pertenecen más a su compositor que a ninguna situación geográfica sobre el mapa. La comparación resulta apropiada en otros aspectos, porque Chopin —si bien dentro de un estilo muy distinto, de momentos extensos y trayectorias precipitadas— era también un gran contrapuntista. Lo que hubiera hecho de haberse dedicado, como Schumann, a escribir para la orquesta resulta inimaginable. En vez de ello, llegó a detenerse por

completo.

Schumann no lo hizo. Prosiguió hacia géneros cada vez más grandes: la ópera y el oratorio. Tanto él como Berlioz se ocuparon del tema de Fausto casi al mismo tiempo, escribiendo respectivamente *Szenen aus Goethes Faust* (*Escenas del Fausto de Goethe*, 1844-1853) y *La Damnation de Faust* (*La condenación de Fausto*, 1845-1846), ambas partituras de extensión concertística para cantantes solistas, coro y orquesta, aunque por lo demás absolutamente distintas. La obra de Berlioz, casi cinematográfica en su intensidad y sus alternancias entre primeros planos (canción) y planos largos (secciones sinfónicas y corales), es como su música temprana, plena de sonido y furia, y de asombro y rareza. Sin embargo, encontraba ahora muchos más problemas para componer, siendo su *Faust* un estallido de luz dentro de un largo periodo de oscuridad creativa. Schumann, un compositor más uniforme, había llegado al oratorio a través de su creencia en la trascendencia del arte, y su tratamiento del tema viene más impulsado por la promesa de beatitud de la segunda parte del drama poético de Goethe, que Berlioz no llegó a tocar, que por el demoníaco Mefistófeles. Y mientras que Schumann bosquejaba esta ceremonia para la religión del arte, Mendelssohn ofrecía a la religión de la religión —y de la venerada forma händeliana— una plegaria en su oratorio *Elías* (1846), que escribió para uno de esos festivales corales que fueron tan prominentes en la vida musical británica del siglo XIX: la Trienal de Birmingham. Cuando Berlioz comenzó a interesarse por la narración sacra, ésta se convirtió en un cuento infantil, con una nueva adaptación de anteriores estilos ahora uniformizados y edulcorados que empleó en su oratorio *L'Enfance du Christ* (*La infancia de Cristo*, 1850-1854).

Mendelssohn y Chopin murieron con poco más de treinta años, como también le ocurrió a Bellini antes que ellos; los tres fueron santificados por la posteridad inmediata como seres divinos que ascendieron a los cielos antes de tiempo. A finales de 1853, Schumann escribió su última nota estando cuerdo, y Berlioz parecía haber agotado sus fuerzas, mientras que Donizetti yacía también en su tumba. Pero el Romanticismo no estaba en absoluto agotado. Liszt entraba en su periodo de mayor creatividad, y otros dos compositores, sólo tres años más jóvenes que Chopin y Schumann pero que habían empezado más tarde, iban ganando velocidad. Giuseppe Verdi (1813-1901) había hecho fama con *Nabucco* (1843) y en 1847 vio sus nuevas obras representadas en Florencia (*Macbeth*), París y Londres. Y *Der fliegende Holländer* (*El holandés errante*, 1841) había presentado al mundo a Richard Wagner (1813-1883).



## Capítulo XV

### Nuevos alemanes y la vieja Viena

En 1853, veintidós años después de haber dado la bienvenida a un contemporáneo en su primer artículo, Schumann daba su débil bendición en el último que escribiera a un miembro de la generación siguiente: Johannes Brahms (1833-1897). Brahms, de sólo veinte años, era ya autor de tres sonatas para piano, de canciones y de piezas de cámara, las obras de un joven romántico. Schumann debió de reconocer a su yo juvenil en esta música, y en su breve ensayo decía esperar el tiempo en que Brahms alcanzara el lugar en el que él, Schumann, se encontraba ahora, escribiendo composiciones para coro y orquesta que propiciarían «visiones aún más maravillosas de los secretos del mundo espiritual»; palabras que recuerdan a las de Hoffmann sobre Beethoven y que parecen sugerir una perspectiva muy distinta al juego de máscaras que había logrado distinguir en la música de Chopin y que había llevado hasta sus propias obras de juventud. Brahms, un poco por delante de las previsiones de Schumann, perseguiría algo parecido a esas visiones maravillosas en su *Rapsodia para contralto* (1869) y en su *Schicksalslied* (*Canción del destino*, 1868-1871). Pero su futuro inmediato era el de convertirse en pianista-compositor y autor de canciones, y se encontró, como músico alemán, en un mundo dominado no por las ambiciones de Schumann, sino por las de Liszt y Wagner.

Liszt, en uno de sus periodos recurrentes de autoreinvención, se había instalado en 1848 en la ciudad centroalemana de Weimar, el viejo hogar de Goethe, en la que se convirtió en director de música de la corte, aunque, acorde a los tiempos democráticos, haciendo la guerra bastante por su cuenta. Convirtió al Weimar de los años cincuenta del XIX en lo que fue Leipzig en los cuarenta y París en los treinta, un verdadero centro de interés musical, y desarrolló una red de colegas músicos y discípulos que sería conocida como la Nueva Escuela Alemana (con Berlioz como miembro honorífico). Pero, siempre generoso, presentó óperas de muchos de sus grandes contemporáneos procedentes de cualquier nación o filosofía estética, incluyendo obras de Schumann y Donizetti, Berlioz y Verdi, y, en 1850, el estreno del *Lohengrin* de Wagner. (Wagner, que se había alineado con los socialistas en 1848 en una de las muchas revoluciones que estallaron por toda Europa, vivía exiliado en Suiza). Al mismo tiempo, siguió produciendo ingentes cantidades de música para piano, incluyendo sus temibles *Études d'exécution transcendante* (*Estudios de ejecución trascendental*, 1851) y la *Sonata en si menor* (1852-1853); esta última va más allá de Schumann, Schubert y Beethoven en su fusión de cuatro movimientos en uno.

Habían terminado ya sus días de virtuoso ambulante, pero tuvo muchos sucesores en el circuito internacional, a medida que se iban desarrollando las redes ferroviarias y los transportes transatlánticos de pasajeros en las décadas centrales del siglo XIX, iniciando la era de las estrellas intercontinentales. Una de las primeras fue la soprano Jenny Lind (1820-1887), que fue presentada por todo Estados Unidos y en La Habana como «el ruiseñor sueco» en 1850-1851 por el empresario Phineas T. Barnum. Más tarde, en los años cincuenta y sesenta, el pianista y compositor estadounidense Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) atravesó el país en tren en múltiples ocasiones, llevando consigo una amalgama extraordinaria de herencias europeas y caribeñas. Pero sin duda el viajero más notable de la época fue el violinista noruego Ole Bull (1810-1880), que también atravesó los Estados Unidos en los años cincuenta y, en su sesenta y seis cumpleaños, tocó desde la cima de la Gran Pirámide.

Liszt en Weimar, inamovible mientras Lind, Gottschalk y Bull cautivaban a su público estadounidense, no sólo se acordaba del piano, sino que estaba descubriendo las posibilidades de la orquesta, de la misma forma que lo había hecho Schumann una década antes. Terminó dos conciertos para piano que habían permanecido largo tiempo inconclusos. Y más aún, inventó una nueva forma: el poema sinfónico, es decir, un movimiento orquestal que posee un significado narrativo o ilustrativo. Ésta era una innovación que había estado esperando su turno. Las oberturas de ópera se habían venido utilizando como piezas de concierto desde principios del siglo XVIII, y a partir de Gluck solían incluir alguna referencia del drama que se desarrollaría a continuación. Entre las cuatro oberturas que Beethoven compuso en diversos momentos para su *Fidelio*, las conocidas bajo los títulos de *Leonore* números 2 y 3 (con el título original de la ópera) son de hecho poemas sinfónicos, transmitiendo la práctica totalidad de la acción de la ópera en sólo unos minutos. Después de ellas, otros compositores además de Mendelssohn y Berlioz habían escrito oberturas de concierto, narrando historias o describiendo escenas (desafiando las elevadas esperanzas de Hoffmann). Los poemas sinfónicos de Liszt fueron un paso más hacia delante, expandiendo las dimensiones y liberando los impulsos descriptivos de las convenciones formales y funcionales del género de la obertura.

En los años cincuenta Liszt escribió doce poemas sinfónicos, al principio ayudado en la orquestación por su ayudante Joseph Raff (1822-1882), que más tarde compondría sinfonías completas describiendo las estaciones, los Alpes y los bosques. En esto Liszt, de nuevo, es en cierta medida el más autoexpresivamente romántico entre los románticos, mostrando que entendía la composición como acto de colaboración. Es así como produjo los muchos arreglos para piano y paráfrasis de partituras orquestales u operísticas que siguió escribiendo. Es así también como compuso su *Sonata en si menor*, que escribió como anteproyecto que debía ser completado por otros pianistas al tocarlo: la primera interpretación pública de la obra fue confiada a su discípulo Hans von Bülow (1830-1894), que se casó con su hija Cosima.

Si bien todas estas obras ponen en tela de juicio el concepto de la invención artística en solitario, la *Sinfonía Fausto* (1854-1857) de Liszt mira al futuro de distinta forma, comenzando con un tema que emplea las doce notas de la escala cromática al completo y que presagia de esta manera la atonalidad de medio siglo más tarde. No es menos notable el modo en que la obra cumple a la vez con su programa fáustico y con lo que se espera de su escritura sinfónica. El primer movimiento, con su tema en doce notas, transmite el anhelo sin fin de Fausto; el segundo es más balsámico, estudiando el personaje de su amada Margarita; el tercero recupera los temas de Fausto y Margarita pero de modo grotesco, generando la imagen de Mefistófeles; y el *finale* encuentra la redención en el cielo. Liszt dedicó esta sinfonía a Berlioz, igual que Berlioz había dedicado su «leyenda dramática» sobre el mismo tema a Liszt.

No resulta sorprendente que las obras de Liszt de los años cincuenta reflejen dos de las ideas clave de los Nuevos Alemanes. La consolidación del repertorio había dado al progreso de la música una actualidad muy particular: era evidente que las sinfonías de Beethoven no eran sólo más grandes que las de Haydn, sino armónicamente más ricas y con texturas más complejas. Es posible que no se esperara una evolución en esa misma línea, pero debía existir una evolución. (*El origen de las especies* de Darwin se había publicado en 1859). Desde la perspectiva de los años cincuenta resultaba difícil observar demasiada evolución en las sinfonías de Mendelssohn o de Schumann. Las de Berlioz eran bien distintas. De hecho, eran diferentes en su diferencia, ya que entre ellas se incluía una partitura puramente orquestal (la *Fantastique*), un concierto (*Harold*) y un popurrí (*Roméo*), aunque compartían una característica fundamental —y aquí viene la segunda idea— en su incorporación de la poesía, explícitamente en la canción o presente como programa, comunicada de forma instrumental. Los poemas sinfónicos y sinfonías (basadas, además de en el mito de Fausto, también en Dante) de Liszt hicieron lo mismo. El progreso ha de continuar: ese era el deber trascendente del artista. En el plano más mundano de la práctica de la composición, Liszt vino a sentir que cada nueva composición debía incluir un nuevo acorde.

Este criterio lo cumplía de manera rotunda el drama musical de Wagner *Tristan und Isolde* (*Tristán e Isolda*, 1856-1859) en el «acorde de Tristán» que aparece en la frase inicial del preludio, por emplear el término que Wagner prefería al de «obertura» para calificar las piezas que pertenecen a la continuidad de la obra como conjunto. «Ópera» era también un término que creía que muchas de sus obras habían dejado pequeño: serían «dramas musicales» o, en el caso del *Tristán*, una «acción con música». Pretendían proyectar, según él, no sólo un drama apasionado cantado desde el escenario (aunque de hecho funcionen así), sino «actos musicales hechos visibles». Y aunque el «acorde de *Tristán*» no era, de hecho, original, ya que había aparecido en un poema sinfónico de von Bülow (*Nirvana*) y ha sido incluso detectado en Mozart, su posición inmediatamente inicial —y la sombra que proyecta en toda la pieza— le

dio una importancia absolutamente novedosa. De sonido oscuro y significado armónico incierto, resulta ser un problema inquietante a la espera de ser resuelto. La acción al completo puede interpretarse, exactamente como quería Wagner, como un proceso musical de cuatro horas en el que la resolución de este acorde se hace necesaria, se retrasa y finalmente se concede, como sucede a menudo en Wagner, mediante la muerte redentora de una mujer.

En su ensayo «La obra de arte del futuro» (1849), Wagner trazó los caminos que, como maestro que fue del manifiesto personal y de la autopromoción, convertiría en los caminos de su época, desarrollando las ideas que estaban de actualidad entre los Nuevos Alemanes. La música no debía inventarse sino descubrirse. Era un inmenso océano —un océano de armonías, tenebroso en sus profundidades, brillante en su superficie— que baña las costas de dos continentes: la danza, de la que provenía el ritmo, y la poesía, que proporcionaba la melodía. Entre aquellos que navegaron por esas aguas antes que él, Beethoven había llevado la música orquestal todo lo lejos que era posible. Su *Novena*, desligándose de cualquier categoría instrumental en su *finale*, era la última posible sinfonía. Ahora la música debía absorber el movimiento y el habla para manifestarse. Debía convertirse en drama musical, en el que el compositor debía hacerse cargo tanto del texto (como siempre hizo Wagner) como de la producción.

Resulta muy poco común para un compositor alemán el que Wagner no escribiera más que óperas y dramas musicales, a excepción de algunos empeños de juventud, alguna pieza ocasional para piano y un par de obras que tienen que ver con el desarrollo de alguna obra escénica en proceso de composición (su colección de canciones sobre poemas de Mathilde Wesendonck, que fue el objeto de su amor mientras componía *Tristán*, y el *Siegfried-Idyll* —*Idilio de Sigfrido*— para orquesta de cámara). Para él, el drama musical no era una elección sino una necesidad generada por la sed del hombre por el conocimiento —en este caso, de la música, que veía como un elemento natural, como el espacio o el tiempo—, siendo también un signo de la sociedad del futuro, cuyo arte sería comunal, hecho por todos y comprendido por todos. Estaba muy lejos de hablar de «ilusiones». Su gran modelo provenía del pasado lejano, de aquello de lo que se sirvieron Gluck y los florentinos del Renacimiento: del antiguo teatro griego. Con ese espíritu planeó una serie de tres dramas musicales más una «velada previa» que, en conjunto, llegarían a las fuentes de la cultura alemana y dejarían en evidencia el pernicioso materialismo del presente: *Der Ring des Nibelungen* (*El anillo del Nibelungo*), que comenzó en 1851 y concluyó veintitrés años más tarde. *Tristán* fue un interludio en ese proyecto.

Fue componiendo las cuatro partes del *Anillo* en orden, pero quiso reservárselas hasta que el ciclo estuviera terminado. El estreno de *Tristán*, en Múnich bajo la batuta de von Bülow en 1865, fue por tanto la primera oportunidad que tuvo el mundo de comprobar de qué había estado hablando durante quince años de panfletos. (Su *Tannhäuser* había dividido al público de la Ópera de París en 1861, pero esa era

esencialmente una vieja obra). El mundo tomó buena nota (como hizo también Cosima von Bülow, a punto de dejar al director de orquesta por el compositor). Aunque las óperas de juventud de Wagner revelaron su inigualable capacidad de absorber, de liberar un torrente de música que parecía seguir su propio curso, moviéndose a través de pasajes para solista, escenas corales e interrupciones orquestales con un soberbio dominio, *Tristán* era totalmente novedoso en su armonía cromática y en la profundidad expresiva que llegaba a alcanzar. Además, el torrente parece ser el sonido del pensamiento y el sentimiento que proceden de una cierta entidad, quizá el mundo en el que se encierran los personajes y desde el que resuenan. Durante muchas generaciones posteriores, la prolongada escena amorosa que conforma el segundo acto y las agonías igualmente largas del tercero, antes del apaciguamiento que trae la expiración de Isolda sobre el cuerpo sin vida de Tristán, constituyeron precisamente lo que Wagner dijo que eran: el sonido del corazón humano.

Se trata de música escénica espléndidamente confeccionada. Verdi, que no tenía ambición filosófica alguna para con su arte, se ocupaba en estos años de *Tristán* y el *Anillo* de otros asuntos: los viejos temas de los amores en conflicto (apasionados o paternales), engaño, sacrificio y confusión de identidades en tres obras que, apareciendo en rápida sucesión, le convertirían en una celebridad internacional —*Rigoletto* (1851), *Il trovatore* (*El trovador*, 1853) y *La traviata* (*La descarriada*, 1853)— y en otras nuevas, aún vinculadas a sus sentimientos y relaciones personales, en las que siguieron más lentamente. En *Don Carlos* (1867), por ejemplo, los temas del amor y los celos se entrelazan con la maquinaria del poder político, todo ello manejado con mayor profundidad que la que era habitual en la ópera histórica romántica. Es particularmente poderosa la escena para dos voces de bajo, las de Felipe II de España y el Gran Inquisidor; una escena de la que Wagner debió de tomar buena nota, ya que compuso un momento similar en la última pieza del *Anillo*, donde de nuevo se dirige a una personalidad lúgubre otra no menos oscura, pero más perceptiva<sup>[18]</sup>. Ambos compositores no se encontraban, después de todo, tan lejos el uno del otro. Ambos escribieron dramas familiares. Y Verdi también intentó conseguir un flujo músico-dramático continuo en cada acto, aunque conservó otras convenciones de la ópera italiana como la de dividir cada aria en tres partes: un comienzo lento y melodioso, una reacción a algún cambio y una conclusión rápida.

*Don Carlos*, como la revisión de *Tannhäuser*, se compuso para la Ópera de París bajo el Segundo Imperio (1851-1870), el teatro que rechazó la magnífica epopeya de Berlioz *Les troyens*. Compositores jóvenes como Charles Gounod (1818-1893) y Georges Bizet (1838-1875), como Berlioz, sufrieron sólo decepciones en esta jaula dorada y encontraron un mejor ambiente en el Théâtre Lyrique. Entre las obras que allí presentaron estuvieron *Faust* (1859) y *Roméo et Juliette* (1867) de Gounod, y *Les Pêcheurs de perles* (*Los pescadores de perlas*, 1863), piezas que sólo requerían de su público una cierta capacidad de apreciar el canto refinado y las buenas melodías. En

la misma época, Jacques Offenbach (1819-1880) estableció una tradición operística alternativa en el Théâtre des Bouffes-Parisiens, en el que presentó piezas tan agudamente satíricas y enérgicamente irónicas, aunque de espíritu generoso, como *Orphée aux enfers* (*Orfeo en los infiernos*, 1858).

París, que amaba apasionadamente la ópera en este punto de su historia, produjo una de las grandes obras maestras con la *Carmen* (1875) de Bizet. La obra destaca no sólo por su batería de magníficas piezas cantadas y por su brillante orquestación, sino también por un manejo de un cromatismo muy distinto al de Wagner, que no se produce mediante la extensión del sistema tradicional, sino reacondicionando éste a los nuevos caminos provenientes del baile español. Lo que viene expresado en este mundo no es tanto la psicología individual —la búsqueda personal de Carmen se restringe a un momento devastador, cuando le dice al hombre que lo ha dejado todo por ella: «Ya no te amo»— como la incompatibilidad entre el amor romántico y el apetito sexual. El tema regresaría en las óperas italianas de dos o tres décadas más tarde, pero con un componente sentimental que la dura visión de Bizet no tenía.

Si Bizet hubiera sido español se conocería *Carmen* como pieza nacionalista, entre otras muchas de una época en que se iban definiendo las naciones no por la voluntad de sus gobernantes, sino por la de sus gentes. Italia, hasta entonces plagada de reinos, ducados y ciudades-Estado, fue unificada en gran medida a partir de 1860, y Verdi, cuyas óperas habían resultado ser totémicas en este proceso, se convirtió durante un breve periodo en miembro del primer parlamento del país. En otros lugares, la nacionalidad se iba ganando no mediante la fusión, sino a través de la fisión. Lo que Verdi fue para Italia, Liszt lo fue para su Hungría natal: un héroe nacional, aunque hubiera estado fuera desde los nueve años. Visitó de nuevo Budapest en 1871 y allí fundó una academia de música en 1875. Al noroeste, aún dentro del vasto Imperio Austrohúngaro, Bedřich Smetana (1824-1884) trajo un nuevo impulso a la música de Praga. Admirador de Liszt, escribió poemas sinfónicos cuando tenía treinta años, pero alcanzó reputación nacional con una ópera cómica que seguía los ritmos vivos de la danza checa: *La novia vendida* (1866). Un color nacional algo más frío se hizo hueco en las obras de Edvard Grieg (1843-1907) —su *Concierto para piano* (1868), sus piezas líricas para piano y la música que compuso para la obra de teatro *Peer Gynt* (1874-1875) de su compatriota Ibsen— pasadas por el tamiz de su aprendizaje en las tradiciones de Mendelssohn y Schumann del Conservatorio de Leipzig. Como Liszt y Smetana, se convirtió en el símbolo de un país que carecía de identidad como Estado, ya que Noruega había estado siempre vinculada a Dinamarca.

El nacionalismo musical ruso tenía otro objetivo, el de crear obras autóctonas en un país cuyos compositores habían sido hasta entonces extranjeros (como lo eran aún en Gran Bretaña, donde Gounod estuvo entre los que llenaron el vacío dejado por el fallecimiento de Mendelssohn). Verdi, por ejemplo, había escrito *La forza del destino* (*La fuerza del sino*<sup>[19]</sup>, 1862) para el espléndido Teatro Mariinski de San Petersburgo, que había abierto sus puertas dos años antes, siendo uno de los muchos e imponentes

teatros de ópera que se abrieron en este periodo tan operístico: entre otros, el Bolshói de Moscú (1856), el Teatro Colón de Buenos Aires (1857) y el Covent Garden de Londres (1858), todos contruidos para el repertorio importado que, a grandes rasgos, era el mismo en la Argentina y en Rusia. Muy pronto, sin embargo, el Mariinski se llenaría de la música de compositores de la tierra: Alexándér Dargomizhski (1813-1869), Alexándér Serov (1820-1871), Anton Rubinstein (1829-1894), Modest Músorgski (1839-1881), Piotr Chaikovski (1840-1893) y Nikolái Rimski-Kórsakov (1844-1908). Las figuras clave fueron Rubinstein y Mili Balákirev (1837-1910), que vinieron a representar las alternativas tradicionales dentro de la cultura rusa: occidentalizarla o desarrollarla a partir de sus raíces rusas. Cuando Rubinstein fundó en 1862 el Conservatorio de San Petersburgo para educar a sus estudiantes en la gran tradición musical de Occidente, Balákirev abrió inmediatamente su Escuela Libre de Música, con un temario menos dogmático. Sin embargo, sus distintas perspectivas no eran mutuamente excluyentes. El grupo que se formó en torno a Balákirev —conocido como «Grupo de los Cinco» y compuesto también por Músorgski, Rimski-Kórsakov y Alexándér Borodín (1833-1887)— recibió influencias no sólo de los cantos y el folclore rusos, sino también de Berlioz (que visitó Rusia en dos ocasiones), Schumann y Verdi. Sus diferencias eran tanto personales como estéticas. Rubinstein era un compositor muy enérgico (de dos óperas entre muchas otras obras) y autoritario, mientras que Balákirev escribía lentamente, revisaba concienzudamente y con generosidad ofreció alguna de sus mejores ideas a otros.

Una de sus ideas fue el programa para un poema sinfónico sobre un tema que ya había sido tratado por Berlioz y Gounod: *Romeo y Julieta*. Éste fue el regalo que le hizo a Chaikovski, quien tenía gran gusto por el tipo de tragedia que se expresa con urgencia y dinamismo —el sonido del tiempo que se agota—, y la pieza resultante (1869) fue su primer triunfo. En el mismo año, Músorgski, tras varios intentos infructuosos, completó por primera vez una ópera, *Borís Godunov*, que cuenta la historia de un usurpador ruso de principios del siglo xvii. Su orquestación posee una sombría belleza (Rimski-Kórsakov le daría más color a la partitura tras la muerte de su querido amigo), la obra es profundamente rusa en sus referencias musicales y hace uso de un estilo vocal cercano a los sonidos y ritmos de la lengua. Músorgski había experimentado recientemente con el amoldamiento de las líneas cantadas a las melodías del habla, siguiendo el ejemplo de Dargomizhski, e hizo un uso muy poderoso de esta técnica en el dibujo del ataque de culpabilidad del zar. No resulta menos poderosa la parte de la orquesta cuando capta la atmósfera de pesadilla en el momento en el que el zar escucha el sonido del reloj, y encontramos otro momento que revela la despreocupación del compositor con la forma: Borís abandona el escenario al final del acto y la música simplemente cesa. Sin embargo, se negó la representación de la obra hasta que el compositor aceptó insertar un papel femenino de importancia.

Músorgski no escribió música abstracta. Su única obra instrumental de grandes dimensiones es una colección de piezas de carácter para el piano, deslumbrantes, extrañas, graciosas, conmovedoras: *Cuadros de una exposición* (1874). Pero Chaikovski, Balákirev, Borodín y Rimski-Kórsakov escribieron sinfonías en los años sesenta y comienzos de los setenta del XIX, en un momento en que el género estaba prácticamente agonizante en otros países. Para 1875 no había aparecido una sinfonía digna de ser recordada en Europa occidental desde hacía veinte años, desde las dos de Liszt.

Fue aquí cuando Brahms hizo su irrupción en escena. Había esperado bastante tiempo, ya que se había encontrado con responsabilidades mayores que las de Schumann y Liszt. Se había distanciado de este último; ambos seguían caminos distintos, que adquirieron una dimensión física en sus viajes simultáneos por todo el mapa del poder europeo. En 1861, Liszt, cada vez más interesado en temas religiosos, se había instalado en Roma, donde cuatro años más tarde profesó votos menores (que le permitían cumplir diversas funciones eclesiásticas, pero no decir misa). Al año siguiente, Brahms fijó su residencia en Viena, la ciudad de Beethoven.

Era un buen momento para llegar. El centro estaba siendo reconstruido, ganando un nuevo teatro de ópera (1869), además de salas de concierto, cuyos equipos de albañiles probablemente silbaran los últimos valeses de Johann Strauss II (1825-1899): *El Danubio azul* (1867), quizá, o *Vino, mujeres y canciones* (1869). Brahms, que deseaba haber podido escribir el primero, compuso de hecho otros valeses, en particular sus *Liebeslieder* (*Canciones de amor*, 1868-1869) para cuatro cantantes y dúo de pianos, y ese vals fúnebre que es *Ein deutsches Requiem* (*Un réquiem alemán*, 1865-1868), poniendo en música textos bíblicos para solistas, coro y orquesta. Pero la obra que se sentía impelido a componer, la que sus amigos esperaban que escribiera y la que esperaba completar ya desde su llegada a Viena, era su *Primera sinfonía*; cuando ésta llegó por fin, coincidió con otro proyecto largamente preparado y anticipado.



## Capítulo XVI

### Veladas románticas

En agosto de 1876, un público lleno de personalidades geniales, riqueza, posición social o mucha suerte se encaminó hacia una pequeña ciudad de Baviera en la que un compositor había construido un teatro: Bayreuth. Entre los que asistieron a la primera interpretación completa del *Anillo* (ya que unos años antes Wagner se había rendido a la voluntad de su mecenas, el rey bávaro Luis II, que quiso escuchar dos partes con antelación) se encontraban Liszt, Grieg, Chaikovski, el ferviente admirador del compositor Anton Bruckner (1824-1896) y dos franceses: Camille Saint-Saëns (1835-1921) y Vincent d'Indy (1851-1931). Saint-Saëns era un hombre afable y diverso en sus filiaciones musicales, apreciando a Mozart tanto como a Liszt y a Wagner; d'Indy se convertiría en un firme defensor de la ortodoxia formal. Al final, mientras las llamas de la pira funeraria del héroe Siegfried saltaban para engullir la fortaleza de los dioses mientras Brünnhilde, como Isolda antes que ella, alcanzaba el éxtasis de la muerte voluntaria, muchos de los presentes debieron sentir que el mundo había cambiado. Y lo había hecho. No había habido nada parecido anteriormente: una obra que tardó un cuarto de siglo en terminarse, que ocupaba cuatro veladas de una semana, representada en un teatro especialmente construido para ella. Pero la verdadera fascinación del wagnerismo vendría algo más tarde, cuando el compositor escribió su canto del cisne, *Parsifal* (1882), y su viuda Cosima (nacida Liszt, anteriormente von Bülow) erigió para él un monumento duradero, el Festival de Bayreuth, en el que sus obras, y sólo sus obras, se representarían cada verano. En 1876 aún era posible aceptar a Wagner o rechazarlo.

Chaikovski lo rechazó. Se sintió más emocionado por *Sylvia*, la partitura para *ballet* escrita por Léo Delibes (1836-1891), que había escuchado en otro teatro nuevo, más imponente, el de la Ópera de París, y que deseaba haber visto antes de componer su recientemente acabado *El lago de los cisnes*. Grieg también encontraba estímulo en otros lugares, en la música popular noruega, que comenzó a estudiar *in situ* en 1877. Y aunque Bruckner quedó embelesado, sentado aparentemente con los ojos cerrados para disfrutar aún más de la música, su embeleso se traduciría en una forma que Wagner había declarado obsoleta hacía casi tres décadas: la sinfonía.

De pronto las sinfonías aparecían por doquier. La *Primera* de Brahms, tan largamente preparada, fue dada a conocer al mundo menos de tres meses después del *Anillo*. Al año siguiente vendría su *Segunda* y la *Tercera* de Bruckner, dos obras estrenadas en Viena en poco más de dos semanas, aunque sólo una de ellas (la de Bruckner, claro) llevaba una dedicatoria a Wagner. Fue como si el incendio al final

del *Anillo* hubiera destruido el drama musical y hubiera hecho posible el renacimiento de la música abstracta; aunque ni Brahms ni Bruckner lo hubieran visto de esa manera, el uno porque no hubiera aceptado deberle nada al maestro de Bayreuth, el otro por razones de mera humildad. Sin embargo, está claro que la música sinfónica estaba evolucionando una vez más, una música para los grandes efectivos orquestales del *Anillo* (un conjunto de noventa músicos o más) que iba siendo interpretada por un número creciente de orquestas. Entre las más prestigiosas se encontraban, entonces y ahora, la Sinfónica de Boston fundada en 1881, la Filarmónica de Berlín al año siguiente y la Sinfónica de Chicago en 1891.

Bruckner, como Brahms, era un vienés que no había nacido en Viena: llegó a la ciudad unos años después que su joven colega, en 1868, para asumir un puesto de profesor en el conservatorio. También como Brahms, Bruckner llegó a los cuarenta antes de completar una sinfonía que creyó digna de ser su número 1. Y lo que es más curioso, las primeras sinfonías de ambos compositores están en do mayor, aunque ahí —excepto en que ambas se componen de cuatro movimientos— es donde acaban todas las similitudes. El *allegro* inicial de la de Bruckner comienza con uno de sus característicos *ostinati* (repeticiones de figuras cortas), como si se le diera cuerda a una gran máquina, pero casi inmediatamente prosigue hacia declaraciones más sólidas, mientras que la sinfonía de Brahms surge de una oscuridad que parece representar la incertidumbre de la que tomó forma. Respecto a los movimientos lentos, el de Bruckner es un *adagio* solemne, como el que escribiría para casi todas sus sinfonías. Brahms, que no compuso ningún *adagio* sinfónico a gran escala, aporta algo más fluido y simpático. Brahms tampoco compuso nunca un *scherzo* sinfónico puro, mientras que los de Bruckner son muy puros, son piezas de una maquinaria ajustada a unidades repetidas siguiendo un fuerte pulso. Aun así, hay algo estacionario en la música de Bruckner, como si cada segmento, a menudo separados unas de otras por pausas, fuera una sección arquitectónica añadida al conjunto, mientras que la música de Brahms está siempre en movimiento. Ocurre también que el sonido es globalmente distinto. La rica textura orquestal de Brahms reviste la música de una cierta ambigüedad y melancolía; los coros de instrumentos de Bruckner cantan con certeza y fe.

Bruckner, que había pasado gran parte de su juventud como músico en el monasterio austríaco de San Florián, estaba imbuido de piedad, de música eclesiástica y del resonar del órgano en un gran edificio. Escribió sus sinfonías como himnos de alabanza, y éstas se convirtieron en el empeño principal del resto de su vida, aunque también compuso algunas asombrosas piezas corales. El empeño fue arduo. Faltándole la confianza en sí mismo, aceptó el consejo de amigos bienintencionados que le sugirieron que revisara sus partituras, de manera que mientras iba escribiendo su *Novena sinfonía* (1887-1896), que pensaba dedicar a Dios, pero que no llegó a terminar, tenía también sobre su mesa de trabajo la *Primera*, la *Segunda*, la *Tercera* y la *Octava*. Brahms no sufrió esa clase de problemas una vez que se quitó de encima

su *Primera* sinfonía. Concluyó prácticamente su producción orquestal al completo en los siguientes once años —tres sinfonías más, tres conciertos, un par de oberturas— y después regresó a los géneros que siempre había amado sobre todos los demás: la música de cámara y la canción.

Brahms y Bruckner coincidieron al menos en hacer su música autosuficiente, sin sucumbir a la llamada de las costas wagnerianas de la poesía y la danza. Sin embargo, esta coincidencia fue puesta en tela de juicio por el principal crítico musical de Viena de la segunda mitad del siglo XIX, Eduard Hanslick (1825-1904). Consideraba también que la belleza musical es «una belleza que se contiene a sí misma y que no necesita contenido que provenga de fuera de ella misma, que se compone sencilla y únicamente de tonos y sus combinaciones artísticas», repitiendo la opinión articulada un siglo antes por de Chabanon. Pero mientras que para él la música de Brahms era sublime en todo su funcionamiento, la de Bruckner sólo expresaba lo sublime. En Brahms encontraba una consistencia interna y una motivación que surgía de dentro (quizá subestimara la deuda del compositor a lo que era para entonces ya una tradición familiar en la sala de concierto, desde Bach a través de Mozart, Beethoven y Schumann, hasta el presente). Bruckner solicitaba una justificación del exterior (o sencillamente le debía menos a la gran tradición), aunque posiblemente lo que más enfadaba a Hanslick era la lealtad de Bruckner hacia Wagner, cuya filosofía artística le situaba entre lo absolutamente inaceptable. Con tal de contradecir vehementemente a Wagner, y de manifestar su insistencia de que la validez musical era el único criterio de excelencia, llegó incluso a criticar el final de la *Novena sinfonía* de Beethoven, calificándolo de mera «sombra enorme de un cuerpo titánico».

Si Hanslick manifestaba sus escrúpulos cuando Beethoven introdujo palabras en la música, llegó a ser mordaz cuando Chaikovski llevó su experiencia vital a sus sinfonías. Claro que lo autobiográfico —siempre entendido como elementos de deliberada dramatización y burla de sí mismo— fue uno de los rasgos más marcados de ese compositor. A su vuelta de Bayreuth, retomó el tema del amor aciago en su poema sinfónico *Francesca da Rimini*. Al año siguiente contrajo matrimonio apresuradamente y, cuando descubrió que la heterosexualidad no era muy de su agrado, lo abandonó. Durante este periodo de desesperación y conmoción, trabajaba en una ópera, *Eugeni Onegin* (1879), y una sinfonía, su *Cuarta* (1877-1878); ambas obras parecen expresar algunos aspectos de su situación y sentimientos, más especialmente en el caso de la sinfonía, para el que desveló un programa que tenía que ver con el temible poder del destino. Sin embargo, la obra se constituye en forma de una gran urgencia: el tema del destino, aunque de efectos feroces, ocupa en la sinfonía el lugar del agente dinámico, y también de la coherencia, porque se retoma en el *finale*, haciendo de esta pieza otra de esas obras del XIX que hacen hincapié en la unidad sinfónica, en las que la composición entera se desarrolla a partir de la misma carga musical genética.

Entre los contemporáneos de Chaikovski en Rusia se había aplacado el celo

nacionalista. También en Praga, donde el ciclo de seis poemas sinfónicos de Smetana *Má vlast* (*Mi patria*, terminado en 1879), como las *Rapsodias eslavas* y las *Danzas eslavas* (ambas de 1879) de Antonín Dvořák (1841-1904), hablan más de celebraciones que de batallas. El nacionalismo se había convertido ahora simplemente en una opción. Algunos compositores franceses seguían escribiendo música española: Edouard Lalo (1823-1892) y su *Symphonie espagnole* (1874), Emmanuel Chabrier (1841-1894) en su alegre *España* (1883), Jules Massenet (1842-1912), que había sucedido a Gounod como compositor de óperas más destacado en Francia, en *Le Cid* (*El Cid*, 1885). También era posible que escribieran música rusa, noruega, polaca o marroquí dentro de la misma pieza, como hizo Lalo en su *ballet Namouna* (1882), un gran cruce de caminos no sólo en el espacio sino en el tiempo, que anticipa las síncopas (ritmos a contratiempo), la simultaneidad de tempos diferentes y los patrones juguetones que encontraremos treinta años más tarde en el *Petrushka* de Stravinski. Como en la *España* de Chabrier, el uso del *ostinato* genera fuerzas motívicadas en la música, cuya armonía es más colorista que progresiva.

También otros compositores estaban deseosos de conocer lo que había más allá de Europa. Pudieron viajar a otros países para hacerlo, pudieron estudiar informes antropológicos o pudieron asistir a las grandes exposiciones comerciales de la época, las que, entre toda la riqueza del globo, llevaron a músicos asiáticos o africanos a las principales ciudades de Europa. Por uno u otro de estos cauces llegaron las danzas del Nilo hasta la *Aida* (1871) de Verdi, la embriagadora bacanal de *Samson et Dalilah* (1877) de Saint-Saëns y los pintorescos efectos de las óperas de Delibes y Massenet, además de, en Rusia, el poema sinfónico *Tamara* (1867-1882) de Balákirev, la excitante *suite* sinfónica *Sheherezade* de Rimski-Kórsakov y las «Danzas polovtsianas» de *El príncipe Ígor* (1890) de Borodín.

El atractivo del orientalismo no fue universal. Poco significaba para Chaikovski, quien encontró tierras fértiles en el siglo XVIII y en los cuentos de hadas. Poco significaba ciertamente para César Franck (1822-1890), que es la figura francesa (aunque nació en lo que sería más tarde Bélgica) paralela a Bruckner, ya que fue otro compositor que empezó tarde y que adaptó la armonía wagneriana a su propio lenguaje sinfónico, en su caso con grandes temas que, como en la música del, por otra parte, muy distinto Chaikovski, reaparecerían en movimientos posteriores. También como Bruckner, Franck fue organista, sirviendo como tal durante muchos años en una de las grandes iglesias de la capital francesa, Santa Clotilde, y fundando una escuela de compositores-organistas parisinos que se extendió durante el siglo siguiente hasta llegar a Messiaen. De nuevo, como Bruckner, fue un profesor muy carismático, como persona y como ejemplo. Sus grandes obras, a la vez muy sólidas formalmente y ansiosamente expresivas, se enmarcan casi todas en géneros instrumentales abstractos, comenzando con su *Quinteto con piano* (1879).

Las viejas formas seguían floreciendo en todas partes como lo habían hecho desde los años cuarenta del siglo. Cuatro de las sinfonías más grandes de la época

fueron estrenadas en menos de doce meses (1884-1885): la *Séptima* de Bruckner, la *Manfred* de Chaikovski (sinfonía programática basada en el drama poético de Byron, protagonizado por un hombre que vaga por los Alpes perseguido por una culpa acuciante), la *Séptima* de Dvořák (escrita para Inglaterra, donde se convirtió en el compositor extranjero más solicitado después de Mendelssohn y Gounod) y la *Cuarta* de Brahms, su sinfonía más retrospectiva, que tiene como *finale* un pasacalle de inspiración barroca. Esta fecundidad pudo haber sido un signo de un nuevo crecimiento, pero no fue así. Existía una cierta sensación, y no sólo en esta sinfonía de Brahms, de que la época iba tocando a su glorioso final. El *Otello* (1887) de Verdi fue la última gran ópera romántica italiana, a la que sólo seguirían las cálidas ironías de madurez de su comedia *Falstaff* (1893), de nuevo basada en Shakespeare. La muerte de Wagner en 1883 fue conmemorada por Liszt en una pieza para piano, *R.W.–Venezia*, porque de hecho el maestro del teatro había sellado su despedida en Venecia, la ciudad de la disolución. Liszt había visto venir la muerte de su yerno en otro memorial acuático, *La lúgubre gondola*, también para piano solo y, al igual que otras piezas suyas de este periodo, confeccionada sobre armonías duras que casi se han independizado de cualquier tonalidad, como si quisieran acabar no sólo con el interludio romántico, sino con toda la era de la música tonal. El propio Liszt moriría en 1886 en Bayreuth.

Sin embargo, en este ocaso iban surgiendo otros compositores más jóvenes. Para ellos, no era posible ignorar a Wagner, por mucho que sus sentimientos hacia él fueran encontrados. La reacción de Chabrier no fue una excepción. En 1880 viajó a Múnich para ver *Tristán* y lloró. Unos pocos años después, se enjugó las lágrimas y dejó escapar un resoplido: un dúo arreglado para piano, *Souvenirs de Múnich*, en el que los temas del drama musical se reconfiguran siguiendo los ritmos del *quadrille* francés. Poco después, otros dos músicos franceses, Gabriel Fauré (1845-1924) y André Messager (1853-1929), visitaron el Festival de Bayreuth e hicieron lo mismo con el *Anillo*. Pero los compositores jóvenes, incluso los franceses, no fueron siempre tan irrespetuosos. Para Claude Debussy (1862-1918) sus visitas a Bayreuth en 1888 y 1889 parece que le ayudaron a superar la obsesión con los sonidos y temas wagnerianos que había postrado en su cantata *La demoiselle élue* (*La doncella elegida*, 1887-1888) y su puesta en música de cinco poemas de Baudelaire (1887-1889). Lo que conservó de Wagner, y de manera muy productiva además, fue la libertad de forma y la lucidez de la orquestación que admiró muy especialmente en *Parsifal*, la sensación de que la orquesta está «iluminada desde atrás».

Fauré fue casi una generación más mayor que Debussy, pero también tardó en empezar, y ambos compositores comenzaron sus carreras casi simultáneamente, en los años ochenta, y en los mismos géneros: la canción, las piezas para piano y la música de cámara. Estos eran los géneros de los salones parisinos, reuniones semanales de artistas e intelectuales que tendrían lugar en la casa de alguno de ellos o en la de un mecenas adinerado. En este mundo musical en el que los teatros de ópera

y las salas de concierto se habían convertido ya en lugares rutinarios, los compositores más jóvenes, y mucho más en París, encontraban así un foro alternativo. En lo que respecta a la canción, la poesía ayudó mucho. Fauré y Debussy aprendieron a través de la puesta en música de los versos de su coetáneo Verlaine que la suavidad puede estar cargada de ambigüedades, y Debussy escribió su primera obra maestra orquestal como reacción a un poema de otro contemporáneo, Stéphane Mallarmé: *Prélude à «L'après-midi d'un faune»* (*Preludio a «La siesta de un fauno»*, 1892-1894).

Como Liszt, Debussy parece que escuchó en Wagner el final del sistema tonal basado en escalas mayores y menores tal como había existido: Wagner había sido, escribió una vez, «un crepúsculo bellísimo que fue confundido con un nuevo amanecer». Ese amanecer, por tanto, debía encontrarse en otras direcciones, y a Debussy le ayudaron sus recuerdos de la música eclesiástica, que preservaba los viejos modos, y su encuentro —en una de las exposiciones internacionales, en París en 1899— con los músicos de Java e Indochina. Por supuesto, cualquiera que hubiera sido criado como católico estaría familiarizado con el canto llano, y los modos de éste habían prestado un toque de armonía a Franck y, más aún, a Bruckner. Pero aunque Franck fue una influencia importante en el joven Debussy, la solidez de los desarrollos de Franck no lo fue. Debussy quería que los modos no consolidaran un sistema armónico que fuera susceptible de quedar obsoleto, sino más bien hacer levitar sus armonías, liberarlas del movimiento hacia delante de los últimos dos siglos. Al mismo tiempo, sus experiencias con la música de Asia le sugirieron otras clases de expresión, de texturas, de colores y, una vez más, de modalidad.

El resultado, en el *Prélude* orquestal, es un orientalismo muy distinto del que habían expresado recientemente Saint-Saëns o Borodín en sus excitantes partituras, un orientalismo no en sus imágenes, sino en sus esencias. La imagen es occidental: un poema francés y, más allá, una larga tradición de languidez y sensualidad enmarcadas en un paisaje arcádico. Lo que Debussy aprendió de Oriente, y quizá más profundamente de sí mismo, fue el modo de dar forma a los ensueños eróticos del fauno en una pieza en la que la idea principal —el solo de flauta con el que comienza— se mantiene constantemente en la memoria de la música. Ésta no es una música que surca las corrientes del tiempo como había hecho la de Beethoven, o que busca escapar de él como ocurría con la de Brahms o la de Chaikovski, que escribía por entonces su última sinfonía (la *Sexta*, la «*Patética*»). Encuentra en vez de ello un lugar desde el que observar el paso del tiempo, un lugar de quietud y calma.

Mientras Debussy escuchaba la flauta del fauno y Chaikovski escribía su «*Patética*», Dvořák pasaba largas temporadas en los Estados Unidos. El país iba produciendo por fin una serie de compositores que viajaban a Alemania para educarse y que regresaban para ocupar lugares parecidos a los de sus mayores europeos. De esta forma, Edward MacDowell (1860-1908) se convertía en el Grieg del hemisferio oeste, John Knowle Paine (1839-1906) y George W. Chadwick (1854-

1931) encabezaban a los «sinfonistas de Nueva Inglaterra», que hundían sus raíces en Schumann y Brahms, y Horatio Parker (1863-1919), el Mendelssohn local. Todos estos compositores impartieron clases también en universidades y conservatorios, como habían hecho algunos de sus predecesores europeos desde Mendelssohn a Franck y Chaikovski. El papel del compositor-profesor iba convirtiéndose en una clara alternativa al de compositor-director de orquesta, y fue como profesor como viajó Dvořák a Nueva York en 1892-1895.

Allí también tuvo ocasión de aprender por sí mismo, de las canciones de un estudiante negro, canciones «que se distinguían por sus armonías inusuales y sutiles, que sólo había encontrado en las canciones de las viejas Escocia e Irlanda». Los compositores estadounidenses, concluía, deberían escuchar esta música más cercana a ellos que la de Leipzig y Berlín, incluyendo a la música de los nativos americanos, además de las canciones que habían pasado a formar parte del legado negro de los Estados Unidos. No se trataba de una cuestión de patriotismo. Para él, como para otros compositores de su generación que se interesaron en la música folclórica, el folclore constituía una fuente internacional, y era posible que un alemán-austríaco (Brahms) escribiera danzas húngaras, o que el propio Dvořák, nacido en Bohemia, absorbiera los estilos melódicos de los negros y los nativos americanos en una obra que escribió para el nuevo Carnegie Hall: su *Novena sinfonía*, subtitulada «*Del Nuevo Mundo*» (1893). Como pone de manifiesto la propia obra, lo que le atrajo principalmente fue el descubrimiento de la música basada en la escala pentatónica (de cinco notas, en vez de las siete de rigor, por ejemplo, do-re-mi-sol-la-do), mediante la cual se podía regenerar el sistema tonal basado en escalas mayores y menores. Otros compositores encontraron esa misma escala en la música folclórica europea, aunque es particularmente común en Asia oriental, y rápidamente se convirtió en un cliché de orientalismo musical.

Otros compositores también se fijaron en las escalas alternativas: Erik Satie (1866-1925) retomó los viejos modos en sus *Trois gymnopédies* para piano (1888), sugiriendo el neologismo del título la práctica de la calistenia en la antigua Grecia. Podían encontrarse también nuevas escalas en el folclore o en el pasado, pero también en desarrollos recientes de la armonía cromática, en particular, el de la escala de tonos enteros en segundas mayores (por ejemplo, do-re-mi-solb-lab-sib-do), muy empleada por Debussy, y la escala octatónica en segundas mayores y menores alternadas (por ejemplo, do-re-mib-fa-solb-lab-la-si-do), que aparece en la música de Liszt y Rimski-Kórsakov. Aún había lugar para el desarrollo del sistema armónico central. Entre los contemporáneos de Debussy hubo quienes, a diferencia de él, centraron sus vidas creativas en el teatro de ópera o la sala de conciertos, quedando obligados así a conservar y ampliar los viejos recursos y, en noviembre de 1889, en menos de diez días, se estrenaron dos poemas sinfónicos de miembros de su misma generación: en Weimar, Richard Strauss (1864-1949) dirigió su poema sinfónico *Don Juan*, y después, en Budapest, Gustav Mahler (1860-1911) presentó su *Titán*, una

sinfonía que más tarde numeró como su *Primera*. Tanto Mahler como Strauss emplearon un lenguaje de armonía cromática y expresión casi vocal que les había llegado de Beethoven a través de Wagner; ambos aumentaron también el tamaño de la orquesta, a favor de una mayor variedad de colores y un rango dinámico más amplio. Seguirían haciéndolo.

Entre los jóvenes compositores de Italia desatacaron Pietro Mascagni (1863-1945) y Ruggero Leoncavallo (1857-1919), nombres unidos perpetuamente por el éxito como función doble de sus óperas breves *Cavalleria rusticana* (*Caballerosidad rústica*, 1890) y *Pagliacci* (*Payasos*, 1892). A través de un proceso no muy distinto del que siguió Dvořák, ambas obras consiguieron una nueva sencillez y un sentido de lo directo por el procedimiento de llevar a la ópera el atractivo de las canciones populares contemporáneas. Se emplea con frecuencia el término «*verismo*» («realismo») para denominar este estilo, pero estas óperas son sólo realistas en la medida en que sus personajes proceden de la modernidad contemporánea y se expresan en una música que sus homólogos reales habían incorporado ya a sus vidas. El comercio de la música había avanzado un tanto desde mediados de siglo con los vales de la familia Strauss, las operetas de Offenbach y las canciones del compositor estadounidense Stephen Foster (1826-1864); la «música ligera» se había desviado aún más del camino de los reconocidos como grandes de la música de lo que había sido el caso de Brahms al expresar su reconocimiento de *El Danubio azul*. Mascagni y Leoncavallo reunieron estas dos corrientes. Como también lo hizo Giacomo Puccini (1858-1924) en *Manon Lescaut* (1893), cuya partitura orquestal empuja la armonía cromática con tanta fuerza como las obras contemporáneas de Mahler o Strauss.

En 1896-1897, con menos de seis meses de diferencia, Bruckner y Brahms llegaron a sus últimos días. Chaikovski y Franck habían muerto antes que ellos; Verdi concluía su última obra, una colección de cuatro piezas corales sacras; y Dvořák culminaba su carrera con la escritura de algunas óperas. Ernest Chausson (1855-1899), discípulo de Franck y maestro de la armonía poswagneriana que brilla ya con una luz crepuscular, había manifestado hacía poco el sentido de una época que tocaba a su fin por boca del héroe homónimo de su ópera *Le roi Arthus* (*El rey Arturo*, 1886-1895). Hugo Wolf (1860-1903), que trabajaba en la Viena de Brahms (su *bête noire*<sup>[20]</sup>) y Mahler (su amigo), produjo un total de más de doscientas canciones y una ópera en menos de una década, como si hubiera querido escapar no sólo de una locura que por fin le sobrevino en 1897, sino del final del lirismo romántico.

Aparte de Wolf, la mayoría de estos compositores alcanzaron tarde la madurez y compusieron sus mejores obras teniendo ya cuarenta, cincuenta o sesenta años, e incluso setenta y ochenta, como fue el caso de Verdi. Después de ellos, la música estuvo de nuevo, como ocurrió en los años treinta, en manos de jóvenes gigantes: Puccini, Mahler, Debussy, Strauss y otros que pronto alcanzarían una reputación local, como Edward Elgar (1857-1934), Carl Nielsen (1865-1931), Jean



Sibelius (1865-1957) y Ferruccio Busoni (1866-1924). Esta vez, sin embargo, no existía una causa común.

## Capítulo XVII

### Anochecer y amanecer

Con el siglo XIX a punto de tocar a su fin, muchos compositores parecieron sentir, como le pasó a Beethoven cien años antes, que debían hacer una gran declaración de principios en forma de sinfonía. Fue en este momento cuando Sibelius estrenó su *Primera sinfonía* (1898-1899), aún siguiendo el camino de Chaikovski. Debussy, que ya desconfiaba de las formas tradicionales, ofreció un tipo de sinfonía sin primer movimiento, un ciclo de tres poemas sinfónicos que querían sugerir la deriva de las nubes (*Nuages*), la celebración comunal (*Fêtes*) y el juego de seducción de las sirenas (*Sirènes*), titulado colectivamente *Nocturnes* (1897-1899). Una colección de variaciones, las *Enigma*, constituyeron el debut sinfónico de Elgar, siendo cada una de ellas un estudio de la personalidad de uno de sus amigos (1898-1899). En lo que respecta a los representantes fundamentales de lo que el repertorio había convertido en una tradición central, al poema sinfónico de Strauss *Ein Heldenleben* (*Una vida de héroe*, 1897-1898) pronto le siguió la *Cuarta sinfonía* de Mahler (1899-1900).

Estos dos compositores —conscientes de su responsabilidad con esa tradición, como lo fueron Brahms y Bruckner antes que ellos— conservaron y desarrollaron dos aspectos fundamentales de la música orquestal austroalemana desde Beethoven: la sensación de la voz de la orquesta y la unificación de la forma sinfónica. *Ein Heldenleben* de Strauss se divide en seis secciones, de tempos y tonos diversos, pero todos alimentados por el mismo material temático, especialmente el tema del «héroe», y tocadas sin pausas. Las sinfonías de Mahler, en cambio, se componen todas de movimientos sueltos, que a menudo se aproximan a los tipos habituales (*allegro* en forma sonata, movimiento lento, *scherzo*, *finale* potente), pero que vienen fuertemente cohesionadas mediante conexiones más narrativas que temáticas. En su *Tercera sinfonía* (1893-1896), y nuevamente en su *Cuarta*, Mahler insertó textos cantados para ayudar a clarificar su historia, así como para añadir una mayor variedad e invocar el ejemplo magistral, en contra de Hanslick, de la *Novena* de Beethoven. Había hecho esto mismo en su *Segunda sinfonía*, que se desarrolla desde una marcha fúnebre hasta un *finale* coral, que expresa una esperanza segura en la resurrección. (La temática cristiana vertebró la música del compositor judío en su expresión de un yo múltiple). Encontró los textos para su *Tercera* y su *Cuarta* en *Des Knaben Wunderhorn* (*El cuerno mágico del muchacho*), una recopilación de versos de estilo popular confeccionada a comienzos del siglo XIX.

En el caso de la *Cuarta sinfonía*, la soprano canta el inocente poema en el *finale*, proyectando una visión infantil del paraíso. Este movimiento viene precedido por

otros tres que también tienen toques infantiles en su imaginería sonora: el ritmo del trineo, el cuerno de caza, la danza y las cancioncillas de niños, todas unidas con una complejidad característica en una voz que puede ser franca, irónica o ambas a la vez. Mahler, empleando técnicas paródicas que quizá aprendió en obras de Liszt del estilo de la *Sinfonía Fausto*, fomentó la ambigüedad y la duda en su música, fuera mediante temas burlescos que habían sido tomados en sentido literal o mediante la introducción de estilos toscos (bailes de taberna, marchas militares) acentuando su tosquedad. Al traer estas fuentes a la sala de conciertos, la música genera una sensación de pertenencia al mundo, y específicamente del ser de Mahler en el mundo, identificándose muy poderosamente con el personaje, que se presenta en muy diversas formas.

También la música de Strauss puede parecer que habla de su compositor, y de hecho no hay duda alguna sobre la identidad del héroe de *Ein Heldenleben*. Aun así, se ve al protagonista completamente desde el exterior; se describen e ilustran sus hechos, pero no se dejan sentir. Mahler, que empleaba textos prestados y a menudo material musical también prestado, y sin asignar un programa personal a su música, produce un efecto intensamente autobiográfico. Strauss, que decía escribir sobre sí mismo, lo hace de forma objetiva y humorística. En lo único en que están de acuerdo es en su aceptación de la suposición romántica tradicional de que la música debe versar sobre los sentimientos de un individuo: su amor, su generosidad, sus ansiedades y sus aspiraciones. Ambos entendieron que la música debía ser una voz apasionada.

Esa voz dependía fundamentalmente del sistema tonal en escalas mayores y menores, y en particular de las múltiples posibilidades que hay en él para las progresiones de acordes y la modulación entre tonalidades, todas dentro de una experiencia del tiempo como desarrollo continuo. Quizá la fuerza de esta música posromántica —que persiste hasta el presente— se encuentre precisamente en esto, en el sentido de que el tiempo transcurre de manera ordenada, y de que, cualquiera que sean las dificultades o desviaciones que vayan surgiendo, en su debido momento se alcanzará un final mejor. Mahler desestabiliza este presupuesto en cuanto a que puede atravesar los puentes que encuentra en su viaje mediante cierta cursilería, y que aun las llegadas pueden estar teñidas de duda, pero esto solamente acentúa la relevancia de su música para los oyentes de un mundo posterior.

Al continuar imponiendo la lógica armónica en una música que hacía uso de una gama amplísima de acordes, los compositores sintieron la necesidad de emplear enormes volúmenes sonoros. Mahler en su madurez escribió solamente sinfonías y canciones, estas últimas muy a menudo con acompañamiento orquestal. También Strauss mostró predilección por la música orquestal y por la canción en los años noventa del XIX, y reunió ambos géneros en las óperas que se convertirían en su principal preocupación en el nuevo siglo. Y ambos compositores construyeron sus obras sobre la orquesta establecida en el *Anillo* de Wagner. Fuera de Austria y

Alemania, sin embargo, este tipo de conjuntos reforzados fueron menos utilizados debido a que eran menos necesarios. En vez de apuntalar el sistema tonal tradicional, los compositores iban explorando otras alternativas, entre ellas, como antes en la música de Lalo y Chabrier, el uso del *ostinato* y otros recursos esencialmente rítmicos para impulsar una música armónicamente compleja. Este fue el camino que siguió Paul Dukas (1865-1935) en su breve y brillante pieza orquestal *L'Apprenti sorcier* (*El aprendiz de brujo*, 1897), en la que un motivo muy sólido, repetido insistentemente, atraviesa una larga serie de armonías y colores distintos, manteniendo un impulso compulsivo hacia delante para el que la parábola de Goethe, de un mago joven cuya magia se descontrola, propició la metáfora perfecta.

El sistema tonal basado en escalas mayores y menores gozaba de una implantación tan poderosa que la mayoría de músicos librepensadores de la época —Debussy y, en Nueva York, Charles Ives (1874-1954)— buscaron otros marcos de referencia que aún eran fundamentalmente armónicos. En 1902, Ives escribió una serie de arreglos corales de salmos, alejándose de una vieja tradición estadounidense, por ejemplo, empleando acordes de cinco notas que sobreponían las tríadas de dos tonalidades distintas. El mismo año, un periódico pidió a Debussy que especulara sobre el futuro de la música —una invitación que en sí apunta a una inquietud generalizada, producida con toda seguridad en parte por lo novedoso de la propia música de Debussy— y comenzó relatando un sueño relacionado con la armonía: «Lo mejor que uno pudiera desear para la música francesa sería ver abolido el estudio de la armonía tal como se enseña en los conservatorios». Mientras que los arreglos corales de Bach se estudiaban ya como modelos normativos de la armonía, Debussy desafió provocadoramente esta veneración académica, si bien en términos que apuntan más a su propia música que a la de Bach: «Él prefirió el juego libre de sonoridades cuyas curvas, fluyendo en paralelo o en movimiento opuesto, resultarían en un florecimiento nunca imaginado».

Debussy había dominado suficientemente este juego libre, que concibió en gran medida como la construcción de armonías sobre escalas de tonos enteros u otras relacionadas con los modos de la música medieval, la canción popular y los conjuntos instrumentales asiáticos, lo que le permitió escribir una ópera a gran escala —*Pelléas et Mélisande*, basada en un drama muy representado del poeta belga Maurice Maeterlinck y estrenada en ese mismo año de 1902. La pieza es, en cierto modo, una ópera wagneriana: el ambiente es medieval-legendario, y el centro de atención, como en *Tristán*, se encuentra en una relación adúltera con el mar y la noche como telón de fondo. Pero mientras que *Tristán* e *Isolda* cantan su amor en gran parte de su obra, *Pelléas* y *Mélisande* se lo declaran sólo brevemente, casi de forma subrepticia. Más bien esconden sus sentimientos, no sólo deliberadamente, por miedo, de los demás personajes, sino también porque la ópera, conmovedoramente, tiene lugar cuando sólo están comenzando a conocer sus verdaderos sentimientos. Debussy dijo que quería alcanzar «la carne desnuda de la emoción», y podemos decir que lo hizo. Pero

esa carne es débil, y está compuesta no sólo de pasiones, sino también de evasión e incertidumbre.

Arnold Schoenberg (1874-1951), aparentemente sin conocer la ópera de Debussy, produjo su propia versión de la historia en un poema sinfónico, *Pelleas und Melisande* (1902-1903), en el que de manera característica reunió diversos aspectos de la música reciente: la opulencia sonora y el programatismo detallista de Strauss, la introspección expresiva de Mahler y el desarrollo acuciante de Brahms. Schoenberg, que vivió la mayor parte de su vida en Viena —como también hizo Mahler durante el tiempo que fue director musical de la Ópera (1897-1907)—, era muy consciente de su herencia. Su anterior poema sinfónico, *Verklärte Nacht* (*Noche transfigurada*, 1899), llevó también la armonía poswagneriana hacia la forma brahmsiana del sexteto de cuerdas, añadiendo una segunda viola y un segundo chelo al cuarteto normal: Brahms, que había muerto tan sólo dos años antes, escribió un par de obras en esta rica forma camerística. Otro rasgo de estos poemas sinfónicos, y en general de toda la música de Schoenberg, es la sobreabundancia, la presión ejercida por la expresión sobre las fronteras de la forma.

Lo que ayuda a preservar la integridad de la forma es con frecuencia un regreso al contrapunto estricto que, como el *ostinato* en la música de Lalo y Chabrier, servía para mantener el impulso hacia delante. Brahms, gran admirador de Bach, era un gran exponente de esta técnica, como se puede ver en el pasacalle del *finale* de su *Cuarta sinfonía*, desde la que los caminos conducen no sólo a Schoenberg, sino a su contemporáneo alemán Max Reger (1873-1916) y a Busoni. En los primeros años del siglo xx, Reger ocupaba un puesto de mayor relevancia en la música austroalemana que Schoenberg: desde luego fue más productivo, especialmente en lo que respecta a la música instrumental. Varias de sus obras son ciclos de variaciones que culminan en una fuga, aunque las energías contrapuntísticas son casi omnipresentes, guiando a la música a través de texturas armónicamente muy densas. En sus arreglos para piano reconoció su influencia de la música de Bach, como también hizo desde luego Busoni, músico de antepasados alemanes e italianos más conocido en la época como virtuoso del piano.

Pero Busoni no fue el único intérprete en desarrollar un nuevo interés en Bach. Se puede datar en 1890 el inicio de lo que se conocería como «renacimiento de la música antigua», año en el que el músico francés Arnold Dolmetsch (1858-1940), que vivía en Londres, dio su primer concierto. Fue un pionero no sólo como intérprete, sino como fabricante de instrumentos, recuperando sonidos que habían sido virtualmente olvidados durante generaciones: los del clave, el laúd, la viola *da gamba* y la flauta de pico. Poco después, en 1903, Wanda Landowska (1879-1959) hizo su debut como clavecinista, iniciando así su larga carrera como popularizadora del clave «moderno», un instrumento desconocido en los siglos xvii y xviii, que poseía más bien la amplitud de escalas y la fuerza de un piano de cola. Como dejó dicho, el redescubrimiento de la música antigua suponía una reacción contra el estado actual

de la composición: «Si en ocasiones nos cansamos de la grandiosidad y si nos atosiga la atmósfera pesada del Romanticismo exagerado, sólo debemos abrir de par en par las ventanas a nuestro magnífico pasado».

No es difícil encontrar ejemplos de lo que pudo querer decir con «Romanticismo exagerado» en esta época. Las óperas de Puccini *Tosca* (1900) y *Madama Butterfly* (1904) tienen momentos de enorme arrebató emocional, amplificados no sólo por el don del compositor para crear grandes melodías, sino también por la verosimilitud dramática que reviste esos momentos, en los que el recitativo se ve reemplazado por un estilo vocal fluido y melodioso que se puede adaptar a muchos tipos distintos de diálogo, desde una escena amorosa a un interrogatorio. Strauss aprendió algo de esto en su primera obra maestra operística *Salome* (1905), en la que se describen de forma extraordinariamente detallada las emociones y el escenario decadentes. Lo mismo hizo Leoš Janáček (1854-1928) en la suya, *Jenůfa* (1904), una ópera de estilo muy distinto, que toma sus melodías de los ritmos del checo y de la música popular checa. También había «exageración» en el tamaño de la orquesta, estando el límite superior —en cuanto al número de intérpretes que pueden caber en el escenario de una sala de conciertos o que pueden ser controlados por un solo director— en la inmensa cantata de Schoenberg *Gurrelieder (Canciones de Gurre)*, escrita en su mayor parte en 1900-1901 y que requiere alrededor de 135 instrumentistas, entre los que se incluyen ocho flautistas y diez trompistas.

Pero la riqueza de la música de este periodo también se debía a su enorme variedad. Schoenberg y Mahler no fueron, desde luego, los únicos compositores que trabajaban en Viena: ésta fue también la época dorada de la opereta, de obras más suntuosas aún que las de Johann Strauss II, pero aún guiadas por el encanto del vals, obras como *Die lustige Witwe (La viuda alegre, 1905)* de Franz Lehár (1870-1948). En los Estados Unidos aparecía una forma popular enteramente nueva con el *ragtime*, de la que es ejemplo el enormemente exitoso *Maple Leaf Rag* (1899) de Scott Joplin (1867/1868-1917). En París y Berlín surgía al mismo tiempo una nueva clase de entretenimiento musical: el cabaré, en el que las canciones poseen letras muy sofisticadas y a menudo un sentido político, moral o de crítica social. Satie y Schoenberg contribuyeron durante algún tiempo a este repertorio.

Para Satie, que arremetió contra las tradiciones en cuanto a la forma, el género y la armonía, el cabaré supuso un escape fácil de lo que Landowska llamó «grandiosidad», aunque se dieron otras maneras incluso dentro del París de la época. Debussy siguió trabajando con multitud de armonías distintas y, tras el éxito de *Pélleas*, que le llevó hasta el centro del mundo musical francés, compuso una segunda cuasisinfonía, *La Mer (El mar, 1903-1905)*, cuyo movimiento central, *Jeux de vagues (Juegos de olas)*, avanza con soltura de una idea melódica con forma de ola a la siguiente, cada una generada en apariencia por la armonía subyacente, como las olas con las tensiones subacuáticas, y la sucesión de acordes no sigue una progresión, sino que oscila y gira como las corrientes marinas. En 1907, en una carta

a su editor, Debussy escribió que sentía que «cada vez más la música, por su propia esencia, no es algo que pueda fluir dentro de una forma rigurosa y tradicional. Se basa en colores y tiempo hecho ritmo». *Jeux de vagues* concuerda con esa descripción, como ocurre con muchas de las piezas para piano que escribía el compositor por esta época, que no dependían, como las obras de Mahler y Strauss, de grandes recursos para mantener una fuerte progresión armónica. Entre estas piezas se encuentran tres trípticos: *Estampes (Estampas, 1903)* y dos colecciones de *Images (Imágenes, 1901-1905 y 1907)*. Como sus títulos implican, la imaginería es a menudo pictórica, pero sólo para sugerir una determinada preocupación con algún aspecto de la textura, como en *Reflets dans l'eau* (Reflejos en el agua) de la primera colección de *Images*, o de la armonía, como en *Pagodes (Pagodas)*, que abre las *Estampes* en estilo pentatónico chino. Las escalas sacadas de las tradiciones del este de Asia o de España siguieron siendo tan fructíferas como lo fueron en los años ochenta del siglo anterior, no sólo en la música de Debussy, sino en la de muchos de sus contemporáneos como Puccini (*Madama Butterfly*) y Maurice Ravel (1875-1937). Ravel escribió la obra maestra más lánguidamente orientalista de la época (el ciclo de canciones *Sheherazade* para soprano y orquesta, 1903), así como alguna de su música española más importante: la *Rapsodie espagnole* (1907-1908) orquestal y una chispeante ópera cómica sobre la esposa de un relojero que ha de organizar su vida amorosa como si se tratara de un mecanismo de relojería, *L'Heure espagnole (La hora española, 1907-1908)*. La llegada a París en 1907 de un compositor que venía de Madrid, Manuel de Falla (1876-1946), fue casi una vuelta a casa.

El uso que hizo Debussy de escalas infrecuentes supuso también un ejemplo para un joven húngaro que vivía también en la ciudad: Zoltán Kodály (1882-1967), que se llevó consigo algunas obras del compositor francés para enseñárselas a su amigo Béla Bartók (1881-1945). Ambos comenzaron a recopilar música folclórica en 1905, y lo que fueron aprendiendo por los pueblos de Transilvania y Eslovaquia se asentó sobre la música de Debussy: podían encontrarse grandes posibilidades fuera del sistema tonal. Ese mismo descubrimiento se produjo simultáneamente en otros lugares, particularmente en Gran Bretaña, donde el compositor australiano Percy Grainger (1882-1961) comenzó a recopilar, estudiar, arreglar y desviarse de la música folclórica en busca de una mayor libertad en todas las dimensiones de la música: armonía, ritmo, instrumentación y forma. Esta libertad significaba para él ignorar la idea occidental de la obra de arte como producto acabado: muchas de sus piezas existen en numerosas versiones distintas, para muy diferentes ejecutantes. Evidentemente fue un colega que inspiró a otros muchos compositores. Pero aunque sus contemporáneos ingleses, como Frederick Delius (1862-1934), Ralph Vaughan Williams (1872-1958) y Gustav Holst (1874-1934), compartían con él su pasión por la música popular, todos tuvieron una idea mucho más rígida de lo que debía ser una composición.

La adopción de Mahler de los tonos folclóricos fue algo distinta, ya que fue

irónica y pasó a formar sólo una parte de su mundo musical. Fue siendo menos sustancial después de sus canciones sobre textos del *Wunderhorn* y sus sinfonías cantadas, aunque está aún presente en las sinfonías puramente orquestales que vinieron después (las núms. 5-7, 1901-1905) y su colosal sucesora (la núm. 8), cuyos dos cuadros ponen en música el himno *Veni Creator Spiritus* («Ven, Espíritu Creador») y la escena celestial conclusiva del *Fausto* de Goethe. Esta última sinfonía, para cuyo estreno Mahler convocó a más de mil intérpretes, representa el extremo del gigantismo musical, sobrepasando a las fuerzas corales de los *Gurrelieder* de Schoenberg. Éste había ya reaccionado en contra de ese extremo al concentrarse en géneros más pequeños en su *Primer cuarteto* (1904-1905) y su *Primera sinfonía de cámara* (1906), pero no hubo tregua a su atrevimiento armónico, su insistencia en el contrapunto o su elaboración formal. Atacando todos estos frentes, y tocados sin pausas, el cuarteto y la sinfonía de cámara presentan situaciones musicales muy complicadas que requieren un arduo esfuerzo resolutivo. La evolución de su compositor desde *Verklärte Nacht* es más que la de un joven artista que alcanza en una sólida madurez; es como si la música estuviera siendo hecha por la historia —y haciendo historia.

Sin embargo, otros no sintieron así la flecha del tiempo, o la sintieron de distinto modo. Nada de eso resuena en las obras de Serguéi Rajmáninov (1873-1943), que se había educado en la tradición de Chaikovski. Ninguna fuerza ineluctable lleva desde su *Segundo concierto para piano* (1900-1901) a su *Segunda sinfonía* (1906-1907); ambas obras son, más bien, productos supremos de un Romanticismo que continuaba sin esfuerzo desde el siglo XIX. Y el *Concierto para violín* (1903) de Sibelius muestra hasta qué punto los viejos modos pueden emplearse sin disolver la armonía tradicional, como en Debussy, sino reforzándola. La disputa de la que Schumann fue testigo entre radicales y conservadores se vio reeditada, pero ahora dentro de un mundo musical mucho más complejo que no se ponía de acuerdo incluso en la naturaleza de ambos bandos. Schoenberg siempre se vio a sí mismo como un tradicionalista que hacía lo que habían hecho predecesores como Brahms y Mozart: continuar la tradición llevándola más allá del modo que pareciera más necesario.

Aun así, resulta difícil no entender sus obras, y las de Debussy, como señal de que el tempo de la época iba acelerándose. El periodo en torno a 1900 vio un cambio social y tecnológico sin precedentes. El lento avance hacia la igualdad para las mujeres y las personas de raza distinta a la blanca tuvo también representantes entre los compositores, por ejemplo en la reputación adquirida por Cécile Chaminade (1857-1944), Ethel Smyth (1858-1944) y Amy Beach (1867-1944), o en el gran predicamento del que llegó a gozar el oratorio *Scenes from «The Song of Hiawatha»* (*Escenas de «La canción de Hiawatha»*<sup>[21]</sup>, 1898-1900) del compositor británico negro Samuel Coleridge-Taylor (1875-1912).

En lo que respecta a la tecnología, su impacto inmediato en la música estaba sólo en sus comienzos. La grabación sonora, introducida a tiempo de registrar un



fragmento de Brahms tocando el piano en 1889, suponía a principios del siglo xx un medio de difundir interpretaciones musicales. La voz de Enrico Caruso (1873-1921), que efectuó su primera grabación en 1902, fue el mensajero del futuro. Un fenómeno más transitorio fue el de la «pianola», un tipo sofisticado de piano mecánico para el que podía registrarse una interpretación en rollos de papel, preservando incluso las variaciones de toque y pedal. El instrumento fue introducido en 1904 y pronto ofrecería interpretaciones hechas por Debussy y Mahler.

Entre los compositores no hubo ninguno tan sensible a los ecos del futuro como Busoni, quien en 1905-1909 dirigió conciertos de música nueva en Berlín y en 1907 publicó *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst (Ensayo para una nueva estética del arte musical)*. Busoni, que hace un llamamiento a la libertad tan decidido, optimista y evocador como el de Debussy, pedía que se liberaran las formas de los patrones canónicos, y que se pudieran emplear nuevas escalas e intervalos más pequeños que el semitono —intervalos que pensó que podrían estar disponibles en instrumentos eléctricos—. También como Debussy, y como tantos de sus predecesores, deseaba un regreso a la naturaleza, o más bien un avance hacia la naturaleza como posibilidad infinita. Esto era, dijo, su sueño. Sería muy pronto hecho realidad.

## Parte VII

### Tiempo enmarañado (1908-1975)

Los periodos no comienzan o terminan, sino que se escalonan entre sí, y sin embargo el año 1908 vio un momento especial y determinante en la historia de la música: la finalización por parte de Schoenberg de las primeras composiciones que prescindieron del sistema armónico basado en tonalidades mayores y menores, una revolución en la que pronto le seguiría su discípulo Anton Webern (1883-1945). Esta nueva música, definida a menudo como «atonal», podía incluir cualquier combinación de notas en sus acordes, aunque una cierta pieza podía estructurarse de manera muy exacta, deliberada o intuitivamente. No existía tampoco una fuerza que impulsara la música hacia su resolución en la tonalidad de partida, ya que ahora no existían ni tonalidades ni partidas.

Las innovaciones de Schoenberg trajeron en cierta medida la libertad que tanto él como Debussy y Busoni habían estado esperando. También convirtieron, en contra de sus deseos, la innovación en un modo de vivir la música, iniciando un periodo, aún inconcluso, en el que se exploraron las posibilidades últimas del cambio radical: el periodo que se conoce comúnmente como modernidad o movimiento moderno. En este sentido, la llegada de la atonalidad puede compararse a la de la abstracción en la pintura, que sobrevino casi al mismo tiempo, en 1910, con la primera obra de ese tipo de Vasili Kandinski. Como la abstracción, la atonalidad supuso una ruptura radical no sólo con el pasado, sino con culturas de otras partes del mundo: hasta entonces toda la música se había basado en algún tipo de nota o armonía centrales. También toda la música se había fundamentado en tradiciones largamente instaladas, mientras que el gran imperativo del movimiento moderno era el de renovar las cosas... y después renovarlas de nuevo.

Algunas variantes del movimiento moderno, debido a su enraizamiento en la música folclórica, encontraron el modo de mantener o generar una estabilidad armónica y una cierta noción de la tradición, mientras que aún suponían una ruptura con la armonía de la tradición occidental clásica, como debe ocurrir en todo lo moderno por definición. En esto se hacen evidentes las comparaciones con, por ejemplo, el entusiasmo de Picasso por el arte africano. De esta forma, no toda música moderna es atonal, aunque quizá toda música atonal es esencialmente moderna. Y, al menos en sus primeras décadas, lo moderno se definió a sí mismo como contrario no sólo a las tradiciones de la música clásica, sino a la mayoría del público de esa música. La música moderna se confeccionó para resultar difícil y para provocar una oposición.

Aun así, la atonalidad schoenbergiana ciertamente tuvo vínculos con la historia más reciente de la cultura occidental. Del mismo modo que la abstracción se puede considerar una extensión del trabajo de muchos pintores de las tres o cuatro décadas precedentes, la atonalidad puede entenderse como la consecuencia lógica de la utilización extrema de la disonancia en el último Liszt, o en Mahler y Strauss, o también en el propio Schoenberg. De hecho, la justificación de un paso tan extraordinario se encontró tanto en esta continuidad histórica como en la libertad que se trajo hasta esta arte.

Una localización histórica de la atonalidad, así como de la abstracción, debe tomar también en consideración el papel del arte popular como paradigma negativo. Mientras existe el impulso moderno, existe como reacción no sólo a las tradiciones de la música clásica, sino también a las de los estilos populares que se hicieron tan poderosos a lo largo del siglo xx, en gran medida debido a la maquinaria que, en 1902, estaba lanzando a Caruso. El movimiento moderno, desde luego, ni está y ni estuvo diseñado para el mercado. Y el mercado a su vez ha demostrado poco interés en abrazar dicho movimiento.

La modernidad, de nuevo al igual que la abstracción, desplazó la atención desde el producto al proceso, al cómo y al porqué de la composición. Y más importante aún, las técnicas modernas, en su reducción o destrucción de la tendencia que impulsa la armonía tonal hacia delante, permitieron a los compositores crear música en la que el tiempo puede percibirse de muy distintas maneras, a menudo de varias a la vez: el tiempo estacionario de la armonía inmóvil, el tiempo repetido del *ostinato*, la sucesión confusa de progresiones de acordes que no tienen mucho sentido en términos tradicionales, el tiempo que corre al revés en sucesos que se repiten en orden inverso, el tiempo doble de los viejos géneros y formas reinterpretados inesperadamente. En esto lo moderno no sólo cuadra con la abstracción, sino con otro desarrollo de la época: el descubrimiento, por parte de Einstein en 1905, de que el tiempo no es una constante universal, sino que puede variar con la posición y el estado de movimiento del punto de vista... que el tiempo no es uno, sino muchos.

Esta multiplicidad del tiempo es quizá lo que convierte en difícil a la música moderna, ya que se basa en evitar, rechazar o complicar el desarrollo continuo y con un objetivo fijo que se impone poderosamente en casi toda la música occidental desde el siglo xvi a principios del xx y que, dando una forma ordenada al discurrir del tiempo, posee tal capacidad de conmover y de consolar. Los contornos temporales de la música moderna, abruptos, irregulares, poliédricos o difusos, nos aportan lecciones más duras.

Son, sin embargo, las lecciones que se extraen de la cultura en la que se desarrolló la música moderna. La unidad —como la conocimos en, por ejemplo, la década de los ochenta del xix, cuando Brahms, Bruckner, Franck, Grieg y Chaikovski hablaban el mismo lenguaje, el mismo de Johann Strauss II en sus valeses o el director de banda estadounidense John Philip Sousa (1854-1932) en sus marchas, cuando existía un

acuerdo general sobre la naturaleza y la historia de la tradición occidental— sufrió un duro golpe en 1908. Desde entonces, los lenguajes musicales occidentales se han hecho tan variados como las lenguas que se hablan en el planeta, o incluso más, dada la falta de acuerdo sobre la temática o la manera de comprender la música.

Al mismo tiempo, la grabación ha provisto a la música no sólo de una historia de sus composiciones y tradiciones, sino de sus interpretaciones, haciendo que éstas perduren durante décadas. La grabación ha generado un mundo en el que la experiencia musical ya no es especial, ya no requiere salir de casa o ser un experto, y tampoco es ya una experiencia personal que ocurre sólo cuando oyente e intérprete comparten el mismo espacio. La música está en todas partes. La música puede venir a nosotros de innumerables fuentes distintas: de las tradiciones cortesanas de Birmania o de Borgoña, de cantantes que se acompañan del laúd o la guitarra eléctrica, de Ligeti, Liszt, Lasso o Landini. La relatividad del tiempo nos envuelve.

## Capítulo XVIII

### Comenzar de nuevo

El movimiento moderno se inició con las canciones, las canciones que Schoenberg compuso sobre poemas contemporáneos de Stefan George, que escribió, en un lenguaje visionario pero tranquilo, de los viajes del alma. Dos obras salieron del encuentro entre el músico austríaco y el poeta alemán: el *Segundo cuarteto* (1907-1908) del compositor, en el que una soprano canta las palabras de George en los dos últimos de los cuatro movimientos, y su ciclo de canciones *Das Buch der hängenden Gärten* (*El libro de los jardines colgantes*, 1908-1909) para soprano y piano. El cuarteto representa el proceso histórico por el que apareció la atonalidad, casi como si Schoenberg hubiera querido presentar una justificación. El primer movimiento está en fa sostenido menor, una tonalidad extrema y extraña, apropiada para una música que suena tensa. Vienen después una serie de variaciones sobre una canción popular, intensificando la melancolía de la tonada de manera casi mahleriana, después de la cual la soprano entra con el primer poema de George, de nuevo en una tonalidad inusual: mi bemol menor. En el *finale* estas ataduras precarias con la tonalidad se disuelven por completo. Las cuerdas flotan en un espacio sin límites, y la soprano canta las palabras de George: «Siento el aire de otros planetas». El ciclo de canciones que viene justo a continuación es completamente atonal.

Schoenberg pudo detenerse aquí, pudo reservar este lenguaje especial de la atonalidad para la ocasión especial propiciada por la poesía etérea de George, que Webern también estaba poniendo en música atonal por la misma época. Ambos compositores consideraron su partida de la tonalidad como un avance importantísimo, no como experimento provisional, y de momento no había forma de volver sobre los mismos pasos. Para finales de 1909, Schoenberg había añadido a su producción atonal una ópera en un acto y para una mujer (*Erwartung* [Espera]), además de las colecciones *Cinco piezas para orquesta* (que no era una sinfonía, ya que las viejas formas habían desaparecido con las viejas armonías que las sustentaban) y *Tres piezas para piano*. Escribió a Busoni para explicarle que su motivación no era sólo la de extender las posibilidades de la música, sino fundamentalmente la de propiciar una expresión musical más verdadera. «Es imposible», insistía, «que una persona experimente sólo una sensación a la vez. Uno pasa por miles simultáneamente. [...] Y este abigarramiento, esta multiplicidad, esta falta de lógica que demuestran nuestros sentidos, producida por algún tipo de torrente desbordado de sangre, por alguna reacción de los sentidos o los nervios, esto mismo es lo que deseo tener en mi música».

Como dijo también en la misma carta, haciéndose eco de Busoni y Debussy: «La armonía es *expresión* y nada más». Para expresar la complejidad de la experiencia, la armonía debía ser compleja, y la forma musical debía basarse en una constante evolución, sin repetición de temas o patrones métricos coherentes. Y si Schoenberg se hubiera preguntado por qué la experiencia humana resultaba tan particularmente compleja en su época, puede que hubiera señalado a la variedad de ritmos de las ciudades, que comenzaban a llenarse de vehículos a motor, o a la variedad de estímulos provenientes de los ruidos del tráfico, la luz eléctrica y el desarrollo de la publicidad. Puede que hubiera mencionado también las ideas desarrolladas en su misma ciudad de Viena por Sigmund Freud, ya que en su carta a Busoni hacía referencia finalmente al «subconsciente». Del mismo modo que para Freud un deseo del subconsciente podía generar sentimientos y acciones aparentemente sin relación a ese deseo o entre ellos, en la armonía atonal de Schoenberg las conexiones y relaciones armónicas carecen de la lógica evidente que imponía el sistema tonal tradicional. La armonía puede decirse que avanzaba a oscuras.

Puede incluso que surgiera de la oscuridad, en el sentido de que Schoenberg trabajaba de forma intuitiva. De hecho, la velocidad a la que componía puede ser indicio de ello: *Erwartung* —media hora de música orquestal muy colorista, en la que la abundante variedad armónica se refleja en los cambios constantes en la instrumentación y en la textura— fue esbozada de principio a fin en diecisiete días. El libreto, escrito por una doctora en medicina educada en Viena, Marie Pappenheim, es el monólogo de una mujer que busca en el bosque de noche al hombre que la ha abandonado, un texto que proporciona las emociones conflictivas que Schoenberg quería expresar: amor y miedo (y el miedo al amor), ira y pesar, todos entrelazados con la incertidumbre y el autoengaño. La partitura testimonia el éxito de Schoenberg a la hora de hacer que la música fuera más real, haciendo que siguiera el ritmo y la complejidad con los que se sienten los sentimientos. Pero el lenguaje atonal de la representación emocional era una extensión del lenguaje tonal: funcionaba sólo en función de aquello que se proponía negar, y por tanto no podía afirmar ser más libre o más inmediata.

Otras músicas de 1908-1909, atonales o no (y muchas no lo fueron), pertenecen a esta misma área de complejidades emocionales. El corresponsal de Schoenberg, Busoni, encontró armonías que bordeaban la atonalidad en su delicada y conmovedora *Berceuse élégiaque* (*Canción de cuna elegíaca*, 1909) para orquesta. La *Elektra* (1906-1908) de Strauss —que era como *Erwartung* una ópera en un acto, pero de dos horas de duración, y también centrada en un solo personaje en estado de espera, Electra, que aguarda el regreso de su hermano Orestes para vengar el asesinato de su padre Agamenón— maneja armonías disonantes que, salvajes o seductoras, apenas mantienen una sensación de tonalidad. El personaje principal, que permanece en escena casi toda la acción, canta desde dentro de un torbellino de cólera, dolor, amor y anhelo, y los que la rodean se ven arrastrados por la habitual

exactitud de Strauss, tanto en la escritura vocal como en la orquestal: la hermana pequeña, Crisótemis, cuyo consuelo Electra no puede aceptar; la madre, Clitemnestra, que se estremece de culpa. Para Strauss las armonías extremas eran necesarias como recurso expresivo, no como necesidad histórica, y habiéndose acercado a la atonalidad en *Elektra*, progresó hacia un mundo absolutamente tonal de valesuntuosos y deliciosas y etéreas voces de soprano, el mundo de *Der Rosenkavalier* (*El caballero de la rosa*, 1909-1910).

Las obras de Mahler de esta época fueron las últimas que logró completar: *Das Lied von der Erde* (*La canción de la tierra*) y su *Novena sinfonía*. La primera es una sinfonía en seis canciones orquestales, para tenor y mezzosoprano (o barítono), en la que la elección de poemas chinos, en traducción al alemán, abre la puerta a un cierto toque pentatónico ocasional. Sin embargo, el largo y lento *finale* es totalmente occidental y de expresión romántica: titulado «Der Abschied» («La despedida»), es un adiós envuelto en un lenguaje que en sí mismo estaba a punto de expirar. Sin voces humanas, la *Novena sinfonía* termina de manera similar. Después, en el primer movimiento de la inacabada *Décima* (1910) resuena la alarma —la alarma que transmite la propia música, así como la del mundo o la personalidad cuyos sentimientos están siendo expresados— en un acorde de violentas disonancias. Es como si el tejido de la armonía tonal, adelgazado en los últimos movimientos de *Das Lied von der Erde* y de la *Novena sinfonía*, estuviera desgarrándose finalmente.

En Mahler y Strauss, como en Schoenberg, la disonancia habla de un sentimiento personal, alineado con la tradición romántica austroalemana. Es también en la música de esta tradición, la tradición que posee un mayor grado de omnipresente lógica armónica, en la que la disonancia se hizo sentir de manera más poderosa. En otras la expansión de la armonía podía desarrollarse sin tanto problema —como ocurría, por ejemplo, con la música de Debussy— y transmitir mensajes de naturaleza menos subjetiva.

La marcha de Schoenberg hacia la atonalidad fue facilitada probablemente por la presencia en su entorno cercano de discípulos con talento que lo admiraban, entre los que estaba, además de Webern, Alban Berg (1885-1935). Pero aunque las obras de Schoenberg eran muy conocidas (se interpretaron, por ejemplo, sus *Cinco piezas para orquesta* en Londres en 1912), no se entendían de manera tan generalizada y tuvieron por el momento muy poca influencia fuera de su propio círculo. En los Estados Unidos, sin embargo, Ives había llegado a la atonalidad de forma independiente y persiguiendo objetivos muy distintos, casi siempre dentro de contextos que incluían también la tonalidad. Su *Unanswered Question* (*Pregunta sin contestar*, 1908) es un drama sonoro para instrumentistas situados en tres posiciones distintas, siendo esta multilocalización otra de sus innovaciones. Una trompeta sola insiste en formular la misma pregunta escasamente tonal, a la que las maderas responden con figuraciones atonales que sugieren evasivas, mientras que las cuerdas, como videntes, guardan su propia respuesta en descensos lentos de una concordancia muy densa. Esta

consonancia encendida es notablemente cercana a la de Vaughan Williams en su *Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis* para orquesta de cuerda (1910). Ninguno de los dos compositores pudo tener conocimiento en ese momento del trabajo del otro, pero ambos habitaban en el mismo mundo, en el que los acordes en tonalidades mayores y menores guiados por las escalas modales podían producir efectos nuevos pero que hablaban de la intemporalidad, en contraste implícito o explícito con la temporalidad de la atonalidad schoenbergiana.

Para el propio Schoenberg, sin embargo, la atonalidad podía dirigirse a lo trascendente, como ya había hecho cuando apareció por vez primera en el *finale* de su *Segundo cuarteto*. También en Rusia estaban estas ideas de actualidad, en gran medida debido al trabajo de Alexándér Scriabin (1872-1915); el arte abstracto y la música atonal prosperaban en estas dos regiones centradas en Moscú y en el eje Múnich-Viena. En torno a 1905, la música de Scriabin comenzó a cernirse sobre las armonías estáticas formadas sobre los mismos principios que produjeron el estatismo de la música de Debussy y Liszt, incluyendo la escala en tonos enteros. Su pieza orquestal *Le Poème de l'extase* (El poema del éxtasis, 1905-1908) combina estas armonías con propulsiones acuciantes que provienen de la melodía de la trompeta, dando como resultado una serie de olas que se superponen con connotaciones sexuales nada veladas. El objetivo último aquí, avistado largamente pero retrasado en repetidas ocasiones, es la resolución en consonancia, pero en la siguiente fase de Scriabin, cuando escribía sólo para piano, las disonancias se revisten de auras radiantes de estabilidad. Entre estas disonancias inmóviles está lo que el compositor llamó «acorde místico», que se compone de seis notas distintas y que no resulta entendible desde la lógica de la tonalidad.

Las reacciones a la crisis armónica fueron muy diversas. Hans Pfitzner (1869-1949), en su refulgente ópera, de riquísima personalidad, *Palestrina* (1912-1915), produjo un argumento a favor de los viejos valores y un ejemplo de ellos. Lo mismo hizo Sibelius, si bien su *Cuarta sinfonía* es su composición más crudamente disonante. Y el viejo compañero de clase de Scriabin, Rajmáninov, continuó como si nada hubiera cambiado, escribiendo su *Tercer concierto para piano* (1909). No hizo así otro ruso más joven, Ígor Stravinski (1882-1971). Llegó a París en 1910 procedente de San Petersburgo con los Ballet Russes, una compañía que había formado el empresario y entendido Serguéi Diáguilev (1872-1929) para traer música, coreografías y bailarines rusos a la Europa occidental. *El pájaro de fuego*, el primer encargo de Diáguilev, fue escenificado ese mismo año y causó sensación, gracias en gran medida a la lujosa música pos-Rimski-Kórsakov de Stravinski, en la que también había toques de Scriabin y de su propio gusto por la música entendida como mecanismo.

Una vez en Occidente, sin embargo, Stravinski percibió de inmediato que los tiempos estaban cambiando, y que él podía hacer algo por impulsar ese cambio. Su segunda partitura para Diáguilev fue el completamente original *Petrushka*



(1910-1911), que lo situó entre los radicales de la música, pero cuyo radicalismo era muy distinto al de Schoenberg. Despojándose en gran medida de la armonía romántica de *El pájaro de fuego*, Stravinski adelgazó el sonido, creando texturas complejas sobreponiendo distintas corrientes de música, cada una con su propio ritmo y dirección. La forma se construye de la misma manera: la música puede saltar de una idea a otra siempre y cuando el pulso permanezca inalterado o relacionado muy estrechamente. El pulso funciona casi como la tonalidad en la música del pasado, y es este pulso el que guía a la música a través de multitud de patrones rítmicos cambiantes. La melodía resulta también de poca importancia, pudiendo ser música de feria o una sencilla canción popular. La pieza se rige, como en el nuevo arte de la cinematografía, por el ritmo narrativo y el montaje. Se pueden ver paralelismos también con los *collages* que confeccionaban Pablo Picasso y otros artistas a partir de materiales cotidianos.

La atención que recibe el pulso resultaba, claro, apropiada en una partitura para *ballet*, pero *Petrushka* demostró con qué ingenio podía tratar el compositor imaginativo un material puramente funcional como éste. Un resultado de esto, gracias al apoyo y el instinto de Diáguilev, fue que la música para *ballet* pasó a ocupar un lugar en la agenda de prácticamente todos los compositores dentro y fuera de París: entre aquellos que escribieron para los Ballets Russes a lo largo de los años siguientes estuvieron Ravel (*Daphnis et Chloé*, 1912), Debussy (*Jeux*, 1913), Strauss (*Josephs-Legende*, 1914) y Satie (*Parade*, 1917). Otro efecto de *Petrushka* fue demostrar que la música folclórica podía emplearse en maneras distintas a como había hecho el sinfonismo dvořákiano, aunque esas maneras hubieran sido prefiguradas en parte por Lalo, Chabrier y Grieg. Los temas folclóricos, desligados ya de la armonía tradicional, podían preservar así su frescura y vitalidad, como hicieron en la serie de obras de inspiración folclórica que el propio Stravinski produciría en los siguientes años, como también en las de colegas tan diversos como Ravel, Falla y Bartók.

*Petrushka* es la historia de un personaje del teatro ruso de marionetas relacionado con una figura solitaria y melancólica del teatro tradicional italofrancés, Pierrot, que fue el tema de una obra que Schoenberg compuso muy poco tiempo después: *Pierrot lunaire* (*Pierrot lunar*, 1912) para recitador acompañado de un quinteto de instrumentos diversos. La coincidencia no es sorprendente, ya que las marionetas y las máscaras se convirtieron en figuras pertinentes en un tiempo en el que el arte iba ayudando a reevaluar la concepción del libre albedrío del ser humano, y de su conciencia e independencia. El *Pierrot* de Schoenberg, sin embargo, es radicalmente distinto del *Petrushka* de Stravinski: un ciclo de canciones en el que cada pieza está medio hablada, casi en el estilo del cabaré, con una música que subraya la distancia entre la violencia más monstruosa y un tono juguetón. El personaje principal está atomizado en muchos fragmentos, cohesionados en parte por lo compacto de la partitura instrumental, y por su intensidad y fascinación. Entre los que asistieron a algunas interpretaciones tempranas estuvieron Stravinski y Ravel, quienes en obras

escritas poco después expresaron su fascinación por los recursos armónicos e instrumentales de la partitura, aunque no con su estilo de canto-recitación<sup>[22]</sup>, que siguió siendo especialidad de la escuela de Schoenberg.

El 13 de marzo de 1913 en Viena, Schoenberg dirigió un programa orquestal en el que se incluía, además de su *Primera sinfonía de cámara*, obras atonales de sus discípulos Berg y Webern: las *Canciones de Altenberg*<sup>[23]</sup> del primero, que ponían en música poemas breves de un vienés contemporáneo, y una colección de seis piezas orquestales del segundo. Estas dos obras son muy características de sus respectivos compositores, y podían así demostrar, en una fecha temprana, el alcance del modelo atonal de Schoenberg. Las piezas de Webern son casi todas muy breves, duran un minuto o dos; la cuarta de ellas, una marcha fúnebre de cuatro minutos, parece inmensa dentro de su contexto. Las canciones de Berg son también bastante breves, pero su aliento es mucho más grande, y su orquestación sensual es bastante distinta de la de Schoenberg o Webern. Sin embargo, no todas llegaron a escucharse, porque este «Skandalkonzert» (concierto del escándalo), como pasó a conocerse, fue interrumpido por el ruido del público en mitad de la interpretación de la obra de Berg y tuvo que suspenderse.

Dos meses más tarde en París, el 29 de mayo, tuvo lugar otra velada enloquecida cuando se estrenó el siguiente *ballet* de Stravinski, *La consagración de la primavera*. Tanto como *Petrushka*, *La consagración* supuso una celebración del pulso en la música, pero ahora planteado con mucha más fuerza por una orquesta de mayor tamaño a través del empleo de ritmos insistentes: repeticiones, *ostinati* y síncopas. La música es a la vez una evocación de rituales ancestrales y un retrato de la maquinaria moderna, con engranajes de música que circulan lentos o furiosos, que trabajan hacia los dos implacables finales de ambas partes del *ballet*, siendo el segundo *finale* —la «Danza sagrada» con la que culmina el ritual— exactamente una vez y un tercio más rápido que el primero. El estruendo de la partitura, que evoca un conjunto primitivo de flautas y tambores, y su energía rítmica suscitaron las protestas de su primer público; pero a diferencia de Schoenberg, que no tenía detrás a ningún Diáguilev para salvaguardar su éxito, Stravinski salió rápidamente victorioso. La furia del público era muestra de triunfo artístico. *La consagración* empezó a tocarse por todo el mundo occidental como pieza concertística, mientras que nadie intentó volver a tocar las *Canciones de Altenberg* de Schoenberg hasta 1952 (y con gran éxito, la era del escándalo había pasado).

*Jeux (Juegos)* de Debussy, ofrecido por Diáguilev sólo dos semanas antes de *La consagración*, suscitó mucho menos alboroto, aunque se trata de una partitura bastante radical. La renovación constante que veíamos en *Jeux de vagues* se mantiene aquí a lo largo de los veinte minutos que dura la música, que contiene una gran diversidad de texturas, tempos (a veces dos a la vez) y armonías. Los juegos del título son eróticos, e incluyen la participación de jugadores de tenis en el *ballet*, y la música se desarrolla a partir del *Prélude à «L'après-midi d'un faune»* en la evocación de

torrentes de sentimientos intensos que puede que no lleguen a nada. A veces intensidad y perplejidad se dan a la vez; una complejidad que Schoenberg habría querido, pero conseguida a través de exquisitos acordes que mantienen aún algún contacto con la tonalidad.

También en ese año apareció una música que, más radicalmente que cualquier pieza de Debussy, Stravinski, Schoenberg o Ives, buscaba un nuevo comienzo: la música para máquinas de ruido de Luigi Russolo (1885-1947), que pertenecía al grupo italiano conocido como los futuristas. El futuro, tal como estos artistas lo veían, sería la era de la máquina, celebrada mucho más abiertamente que en *La consagración* de Stravinski. La mayoría de futuristas fueron pintores o poetas, y precisamente Russolo empezó su carrera como pintor. Pero su falta de preparación musical no supuso un problema, porque lo que pedían —en *The Art of Noises (El arte del ruido)*, uno de los manifiestos típicos del grupo— era un arte enteramente nuevo, acorde al mundo moderno: «La máquina actual ha generado tal variedad y combinaciones distintas de ruidos que el sonido puramente musical —con su pobreza y monotonía— no suscita ya emoción alguna en el oyente». Las máquinas del propio Russolo resultaron destruidas en la Segunda Guerra Mundial, pero las ideas que difundió no eran infrecuentes. Los músicos eran tan conscientes como cualquier otra persona de que vivían en una nueva era, la era del automóvil, el avión, el gramófono y la telegrafía sin cables. Pero esta nueva era no llegaría a expresarse a través de los inquietantes cajones de los *intonarumori* («entonadores de ruidos») en el escenario de una sala de conciertos.

En cualquier caso, estos alardes líricos de modernidad fueron apagándose después del mes de agosto de 1914. La reacción de Berg a la guerra fue una colección de *Tres piezas para orquesta* (1914-1915), de las cuales la última es una enorme marcha envuelta en una atmósfera de catástrofe. Una era parece tocar a su fin con esta música, y así fue exactamente. Pronto Berg, como tantos músicos de su generación, vestiría uniforme militar. Algunos compositores muy prometedores murieron en acto de servicio, entre ellos George Butterworth (1885-1916) y Rudi Stephan (1887-1915). Los conciertos se hicieron menos frecuentes y algunas orquestas, con tantos hombres luchando en el frente, admitieron por primera vez instrumentistas femeninas. Aquí y allá se presentaba alguna pieza nueva, entre ellas la monumental *Quinta sinfonía* de Sibelius, estrenada en Helsinki en 1915, pero muchos compositores eligieron concentrarse en formas más económicas.

Schoenberg ya lo había comenzado a hacer. Y también Strauss, cuando escribió para orquesta de cámara su siguiente ópera tras *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos (Ariadna en Naxos, 1911-1912)*. De hecho, esta reducción de escala vino motivada tanto por decisión artística como por necesidades prácticas. Stravinski descubrió en París un instrumento acorde a su ritmo mecánico, la pianola, y comenzó a hacer arreglos de su música para ese medio doméstico, además de componer para él una pieza original (*Étude*, 1917). Debussy, que desconfiaba de Schoenberg antes de la

guerra y que ahora se sentía más francés que nunca, buscó conexiones con las tradiciones nacionales, y las encontró escribiendo sonatas (para chelo y piano, para flauta, viola y arpa, y para violín y piano) que lanzan miradas furtivas y astutas a Rameau y Couperin. Estas obras son, sin embargo, aún tan fluidas y armónicamente aventureras como *Jeux*, y tan emocionalmente polivalentes. De la segunda Debussy escribió a un amigo: «Es terriblemente triste y no sé si uno debe reír o llorar con ella. ¿Quizá las dos cosas?».

El nacionalismo de Bartók era de índole distinta. La lección que aprendió de la música folclórica fue la del encuentro entre pueblos, y durante la guerra escribió arreglos de canciones rumanas, eslovacas y húngaras; empleó también todas estas fuentes en su propia música. Su *ballet El príncipe de madera* (1914-1917) supone su contribución al debate en el que se habían visto envueltos también Stravinski, Schoenberg y Russolo, el de la naturaleza contra el artificio, y aunque la primera acaba prevaleciendo sobre la segunda, en un retorno final a la música idílica del comienzo, el momento más grandioso de la partitura es la danza de la marioneta que da título a la obra. Una obra que Bartók escribió en el mismo periodo, su *Segundo cuarteto*, se ocupa del tema de la subjetividad y la objetividad. Como el *Segundo cuarteto* de Schoenberg, la obra comienza con una música de sentimiento personal exacerbado, pero concluye de manera muy distinta, en un popurrí exuberante de danzas rurales.

Para Bartók, el mundo rural suponía un antídoto a los problemas de mecanización y apatía de la ciudad, y un marco en el que aún podía abrazar los sonidos urbanos modernos de la disonancia y el impulso del ritmo. Las obras de esta época de Stravinski muestran ideas similares. Pero había compositores que soñaban con utopías más lejanas: Karol Szymanowski (1882-1937), que empleaba las armonías y colores embriagadores de Scriabin y Debussy para evocar el Este que relumbra en su *Tercera sinfonía* (1914-1916) y otras obras de los años de la guerra, o Serguéi Prokófiev (1891-1953), que imaginaba en su *Sinfonía «Clásica»* (1916-1917) el modo en que hoy escribiría Haydn. En la Rusia de los primeros arranques revolucionarios, esta idea puede parecer una fantasía particularmente etérea, pero la música tiene los pies en la tierra, y su espíritu ligero, retrospectivo, irónico sería de tanta importancia para el futuro como las iniciativas modernas que, tras el estallido de la guerra, habían quedado inconclusas.

También esperaba su turno, aunque aún no estaba al alcance del oído, la nueva música popular de los Estados Unidos. Stravinski se encontró por primera vez con el *ragtime* en edición impresa, y compuso como reacción su propio *Rag-time* para once instrumentistas (1918). Para entonces debió de parecer que surgía así un nuevo tipo de música folclórica, que podía ser imitada, transformada e incorporada, como las canciones y las danzas rusas que Stravinski también había descubierto sobre el papel; no como Bartók, en su trabajo de campo. La gran simbiosis entre la música popular y la grabación no estaba aún muy avanzada.

## Capítulo XIX

### Adelante, atrás y de lado

La Primera Guerra Mundial alteró el paisaje occidental. Alemania quedó debilitada por las exigencias de indemnización de las naciones victoriosas, Rusia se convirtió en un Estado comunista y los Estados Unidos surgieron como potencia mundial. Por todo el mundo occidental las mujeres comenzaban a conquistar la igualdad de derechos, y los trabajadores iban adquiriendo en alguna medida el control económico. En la Rusia de después de 1917, como en la Francia de después de 1789, se esperaba de la cultura que estuviera a la altura de la política en el cambio revolucionario. El cambio, sin embargo, no necesitaba ser impuesto, ya que estaba en todas partes, estimulado por un público cada vez más numeroso, una nueva tecnología y unos poderes económicos en constante evolución. Los privilegios antiguamente reservados a la burguesía, como el tiempo libre y el dinero, iban haciéndose más generalmente accesibles, y la radio pública, introducida en Europa y en Estados Unidos a comienzos de los años veinte, llevó la música hasta casi cualquier lugar, virtualmente gratis.

En un tema, sin embargo, hubo muy pocos cambios. Aquello que se retransmitía en las emisoras de radio de Moscú, Berlín y Chicago en los años veinte era, en su mayoría, lo que se había venido escuchando en las salas de concierto de esas mismas ciudades a lo largo de los años noventa del siglo anterior. La programación había quedado fijada en torno a un repertorio que abarcaba desde Bach a Strauss y Debussy, y desde este momento en adelante la experiencia musical de la gente —incluida, por supuesto, la experiencia de los compositores— se centró en eso mismo, en un pasado que iba quedando atrás.

Se iba dando forma permanente a las realizaciones de este pasado en forma de grabaciones, cada vez más numerosas. Poco después de la guerra, los discos de acetato reemplazaron a los cilindros y a los rollos de pianola, y aunque sólo podían alojar unos cuatro minutos de música en cada cara, se llegaron a grabar obras orquestales extensas y óperas completas con multitud de cortes, especialmente después de la introducción del micrófono en 1925. (Anteriormente, los músicos tenían que agolparse en torno a una bocina que recogía el sonido y lo dirigía a un equipo de grabación directa y mecánica). En adelante, las fuentes primordiales de la historia de la música incluirían interpretaciones además de composiciones, y ésta debe describirse no sólo como la época de Stravinski y Schoenberg, Bartók y Berg, Ives y Janáček, sino también —por mencionar sólo unos pocos intérpretes entre los muchos cuyas grabaciones siguen siendo muy apreciadas— de los directores Felix

Weingartner (1863-1942) y Willem Mengelberg (1871-1951), las sopranos Amelita Galli-Curci (1882-1963) y Elisabeth Schumann (1888-1952), y los pianistas Josef Hofmann (1876-1957) y Alfred Cortot (1877-1962). Cortot estuvo muy próximo a Ravel, Schumann fue una de las cantantes favoritas de Strauss y Mengelberg dirigió la música de Bartók, aunque las compañías discográficas fueron reflejo —aunque no una influencia todavía— de la vida concertística en su relativamente escaso interés por la música nueva. El propio Bartók, que era pianista, llegó a grabar sólo una pequeña parte de su música para su comercialización. Stravinski, como director de su propia música, no comenzó a grabar hasta 1928. Comenzaba a abrirse una brecha entre el mundo comercial-institucional, que podía subsistir solo con la música anterior, y el compositor contemporáneo.

Una reacción temprana a esto fue la Sociedad para la Interpretación Musical Privada<sup>[24]</sup> fundada en Viena por Schoenberg unos pocos meses después del final de la guerra, en noviembre de 1918. Los conciertos de la Sociedad dieron cabida a la música compuesta a partir de Mahler, y sólo para conjuntos reducidos (las partituras para orquesta se tocaban en reducción para piano o grupo de cámara), propiciando un ambiente de comprensión y debate. El aplauso no era necesario. Tampoco los críticos. Se cerraban las puertas al mundo de la publicidad y las carreras. La Sociedad se disolvió cuatro años después, pero para entonces su lugar como foro de la nueva música lo había ocupado una institución mucho mayor, la International Society for Contemporary Music (ISCM, Sociedad Internacional para la Música Contemporánea). Este tipo de lugares tranquilos para la música, alejados de la vida musical comercial, han seguido reuniendo a músicos creativos y públicos entendidos.

Algunos compositores después de la Primera Guerra Mundial, de manera más radical, concluyeron que no existía ya la necesidad de su trabajo, o que las condiciones en las que habían desarrollado su actividad —el acuerdo generalizado sobre el lenguaje armónico y la expresión musical— ya no se cumplían. De ahí los grandes silencios que se dieron en los años veinte por parte de algunos de los compositores más destacados de las décadas anteriores. Elgar terminó sólo unas pocas obras menores después de su *Concierto para violonchelo* (1918-1919), una elegía para toda la época. Dukas compuso apenas dos obras de muy pequeño formato después de 1912. Rajmáninov se retiró en 1917, volvió a la composición en 1926 y tan sólo consiguió ponerse en marcha debidamente en los años treinta. Strauss y Vaughan Williams mantuvieron una gran productividad en los años veinte, pero sus mejores obras son anteriores o posteriores a esa época. Ives, que nunca había esperado un reconocimiento de su obra, vio disminuir su creatividad mientras aún seguía pasando desapercibido. Sibelius, que guardó un silencio aún más poderoso, escribió su compacta y nervuda *Séptima sinfonía* (1924) en un solo movimiento, añadió un epílogo a aquélla en su poema sinfónico *Tapiola* (1926) y vivió después más de tres décadas siendo reconocido como maestro de un arte que él mismo había abandonado, o que le había obligado a él a abandonarlo.

En cuanto a que el arte dependía de la herencia decimonónica de la forma sinfónica (o al menos de la amplitud sinfónica), la armonía tonal y la voz expresiva unificada habían abandonado, de hecho, a todos. El gusto evidente del público por esos mismos rasgos, un gusto fomentado por las emisoras de radio, no fue suficiente. Algo había muerto en la Primera Guerra Mundial junto a los millones de soldados, y fue la confianza en la subjetividad, en esa voz y ese flujo temporal constantes que dieron a la música del XIX su atractivo continuo, intensificado ahora por la pérdida.

Las obras de Ravel proporcionan una medida de esto, y de sus consecuencias. Ravel, uno de los grandes maestros de la instrumentación, había compuesto una enorme cantidad de piezas orquestales antes de la guerra, que junto con sus piezas para piano conforman el grueso de su producción. La abundancia creativa se daba a la par que la exuberancia, un lenguaje armónico enormemente colorista y un color instrumental heredado de Liszt, Rimski-Kórsakov y Debussy. Después de la guerra todo eso cambió. En el orquestal *La Valse* (1919-1920), que Diáguilev se negó a representar como *ballet*, compuso una danza fúnebre localizada en el centro de la cultura musical europea, en el vals vienés del XIX. La pieza, a un tiempo hedonista y turbadora, fue su última obra importante para orquesta hasta los dos conciertos para piano que escribió simultáneamente una década más tarde. Entretanto, se mantuvo ocupado como orquestador de otras músicas, más en particular de los *Cuadros en una exposición* de Músorgski en 1922. Compuso también una ópera en un acto, *L'Enfant et les sortilèges* (*El niño y los sortilegios*, 1920-1925), en la que la orquesta mantiene una importancia capital en la delineación de los personajes que cantan, que van desde un árbol a una tetera. El resto de sus principales obras de los años veinte hacen uso de recursos camerísticos notablemente sobrios. Dos sonatas, para violín y chelo (1920-1922) y para violín y piano (1923-1927), son piezas de música abstracta que carecen del poder evocativo de *La Valse* y la mayor parte de sus obras de antes de la guerra, aunque la segunda incluye un *blues* en su movimiento lento, que sirve de complemento al número de baile a ritmo de *jazz* de la tetera y la taza en *L'Enfant*. En *Chansons madécasses* (*Canciones de Madagascar*, 1925-1926), para soprano acompañada de flauta, chelo y piano, Ravel volvió a la sensualidad exótico-erótica de *Sheherazade*, aunque ahora con los gestos musicales más claramente articulados y delineados. El *Pierrot lunaire* atonal de Schoenberg está en la vecindad, como los ensayos de Stravinski sobre el estilo folclórico. Debussy y Rimski-Kórsakov están más allá del horizonte. La rapsodia del ego está en jaque.

Una de las rutas hacia la nueva objetividad pasaba por la música antigua, y en esto Ravel fue un pionero de la retrospectiva, junto a Prokófiev, componiendo su obra para piano *Le Tombeau de Couperin* (*La tumba de Couperin*<sup>[25]</sup>, 1914-1917) en forma de *suite* barroca. La música del siglo XVIII supuso para ambos compositores un modelo de claridad de forma y textura contrapuntística, y sus obras nos transmiten su placer y recreación en el descubrimiento de las viejas maneras. Existe esa misma sensación en las composiciones de Busoni y Reger en su encuentro con Bach: lo viejo

se mezcla fácilmente con lo nuevo, y la presencia creciente de la música barroca en las salas de concierto puede que ayudara en esto. Ocurre de otro con *Pulcinella* (1919-1920) de Stravinski, una partitura de *ballet* para Diáguilev basada en piezas atribuidas a Pergolesi (muchas de las cuales resultaron ser falsas imitaciones del siglo XVIII que alcanzaron una fama inmerecida). En esta composición, lo viejo y lo nuevo son como el aceite y el agua. El material de partida se embute en un vestido armónico-orquestal que no le va nada bien; la experiencia es bifocal.

Stravinski estuvo encantado con esto: la obra le dio, dijo, su «pasaporte» al futuro. Con sus *Sinfonías de instrumentos de viento* (1920), una ceremonia de cantos y corales para las maderas y metales de la orquesta, escribió el funeral en memoria de su periodo de interés en el folclore ruso, y en Rusia, a la que no había regresado desde antes de la guerra, y a la que no quiso volver tras la revolución de 1917. Quedaba aún una tarea por cumplir: la orquestación del *ballet* coral *Les Noces* (Las bodas). Éste, otra ceremonia, fue el glorioso final de su pulsante música; la había esbozado en 1914-1917, pero hasta 1923 no encontró el acompañamiento ideal, mecánico aunque flexible, en una orquesta formada por cuatro pianos y percusión. Después de esa fecha sus obras serían absolutamente occidentales, absolutamente modernas. Bach sería su folclore, pero asimilado para producir una experiencia ambivalente de implicación y observación, de fascinación y de parodia. En su *Concierto para piano e instrumentos de viento* (1923-1924), por ejemplo, los gestos bachianos se subvierten constantemente mediante notas «equivocadas» en la armonía, cortes abruptos, ritmos de *jazz* y los sonidos de los instrumentos. En *Oedipus Rex* (1926-1927), una ópera en un acto destinada a interpretarse en la sala de concierto como oratorio, los modelos incluyen a Händel y, para el personaje de Yocasta, una mezzosoprano de estilo verdiano. En *Apollo* (1927-1928), una partitura de *ballet* para cuerdas, se sitúa a Lully en compañía de la música de los cafés de los años veinte, y como en todos los ejemplos anteriores, la mezcla aguanta y las incongruencias son premeditadas. Esto es lo que vino a llamarse neoclasicismo, que debe su ritmo sobrio y estricto más al siglo XVIII que presentaban a los tiempos modernos intérpretes del estilo de Landowska que al propio siglo XVIII.

Ejerció una fortísima influencia. La presencia de Stravinski —combinada con el efecto estimulante que él y Diáguilev producían en sus patronos— ayudó a que el París de los años veinte recuperara la animación musical de que había gozado la ciudad en los años treinta del XIX. Prokofiev, que pasó en ella la mayor parte de la década, se mantuvo alejado de Stravinski, pero no pudo evitar su influencia. Otros compositores franceses más viejos, como Ravel y Albert Roussel (1869-1937), se adaptaron al espíritu cáustico del neoclasicismo, que los que fueron surgiendo, entre ellos Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974) y Francis Poulenc (1899-1963), adoptaron como estilo de origen. Como en la música de Stravinski o la de Ravel, los elementos de la forma, el gesto o el contrapunto tomados de la música antigua podían combinarse con toques de la última música de *jazz* o de



baile, a los que se daba un giro mediante una armonía y una orquestación chispeantes. El cóctel neoclásico llegó también a Alemania, dando el primer empujón al enérgico Paul Hindemith (1895-1963), y algunos compositores consolidados, como Janáček, Bartók y Szymanowski, que habían estado prestando atención a Stravinski desde *Petrushka*, también tomaron algún elemento de él. Y no es menos notable que el compositor danés Carl Nielsen (1865-1931) mostrara que neoclasicismo y Romanticismo no tenían por qué suponer alternativas excluyentes, sino que podían coexistir, produciendo un lenguaje de enorme y pulquísimo impulso.

El uso de modelos y efectos distanciadores, como los elementos figurativos que aparecen en la pintura del momento, hicieron de la música neoclásica una música claramente contemporánea, pero a menudo el mensaje se reforzaba con las referencias al *jazz* y a la imaginería mecánica que se había conservado desde el apogeo del futurismo italiano de antes de la guerra. Un ejemplo de esto último es el movimiento sinfónico de Honegger *Pacific 231* (1923), que describe una locomotora de vapor que efectúa su salida de una estación. El *jazz*, que se extendió por toda Europa como se había extendido por los Estados Unidos en los años prebélicos, fue asimilado con una rapidez entusiasta. Milhaud escuchó grupos de *jazz* en Londres en 1920 y en Nueva York en 1922, e incorporó sus sonidos a su *ballet La Création du monde* (*La Creación del mundo*, 1923), que fue estrictamente contemporáneo a las primeras grabaciones de «King» Oliver (1885-1938) y Louis Armstrong (1901-1971). Los nuevos estilos de baile, vinculados al *jazz*, fueron también asimilados: la *Suite para piano* «1922» de Hindemith, titulada así para indicar su carácter puntero, incluye un *shimmy*, un *boston* y un *ragtime*. Pronto vendrían otras piezas de *jazz* y *blues* no sólo escritas por estos compositores, o por Stravinski y Ravel, sino también por los checos Bohuslav Martinů (1890-1959) y Erwin Schulhoff (1894-1942), e incluso por Schoenberg. Y es más, parecía existir la posibilidad de que ocurriera una fusión proveniente del «otro» lado. En 1924, George Gershwin (1898-1937), conocido hasta entonces por sus canciones populares y sus musicales de Broadway, compuso *Rhapsody in Blue* para piano y banda de *jazz*; al año siguiente escribió un concierto para piano.

El *jazz* no sólo ofrecía una contemporaneidad o una vida rítmica, por muy valiosas que fueran éstas, sino también la posibilidad de llegar a un público que había aumentado en tiempos recientes y que iba encontrando su música en las nuevas canciones y los nuevos bailes. Muchos compositores, simpatizantes de la izquierda, sintieron que una alianza con el *jazz* era necesaria para que pudieran tomar parte en el cambio social y político. En opinión de Kurt Weill (1900-1950), la objetividad que la música había reconquistado tras el Romanticismo mediante el reestablecimiento del contrapunto, el pulso y la claridad de la forma, daba al compositor los medios para ocuparse ahora, no de sus propios asuntos, sino de los de la sociedad, y el éxito de esa empresa supondría el diálogo con la cultura popular. Encontró un compañero afín en Berlín en la figura de Bertolt Brecht, y juntos produjeron dos obras escénicas de gran

formato: *Die Dreigroschenoper* (*La ópera de los cuatro cuartos*<sup>[26]</sup>, 1928), basada en *The Beggar's Opera* del Londres dicióchesco, y *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (*Auge y caída de la ciudad de Mahagonny*, 1927-1929), situada en unos sombríos Estados Unidos ficticios. La música de Weill, que reúne aspectos de Bach, de la música popular y de la armonía disonante, desarraiga lo que resulta familiar e incorpora grandes dosis de ácida ironía con la que sustenta la crítica social subyacente en el texto. Los mundos de ambas óperas son distopías<sup>[27]</sup> en las que la mayoría de personas hacen lo que pueden para sobrevivir bajo circunstancias adversas, y la música expresa tanto corrupción como esperanza. Pero, para completar la ironía, alguno de los números, como «Morität von Mackie Messer» («La balada de Mack el Navaja») de *Die Dreigroschenoper*, fueron reasimilados por la cultura popular, ya desprovistos de su filo.

El comercio tuvo menos suerte con la música de otro compositor berlinés, Hanns Eisler (1898-1962), que se afilió al Partido Comunista en 1926 y comenzó a ser muy crítico con gran parte de lo que había aprendido como estudiante en la Viena de Schoenberg. Para él, como para algunos otros compositores de la Unión Soviética, a estas alturas la música servía a un fin social sólo si estaba cantada, si podía contener un mensaje progresista en un estilo popular que no se basara en el *jazz* de los Estados Unidos (sospechoso de ser un entretenimiento capitalista) sino en el acervo folclórico del propio país.

Existía, sin embargo, una visión alternativa dentro de la propia Unión Soviética que aunaba revolución social y revolución artística. En esta corriente de expresión, Stravinski y Prokófiev, aunque en un estilo autoimpuesto, abrieron una nueva era, no tanto por la objetividad de su música, que podía así influir en la sociedad, sino más bien porque era objeto de un impulso revolucionario y se necesitaba tan sólo un texto o un escenario para materializar ese impulso. Dimitri Shostakóvich (1906-1976), cuya *Primera sinfonía* (1923-1925) se estrenó cuando aún no había cumplido los veinte años, se estableció rápidamente como el compositor más importante de la primera generación enteramente soviética, cumpliendo con exactitud con lo que se esperaba de él. No existe tampoco razón alguna para pensar que, con poco más de veinte años, lo hizo con otra razón que el puro entusiasmo por una revolución que tanto había prometido. Incluyó textos revolucionarios en las corales de los últimos movimientos de sus siguientes dos sinfonías (1927 y 1929), escribió dos *ballets* revolucionarios (*La edad de oro* y *El cerrojo*) y le dio a la revolución una ópera cómica basada en Gógol (*La nariz*, 1927-1928), llena de fantasía y humor sarcástico, y que llevaba la revolución musical hasta el extremo de incluir un interludio sólo para percusión.

Para entonces muchos compositores había abrazado el neoclasicismo de un modo u otro, compositores que probablemente estuvieron de acuerdo sólo en aquello a lo que ellos —y el neoclasicismo— se oponían: el Romanticismo demasiado vinculado al mundo prebélico y, por tanto, a la propia guerra. El silencio de muchos

compositores que otrora fueron románticos resultó ser otro rasgo de conformidad, como lo fue también el declive de otros, como por ejemplo el de Pfitzner.

Schoenberg, sin embargo, renunció a ser silenciado o a caer en el declive. Contemplaba su obra dentro de una continuidad histórica, en vez de como resultado de un cambio reciente de mentalidad, y no podía negar por ello sus orígenes románticos. Al mismo tiempo, encontró difícil continuar dentro de un mundo musical, el de la atonalidad, en el que la intuición era la única guía. Las palabras podían establecer un marco, como en *Pierrot lunaire* y en un oratorio en el que se narra la lucha de un alma en el paraíso, *Die Jakobsleiter (La escalera de Jacob, 1916-1917)*, que abandonó tras trabajar sobre un texto propio. Sin embargo, existía aún una necesidad más profunda para tener un armazón como el que había supuesto la atonalidad, y lo encontró, quizá con la aportación del compositor autodidacta vienés Josef Matthias Hauer (1883-1959), en su «método» de composición en doce notas: el serialismo.

El método es bastante fácil de entender. La música atonal, con el objeto de evitar cualquier aproximación a un modo o tonalidad reconocible, debía mantener una circulación constante de todas o casi todas las notas de la escala de doce notas. El serialismo sencillamente organizó este proceso. Las doce notas podían organizarse según una sucesión: la serie. Y esta sucesión se repetiría a lo largo de toda la pieza en múltiples formas distintas, a libre disposición del compositor. Todo lo que requería el método era que se respetara la serie. Ésta garantizaría así la coherencia de los contornos melódicos y la construcción de acordes, y Schoenberg pronto descubrió que la forma de una serie determinada funcionaba de manera similar a la tonalidad fundamental de la música tonal. Eso era lo que perseguía: un principio que asegurara la integridad de las formas instrumentales, como había ocurrido en la armonía tonal del pasado. Por tanto, las primeras obras seriales que llegó a concluir, todas en 1923, incluían movimientos de tipo convencional: un vals, una marcha, un minuetto y una *suite* enteramente en estilo barroco. Pronto vendría una colección de «sátiras» corales en las que hizo mofa del «pequeño Modernski» por escribir un Bach con notas cambiadas. Aun así, sus propias obras seriales estuvieron tan marcadas por el espíritu del neoclasicismo como las de Stravinski.

Entre sus principales discípulos, Berg probaba las mieles del éxito en el estreno en Berlín en 1925 de su *Wozzeck*, la primera ópera atonal de gran formato. En ella el lenguaje libre de la atonalidad no serial refleja perfectamente el mundo hostil e incomprensible en el que se encuentra el personaje central, un soldado raso, y resulta también apropiado para la violenta irracionalidad con la que reacciona éste, mientras que algunos retazos de tonalidad se abren paso en la partitura en momentos irónicos o con fines de consolación. La obra se dio en todo el mundo de habla alemana, así como en Leningrado (1927) y Filadelfia (1931). Entretanto, Berg comenzó a experimentar con el serialismo en su *Suite lírica para cuarteto de cuerda* (1925-1926).

Por el contrario, Webern adoptó el serialismo de inmediato y con entusiasmo, y lo empleó para crear formas muy abstractas, transformando con persistencia un número reducido de motivos. Mientras que la esperanza de Schoenberg era establecer una nueva base compositiva —«Uno debe seguir la serie básica; pero, no obstante, uno compone con tanta libertad como antes»—, pero Webern no estaba de acuerdo. Sin embargo, sentía tanto como Schoenberg que pertenecía a la gran tradición austroalemana, cuyas formas y géneros reintrodujo en su música serial, y sus obras se distinguen enormemente por su semejanza entre ellas y su brevedad. Su *Sinfonía* (1927-1928) no presenta ninguna desviación neoclásica; no existe precedente alguno de su entrelazamiento de melodías exquisitamente expresivas que siguen patrones tan perfectos como los de una flor o un cristal.

El modelo de la polifonía imitativa de Webern era aquella del Renacimiento: como estudiante de doctorado había editado algunas misas de Isaac. De manera parecida, Bartók aprendió de su estudio de la música folclórica el modo en que se pueden combinar un conjunto de elementos melódicos breves de muy distintas maneras y cómo una melodía puede variar de pueblo a pueblo, de cantante a cantante. Utilizando de forma creativa esta experiencia, confeccionó una música que, como la de Webern, se construye de manera compacta a partir de pequeños motivos, y que alcanza una objetividad al estar referida más a sus propias cualidades de claridad y simetría, que a su referencia al pasado: un ejemplo de ello es su *Cuarto cuarteto* (1928). Como había ocurrido con anterioridad, no se restringió en modo alguno únicamente a fuentes húngaras, aunando en su *Suite de danza* (1923) orquestal diversas tradiciones que se habían encontrado en Europa central y el norte de África.

Janáček, que también aprendió de la música folclórica y de las piezas folclóricas de Stravinski, produjo sus obras más importantes en los años veinte, cumplidos ya los sesenta y seis años. En sus óperas, comenzando con *Kát'a Kabanová* (1920-1921) y *La zorrilla astuta* (1922-1923), resaltó las melodías del checo hablado excepto en algunos pasajes ocasionales de auténtico éxtasis vocal, e imprimió en la orquesta un ritmo que se asemejaba casi al del habla, con ideas compactas, enormemente coloristas e inmediatamente expresivas. Estas óperas, como las de Berg, Hindemith y Weill, fueron recibidas con enorme entusiasmo en muchas compañías alemanas de ópera, financiadas ahora por los ayuntamientos y más deseosas de participar en la cultura viva que las orquestas y salas de concierto de la época. En lo que respecta a estas últimas, el mayor deseo de un compositor era el de escribir un concierto que ofreciera algo ya conocido (virtuosismo) con el atractivo publicitario adicional de poder ver al compositor como intérprete. Bartók, Stravinski y Rajmáninov, que dependían de sus honorarios como intérpretes en una época en la que los encargos escaseaban y las interpretaciones orquestales no resultaban muy lucrativas, escribieron conciertos para piano para sí mismos y, aunque los de Ravel fueron escritos para otros, comenzó a interpretarlos él mismo después de observar el nuevo potencial de la música concertística en su gira por los Estados Unidos.

Desde el punto de vista de una Europa cuya cultura musical iba haciéndose progresivamente más conservadora, los Estados Unidos parecían ofrecer perspectivas más prometedoras. El atractivo del *jazz* provenía en parte de su estatus como música nueva en el nuevo mundo, y la reacción a la cultura estadounidense en la *Mahagonny* de Brecht y Weill es tan entusiasta como cautelosa. Prokófiev, Bartók y Stravinski precedieron y siguieron a Ravel en su sendero concertístico; desde 1918, Rajmáninov residió allí. En lo tocante a los compositores nacidos en los Estados Unidos, la riqueza y la confianza posbélicas ofrecían muchas más oportunidades. Incluso Ives abandonó su anonimato. A principios de los años veinte publicó, por cuenta propia, un libro de canciones y su *Segunda sonata para piano*. Al mismo tiempo, acabó algunas partituras para orquesta, incluidas *Three Places in New England (Tres lugares de Nueva Inglaterra)* y la sinfonía *New England Holidays (Festividades en Nueva Inglaterra)*. Estas obras, como la sonata y muchas de las canciones, contemplan en retrospectiva la infancia del compositor y crean sus atmósferas mediante armonías nebulosas que contrastan con el vigor atlético del niño, perfectamente recordado. Se evoca a la vez la distancia y la presencia de los tiempos pasados, sirviéndose de la ayuda de una imaginación musical libre que se precipita hacia la atonalidad, un ritmo muy irregular y el uso de texturas muy complejas. También se recrea con frecuencia la memoria musical en mezclas confusas de himnos, marchas, canciones populares y *ragtime*. El pasado imaginario se convierte en el futuro musical: la superposición que hace Ives de corrientes musicales diversas y de citas, nunca oída hasta entonces, no comenzó a tocarse con regularidad y a ser apreciada en su justa medida hasta los años cincuenta, cuando los tiempos llegaron hasta su altura.

Otros compositores estadounidenses querían que el futuro fuera ahora. Entre ellos, Henry Cowell (1897-1965) comenzó a experimentar con el sonido del piano cuando era adolescente en San Francisco, trabajando con «*clusters* tonales» de notas adyacentes tocadas con la palma de la mano o el antebrazo —*The Tides of Manaunaun (Las mareas de Manaunaun)*—, a los que más tarde añadiría operaciones dentro del piano, pulsando o barriando las cuerdas —*The Banshee (La banshee*<sup>[28]</sup>) —, entre otras técnicas novedosas. Hizo una gira por Europa, incluyendo la Unión Soviética, y con el apoyo de Ives fundó New Music Edition (1927) para publicar obras innovadoras de compositores estadounidenses y europeos. Entre sus beneficiarios estuvo Edgard Varèse (1883-1965), que abandonó su Francia natal en 1915 para instalarse en Nueva York, específicamente para descubrir un nuevo mundo musical. Encontró éste en obras como *Hyperprism (Hiperprisma, 1922-1923)*, para conjunto de instrumentos de viento y percusión, una música hecha de bloques contiguos, como las obras más recientes de Stravinski, pero con un alto nivel de disonancia y de complejidad rítmica. No existen armonías en ella, sino más bien sonidos, combinando las sonoridades de los instrumentos de viento formando todos resplandecientes, superpuestos a un tamborileo rítmico. Ciertamente no se da un

modelado neoclásico del pasado. Varèse, imaginando ya el modo en que los medios electrónicos podían dar al sonido una energía y una libertad tan sólo vislumbradas en obras como *Hyperprism*, miraba sólo hacia delante. Pero miraba prácticamente solo.

## Capítulo XX

### Las necesidades del pueblo

En torno a 1930, el punto muerto al que habían llegado músicos e instituciones concertísticas comenzó a remitir. Muchos de los principales compositores habían nacido en la década extraordinaria que va desde mediados de los setenta hasta mediados de los ochenta del siglo XIX —entre ellos, Schoenberg, Stravinski, Bartók, Webern, Varèse y Berg— y ahora, entrando en la mediana edad, les hubiera gustado encontrar un lugar propio dentro de la corriente dominante de la vida concertística. Aunque Stravinski, por ejemplo, no había escrito obra alguna para concierto sinfónico desde su *suite Pulcinella* (1920), inició una sucesión constante de obras con *Madrid* (1928), el *Capricho para piano y orquesta* (1928-1929), la *Sinfonía de los salmos* (1930) y el *Concierto para violín* (1931). Comenzó también a dedicar más tiempo a la dirección y a la grabación. Las *Variaciones* (1926-1928) de Schoenberg, su primera partitura orquestal desde la guerra, fueron estrenadas por la Filarmónica de Berlín bajo la batuta de Wilhelm Furtwängler (1886-1954), mientras que Leopold Stokowski (1882-1977), que dirigía la Orquesta de Filadelfia, ofreció la primera interpretación de *Arcana* (1925-1927) de Varèse, una obra, sin embargo, que hacía pocas concesiones a las convenciones sinfónicas.

Las concesiones no podían evitarse de forma inmediata, ya que la música radicalmente nueva —la «música moderna», o incluso «ultramoderna»— comenzaba a aceptarse por su propio valor, por lo que era en realidad, más que rechazarse por lo que no era (Romanticismo sinfónico). Brahms no tenía que protegerse de los de la estirpe de Webern y Bartók. Brahms, parecía evidente ahora, perduraría, y Webern y Bartók podían apreciarse a la par que él. La radio había hecho algo para alentar este cambio de actitud. Por ejemplo, los Conciertos de Música Contemporánea de la BBC (1916-1939), organizados por Edward Clark, atrajeron a muchos compositores a Londres para dirigir, tocar o supervisar sus obras, incluidos Schoenberg, Stravinski, Bartók y Webern.

Quizá el cine ayudó también a familiarizar a la gente con la obra de compositores vivos. En algunas salas, las películas mudas se habían acompañado con orquestas en vivo; Strauss escribió una versión de *Der Rosenkavalier* con ese fin en 1924. La introducción de la banda sonora en 1927 hizo posible que la música orquestal —y la mayoría de partituras para las películas han sido, desde esos primeros tiempos, para orquesta— pudiera escucharse dondequiera que se proyectara la película. Entre los compositores vinculados al cine sonoro desde los primeros años estuvieron Shostakóvich, Honegger y Eisler, mientras que Schoenberg escribió una pieza de

concierto para demostrar que la música serial también podía contribuir a la atmósfera cinematográfica: *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* (*Acompañamiento para una escena de cine*, 1929-1930).

Pero aunque la radio y el cine habían preparado al público, los compositores comenzaron pronto a tomar sus propias medidas para un nuevo acercamiento. Ya no era tan necesario oponerse al Romanticismo como lo había sido en los años de la posguerra; además, uno no puede estar siempre diciendo «no» sin sentir alguna necesidad de decir alguna vez «sí». Muchos de los que una vez fueron los negadores más ruidosos decían ahora que sí, como hacían Stravinski y Schoenberg en la mayor amplitud de sus nuevas obras orquestales. Esto no era más que una nueva tendencia artística. Del mismo modo que la incorporación de algunos aspectos del *jazz* había parecido ofrecer, unos pocos años antes, una ruta hacia un público más amplio, el éxito parecía ahora más probable si se ajustaba el lenguaje a lo que sonaba familiar en la sala de concierto. En una época llena de peligros, en la que el desastre de Wall Street de 1929 había producido un aumento internacional del desempleo y la inflación, se hacía sentir de nuevo la necesidad beethoveniana de hablarle a todos. De ahí el nuevo auge de la sinfonía de manos de, entre otros, Honegger (núm. 1, 1929-1930) y Stravinski.

La *Sinfonía de los salmos* de Stravinski —tres movimientos para coro y orquesta en la que, como dijo, se convierte el canto de los salmos en sinfonía— es testigo de un resurgir de la religiosidad entre algunos compositores (no Bartók y Varèse, que permanecieron obstinadamente ateos). Un miembro de la joven generación en París, Olivier Messiaen (1908-1992), comenzaba su vida creativa con la composición de obras sacras, para el órgano, su propio instrumento, o para la sala de conciertos orquestales: escribió versiones de *L'Ascension* (*La Ascensión*, 1932-1934) para ambos. Messiaen, al que disgustaba la duplicidad y la frivolidad latente en el neoclasicismo, hizo que su música avanzara con un objetivo firme, aunque hizo uso de gran variedad de fuentes (el canto litúrgico medieval y los sonidos orquestales del Romanticismo tardío, el canto de los pájaros y unos patrones rítmicos irregulares) sin hacer intento alguno de síntesis. De hecho, sus formas mosaicas, junto a las armonías estáticas que desarrolló a partir de su sistema personal de modos, le dan incluso a sus obras más tempranas un sentido original del tiempo entendido, no como un flujo, sino como un ente preexistente que se revela a sí mismo a la temporalidad humana en series de momentos brillantes e irrepetibles.

Su precursor en lo formal fue Stravinski, pero más el Stravinski de *Petrushka* y *La consagración*, que el de las obras más recientes como la *Sinfonía de los salmos*. Esa pieza fue, como escribió Stravinski en la partitura, «compuesta a la mayor gloria de Dios», y sus movimientos conforman una secuencia desde la oración al himno de alabanza que pasa por la promesa. En opinión del compositor, sin embargo, lo que la hace religiosa no es su temática, sino su forma, y en este aspecto no recayó en el neoclasicismo. El arte sacro, afirmaba, debe ser «canónico» no sólo en lo que dice



sino en cómo está construido; debe seguir principios tan antiguos como los de la fuga, en el caso particular del movimiento central de la sinfonía. A la luz de la manera en que Stravinski empleó estos principios, sin embargo, parece claro que una adhesión inquebrantable no era, en modo alguno, un requisito. La música debía sonar inquebrantable en sus imitaciones melódicas para enmascarar cualquier clase de conflicto interior.

En el país natal de Stravinski, en el que se esperaba que los compositores se dirigieran no sólo a la gente sino «al pueblo», se iban imponiendo otro tipo de cánones. En 1931, se desmanteló la Asociación para la Música Contemporánea, que había apoyado la innovación revolucionaria y que había invitado a Bartók y Cowell, y al año siguiente se estableció el Sindicato de Compositores Soviéticos como cuerpo nacional único. Ese mismo año, se promulgó el programa cultural oficial: realismo socialista, lo que significaba que había que representar las cosas tal como son, dirigidas no por la visión personal de un artista, sino solamente por una perspectiva social que, en una nación revolucionaria, debía ser optimista. Causaría enormes dificultades el cómo se podía aplicar esto a la música. A corto plazo, esta filosofía no pudo impedir que la segunda ópera de Shostakóvich, *Lady Macbeth de Mtsensk* (1930-1932), fuera un éxito rotundo, aunque la obra presente una historia de crímenes y degradación en clave de caricatura grotesca, con una flagrante sátira de las fuerzas policiales.

Para entonces, las principales ciudades de Rusia y Alemania rivalizaban con París como ejes musicales. Berlín era el hogar de Weill, Eisler, Hindemith y, desde 1925, de Schoenberg, y su Kroll Opera se había fundado en 1927 para concentrarse en obras nuevas y producciones innovadoras. Sólo cuatro años más tarde, sin embargo, la compañía quebró debido a las precarias condiciones económicas y políticas, y el nombramiento de Adolf Hitler como canciller de Alemania el 30 de enero de 1933 significó el fin de este periodo. Berg —que trabajaba en su segunda ópera, *Lulu* (1929-1935), una rica mezcla de serialismo y tonalidad romántica, de crítica social y sensualidad, de movimiento moderno y modernidad (un vibráfono, un episodio de cine)— se encontró escribiendo para una cultura que había desaparecido, lo que puede ser en parte la razón de que abandonara la conclusión del último acto y escribiera su *Concierto para violín* (1935).

Weill dejó Berlín en marzo de 1933 y se instaló en París; Schoenberg se marchó unos meses después, también a París. Stefan Wolpe (1902-1972), un compositor berlinés muy vinculado a la oposición al ascenso de los nazis, fue primero a Viena, donde estudió con Webern, y después a Palestina. Hindemith se quedó por algún tiempo, pero pronto se hizo evidente que el «cultivo de las fuerzas artísticas verdaderas de nuestra música alemana» por parte de los nazis, por citar un discurso que dio en 1938 el ministro de propaganda e ilustración popular, Joseph Goebbels, no dejaba espacio alguno para él o cualquiera que fuera como él. En la Alemania nazi, como en la Unión Soviética, la música se juzgaba según las supuestas necesidades

«del pueblo», necesidades que los políticos se sentían más cualificados que los compositores para adivinar.

La principal preocupación de Hindemith en esta época era su *Mathis der Maler* (*Matías el pintor*), una ópera que reflexionaba sobre la responsabilidad del artista en tiempos revueltos (su personaje principal es Matthias Grünewald, que se ve envuelto en las guerras de religión de la Reforma), y aunque se interpretó en Berlín en 1934 una sinfonía destilada a partir de la partitura, de nuevo bajo la batuta de Furtwängler, la representación de la ópera, en 1938, tuvo que trasladarse a la neutral Suiza. Como casi cualquier compositor de la época, Hindemith encontró que su música se iba haciendo en los años treinta más consonante, más sinfónica, y *Mathis* es una partitura luminosa. Pero su luminosidad no calentó a Goebbels. El ministro pronunció su discurso en el festival de música de Düsseldorf, en el que una exposición de «Entartete Musik» («música degenerada») mostraba aquello que se debía rechazar. Hasta la portada del catálogo de la exposición denunciaba eso mismo, mostrando a un saxofonista negro que llevaba una estrella de David. La música judía y el jazz constituían el mismo anatema. Hindemith había bebido en ambas fuentes. En 1940 se marchó.

Aparte de Weill, Eisler, Schoenberg y, a su debido tiempo, Hindemith, la música en Alemania perdió mucho más. Bartók, que había ofrecido el estreno de su exuberante *Segundo concierto para piano* en Frankfurt sólo una semana antes de que Hitler ocupara la cancillería, decidió no regresar a Alemania mientras ésta estuviera bajo el régimen de los nazis. Stravinski sí lo hizo, en 1938, pero su música quedó muy pronto prohibida. Otros compositores pagarían más tarde el precio último en los campos de concentración, entre ellos Schulhoff, en una masacre que dejaría una cicatriz profundísima en la cultura occidental.

Esa cultura quedó también en jaque durante aproximadamente el mismo periodo en la Unión Soviética, en la que Iósif Stalin se había hecho con el poder absoluto a finales de los años veinte. Stalin compartía con Hitler la creencia de que la salud de una nación dependía de la salud de su música, por lo que en este aspecto se puede decir que ambos dictadores fueron discípulos lejanos de Platón y Confucio. En enero de 1936, Stalin honró con su visita a la *Lady Macbeth* de Shostakóvich, que se representaba por aquel entonces en tres teatros de Moscú, y no le encontró la gracia por ningún sitio. De inmediato, el periódico oficial *Pravda* imprimió una crónica, «Caos en vez de música», que describe la ópera con bastante precisión, si bien en términos muy cargados: «Trazos de melodías, comienzos de frases musicales, se ven ahogados, resurgen de nuevo y desaparecen en un rugido rechinante y chillón». Según este artículo, la obra era todo lo contrario de lo que la gente común entendía por ópera, o más bien de lo que el escritor pensaba que debían entender, ya que se dieron noventa y siete funciones en Moscú, presumiblemente con gran asistencia de público. La obra era una provocación, y como tal era un producto del formalismo, es decir, de la creencia de que las nuevas formas podían ser progresistas. Ésa era una

idea característica de la burguesía de izquierdas, y el éxito de la pieza en el extranjero debía entenderse como un aviso, no como un elogio.

Pronto la pieza fue retirada de la escena soviética, y su compositor quedó censurado junto a sus colegas del Sindicato de Compositores de Leningrado, con la valiente excepción de Vladímir Shcherbachov (1889-1952). Shostakóvich decidió dejar a un lado su nueva sinfonía (la núm. 4, 1935-1936) y escribir otra (la núm. 5, 1937) para ofrecer, como pedía el corresponsal del *Pravda*, no una «distorsión izquierdista», sino «lo que el público soviético espera y busca en la música». Estaba muy claro qué quería decir esto: fuertes melodías, una voz coherente, música que suena a música. Por tanto, la *Quinta* de Shostakóvich se ajusta con franqueza a Chaikovski y a Borodín, y fue convenientemente aplaudida en *Pravda* como la «respuesta creativa de un artista soviético a una crítica justa». La pieza, sin embargo, muy lejos de ser considerada para siempre como el producto de un compromiso forzado, se reconoce hoy como uno de los logros más grandes y personales de su compositor. Si lo es, es sólo porque Shostakóvich era un artista tan poliédrico y ambiguo que sus intenciones pueden ser objeto de interminables controversias. Las ironías inherentes al neoclasicismo, donde los errores de estilo pueden resultar correctos y lo correcto puede ser un sinsentido, se convierten en su música en nudos que no pueden ser desatados.

El caso se complica debido al modo en que la música soviética se reflejó en los Estados Unidos, donde no había un *Pravda*, y donde Franklin Delano Roosevelt se parecía bien poco a Stalin. Aun así, Ruth Crawford Seeger (1901-1953), cuyo *Cuarteto de cuerda* de 1931 resulta deslumbrante por su interacción entre procesos originales aplicados a la afinación, el ritmo y la textura, se sintió atraída hacia la música folclórica siguiendo sus principios izquierdistas, y Aaron Copland (1900-1990), que se había dejado seducir por Schoenberg en sus *Variaciones para piano* (1930), evolucionó hacia una vivacidad que llevó el estilo hispánico de Chabrier, Lalo y Bizet hasta la era del *jazz* en su imagen orquestal de un bar en la Ciudad de México, *El Salón México* (1933-1936). Esta fue su puerta de entrada a un estilo verdaderamente autóctono, que hundía sus raíces en las canciones folclóricas y en los himnos tanto como lo había hecho la música de Ives, pero que empleaba una armonía muy directa y hablaba con una sola voz: fue el estilo de sus *ballets* *Billy the Kid* (*Billy el Niño*, 1938), *Rodeo* (1942) y *Appalachian Spring* (*Primavera en los Apalaches*, 1943-1944). Estos, en *suites* y arreglos, se interpretaron en programas concertísticos por todo el país, con un éxito sólo superado por el de la *Tercera sinfonía* (1938) de Roy Harris (1898-1979), que también transmitía una imagen fuerte, directa y heroica del espíritu de los pioneros. Entretanto, Varèse cayó en el silencio y Cowell fue encarcelado bajo cargos de homosexualidad.

Por doquier la música de los últimos treinta iba haciéndose más sencilla y lo moderno estaba de retirada. En Gran Bretaña, la primera mitad de la década había sido testigo de las sinfonías más oscuras y complejas de Vaughan Williams y de

Arnold Bax (1883-1953): la *Sinfonía en fa menor* (1931-1934) del primero y la *Sexta* (1934) del segundo. Ambos compositores se acercarán después más a la luz. Lo mismo hizo Stravinski en obras como su *Concierto «Dumbarton Oaks» para orquesta de cámara* (1937-1939), un homenaje enérgico y luminoso a los *Conciertos de Brandenburgo* de Bach, titulado así por el nombre de la residencia de uno de los mecenas estadounidenses del compositor. Lo mismo hizo también Bartók, quien confeccionó progresiones armónicas desde lo sombrío a lo animado y brillante en su *Música para cuerda, percusión y celesta* (1936) y su *Sonata para dos pianos y percusión* (1937).

Las cuestiones a las que se enfrentaban los compositores, más que en cualquier otra época, eran tan morales como musicales. Trabajaran bajo un sistema comercial o comunista, muchos de ellos se veían como creadores dentro de la sociedad, ya aun así la música más valorada, en sociedades de todo el mundo desde Rusia a California, fue la música intensamente individual del Romanticismo, y el *jazz* y la canción popular. Bartók, que encontró su material básico en músicas que provenían de sociedades y no de individuos, se dio a sí mismo un medio de expresarse de forma más generalizada, intensificada por la construcción objetiva que mantuvo incluso cuando su armonía fue haciéndose más moderada, y también por su frecuente intención de convertir su música en una danza comunitaria.

Bartók y Stravinski estuvieron entre los numerosos músicos en el éxodo hacia los Estados Unidos que había comenzado en 1934 con la llegada a Los Ángeles de dos austríacos: Schoenberg y Erich Wolfgang Korngold (1897-1957). Schoenberg, cuya vida creativa se vio interrumpida cuando abandonó su trabajo en la partitura de su ópera *Moses und Aron (Moisés y Aarón)* estando aún en Berlín, se dedicó a escribir un concierto para violín y un cuarteto de cuerda, al que siguió una reafirmación de su condición de judío en *Kol Nidre* para rabino, coro y orquesta (1938). La reacción de Korngold a su nuevo ambiente fue distinta. En Europa se había hecho un nombre principalmente como compositor de óperas; en los Estados Unidos se convirtió rápidamente en el compositor más destacado de música para el cine, y en partituras como la de *The Adventures of Robin Hood (Robin de los bosques)*, 1938, creó un sonido típicamente de Hollywood derivado de la opulencia y versatilidad de los poemas sinfónicos de Strauss, que ya tenían varias décadas a sus espaldas. He aquí un desarrollo musical de finales de los treinta que, desde el punto de vista del lenguaje, fue un paso atrás.

Schoenberg siguió trabajando en Los Ángeles como profesor, y entre sus primeros alumnos se encontraba John Cage (1912-1992), que encontraría maneras mucho más radicales que las de Bartók de situar materiales generados por la sociedad dentro de formas objetivas. Habiendo estudiado también con Cowell, mantuvo sus oídos bien abiertos y, en 1935, comenzó a trabajar con agrupaciones de percussionistas aficionados cuyos instrumentos incluían latas de conserva, timbres eléctricos y artículos de ferretería. Al no haber problema con la afinación y, por tanto, con la

armonía, hizo del ritmo el elemento determinante, organizado según los hechos incontrovertibles del pulso y la proporción numérica. La música resultante es asombrosamente parecida a la de tradiciones no occidentales, especialmente la balinesa; todas las angustias de la época respecto a la gran tradición occidental han desaparecido, es como si esa tradición no hubiera existido nunca. Harry Partch (1901-1974), otro californiano, también inició una andadura propia, en su caso hacia intervalos puros, sin temperar, para los que tuvo que reconstruir los instrumentos tradicionales o diseñar otros nuevos. Sin embargo, aun siendo dos solitarios, estos compositores dieron expresión a inquietudes sociales típicas de la época. Partch, que llevaba una vida errabunda, puso en música textos de otros vagamundos; su música y la de Cage atesoraron sonidos que las corrientes dominantes habían excluido.

Entretanto, los cruceros trasatlánticos seguían llevando a muchos músicos hacia el exilio. En 1935, Weill viajó a Nueva York, donde permaneció como compositor de espectáculos de Broadway. Para él eso supuso una evolución natural. En una sociedad democrática moderna la cultura popular no era la alternativa al arte elevado, sino la verdadera encarnación del mismo, y era tan lícito que un compositor escribiera musicales como lo había sido que Beethoven escribiera cuartetos y sinfonías. El elemento abrasivo de las partituras alemanas de Weill había desaparecido al adaptarse su compositor a los estilos y estándares de compositores de Broadway como Jerome Kern (1885-1945) y Richard Rodgers (1902-1979), consiguiendo grandes éxitos como «September Song» (de *Knickerbocker Holiday*, 1938). Incluso Eisler, políticamente más activo, impresionado por el pacto que firmaron Stalin y Hitler en 1939, sentía que la igualdad social podía alcanzarse en los Estados Unidos, a cuyo arte popular podía contribuir noblemente, en su caso escribiendo música para el cine.

Eisler llegó a Nueva York en 1938 (como lo había hecho Wolpe) y se estableció en Los Ángeles en 1942, junto a Schoenberg. Stravinski les seguiría en 1939, a mitad de su composición de la *Sinfonía en do* para Chicago, encontrando también un nuevo hogar en Los Ángeles, aunque, tras repetidos intentos, no tuvo suerte con las compañías cinematográficas. Bartók llegó al año siguiente y permaneció en Nueva York, mientras que el destino de Hindemith fue Yale. Hubo también directores refugiados, entre ellos Otto Klemperer (1885-1973) y Bruno Walter (1876-1962). Arturo Toscanini (1867-1957), cuyo dinamismo e intensidad contrastaba con la gran continuidad de la que era exponente máximo su contemporáneo Furtwängler, evitó los dominios nazis y pasó cada vez más tiempo en Nueva York, como Bartók.

Los que permanecieron en Alemania lo hicieron quizá porque, como parece que sintió Furtwängler, el país no podía ser simplemente abandonado en las manos de los bárbaros. Strauss, tras haber aceptado diversos nombramientos y encargos en los primeros años del nacionalsocialismo, se retiró a la privacidad de su casa y escribió su última ópera, una obra que está por encima de cualquiera de las que había escrito en los últimos treinta años: *Capriccio* (1940-1941), una ópera sobre una ópera, en la que se recrea de forma seductora el viejo debate sobre la primacía de las palabras o la

música en la disputa entre un poeta y un compositor por el favor de la condesa que es su mecenas. La cuestión social de la época no se ve por ninguna parte. El Romanticismo se extiende sin rebozo, ya que en la obra de este compositor nunca había prescrito.

En medio de un mundo nuevamente en guerra, la ópera de Strauss recibió mucha menos atención internacional que la *Séptima sinfonía* (1941) de Shostakóvich, subtitulada «*Leningrado*», que daba expresión, al menos en su grandiosa superficie, de la resistencia de aquellos que soportaron el asedio alemán de la ciudad. Incluso Stravinski, que normalmente despreciaba todo lo que viniera de la Unión Soviética, o de cualquier expresión de estilo romántico, se sintió tan impresionado que escribió su propia sinfonía de temática actual, su *Sinfonía en tres movimientos* (1942-1945), de la que dijo en sus notas al programa que reflejaba «estos tiempos difíciles nuestros de sucesos ásperos y cambiantes, de desesperación y esperanza, de tormentos continuos, de tensión y, por fin, de cese y liberación». Bartók pudo haber dicho lo mismo de la obra que escribió en el mismo periodo, su *Concierto para orquesta*, en el que, sin embargo, parodiaba la grandilocuencia de la *Sinfonía «Leningrado»* y que acababa, como de costumbre, con una liberación en forma de danza. En 1944-1946 el aire se llenó de sinfonías de victoria: la *Quinta* de Prokófiev, la *Tercera* de Copland, la curiosamente delicada *Novena* de Shostakóvich. Las experiencias de la guerra generaron una cohesión social desconocida en décadas pasadas; al acabar aquélla, los compositores encontraron su latido personal en la sincronía y el pulso de la época. El tiempo se había desenmarañado, al menos de momento.

## Capítulo XXI

### De nuevo comenzar de nuevo

Stravinski se sorprendió cuando, más de treinta años después del estreno de *La consagración de la primavera* y en el mismo teatro parisino, una música suya volvió a causar alboroto. Esta vez, el ruido no provenía de un ambiente social que, espantados unos y confusos otros, estaba siendo testigo de una revolución artística, sino de un grupo de jóvenes estudiantes indignados porque los revolucionarios se hubieran vuelto tan amables. En 1913, la tierra se quebró. Ahora, en 1945, se invocaba al suave Grieg en una de las partituras que Stravinski consiguió rescatar de alguno de los proyectos cinematográficos que no prosperaron: *Four Norwegian Moods* (Cuatro impresiones noruegas). Hizo algunas averiguaciones y descubrió que el líder de las protestas era Pierre Boulez (nacido en 1925), que había estudiado con Messiaen y también con René Leibowitz (1913-1972), el abanderado del grupo de Schoenberg en París.

Boulez había sido estudiante en la ciudad bajo la ocupación nazi, y de esa experiencia obtuvo la intensidad de un patriota de la resistencia. Sentía que la música había estado en jaque no sólo por las prohibiciones llevadas a cabo por los nazis, especialmente de Schoenberg, sino también por la falta generalizada de vigor entre quienes habían impulsado la aventura del progreso en los años previos a la guerra. Para él esa aventura no había concluido. El neoclasicismo había sido una distracción, el nuevo sinfonismo de los últimos quince años una indigna capitulación a la indolencia pública. Los principios de las primeras obras atonales de Schoenberg y Webern —total libertad armónica, ritmo impredecible, ausencia de temas, la forma generada por cada pieza— estaban aún vigentes. El serialismo, con el que su inventor había instaurado el orden, podía y debía emplearse de modo totalmente distinto, para alterar la tendencia de la música a recaer en patrones conocidos. En el ámbito rítmico, los excesos y la irregularidad de *La consagración* deben seguirse hasta el final, como en parte había sugerido Messiaen en su ciclo pianístico *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (Veinte miradas sobre el Niño Jesús, 1944).

Esa obra contiene, efectivamente, sus momentos extraños, aunque hay otros que son dulces, tranquilos, magníficos o sobrecogedores: las veinte piezas componen un recital completo y se basan en estados de ánimo y maneras de toda la literatura pianística, salpicadas de elementos que provienen de las fuentes favoritas del compositor, antiguas (el canto medieval), exóticas (la música india) y aviarias (el canto de los pájaros). Boulez, sin embargo, se dejó seducir por lo más agitado de la música de su maestro, lo que en sus composiciones tempranas hizo chocar con las de

Schoenberg, aniquilándose ambas mutuamente. Fue en su *Segunda sonata para piano* (1947-1948) cuando más se expuso, un torrente en cuatro movimientos en el que toda consolación fácil que pueda ofrecer la música queda ignorada o trastocada. Como los compositores de tres o cuatro décadas antes, Boulez quería empezar de cero, aunque de momento lo que su música conseguía transmitir era más su enfado.

Al ser completamente ajeno al neoclasicismo —y ciertamente ajeno a la música popular de la época, fueran las canciones que grababa Frank Sinatra (1915-1998) o el *bebop* de Charlie Parker (1920-1955)—, Boulez expresaba alguna coincidencia con el filósofo alemán Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969), escritor muy cercano a la práctica de la composición y tan influyente como nadie lo había sido desde E. T. A. Hoffmann. Adorno, como Hoffmann, creía en el progreso de la música. En su opinión, los compositores, como miembros de la sociedad, no podían evitar ocuparse en su música de las tensiones sociales e, inevitablemente, en sociedades cada vez más complejas y divididas, surgiría una música cada vez más compleja. El neoclasicismo y el Romanticismo restaurado, al retrotraerse a estadios anteriores de la música, y por tanto de la sociedad, suponían un esfuerzo por enmascarar las tensiones actuales y, por tanto, presagiaban un colapso de la voluntad moral. El serialismo representaba la música más avanzada, y era lo único que ofrecía posibilidades para la expresión auténtica. El hecho de que este lenguaje hubiera conseguido tan pocos apoyos en las instituciones interpretativas, la radio y las autoridades responsables de las grabaciones, o del público, no constituía una censura, sino una prueba de su vigencia, ya que el negocio comercial de la música estaba completamente despreocupado de la composición y había dañado muy gravemente la capacidad del público de vivir una experiencia musical auténtica. La radio y los discos habían devaluado la música. Una sinfonía de Beethoven escuchada de esa manera venía cargada de mensajes narcotizadores de los que controlaban la sociedad, insinuando que la cultura está al alcance de cualquiera sin esfuerzo alguno, que las grandes obras provenían íntegramente del pasado remoto y que ya habían sido seleccionadas, que la música podía ser una comodidad doméstica. La dificultad que transmite la música verdaderamente moderna era su gran orgullo, al resistirse a semejante apropiación.

El reparto de papeles en el estudio de Adorno *Filosofía de la nueva música* (1949) no deparó sorpresas: el héroe era Schoenberg y el villano, Stravinski. Casi puede decirse que hay dos obras que parecen haber sido compuestas para ilustrar esto mismo. El *Trío de cuerda* (1946) de Schoenberg revistió de una forma coherente a una serie de tensiones extremas, mientras que su *Un superviviente de Varsovia* (1947), para orquesta y coro con narración hablada, hacía hincapié en la función social de la música, si bien Adorno podría haberse sentido molesto por el reportaje directo de la obra: ésta se basa en un artículo de periódico que describe el levantamiento en una afirmación de fe de los judíos oprimidos en el gueto de Varsovia durante la guerra. Stravinski, entretanto, escribía un café concierto de estilo



bachiano para banda de jazz (*Ebony Concerto*, 1945), otro para cuerda (*Concierto en re*, 1946) y su *Orpheus* (1947), una luminosa partitura para *ballet* que juguetea con varios tropos clásicos.

El desafío de Adorno preveía un camino solitario para el compositor, lejos de la seguridad de lo ya conocido y lo aceptable, y muchos lo seguirían. Pero otros muchos no. Un buen número de compositores hubieran podido estar de acuerdo con Boulez en que era necesario emplear algún elemento de los maestros de comienzos del siglo xx, pero sin tener que respaldar la mezcla explosiva que proponía el francés. En Alemania, la sed por todo lo que los nazis habían prohibido llevó a la fundación en 1946 de una escuela de verano en Darmstadt en la que impartieron clases en los primeros años Leibowitz y Messiaen, y en la que uno de sus primeros estudiantes fue Hans Werner Henze (nacido en 1926). Asimiló la música de Schoenberg, de Stravinski y el jazz en una prolífica producción de música orquestal y teatral que para 1951 ya incluía tres sinfonías, varios conciertos y una ópera a gran escala. En Inglaterra, Benjamin Britten (1913-1976) demostró en su ópera *Peter Grimes* (1944-1945) que podían incorporarse las lecciones de Berg y Stravinski a un estilo de naturalismo dramático y clara tonalidad, mientras que la música de Michael Tippett (1905-1998) construía su armonía a partir de Bartók, Hindemith y la canción popular inglesa. Para estos compositores, como también para Vaughan Williams, permanecer activos en una sociedad significaba trabajar desde dentro de las instituciones existentes —incluida la BBC, que en 1946 estrenó el *Third Programme*<sup>[29]</sup> para difundir la cultura— y crear otras nuevas, como el festival que Britten fundó en su ciudad de residencia, Aldeburgh, en 1948, y al que dedicaría gran parte de su trabajo creativo a partir de entonces.

Britten, convirtiendo a Aldeburgh mediante su prestigio en un fenómeno nacional e incluso internacional, hizo frente al interés aún decreciente en los compositores vivos por parte de los organizadores principales de conciertos. Muchos compositores eminentes de la Europa occidental y los Estados Unidos de finales de los cuarenta y de los cincuenta —muchos de ellos ya figuras señeras como Furtwängler (tras la prohibición de dirigir durante dos años que le impusieron los aliados), Toscanini, Klemperer, Walter, Pierre Monteux (1875-1964) y Thomas Beecham (1879-1961)— ofrecieron muy pocas obras nuevas. Tampoco se grababa demasiada música nueva. En su lugar, la aparición en 1948 del disco de larga duración (el LP), que podía dar cabida hasta una hora de música, supuso la ocasión perfecta para grabar de nuevo todo el repertorio habitual, cuyos últimos componentes —Debussy, el primer Strauss y el primer Stravinski— habían quedado fijados hacía una generación.

El lugar de la música nueva también estaba viéndose reducido en la Unión Soviética, por razones distintas. En 1948, Shostakóvich, Prokófiev y otros compositores soviéticos fueron acusados oficialmente, como ya lo fuera Shostakóvich doce años antes, de cultivar nociones formales a costa del realismo socialista. De nuevo Shostakóvich decidió que sería mejor abandonar un nuevo

trabajo (su *Concierto para violín núm. 1*), y esta vez su «respuesta a una crítica justa» resultó ser un oratorio anodino en alabanza del plan de reforestación de Stalin.

Adorno había ya expresado su sospecha de que los poderes que controlaban la sociedad estaban dictando el modo en que debían interpretarse musicalmente las fuerzas y direcciones sociales, pero no había predicho que la radio, que él pensaba que era parte del problema, llegaría a convertirse en el mayor apoyo y defensa de los compositores, especialmente de los que escribían la música más nueva y radical. La radio de Múnich patrocinó el festival anual Música Viva fundado en 1946; la emisora de Friburgo estaba detrás del Festival de Donaueschingen, una iniciativa prebélica que fue refundada en 1950 y se convertiría en uno de los principales escaparates de la música nueva. En 1948, en los estudios de la radio francesa en París, Pierre Schaeffer (1910-1995) abrió la puerta a la composición electrónica al crear los primeros ejemplos de lo que llamó «*musique concrète*» («música concreta»), música hecha a partir de sonidos reales, grabados en disco y transformados en el estudio, regrabando a distintas velocidades, hacia atrás o combinándolos con otros sonidos. Tres años más tarde, la radio de Colonia construyó un estudio permanente de música electrónica. Ya estaban disponibles los magnetófonos, que facilitaban la composición electrónica, y el estudio de Colonia se distinguió del grupo de Schaeffer por preferir sonidos sintetizados por medios electrónicos, y no grabados.

Existía un fundamento para esto. En 1949, Cage, que había realizado algún trabajo creativo en emisoras de radio estadounidenses, viajó a París durante algunos meses y entabló una amistad muy estrecha entre colegas con Boulez. De sus discusiones, según parece, surgió la idea de que el sonido poseía cuatro dimensiones, o parámetros —afinación, duración, intensidad y timbre—, y por tanto los principios básicos del serialismo podían ser aplicados a todas ellas. Milton Babbitt (nacido en 1916), que daba clases en Princeton, había desarrollado un sistema de serialismo basado en la duración en sus *Tres composiciones para piano* (1947). Lo mismo había hecho Messiaen en algunas partes de su *Sinfonía Turangalîla* (1946-1948), otra de esas obras suyas en las que un pensamiento extraordinariamente abstracto y atrevido se mezcla con un disfrute extasiado, casi de abandono, de sensuales armonías y melodías modales triádicas. Fue Messiaen el que compuso la primera pieza basada en una serie de niveles de intensidad sonora, y en una serie de afinaciones y duraciones independiente de la otra, en su pieza para piano *Mode de valeurs et d'intensités* (1949-1950). Adorno se había lamentado de que la radio «atomizaba» la experiencia musical, alentando al oyente a escuchar una secuencia de melodías fragmentarias, y no la obra como un todo. Ahora los compositores componían músicas deliberadamente atomizadas. Y la ventaja de esto en la composición electrónica era que la estética de crear elemento a elemento armonizaba con los aspectos prácticos de un medio en el que los sonidos debían componerse uno a uno antes de reunirse.

Boulez, en el estudio de Schaeffer, produjo dos estudios serial-electrónicos en 1952. Karlheinz Stockhausen (1928-2007), que había quedado atónito al escuchar la

grabación de Messiaen de su *Mode de valeurs* en Darmstadt en 1951, fue a estudiar con Messiaen al año siguiente, regresando para componer sus dos estudios serial-electrónicos en Colonia en 1953-1954. Estos dos compositores trabajaron también con las nuevas ideas en el campo instrumental, como hizo igualmente otro discípulo de Messiaen, Jean Barraqué (1928-1973). No había ya posibilidad de que se acometiera la composición serial, como escribía Schoenberg, «tan libremente como antes». Cada instante suponía un diálogo entre la determinación (siguiendo el elaboradísimo plan previsto por el serialismo) y la elección. Las restricciones podían llegar a ser tan fuertes que la pieza, o al menos muchos elementos dentro de ella, evolucionaría de forma automática, como una maquinaria que el compositor se hubiera limitado a poner en marcha: la dura sección inicial de *Structures I* para dos pianos (1951-1952) es así, también *Kreuzspiel (Juego cruzado)*, 1951) de Stockhausen para oboe, clarinete bajo, piano y percusión, fuertemente influido por el jazz. No obstante, la obra que transmite más completamente la desesperación de una conciencia bloqueada pero sensible es la *Sonata para piano* (1950-1952) en un solo movimiento de Jean Barraqué, de cuarenta minutos de duración.

Sin embargo, incluso Barraqué dijo más bien poco en sus escritos públicos sobre la expresión. Toda retórica se encaminaba a la creación de nuevos lenguajes y nuevas técnicas: de hecho, si las autoridades soviéticas hubieran conocido a Boulez y a Babbitt, seguramente no hubieran censurado tanto a Shostakóvich y a Prokófiev por su presunto formalismo. La experiencia de 1933-1945, particularmente para los compositores de Europa occidental, había generado una enorme suspicacia en torno a las ideas humanas sobre la naturalidad; una organización basada en verdades objetivas (números, los fundamentos del sonido), proporcionarían el camino sobre el que avanzar hacia un futuro tan trillado como el de la necesidad de que existiera una premeditación. Boulez declaró que «la estructura» sería la «palabra clave de nuestra época».

Dicho pensamiento no se restringió tan solo al círculo de Messiaen: se dieron expresiones de lo mismo en la arquitectura y en el jazz, en la pintura y la literatura. Elliott Carter (nacido en 1908), contemporáneo cercano de Messiaen, pero musicalmente muy distinto a éste, dejó Nueva York y se instaló en Arizona durante un año dejando atrás también el estilo neoclásico que, como Copland, había aprendido en París. Lo que compuso como resultado fue su *Primer cuarteto* (1950-1951), una música única por su impulso desarrollado a través de vastas armonías, densidades de texturas y patrones rítmicos cambiantes. Se abordaba de nuevo la riquísima personalidad de la música de Ives, ahora desde una perspectiva abstracta, sin citas. En Francia, Henri Dutilleux (nacido en 1916) evolucionó también hacia un estilo más armónica y formalmente complejo y, como Carter, comenzó a producir sus obras de forma más espaciada.

Cage, en Nueva York, permaneció en contacto epistolar con Boulez, pero comunicándose con él desde una distancia más artística que geográfica. Para él, como

para sus colegas europeos, la aplicación de controles seriales estrictos daba la posibilidad de que la música evolucionara por sí misma, limitándose la intención del compositor a su puesta en marcha. Pero las conclusiones derivadas de ello eran diferentes en cada caso. Boulez pensó en titular su *Structures I* según un cuadro de Paul Klee: *Monumento al confín del país fértil*<sup>[30]</sup>. La obra fue un ejercicio de estilo —o de ausencia de estilo, un viaje al borde del abismo de la automatización total de la creatividad— del que el compositor volvería clarificado. Fue también un ensayo sobre la diferencia entre mente y máquina que los científicos de la informática estaban también ponderando. Barraqué, al crear una composición tan sumamente mecánica que hablaba desde la intimidad de una mente independiente, fue más allá, y su sonata transmite la frustración y la desesperación con voz propia. Stockhausen, tan devotamente católico como Messiaen, contemplaba los procesos más abstractos y aleatorios como una imagen de la pureza divina. Para Cage, por otro lado, el propósito de la eliminación de la voluntad creativa era «dejar que los sonidos sean ellos mismos», introduciendo la posibilidad de que exista una música que no diga nada, sino que simplemente ocurra. En su *Music of Changes* para piano (*Música de cambios*, 1951) utilizó el lanzamiento de una moneda para dar respuesta a toda cuestión de elección, situación, extensión e intensidad de los sucesos sonoros, un procedimiento tan lento como el de seguir un complejo sistema serial. Al año siguiente dio el último paso, drásticamente sencillo, hacia la eliminación total de la composición. En su *4'33"* pidió a su colaborador musical más estrecho, el pianista David Tudor, que se sentara al teclado durante esa extensión de tiempo sin tocar nada. La pieza, por supuesto, era una provocación, una señal de la cercanía de Cage no sólo con los ideales orientales (especialmente el *zen*) de la no intención, sino también con el «antiarte» de la Europa de los años veinte. Pero suponía también una invitación a escuchar los sonidos que se produjeran dentro de la sala o en el exterior. La música quedaba liberada así de los compositores, de los intérpretes, de los instrumentos y de las ocasiones. Estaba en todas partes.

Todos estos desarrollos de 1950-1952 llevaron a la música más allá de las fronteras de las convenciones artísticas que se habían establecido en 1908-1913, y más allá de lo que mucha gente esperaba que fuera la música. Al menos el cuarteto de Carter y la sonata de Barraqué se atenían en dimensiones, género y seriedad al concepto tradicional de obra de arte. Pero las composiciones de Boulez y Stockhausen no ofrecían una continuidad racional, y *4'33"* estaba completamente vacía de contenido. Una música de esas características no estaba prevista para la vida concertística. Sus compositores encontraron sus intérpretes entre los escasos adeptos devotos y su público bajo los auspicios de las emisoras de radio o en instituciones educativas. Babbitt, que pasó su carrera creativa en Princeton, decidió que no había posibilidad de mantener un contacto seguro con una orquesta que no podía permitirse ensayar una partitura moderna, o con los asistentes normales a los conciertos, que querían aquello que la música contemporánea no podía proporcionarles. En la

sociedad tal como era, los compositores no podían esperar comunicarse de manera generalizada, al menos no más de lo que podía hacerlo un especialista en cualquier rama del saber; sin embargo, las obras de Babbitt de finales de los años cincuenta, como su *Segundo cuarteto* (1954) y su *All Set* para grupo moderno de jazz (*Todo listo*, 1957), parecen dirigidas por su ímpetu y su sentido del humor a ganarse una aprobación más allá del ámbito académico. Entretanto, Cage y Wolpe arribaron a buen puerto en los atrevidos cursos interdisciplinarios organizados por el Black Mountain College en Carolina del Norte. 4'33" se presentó allí por primera vez, y el ambiente animó a Wolpe a acometer una síntesis libérrima de serialismo y jazz en obras como sus cuartetos para saxofón tenor, trompeta, piano y percusión (1950) y para oboe, chelo, piano y percusión (1955).

Wolpe estuvo también entre los profesores de Darmstadt, junto con Boulez, Stockhausen y Luigi Nono (1924-1990), que había sido compañero de clase de Stockhausen en la misma institución en 1951. Darmstadt ofrecía a estudiantes de toda Europa la posibilidad de aprender de compositores punteros en su innovación, y de ser testigos de las diferencias divergentes de opinión entre ellos. Mientras que Boulez evolucionaba hacia una maestría consumada de técnica y estilo en obras como *Le Marteau sans maître* (1952-1954), para voz acompañada de conjunto instrumental, y abandonaba sus proyectos más experimentales (su *Tercera sonata para piano* de 1955-1957, en la que el intérprete tenía a su disposición multitud de caminos por los que recorrer el material escrito), Stockhausen ensayaba conceptos totalmente nuevos en cada nueva pieza. Tres orquestas sobreponían tempos distintos en una imagen enmarañada del tiempo en *Gruppen* (*Grupos*, 1955-1957); un drama electrónico, *Gesang der Jünglinge* (*Canto de los jóvenes*, 1955-1956), incluía la voz grabada de un muchacho que interactuaba con llamaradas y ráfagas de sonidos sintetizados; otra obra, *Kontakte* (*Contactos*, 1959-1960), situaba a dos músicos en vivo, uno al piano y otro con la percusión, que tenían que captar, suscitar y conversar con un cambiante paisaje sonoro grabado en cinta. El planteamiento de Nono era distinto. Al no convencerle la sofisticación de Boulez o la búsqueda entusiasta de nuevos medios de Stockhausen, hizo uso de la dimensión transgresora de las nuevas posibilidades musicales para denunciar con vehemencia lo que había ocurrido bajo el nazismo y durante la Guerra Civil española, peligros que, para él, como comunista, no habían quedado superados totalmente tras la victoria occidental. Una tensión mantenida canta apasionadamente en su *Il canto sospeso* (*El canto suspenso*, 1956), una puesta en música para solistas, coro y orquesta de fragmentos de cartas de prisioneros de los nazis.

A pesar de sus diferencias, estos tres compositores sintieron que participaban en una empresa conjunta y permanecieron, al menos, comprometidos con la idea del serialismo. El primer desafío a esa idea, de entre las filas de los compositores en ascenso, vino por parte de Iannis Xenakis (1922-2001), que imprimió en su música una sensación del volumen y el contorno derivada de sus estudios como arquitecto.

En su primera obra importante, *Metastasis* para orquesta, escribió para todos los instrumentos de cuerda de forma independiente en grandes torrentes de *glissandi* (desplazamientos continuos en la afinación de una nota a otra), amplificando enormemente un tipo de producción sonora, el desplazamiento en intervalos grandes, que había sido eliminado de la práctica orquestal como síntoma de sentimentalismo decimonónico. Xenakis, con valentía, renovó la práctica en una música de un desenfadado dramatismo sonoro que sólo puede recordar a Varèse entre los primeros modernos, y en el estreno de la obra en Donaueschingen en 1955, sumado a una crítica del serialismo que su autor publicó en un artículo, causó una consternación general. Para Boulez, la música de Xenakis era tosca y evidenciaba su falta de preparación musical y de experiencia. Aunque, en efecto, era algo basta, no podía, sin embargo, quedar ignorada.

Para entonces Boulez, Stockhausen y Nono, aún hombres jóvenes, fueron siendo tomados en serio por oyentes fuera del círculo de estudiantes de Darmstadt. Adorno, que pasó por allí regularmente durante los años cincuenta, se sentía consternado por una música que se concentraba en aspectos de la técnica compositiva y que encontraba refugio en cursos para especialistas, en programas de radio y en festivales, pero, aun así, con su presencia y su compromiso prestó a estos compositores un gran peso intelectual. Iban consiguiendo simultáneamente un ascenso oficial, en parte porque la cultura fue uno de los campos de batalla de la Guerra Fría y su música — junto a la de sus contemporáneos estadounidenses, más mayores, Carter, Cage y Babbitt— podía mostrarse como ejemplo de una libertad creativa opuesta al control estatal soviético que había perdurado tras la muerte de Stalin en 1953. Esto debió de ser otra de las razones de la decepción de Adorno, que una música sobre el cuestionamiento y la resistencia estaba siendo usurpada por el *statu quo*, cuyo poder de neutralizar toda subversión parecía ser ilimitado.

Las autoridades soviéticas tardaron mucho en aprender esta lección. Los compositores de allí podían escribir con algo menos de prudencia, como atestigua la oscura fuerza de la *Décima sinfonía* (1953) de Shostakóvich, que parece un retrato póstumo del gran líder. Pero la apertura a las ideas de Occidente fue muy gradual y al principio sólo en las regiones más periféricas del bloque comunista. El Festival de Otoño de Varsovia, fundado en 1956, llevó esas ideas hasta Witold Lutosławski (1913-1994) y otros compositores polacos, mientras que el húngaro György Kurtág (nacido en 1928) tuvo la oportunidad única de estudiar en París y de visitar Colonia, donde pudo escuchar *Gruppen*. Pero seguían existiendo importantes diferencias culturales en cuanto a que los compositores de la Europa oriental no podían o no querían abandonar las formas tradicionales de comunicación musical. Mientras que Webern en el oeste fue pionero en el uso de intervalos rotativos dentro de los acordes (Boulez) o de la forma emanada de un proceso serial (Stockhausen), en el este, para Kurtág, el sentimiento importaba tanto como la construcción compacta.

Los jóvenes compositores de la Europa del Este iban teniendo influencia sobre

sus mayores. Messiaen en los años cincuenta, observando el recelo de aquéllos ante el uso de la imaginación sin la guía de un sistema, se retractó de la opulencia de su *Turangalîla* y buscó sus materiales en la naturaleza. Amplificó y coloreó deslumbrantemente los cantos, llamadas y chillidos de los pájaros, muchos de ellos anotados en el campo, en su elección de armonías y sonoridades para su compacto concierto para piano *Oiseaux exotiques* (*Pájaros exóticos*, 1955-1956) y para otras obras. Carter y Wolpe se dieron cuenta a la vez de la paradoja que se daba en la nueva música europea de que un sistema garantizara la imprevisibilidad constante. En otros casos, pudo no existir una influencia directa, sino más bien un movimiento en paralelo, como la inclusión de percusión afinada no sólo en el *Marteau* de Boulez, sino también en la partitura para *ballet The Prince of the Pagodas* (*El príncipe de las pagodas*, 1956) de Britten y la *Octava sinfonía* (1953-1954) de Vaughan Williams. Otro ejemplo podría ser los procesos preordenados, a menudo incluyendo cánones con partes a distintas velocidades y patrones rítmicos, que Conlon Nancarrow (1912-1997) insertó en una serie de estudios para un instrumento que podía enfrentarse fácilmente a la complejidad rítmica: la pianola. Como hizo Ives antes que él, no buscó reconocimiento alguno y simplemente almacenó sus rollos de papel perforado en su casa de Nuevo México.

En el extremo opuesto de la prominencia pública, Stravinski ciertamente aprendió de la generación más joven. Mientras trabajaba en *The Rake's Progress* (*La carrera del libertino*, 1947-1951), una ópera a gran escala que echaba la vista atrás a Mozart (además de Verdi, Donizetti, Monteverdi, etc.), recogió en su casa de Los Ángeles a un joven director de orquesta cuyos intereses abarcaban no sólo la música de su huésped, sino también la de la escuela de Schoenberg: Robert Craft (nacido en 1923). En 1951 murió Schoenberg; los dos compositores habían sido casi vecinos durante más de una década y se habían encontrado solamente en el funeral del escritor Franz Werfel, en 1945. Unos pocos meses antes de la muerte de Schoenberg, Craft realizó una grabación de una de sus piezas seriales, la *Suite* para septeto de 1925, y Stravinski asistió a los ensayos. En unos pocos meses este atento oyente comenzó a trabajar en su propio septeto, ensayando un estilo más cromático, con algunos elementos del serialismo. De esta forma, pasados los setenta años de edad, comenzó a aprender un nuevo lenguaje creativo. Los primeros resultados fueron piezas en las que aún podía construirse una cámara de resonancia de la historia musical: *Canticum sacrum* (*Canto sacro*, 1955), para solistas, coros y una orquesta oscura y metálica, hecha para Venecia y resonando a Gabrieli, o el *ballet Agon* (*Contienda*, 1954-1957), cuyas referencias van desde las danzas del Renacimiento hasta Webern. Después, en 1957-1958 escuchó *Le Marteau* de Boulez (dirigido por el propio compositor en Los Ángeles) y *Gruppen* de Stockhausen (en Donaueschingen), y el rumbo de su música dio otro giro hacia lo etéreo y rarefacto de *Movimientos* para piano y orquesta de cámara (1958-1959). En éstos reflejó de forma brillante la abstracción atemática, la flexibilidad rítmica y la inestabilidad de las obras de los compositores jóvenes, sin

perder sus viejas virtudes: precisión, ligereza y empuje.

Para esta época la nueva música iba encontrando una base pública más amplia. En 1954 Boulez fundó un ciclo de conciertos en París, que vendría a ser conocido como el *Domaine Musical*, para presentar nuevas obras junto a clásicos del siglo xx y otras músicas más antiguas que mostraran una preocupación parecida con aspectos de construcción (Bach, Gabrieli). Avanzados los cincuenta comenzó a dirigir orquestas de radios alemanas en repertorios similares. Muchas de las interpretaciones tempranas del *Domaine* se grabaron para su comercialización en disco, incluyendo el estreno de *Séquence* (1950-1955) de Barraqué que, como *Le Marteau*, está destinado a cantante femenina acompañada de un conjunto instrumental muy cargado en cuanto a la percusión, pero que difiere de aquél en su continuidad, su sentido del drama y su sensación de que la voz es la propia voz de la obra, que expresa su débil pero decidida voluntad de seguir existiendo. Boulez había descrito *Le Marteau* como «búsqueda del delirio y, sí, organizándolo», de acuerdo a su entusiasmo continuado por la visión convulsiva y chamanística del arte adoptada por Antonin Artaud; y sin embargo lo que compuso, con su preparado exotismo y su refinamiento, hace pensar más en un nuevo Ravel. *Séquence*, que se basaba en poemas de Friedrich Nietzsche, resulta radiante pero crudo y sólo mira hacia dentro.

La correspondencia entre Bach y la nueva música quedó demostrada una vez más en una grabación de las *Variaciones Goldberg* que presentaba cualidades casi boulezianas en su claridad estructural, pensamiento independiente y, efectivamente, sonido atomizado: el debut en un sello internacional (Columbia) de Glenn Gould (1932-1982). El mercado discográfico, sin embargo, estaba siendo progresivamente dominado por música de otro tipo. La segunda obra de Barraqué para el *Domaine Musical* —... *au delà du hasard* (1959, para voces y grupos instrumentales, en el que las voces cantaban de nuevo sobre la angustia, la agonía y la plenitud de la autodefinition— reflejaba de manera tangencial su aprecio al *jazz* moderno, especialmente a Thelonious Monk (1917-1982) y el Modern Jazz Quartet. Pero en los siete años desde que compusiera su sonata, la música popular había cambiado. La asimilación por parte de Stravinski del serialismo coincidió con la aparición del *rock and roll*; la *Séquence* de Barraqué y los *Oiseaux exotiques* de Messiaen fueron presentados en un concierto del *Domaine Musical* el 10 de marzo de 1956, sólo seis semanas después del lanzamiento de una canción, *Heartbreak Hotel*, que rápidamente difundió el nombre de Elvis Presley (1935-1977).



## Capítulo XXII

### Torbellino

En 1962, György Ligeti (1923-2006) —que se sumó tarde al grupo de compositores jóvenes de la Europa occidental, habiendo llegado desde Budapest tras la invasión soviética de 1956 y visto siempre como un extraño— imaginó una pieza que daría una imagen del tiempo visto como una red llena de nudos, y sin embargo lo haría mediante materiales de una sencillez elemental. Sólo se requieren cien metrónomos para su *Poème symphonique* (*Poema sinfónico*), batiendo a distintas velocidades y aminorándolas a distinto ritmo, produciendo así una nube de ruidos que va disipándose en varias corrientes de pulsos y así hasta caer en el silencio completo. Un instrumento que mide el tiempo como un reloj se convierte así, mediante la multiplicación, en el generador de una nube de sonido, por adoptar los términos que el propio compositor tomó del filósofo Karl Popper, quien los empleó para distinguir entre fenómenos racionalmente predecibles (los relojes) y aquellos que son de alguna forma caóticos (las nubes).

La creencia más extendida en los años cincuenta consideraba la música de Occidente en conjunto como un reloj, un sistema que avanzaba en una dirección determinada, bien de manera gradual, bien mediante periodos revolucionarios, como era el caso entonces. Esa creencia venía corroborada por la propia historia de la música occidental: los modos dejaron paso a las tonalidades, las posibilidades de éstas se llevaron hasta el extremo, después vino la atonalidad. Pero muy pronto —en parte debido a los desacuerdos internos, en parte y paradójicamente debido a que el éxito de la nueva vía arrastró a tantos partidarios— el reloj comenzaba a parecerse más a una nube.

Boulez había insistido en la necesidad del serialismo, pero a finales de los cincuenta el término se había expandido tanto que ya apenas significaba nada. Ciertamente había muy poco que uniera a los compositores autoproclamados seriales, desde Nono a Stravinski, o que los diferenciara de los que no se presentaban como tales. Aun así, existía un acuerdo generalizado sobre la importancia del sistema, en el que incluso tomó parte Cage, quien había empleado procedimientos sistemáticos, menos trabajosos que los de *Music of Changes*, para determinar la voluntad del azar. Así, compositores tan distantes entre sí, en lo espacial o lo estético, como Nancarrow y Xenakis, o Babbitt y Ligeti, comenzaron a utilizar procedimientos creativos para limitar, dirigir o estimular la imaginación. Y todos lo hicieron desde la desconfianza hacia los viejos códigos expresivos y además desde el convencimiento de que trabajaban por el futuro de la música, aun en una época en la que el futuro de la

humanidad al completo estaba puesto en duda por la amenaza de la guerra nuclear. La nube estaba, hasta ese punto, atada.

A la llegada de Ligeti, le siguió al año siguiente la de Mauricio Kagel (nacido en 1931), que provenía de Buenos Aires, mientras que Luciano Berio (1925-2003) también pasó a formar parte de la red. Todos estos compositores, que no habían experimentado la furia de la determinación casi total en 1950-1952, adoptaron un acercamiento más relajado al concepto de innovación constante. Para Berio los lenguajes musicales no debían construirse, sino absorberse, desarrollarse y ponerse en diálogo crítico entre sí. Kagel siempre fue el guasón del grupo, aferrándose a ideas que sus colegas habían rechazado o empleando la precisión en la notación de aquellos de manera irónica. Ligeti también podía llegar a ser humorístico, pero también acometió la creación propia de un lenguaje musical nuevo, no a partir de pequeñas unidades, como la composición serial, sino del sonido indefinido, a partir del cual podía extraer capas de distintas texturas. Su pieza orquestal *Atmosphères*, estrenada en 1961 en el Festival de Donaueschingen, provocó la mayor conmoción desde la presentación de *Metastasis* de Xenakis seis años antes, pues era un músico que había publicado un análisis del ensayo más radical de Boulez sobre la composición preprogramada (la primera sección de *Structures I*), pero que en su propia obra eludía el serialismo y trabajaba con *clusters* tonales que cambiaban lentamente. El efecto — colores que surgen, cambian y desaparecen — era impresionante.

Tal fue también el impacto, el año anterior en Colonia, de *Anagrama* de Kagel para cuatro cantantes, coro hablado y conjunto instrumental. El coro hablado no sólo enlazaba la obra con los antepasados modernos oficiales (Schoenberg, Webern, Stravinski, Debussy), sino también con Milhaud y el compositor ruso-suizo Wladimir Vogel (1896-1984), mientras que el uso de técnicas vocales anticonvencionales conectaban con la *Ursonate* (1932) del artista Kurt Schwitters (1877-1948), un poema que sugería sonidos de esa clase mediante su tipografía de sílabas sin sentido. Kagel seguiría insistiendo en que la música no tiene una historia sino muchas, especialmente a partir del siglo xx, y en que las normas de la vida musical son sólo convenciones sociales. En el caso particular de *Anagrama* desató también otras posibilidades sonoras que supusieron un estímulo para muchos de sus contemporáneos.

El que esas posibilidades provinieran de una formación vocal e instrumental sin precedentes hicieron de *Anagrama* una pieza típica del periodo de mediados de los cincuenta y principios de los setenta, en el que el énfasis se ponía en la diferencia con la tradición. Sin embargo, como los accesorios tradicionales de la vida concertística se han conservado casi sin variaciones hasta el siglo xxi, este tipo de obras, cuando les falta la emoción del estreno, no se han convertido en piezas familiares para el público en el contexto de una historia interpretativa. Permanecen, como los cometas, en la oscuridad exterior, dejando su estela hacia la luz de un festival ocasional o su recuperación en un aniversario. No obstante, esto ocurre también con obras para

conjuntos convencionales, incluidos los *Movements (Movimientos)* y las *Variaciones orquestales* (1963-1964) de Stravinski. Puede que las desviaciones radicales típicas de la época fueran toleradas, pero la tolerancia tenía fecha de caducidad. Ingentes cantidades de música —las obras seriales de Stravinski, algunas de las mejores piezas de Stockhausen y Kagel, la producción completa de Barraqué— quedaron completamente abandonadas.

En ese momento, sin embargo, el optimismo flotaba en el aire. Alrededor de 1960, varios compositores estaban escribiendo obras para voz solista. Nono compuso una ópera, *Intolleranza 1960* (Intolerancia 1960), con libreto propio que trataba sobre la inhumanidad con la que se trataba a un trabajador inmigrante. Boulez, yendo más allá aún del frenesí artaudesco y de la revolución musical total que continuó propugnando en ensayos y entrevistas, encontró reflejados sus ideales de pureza, innovación lingüística y forma directa en la poesía de Mallarmé, a la que puso música en *Pli selon pli* (1957-1960), para soprano y una variadísima orquesta de percusión. Berio entretejió una serie de estilos dispares de comunicación vocal, desde la entonación de un aleluya al habla común, en *Epifanie* (1959-1961), que escribió para su esposa, Cathy Berberian (1925-1983), con orquesta. La pieza de Stockhausen fue *Momento* (1961-1964), de nuevo para solista vocal femenina, pero esta vez acompañada de un coro pequeño y un grupo instrumental que incluía dos órganos eléctricos, todo ello empleado para explorar nuevos sonidos, siguiendo el prototipo de Kagel, pero sin ironías. El *Réquiem* (1963-1965) de Ligeti, para dos solistas femeninas, coro y orquesta, definitivamente incluye la ironía entre sus recursos, por ejemplo, en el *Dies Irae* lleno de humor negro que se intercala entre movimientos en los que el estilo de *Atmosphères* se hace sombrío, amenazador y, al final, luminoso.

Para este momento, algunos aspectos de la música de la generación de después de la guerra —armonía no tonal, formas discontinuas, texturas complejas, conjuntos inusuales— eran casi omnipresentes en las obras de todos los compositores. Shostakóvich hizo de su *Decimotercera sinfonía* (1962) una cantata compacta y combativa en la que, en un tiempo de controles estatales menos rigurosos, podía criticar no sólo las atrocidades de los nazis durante la guerra, sino a los arribistas de su propio país. Lutoslawski, sin perder sus raíces neoclásicas polacas, incorporó a su música las lecciones de Cage (en cuanto a la libertad en la interpretación del conjunto musical) y de Boulez (en cuanto al refinamiento sonoro). Britten escribió *Curlew River* (1964) para conjunto instrumental mixto, obra en la que incluso anticipaba la moda entre sus colegas más jóvenes de componer obras escénicas con música a escala reducida. Tippett abandonó la exuberancia y el encanto de su primera ópera, *The Midsummer Marriage (Boda de verano, 1946-1952)*, por una poliédrica música multicolor en su segunda, *King Priam (El rey Príamo, 1958-1961)*.

Los compositores jóvenes, al ganarse su aceptación, se tenían que enfrentar cada vez más directamente con cómo relacionarse con la corriente dominante de la vida musical. Boulez fue invitado frecuente de la Orquesta del Concertgebouw de

Ámsterdam a partir de 1960 y de la Filarmónica de Berlín desde 1961; en 1963 dirigió *Wozzeck* en la Ópera de París y en 1965 debutó en los Estados Unidos como director de orquesta con la Orquesta de Cleveland. Abandonó casi por completo la composición, aunque revisó *Pli selon pli* y otras partituras. Stockhausen se construyó una exitosa carrera interpretativa por cuenta propia, yendo de giras a partir de 1964 con un grupo de músicos que alternaban instrumentos tradicionales y electrónicos. Nono abandonó los locales tradicionales de conciertos para ofrecer conciertos en lugares de trabajo, para los que creó un nuevo repertorio que resaltaba de la misma forma el sonido electrónico, pero en su caso con objeto de incorporar los ruidos de las fábricas y las calles a la música, como en su *La fabbrica illuminata (La fábrica iluminada, 1964)* para mezzosoprano y cinta pregrabada. Babbitt, en los años 1961-1964, sólo trabajaba con sintetizadores, lo que le permitía realizar sus composiciones sin intérpretes y sin conciertos.

Mientras Babbitt trabajaba en su estudio, el mundo exterior tomaba buena cuenta de las primeras grabaciones de los Beatles, Bob Dylan, los Beach Boys y los Rolling Stones, músicos cuyo trabajo produjo muchos beneficios a la industria del disco y redundó en el de la música clásica. Con la culminación en 1966 de la primera grabación comercial del *Anillo* de Wagner, bajo la dirección de Georg Solti (1912-1997), el repertorio base al completo estaba ya disponible en LP y las compañías volvieron su atención a otros campos. Uno de ellos fue la «música antigua», lo que en principio quería decir música de antes de Bach, que ahora estaba siendo desenterrada con creciente entusiasmo y éxito público: entre los hitos de la época se puede mencionar la fundación del Early Music Consort (1967) por el músico inglés David Munrow (1942-1976) y la interpretación en los Proms de Londres al año siguiente de las *Vísperas* de Monteverdi bajo la dirección de John Eliot Gardiner (nacido en 1943). La otra gran área para la grabación era la de la nueva música, que hasta entonces había sido muy descuidada, a excepción de la atención que Columbia había dedicado a Stravinski y Decca a Britten. Los lanzamientos anuales en la serie «Avant Garde» de Deutsche Grammophon, que se iniciaron en 1968, fueron la más lujosa de estas iniciativas.

Al caer en términos relativos el coste de los discos, el LP se convirtió en la forma dominante tanto de la música popular como de la clásica. Naturalmente, los músicos populares comenzaron a pensar en función del álbum, más que de las canciones, que quizá serían concebidos más bien como un todo (como *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* de los Beatles, 1967). Para el público los discos se hicieron tan importantes como la radio y después más aún. El diseño de las carátulas ayudó a convertirlos en objeto de deseo. La portada de *Sergeant Pepper*, diseñada por Peter Blake, incorporaba una multitud de héroes, entre ellos Stockhausen, de cuyos trabajos sobre la transformación electrónica del sonido los Beatles tomaron buena nota. Y no fue esta una elección esotérica. En las colecciones de muchos estudiantes del momento este álbum pudo compartir estantería con un disco de Stockhausen, quizá al

otro lado de uno de los últimos lanzamientos de Nonesuch Records, sello que, bajo la dirección artística de Teresa Sterne (1927-2000), hacía incursiones en la vieja música, en la nueva y en la inusual.

Aunque la distinción entre lo «pop» y lo «clásico» se conservaba, los solapamientos se hicieron inevitables. La alegre sencillez del pop de principios de los sesenta hizo su aparición justo cuando algunos músicos de formación clásica comenzaban a reconsiderar los fundamentos de la propia música. En 1963, La Monte Young (nacido en 1935), que había escrito un trío de cuerda en estilo serial en 1958 con notas muy largas, comenzó a ofrecer interpretaciones en Nueva York basadas en zumbidos y figuras repetitivas, con cierta influencia de la música de la India. Aquí se encuentra el origen de lo que poco después se conocería como minimalismo, caracterizado por armonías tonales que cambian muy lentamente, perpetuándose mediante la repetición y, a menudo, con un pulso muy intenso, parecido al ritmo de la música popular. *In C* (*En do*, 1964) fue un clásico temprano compuesto por un compañero de clase californiano de Young, Terry Riley (nacido en 1935), quien invitó a sus músicos a trabajar independientemente en cincuenta y tres figuras para producir una serie de brillantes armonías estáticas en conjunto. Entre los que participaron en el estreno en San Francisco estaba Steve Reich (nacido en 1936), quien aplicó principios de repetición escalonada en un fragmento hablado en cinta en *Come out* (*Salir*, 1966).

El minimalismo se ha interpretado en retrospectiva como un desafío a la tradición moderna consolidada. Sin embargo, esa tradición distaba mucho de ser monolítica. Babbitt y otros compositores de los Estados Unidos, que incorporaron procedimientos absolutamente racionales a su método, despreciaban lo que consideraban una mera fachada científico-matemática en las teorías de Stockhausen. Boulez, que no sólo era hostil a Xenakis, perdió interés en Stockhausen después de *Gruppen* y no dirigiría nada de Ligeti hasta entrados los años setenta. Para entonces, el minimalismo apareció como una mera corriente más dentro del rico tapiz de la música contemporánea, junto a los diversos empeños de estos compositores más mayores y otras nuevas vías que se iban abriendo. Sólo en Inglaterra, Harrison Birtwistle (nacido en 1934) imprimía en lo moderno una cierta resonancia de antigüedad y un dramatismo directo en obras como *Ring a Dumb Carillon* (*Tocar un carillón mudo*, 1965), para soprano, clarinete y percusión, mientras que Cornelius Cardew (1936-1981), que había estudiado con Stockhausen, tocaba en el grupo de improvisación AMM. Al mismo tiempo, al hacerse más conocida la música de Ives, muchos compositores comenzaron a trabajar con citas, entre ellos muy particularmente Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) en obras como su *Monologe* para dos pianos (*Monólogos*, 1964, que es de hecho un «polílogo<sup>[31]</sup>» en el que entre las voces se incluye la de Bach y la de Messiaen) y su ópera posbergiana *Die Soldaten* (*Los soldados*, 1958-1964). Las diferencias —y el acuerdo sobre la importancia para el futuro de la música de la filosofía artística— ayudaron a dar parte de su ímpetu a la

época.

Ese ímpetu se hizo aún más intenso y polifacético conforme se aproximaba el fin de la década de los sesenta y conforme los compositores reaccionaban ante —o participaban en— los avatares de la época: muchos jóvenes tomaron parte en las protestas callejeras que, aunque originalmente tenían como propósito denunciar la intervención estadounidense en Vietnam, desarrollaron un ideario de cambios más general; pero el radicalismo también se convirtió en rechazo y en una búsqueda de la verdad interior en la espiritualidad oriental. Incluso entre los compositores más comprometidos con la izquierda política, las expresiones artísticas fueron muy variadas. Nono trabajó en la composición de grandes frescos electrónicos que podían presentarse en los más variados lugares públicos, mientras que Henze llevó el mensaje revolucionario a la sala de conciertos en obras como su oratorio en memoria del Che Guevara *Das Floss der Medusa (La balsa de la Medusa, 1968)*. El estreno en Hamburgo tuvo que suspenderse debido a que los solistas (o, según otras fuentes, la orquesta) se negaron a tocar bajo una bandera roja izada sobre el escenario, y Henze pasó largas temporadas en 1969-1970 dando clase y aprendiendo en Cuba. Cardew quería al mismo tiempo que la música expresase un compromiso y sirviera de modelo para una sociedad igualitaria, y en 1969 fundó en Londres la Scratch Orchestra, cuyo criterio de admisión era el interés, no la habilidad musical, y cuyos programas incluyeron clásicos populares, nuevas composiciones elegidas por votación y «música *scratch*»<sup>[32]</sup> en la que los intérpretes tocaban cada uno su propia música de forma independiente pero tomando en consideración la de los otros.

La integración, aunque no las aspiraciones políticas, vino de la mano de Cage, quien desde comienzos de los sesenta había estado componiendo recetas, y no obras, para la acción musical. Su *HPSCHD*, para un total de hasta siete clavecinistas y hasta cincuenta y una cintas pregrabadas, se presentó por primera vez en la Universidad de Illinois en 1969 añadiendo diapositivas y películas a la mezcla; la grabación de *Nonesuch*, para hacer justicia a la variabilidad esencial de la obra, venía con un guión impreso a ordenador que sugería una serie de cambios de volumen y que era distinto para cada ejemplar. *HPSCHD* fue la primera incursión de Cage en el uso del ordenador para generar los datos aleatorios que buscaba, pero también se estaban utilizando los ordenadores en la música de otras diversas maneras. Si las reglas de la composición podían ser descritas, entonces un ordenador podría componer siguiendo un programa dado: Lejaren Hiller (1924-1994), que trabajó con Cage en *HPSCHD*, había sido el responsable de la primera composición con ordenador en 1957 (*ILLIAC Suite* para cuarteto de cuerda). También Xenakis había diseñado programas informáticos para calcular los detalles de las texturas musicales que él quería definir sólo en lo global, texturas que serían como nubes que contuvieran muchos elementos cuyas características precisas no tendrían importancia alguna. Otros compositores-técnicos, muy en particular Max Mathews (nacido en 1926) en Boston y John Chowning (nacido en 1934) en la Universidad de Stanford, estaban desarrollando

*software* para la síntesis de sonidos. De nuevo, dentro del campo relativamente limitado de la música informática, se estaban llevando a cabo muy diversos tipos de actividades.

Cuando la obra se escribía haciendo uso de medios tradicionales, la gama no era menos variada. Por mencionar sólo algunas obras estrenadas en 1969, el oratorio de Messiaen *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* (*La Transfiguración de Nuestro Señor Jesucristo*) aunaba su brillante estilo configurado en torno al canto de los pájaros con la melodía modal y las magníficas concordancias de su música más temprana en una serie de narraciones y meditaciones evangélicas sobre sus temas predilectos: montañas, luces y la presencia divina. Carter encontró un nuevo entusiasmo en su *Concierto para orquesta*, encargado por la Filarmónica de Nueva York y Leonard Bernstein (1918-1990), quien, mientras estudiaba la partitura con el compositor, recibía visitas de los Panteras Negras, una rama revolucionaria del movimiento por los derechos civiles. Birtwistle convirtió llamadas de alarma y disputas en teatro instrumental en *Verses for Ensembles* (*Versos para conjuntos*), para agrupaciones de viento y percusión, mientras que su compatriota Peter Maxwell Davies (nacido en 1934) ese año incluyó una pieza teatral para un solista masculino que vocalizaba arrebatadamente acompañado de un conjunto instrumental (*Eight Songs for a Mad King* [*Ocho canciones para un rey loco*]) y una enorme elegía orquestal (*Worldes Blis*<sup>[33]</sup> [*La dicha mundana*]). Shostakóvich escribió su *Decimocuarta sinfonía* como una serie de cantos sobre la muerte, alternando lo sombrío y lo sarcástico, con orquesta de cuerda y percusión. Kagel escribió una escena para solista para uno de los nuevos virtuosos de la música contemporánea, el trombonista esloveno Vinko Globokar (nacido en 1934): *Atem* (*Aliento*) era el retrato de un músico exhausto, cercano en estilo y sentimiento a las piezas recientes de Samuel Beckett. Para otro músico de la misma estirpe de nuevos exponentes musicales, Heinz Holliger (nacido en 1939), Berio escribió *Sequenza VII* en una serie de estudios para interpretación solista. Dentro de la tradición minimalista Philip Glass (nacido en 1937) compuso *Music in Fifths* (*Música en quintas*) para conjunto instrumental con megafonía, una música parecida al discanto rápido del siglo XII. Fuera del movimiento, Babbitt, atraído de nuevo por la escritura para intérpretes, ofrecía complejidad dentro de la serenidad en su *Tercer cuarteto*.

Después de todo esto, la música, como el agotado instrumentista de viento de Kagel, tomó aliento. Varios compositores, que habían producido músicas cada vez más libres hacia el final de la década de los sesenta, recogieron lastre. Uno de ellos fue Stockhausen, cuya obra con su propio conjunto instrumental había llegado tan lejos en 1968-1969 que sintió que podía ofrecerles una partitura que consistía sólo en un mensaje verbal, al que ellos debían reaccionar de forma intuitiva. Después vendría *Mantra* para dos pianistas (1969-1970), una colección de variaciones entrelazadas escrita en notación de manera pormenorizada sobre una «fórmula» melódica, por emplear el término que él utilizaba para lo que está, de hecho, entre una serie y un

tema, y después de eso vendría el hipnótico *Trans* (1971), en el que no sólo la música, sino también la escenografía, está prescrita: la orquesta se entrevé detrás de una cortina de gasa iluminada con luz violeta, y el sonido de unos acordes mantenidos en las cuerdas es interrumpido en numerosas ocasiones por el ruido pregrabado de una lanzadera de tejer. Cage, de manera más sorprendente aún, regresó a la notación convencional en *Cheap Imitation* (*Imitación barata*, 1969), escrita siguiendo el fraseo de una obra de Satie que había coreografiado su aliado personal y frecuente colaborador Merce Cunningham, aunque los derechos de dicha composición resultaron inasequibles. Habiendo dado ese paso, después de más de una década alejado de los pentagramas, Cage descubrió que se le abría un mundo nuevo de posibilidades, como las de los virtuosísticos *Études australes* para piano (1974-1975).

Para los compositores jóvenes, los muchos nacidos en los años treinta, el nuevo atrincheramiento significaba una maduración personal. Era el momento de que apareciera una gran obra, como la que escribió Birtwistle en su pieza orquestal *The Triumph of Time* (*El triunfo del tiempo*, 1972), en la que los instrumentos parecen desfilar ante el oyente en una inmensa marcha fúnebre, retrasándose algunos y otros deteniéndose a tocar un solo. O era el momento de que la reputación que algunos tenían de experimentadores clandestinos dejara paso a una declaración más pública, como la que hizo Reich en su *Drumming* (*Tamborileo*, 1970-1971), de duración igual a un concierto y escrita para su propia agrupación básicamente de percusión. Otro ejemplo de ello sería el cuarteto de cuerda *Gran torso* (1971-1972) del compositor alemán Helmut Lachenmann (nacido en 1935), que había estudiado con Nono y que había asimilado el entusiasmo de su maestro por la innovación musical. La tarea, tal como la concebía Lachenmann, consistiría en cultivar mundos que la experiencia electrónica había abierto más allá de los tonos afinados, los mundos que él denominaba «instrumental musique concrète», de ruidos y aleteos que anteriormente se habían evitado en la interpretación instrumental. *Gran torso* estableció esos sonidos como material primario para una obra que diera respuesta a las demandas del medio más prestigioso de la música.

Entretanto, también Nono estaba en proceso de reconsiderar su música. Invitado por el director Claudio Abbado (nacido en 1933) y el pianista Maurizio Pollini (nacido en 1942), regresó a la composición para la sala de conciertos en *Como una ola de fuerza y luz*<sup>[34]</sup> (1971-1972), un concierto para piano con soprano y cinta pregrabada, de aliento tan poderoso como su música de los cincuenta y que supuso también una reacción a la actualidad política, en este caso a la muerte de un revolucionario chileno<sup>[35]</sup>. De Ligeti se estrenó *Melodien* (1971) para orquesta, la obra con la que su recuperación progresiva de recursos musicales, desde los sonidos amorfos de *Atmosphères* pasando por las armonías y halos tardorrománticos de *Lontano*, alcanzó una chispeante vivacidad mediante melodías de una enorme inventiva y expresividad, melodías que, sin embargo, recordaban sólo muy vagamente la música del pasado.



Las obras que vendrían muy poco tiempo después serían de naturaleza muy distinta. El compositor estadounidense George Rochberg (1918-2005), que había adoptado el serialismo pasados los treinta años de edad y que muy pronto comenzaría a incorporar citas a su música, dio por superado ese estilo y desarrolló una recuperación de los de Mahler y el último Beethoven en su *Tercer cuarteto* (1972). En Alemania, Manfred Trojahn (nacido en 1949) causó sensación con su retórica recuperada del Romanticismo en su *Primera sinfonía* (1973-1974). La Unión Soviética, que para los occidentales pasaba por ser un país en el que el progreso musical había estado congelado en una especie de edad de piedra de Mahler-Chaikovski desde 1936, de repente cobró una nueva importancia. La evolución estilística en Occidente se hallaba detenida desde finales de los sesenta; es como si cualquier cambio o liberación posible ya hubiera sido ensayado. Lo único que podía producirse era un cambio de sensibilidad, una voluntad de revisar el pasado, cualquiera que fuera el grado de ironía que se empleara. Y —al final, cuando se conoció mejor la música soviética en Occidente— los compositores de Moscú y Leningrado estuvieron en vanguardia. Alfred Schnittke (1934-1998) incluyó en su *Primera sinfonía* (1969-1972) lo que llamó mezcla «poliestilística» que, aunque hundía sus raíces en Shostakóvich, incluía retazos del movimiento moderno, de música vulgar y de *jazz*, y el mismísimo Shostakóvich, en su *Decimoquinta sinfonía* (1972), incorporó de forma desconcertante citas de Wagner y Rossini en su música.

Existió, sin embargo, un ejemplo occidental anterior, otra pieza encargada por Bernstein: *Sinfonia* (1968-1969) de Berio, para orquesta y ocho solistas vocales. Esta obra, un ensayo sobre la estructura del lenguaje, comienza con sonidos de instrumentos y voces que parecen surgir de una selva primigenia. Como testamento de la época, incorpora una conmovedora elegía por el líder negro estadounidense Martin Luther King. Pero en su mismo centro se halla una recreación de un movimiento mahleriano, el *scherzo* de la *Segunda sinfonía*, en el que se van insertando citas que componen una visión turbulenta de la historia de la música del siglo xx, desde Debussy y Strauss a Boulez y Stockhausen. El tiempo en esta música parece avanzar siempre hacia delante con Mahler, pero, como un río, muestra innumerables espirales, remolinos y estelas en el agua. ¿El progreso? Eso fue ayer.

## Parte VIII

### Tiempo perdido (1975—)

La narración lineal tiene sus limitaciones. Incluso las crecientemente enmarañadas líneas de la música de las tres primeras décadas después de la Segunda Guerra Mundial han conseguido escapar de ellas, ya que en los dos capítulos anteriores no sólo se han omitido o evitado muchos elementos de las energías compositivas de la época, sino que además no se ha dicho prácticamente nada de la enorme continuidad de la vida musical, en la cual, como atestigua un número inmenso de interpretaciones o grabaciones, la nueva música fue un elemento muy marginal. Y el grueso de ese pasado que se conserva permanece hoy con nosotros doblemente en el pasado, ya que se ha seguido reeditando una cantidad enorme de grabaciones comerciales, además de ediciones de interpretaciones radiofónicas.

Cualquier persona interesada en saber, por ejemplo, cómo dirigía John Barbirolli (1899-1970) la *Primera sinfonía* de Mahler puede comparar su grabación para el sello Pye de 1957 en Manchester con una interpretación dos años después en Nueva York. Además, se puede escuchar la misma obra en otras grabaciones de la misma época, igualmente extraídas de los archivos de las emisoras de radio o de las orquestas, efectuadas por directores tan diversos y valiosos como Rudolf Kempe (1910-1976), Ígor Markevitch (1912-1983), Dimitri Mitropoulos (1896-1960) y Bruno Walter; por no mencionar las versiones concebidas específicamente para el disco debidas a Walter y otros. Lo mismo ocurre, claro, con otras muchísimas piezas, y con las carreras de otros incontables intérpretes, amplísimamente documentadas. Según los testimonios sonoros disponibles para cualquier oyente en particular, por tanto, el pasado musical de los últimos cincuenta años es mucho más denso ahora de lo que fue entonces.

Incluso dentro del campo de la nueva música no sólo se siguen interpretando y grabando algunas obras —aunque sólo unas pocas— de 1945-1975, resultando enriquecidas de esta forma (el ejemplo más destacado es *Le Marteau sans maître*, que Boulez sólo ha grabado en cinco ocasiones), sino que siguen apareciendo en disco compacto nuevas interpretaciones radiofónicas efectuadas en esas décadas.

La aparición de ese soporte, en 1983, y la asiduidad con la que las compañías discográficas han recurrido a su fondo de catálogo, produjeron un interés muy extendido en interpretaciones históricas que, sólo quince años antes, eran patrimonio exclusivo de los aficionados. Esta resurrección del pasado es, sin embargo, mucho más que un fenómeno del negocio discográfico. A finales de los años ochenta, el movimiento de recuperación de la música antigua, que basaba su autoridad en una

reinvestigación de las fuentes originales y no en una tradición viva, reclamaba como propio un repertorio que llegaba a abarcar hasta Brahms. De nuevo la historia se sometía a una reelaboración. Aquello que le era familiar al oyente se transformaba mediante un proceso de desfamiliarización (Beethoven sonaba completamente nuevo), y a aquello que no lo era se le daba una nueva notoriedad (la música de los compositores de canciones de la Florencia del siglo XIV, largamente olvidados, o la de los virtuosos italianos del violín del XVII, o la de los sinfonistas escandinavos del XIX, cobraban vida nueva). En este sentido, la música antigua y la nueva música eran una misma cosa. Ambas versaban sobre el cambio y las nuevas posibilidades. Boulez también desconfiaba de la tradición.

Volviendo a Mahler, podemos decir que su música refuerza el concepto de la mutabilidad de la historia, ya que su recuperación en los años cincuenta la encumbró al repertorio fundamental de forma absoluta y, en apariencia, permanente, alterando así la idea que se tenía del periodo en torno a 1900. Si la historia podía cambiar una vez, ¿por qué no podría hacerlo de nuevo? Y es posible, efectivamente, cambiar la historia, ¿en qué podría ésta llegar a convertirse? Podría ser solamente una historia sobre el pasado, una historia que, aunque contada atendiendo a los hechos, iría perdiendo su relevancia conforme avanzara el tiempo y la historia fuera quedando alterada. El pasado no es un camino que nosotros y nuestros antecesores hemos transitado, sino un laberinto, y un laberinto por siempre cambiante.

Fue la metáfora del camino la que hizo posible el desarrollo global del que hemos sido testigos. Tinctoris en el siglo XV, Mozart en el XVIII y Schoenberg a principios del XX ilustran la misma tesis, que la música avanza, sea hacia una mayor comprensión de sí misma, hacia el poder de la propia evolución, o hacia su propia diversidad. Nada puede moverse, sin embargo, dentro de un laberinto multiforme. Nuestros relojes pueden medir sólo la expansión constante del laberinto. No existe un eje estable a lo largo del que se pueda producir el desarrollo, ninguna razón para que una cosa siga a otra, ninguna que impida que se establezcan conexiones directas a través de los siglos, como hizo Stravinski, por ejemplo, al alinear a Bach con el jazz en su *Concierto para piano y viento*, o como ha hecho Reich al hacer confluir a Perotin con las orquestas de percusión balinesas.

En la confusión que, desde luego, no ha remitido desde 1975, la composición no ha experimentado ninguna innovación verdaderamente sorprendente más allá de la ausencia de innovación. Muchos compositores han seguido cultivando de manera capaz e imaginativa el lenguaje del movimiento moderno tal como existía en las obras que Stravinski, Messiaen, Carter, Babbitt, Nono, Boulez, Barraqué y Stockhausen compusieron en los años cincuenta y sesenta del pasado siglo. Otros, sin embargo, han recuperado lenguajes más antiguos, como los de la música inglesa de comienzos del XX o de la música rusa de finales del XIX. Otros han viajado por todo el enmarañado pasado del laberinto. Todo lo que se ha de pedir, dondequiera que vayan, es que encuentren algo nunca oído hasta ahora.

Este criterio puede resultar suficiente para un determinado oyente individual, pero no para una cultura sonora global, ya que determinar la originalidad de un compositor es un juicio absolutamente personal en ausencia de toda norma. No resulta sorprendente, por tanto, que la cultura occidental haya tenido una dificultad tan enorme para determinar qué es valioso y qué no de la música surgida desde 1975, o incluso desde 1945. Todos estos ayer es permanecen aún sin ser asimilados.

Éste es un periodo muy fértil para la música. Es también un periodo melancólico. La música, perdida en el laberinto, parece hoy incapaz de hacer un llamamiento al futuro desconocido... como hizo Beethoven, o como hicieron Debussy, Schoenberg y Stravinski en sus diversas formas, o como hicieron, más suavemente, Chopin y Dufay. Esos tiempos han pasado, o están aún aquí y no podemos sacudirnoslos de encima.

## Capítulo XXIII

### Ecós en laberinto

Al entrar en el resbaladizo terreno de lo posmoderno, la tentación está en continuar como si todo fuera normal, como si existieran compositores importantes, grandes obras, obras de gran importancia histórica (no necesariamente coincidentes con las anteriores), líneas de conexión, tendencias y direcciones de evolución. Dada la cantidad de música de calidad extraordinaria que sigue apareciendo, la tentación se hace difícil de evitar. Y, sin embargo, las condiciones que nos permiten hablar de la certeza absoluta han desaparecido.

A comienzos del periodo en cuestión, Ligeti escribió una ópera muy al caso, *Le Grand Macabre* (*El Gran Macabro*, 1974-1975). Un particular mensajero del destino, Nekrotzar, llega a una tierra de fantasía renacentista para anunciar el fin del mundo. Éste finalmente se produce (o es posible que no). Pero después todo sigue exactamente como antes.

El fin del mundo para la música se produjo en 1950-1952 cuando Cage se atrevió finalmente a ofrecer un vacío absoluto en *4'33"*, cuando Boulez escribió el eclipse total de la primera parte de su *Structures I*, y cuando Barraqué hizo que la aniquilación hablara con voz propia en su *Sonata*. Todo lo que vendría después, por muy maravillosas que fueran otras muchas obras, se haría intentando evitar la consciencia o, si no, para regocijarse (Cage) o desesperarse (Barraqué).

Peor que esto es quizá contemplar el tiempo en términos lineales. Hay historias en las que los sucesos musicales de 1950-1952 fueron una aberración, como también hay historias en las que la atonalidad se describía como una enorme equivocación (de hecho, muchos compositores desde mediados de los setenta se han apoyado en ellas). Todas las historias debían reconocerse como visiones sesgadas, y había un sinnúmero de ellas. Quizá cada compositor —quizá incluso cada composición— desde la ópera de Ligeti ha propuesto una manera distinta de entender el pasado; sin duda el acto de escuchar es también en parte una puesta en contexto, y puede existir o no una congruencia entre el sentido del propio pasado de la música y el del oyente. Ésta es la pesadilla del relativista, en la que la comunicación es completamente interna.

Si aún existe una música capaz de comunicar lo imprevisible, y si existen modos válidos para escucharla, entonces probablemente es necesario reconocer que lo posmoderno no es una alternativa a lo moderno, sino la consecuencia de éste.

Sin embargo, si lo posmoderno sin lo moderno es imposible, lo es también lo moderno sin lo posmoderno. En 1977, Boulez vio cumplido su deseo de crear un foro que fomentara la innovación musical cuando se abrió en París el Institut de

Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) bajo su dirección. La retórica de sus presupuestos permanecía inalterada desde comienzos de los cincuenta, o, de hecho, desde lo que había dicho Varèse tres décadas antes: la música debía llevarse hacia el futuro sobre una ola de investigación del sonido, la estructura temporal, los instrumentos y la interpretación, una investigación que aunaría los esfuerzos de teóricos e intérpretes, técnicos y compositores. Pero, aparte de regresar ese mismo año a Bayreuth para dirigir el *Anillo* del centenario, Boulez comenzó a incluir en sus conciertos músicas alejadas de la autopista de lo moderno: más Berg, más Ravel, incluso Richard Strauss, por no hablar de los repertorios más amplios del XIX y de la música contemporánea que fue incorporando como director principal de la Orquesta Sinfónica de la BBC (1971-1975) y como director musical de la Filarmónica de Nueva York (1971-1977). Su última obra era un ceremonial solemne que guarda algún parentesco con Messiaen (*Rituel* para orquesta, 1974-1975), y la gran pieza que surgió de sus primeros años en el IRCAM, *Répons* (1980-1984), posee una cualidad más de celebración que de evolución. Se dirige al público con una impresionante confianza: seis solistas de percusión afinada (incluidos dos pianos) se sitúan en torno a la pequeña orquesta y al público oyente, y sus sonidos se amplifican de forma espectacular mediante una maquinaria desarrollada en el instituto. Pero si bien el resultado no supone una revolución (el principio básico del diálogo entre sonidos de percusión y sonidos mantenidos había aparecido ya en *Éclat*, un fragmento de 1965 para quince instrumentistas), es un prodigio de sonidos iridiscentes y contagiosa vivacidad rítmica.

El ambiente de carnaval que se refleja, pleno de humor negro, en la ópera de Ligeti, hizo su aparición también en otros muchos lugares. Reich, que había ido trabajando con conjuntos progresivamente más variados y abundantes a comienzos de los setenta, dio a conocer su *Música para dieciocho músicos* (1974-1976), en la que los cambios en el pulso y la armonía arrastran a la obra a lo largo de una enorme progresión que dura una hora. El éxito público de la obra, en concierto y en disco, ayudó a motivar al compositor a empezar a publicar su música, que hasta entonces había estado reservada para su propio grupo interpretativo. De forma que, justo cuando Boulez, en *Répons*, creaba una composición que no podía realizarse sin la intervención de su propio equipo de técnicos del IRCAM (una señal de los relativamente poco ambiciosos horizontes de la obra), Reich hacía avanzar su música hacia un mundo progresivamente más amplio. Glass produjo un movimiento de similares características con su *Einstein on the Beach* (*Einstein en la playa*, 1975-1976), una serie de cantos y danzas en gran medida desprovista de contexto narrativo en la que colaboró con el director teatral estadounidense Robert Wilson.

Ésta fue también la época de dos de las mejores piezas de Xenakis: *Jonchaies* para gran orquesta (1977), su respuesta a *La consagración de la primavera*, y *Akanthos* para soprano y octeto (también de 1977), que parece más bien Ravel. En estas y otras obras, Xenakis se interesaba nuevamente por la música folclórica, que Berio

incorporó a su *Coro* para cuarenta cantantes y cuarenta instrumentistas (1975-1977). En él *tuttis* inmensos, que recuerdan a los grandes oratorios, ponen en música las palabras implacables de protesta de Pablo Neruda, mientras que otros elementos orquestados menos densamente configuran círculos que combinan características de distintas tradiciones musicales de todo el mundo. De nuevo, como en *Répons*, *Jonchaies*, *Einstein* y *Música para dieciocho músicos*, hay un cierto aire festivo, aunque en *Coro* la alegría adquiere un tono más variado. La obra formula preguntas que las sociedades occidentales estaban planteándose entonces, sobre la posibilidad de coexistencia e intercomunicación de diversas culturas, sobre la concepción de lo natural en el comportamiento humano (una vez que, por ejemplo, las mujeres habían abandonado viejas expectativas y los homosexuales habían reafirmado su normalidad), y sobre las responsabilidades del individuo hacia el conjunto de la sociedad. Ofrece un modelo de integración armoniosa y un aviso de que la lucha será interminable.

La música folclórica supuso también para otros compositores un talismán de la naturaleza al que aferrarse cuando la evolución de la música se detuviera. El compositor inglés Brian Ferneyhough (nacido en 1943) estuvo, junto con Lachenmann, entre los pocos que se negaron a creer que no se podía ir más allá. Y la música de ambos sin duda fue más allá. Sin embargo, *Unity Capsule* para flauta sola (1975-1976) de Ferneyhough, una pieza virtuosística en su composición y en su interpretación, que integra en un mismo torrente de tiempo una pléyade de arranques motivicos y voces distintas, pertenece también a la cultura de los instrumentos más ancestrales y generalizados, la cultura que se remonta a Jiahu y aún más lejos.

La piedra angular, si no en la música folclórica, puede que se encuentre en la historia de la música occidental. El compositor estonio Arvo Pärt (nacido en 1935) estuvo en los años sesenta entre los muchos compositores soviéticos jóvenes —Schnittke fue otro de ellos— que se interesaron muy vivamente en el serialismo y en otras innovaciones occidentales. Pero para él éstas habían perdido su interés, y a comienzos de los años setenta abandonó la composición para estudiar y readaptarse. Después, en 1976-1977, vendrían sus primeras piezas en un nuevo estilo que denominó «tintinnabulación<sup>[36]</sup>», según el efecto generado por la escucha de una sola armonía, como la que produciría una campana. En estas piezas —entre ellas, *Tabula rasa* para orquesta de cuerda y *Fratres (Hermanos)*, que el compositor ha publicado en varios arreglos distintos— las notas de una tríada (habitualmente en la menor) se mantienen o se rotan para acompañar melodías lentas y tranquilas en la escala pertinente. La música se desliza así a través de distintos periodos históricos: puede sentarse junto a Vivaldi o junto al *organum* del siglo XII. Pese a esta ubicuidad, sin embargo, pertenece por completo a su propia época.

Para muchos de los que alcanzaron la madurez musical en los años cincuenta, o incluso antes, el regreso a la tonalidad por parte de muchos compositores jóvenes —fueran minimalistas seguidores de Reich, tardorrománticos en la línea de Trojahn o

puritanos según el modelo de Pärt— resultaba deprimente. Ligeti, tras los cinco años de virtual estancamiento que siguieron a la terminación de su ópera, contestó a sus alumnos con su *Trío con trompa* (1982), que proviene de un mundo en el que la de Brahms es una especie de música folclórica que comparte espacio con otras músicas del Caribe, y en el que la afinación natural de la trompa (es decir, la que se produce al tocar tonos puros en vez de notas afinadas) produce una armonía delicadamente melancólica; sin embargo, llegó a arrepentirse de las concesiones formales que la obra hacía a los viejos patrones.

Stockhausen escribió cadencias para conciertos del siglo XVIII en 1978 y en 1983-1985, pero sólo para los miembros del círculo familiar compuesto por aquellos que pertenecían a su propio grupo de instrumentistas: la clarinetista Suzanne Stephens y su hijo trompetista Markus. Desde 1977, trabajó básicamente por cuenta propia, extendiendo su técnica compositiva con fórmulas melódicas que cubrieran la enorme extensión de siete óperas para cada velada de una semana. Este proyecto, bajo el título colectivo de *Licht (Luz)*, le mantuvo ocupado hasta 2003 y hace posible la interpretación de un número muy elevado de escenas individuales, partes y ramificaciones, diversas combinaciones que a menudo incluyen instrumentistas solos que funcionan como músicos-actores en los papeles principales de la ópera. Al convertirse en su propio editor (desde 1969, al poner fin a su relación con la editorial vienesa Universal Edition, que acogió la obra de compositores desde Mahler a Birtwistle) y su propia compañía discográfica (desde mediados de los ochenta, después de casi dos décadas de apoyo constante por parte de Deutsche Grammophon), se distanció aún más del mundo musical. Y aunque las tres primeras óperas de *Licht* se presentaron sucesivamente en La Scala a lo largo de los ochenta, las dos últimas sufrieron una larga demora.

El movimiento hacia el interior de Nono fue de distinta naturaleza, provocado por la consternación ante el declive del radicalismo después de comenzar los años setenta, no sólo en la música, sino en la esfera política. Al sentir que el fracaso en ambos campos significaba un fracaso del acto de escuchar, se puso como meta la escritura de una música no tanto que se proyectara hacia fuera, como ocurría con sus obras anteriores, sino que asimilara hacia dentro. Al pedirle Pollini que compusiera una pieza para solista, escribió ... *sofferte onde serene...* (... *soportadas ondas serenas...*, 1976), en la que el propio piano parece estar a la escucha, de sonidos de sí mismo grabados en cinta. Unos sonoros acordes reiterados, desde distintas partes del instrumento, parecen sugerir campanas que resuenan a través de la laguna de su ciudad natal de Venecia: «Llamadas al trabajo y a la meditación», dijo. Dentro de este sorprendente nocturno de aristas afiladas se escuchan quizá también ecos de los dramas sonoros de Gabrieli, que se rememoran también en el juego de timbres y espacios de la gran obra que Nono produciría en los siguientes años: *Prometeo* (1978-1984), una especie de ópera de concierto, o «tragedia de la audición».

Fue ésta una época extraordinaria para los proyectos a gran escala. El más grande



de todos, la ópera *Saint François d'Assise* (*San Francisco de Asís*, 1975-1983) de Messiaen, es una gloriosa suma de todos sus estilos: las lustrosas armonías y ritmos vivísimos de sus piezas tempranas para orquesta, las melodías como de otro mundo de las *ondes martenot* (un instrumento electrónico que ya empleó en la *Turangalîla* y en otras piezas de los años treinta y cuarenta), el serialismo abstracto, el *cantus firmus* en papeles principales y el coro y, casi por todas partes, el sonido de los pájaros simulado por los instrumentos de una orquesta de enormes dimensiones. Birtwistle también terminó un antiguo proyecto, su ópera *The Mask of Orpheus* (*La máscara de Orfeo*, 1973-1983), una revisión del mito contemplado como monumento desmoronado, con una orquesta moderna-antigua de instrumentos de viento y percusión. Berio dio a conocer *Un re in ascolto* (*Un rey que escucha*, 1979-1984), ópera en la que los sucesos representados —la preparación de una función de *La tempestad*— se entremezclan en los sueños y recuerdos del personaje central, y que es una obra que supone un nuevo llamamiento a la escucha.

Para muchos compositores del momento, escuchar la naturaleza física del sonido resultaba más esencial que atender a la música folclórica o a la música culta del pasado. Stockhausen había intentado crear en los años cincuenta timbres artificiales mediante la combinación de tonos electrónicos o sonidos instrumentales, pero tales esfuerzos resultaron poco exitosos hasta finales de los setenta, cuando se podía recurrir a ordenadores mucho más potentes para analizar espectros sonoros. Horatiu Radulescu (nacido en 1942), un rumano que se trasladó a París en 1969 y que se convirtió en una especie de comodín de la música francesa, trabajó con pianos de cola que mandó afinar siguiendo proporciones puras entre frecuencias e hizo que combaran sus laterales de manera que se pudieran tocar las cuerdas con un arco; empleó también orquestas enteramente compuestas por flautas, o por otros instrumentos, para generar timbres nuevos. Otros estímulos provenían del IRCAM, que pronto se redefinió más bien como estudio de música informática, abandonando su preocupación por los nuevos instrumentos acústicos. Varios compositores franceses más jóvenes que habían pasado alguna temporada en el IRCAM de los primeros años, muy notablemente Gérard Grisey (1946-1998) y Hughes Dufourt (nacido en 1943), tomaron como desafío fundamental la composición tímbrica, y para su trabajo Dufourt acuñó el término «música espectral».

Ejercieron alguna influencia en la música inicial del prodigio inglés George Benjamin (nacido en 1960), uno de los últimos y favoritos discípulos de Messiaen, que iba haciendo un uso nuevo, seguro y poético de la orquesta cuando aún era estudiante (*Ringed by the Flat Horizon* [*Circundado por el horizonte plano*], 1979-1980). Es posible que también tuvieran alguna influencia en el compositor Claude Vivier (1948-1983), de Montreal, quien en sus últimos años de vida compuso una música en la que una melodía sencilla pero original se contrapone a una serie de acordes densos aunque luminosos compuestos como espectros artificiales (*Lonely Child* [*Niño solitario*] para soprano y orquesta de cámara, 1980). Dos jóvenes

compositores finlandeses que trabajaron por la misma época en el IRCAM, Kaija Saariaho (nacida en 1950) y Magnus Lindberg (nacido en 1958), ciertamente ganaron mucho del movimiento espectral. Pero el mayor logro del espectralismo temprano fue *Les Espaces acoustiques* (*Los espacios acústicos*, 1974-1985) de Grisey, una sucesión de seis obras de formato concertístico, de dimensiones progresivamente mayores, desde un solo de viola hasta una partitura para gran orquesta y un epílogo, todas basadas en el espectro armónico de un mi grave. A partir de elementos sencillos —el espectro, un ritmo regular, motivos melódicos breves— se genera un vívido drama de sonidos sintetizados orquestalmente. Ferneyhough, de manera similar, aunque sin influencia del espectralismo, compuso por entonces un concierto a partir de obras separables, sus *Carceri d'invenzione* (*Cárceles de invención*, 1981-1986), en las que un flautista traza el camino, como el hilo de Ariadna, desde un solo inicial en el flautín a través de escenas de exaltación febril para diversos grupos suborquestales, aunque el final tiene lugar en una especie de sala de espejos en la que el solista, a la flauta baja, toca entre sonidos grabados de sí mismo. Aunque ambas sucesiones son muy distintas —se diferencian a grandes rasgos por sus trayectorias: una es un gran *crescendo*, la otra un gran *diminuendo*—, dan testimonio de una fortaleza y un poder imaginativos que no necesita recurrir al pasado tonal.

Estos dos compendios de Grisey y Ferneyhough, junto con *Earth Dances* (*Danzas de la tierra*, 1985-1986) de Birtwistle —una partitura orquestal compuesta de distintos estratos gigantescos, y también de los lamentos que surgen de las maderas—, marcaron un punto culminante en la consecución de sus presupuestos estéticos. La música de los últimos ochenta tuvo unas dimensiones más reducidas, y a menudo venía marcada por sus tonos de fragilidad, desafío o arrepentimiento, quizá en respuesta a la ausencia continuada de un camino evidente por el que avanzar (incluso en el IRCAM, en el que se había depositado tanta confianza), o a peligros aún mayores, como el clima económico progresivamente más duro para las artes escénicas y la expansión del sida. El optimismo que, en cambio, suscitó la distensión entre Occidente y el bloque comunista, con la llegada al poder de Mijaíl Gorbachov en 1985, alcanzó su clímax musical el día de Navidad de 1989, cuando Bernstein dirigió la *Novena sinfonía* de Beethoven en el antiguo sector comunista de Berlín para celebrar la caída del Muro, producida un mes antes. Este optimismo, no obstante, enmudeció debido a la naturaleza de la música soviética reciente que ahora, gracias a la política de *glásnost* (apertura), se exportaba con total libertad.

Parecía que la opresión sólo había logrado intensificar la expresión. Los compositores soviéticos —particularmente Schnittke— habían aprendido de Shostakóvich la manera de mantener un sentido personal de la voz expresiva, dependiente, como en el siglo XIX, del sistema tonal en escalas mayores y menores y en la continuidad uniforme. Habían aprendido también a hablar con más de una voz a la vez. La *Segunda sinfonía* (1979) de Schnittke y su *Cuarta* (1984) son obras religiosas en las que el tema puede tan solo expresarse mediante mímica, siendo la

primera una misa sin palabras y la segunda una fusión de cantos ortodoxos, católicos y judíos. Otras obras suyas, en particular los conciertos y las piezas de cámara, seguían en la línea trazada por Mahler y Shostakóvich: emociones extremas, sensibilidad extenuada y burla de sí mismo. Su contemporánea Sofía Gubaidulina (nacida en 1931) provenía claramente del mismo mundo, pero en su música los contrastes más dispares encuentran su justificación en una visión reposada, en un acto malabarístico de seguridad continuada en la improvisación. Entre las obras que establecieron su reputación en Occidente destaca *Percepción* (1983), para soprano, barítono y septeto de cuerdas, que es un diálogo entre mujer y hombre, mientras que *Offertorium* (1980) es un concierto para violín en el que el *ricercare* de *La ofrenda musical* de Bach, en la orquestación de Webern, se convierte en una ofrenda rota y reorganizada en un nuevo todo. Con Galina Ustvólkskaia (nacida en 1919) una ruda simplicidad, que a menudo muestra multitud de repeticiones desnudas, produce una música de intensidad, presencia y necesidad audaces, como su *Quinta sinfonía* (1989-1990), subtitulada «Amén», para narrador masculino acompañado de un conjunto instrumental muy variado (violín, oboe, trompeta, tuba y un enorme cubo de madera que se toca con un martillo). Una espiritualidad de estilo más contenido es la que se encuentra en Pärt. Una visión más serena, nostálgica y grandiosamente bella de una música en estado de colapso es la que se encuentra en la de Valentin Silvestrov (nacido en 1937), especialmente en su *Quinta sinfonía* (1980-1982), que parece comenzar donde podría terminar un movimiento lento de Bruckner, Chaikovski o Mahler, para continuar después acabando.

La introspección y tenaz independencia de las obras de estos compositores soviéticos parece más que acertada en una época en la que muchos compositores de otros lugares del planeta andaban labrándose un retiro interior y buscando una patria musical. Ligeti puso en música textos en húngaro por primera vez desde que dejara el país (*Estudios húngaros* para coro, 1983), pero encontró su verdadero territorio en un reino imaginario en el que confluían las melodías centroeuropeas, los ritmos latinoamericanos y los timbres del este de Asia, el reino en que vive su *Concierto para piano* (1985-1988). También en 1985 dio comienzo a una serie de *études* para piano en los que mecanismos muy elaborados, un poco a la manera de Nancarrow, los acerca a Debussy, a Bartók y a algunos otros, además de permitir que el oyente sienta la pasión de la música a través de una serie de pantallas multicolores de virtuosismo. Su compatriota Kurtág, muy dado a largos periodos de duda y silencio, componía ahora con mucha más libertad en un ambiente más íntimo, y escribió en este tiempo una colección de una hora de duración de cuarenta arreglos, de una acerada expresividad, para soprano y violín, a partir de los diarios y las cartas de Kafka, *Kafka-Fragmente* (*Fragmentos de Kafka*, 1985-1987), y un cuarteto de cuerda, *Officium breve* (*Oficio breve*, 1988-1989), cuyos movimientos, de nuevo muy cortos, componen un réquiem instrumental.

Con tanto afloramiento de la vida interior, la primera ópera de John Adams

(nacido en 1947), la tragicomedia *Nixon in China* (*Nixon en China*, 1985-1987), exhibe la vacuidad de sus personajes y también el sentimiento de pérdida que sienten dentro del mundo de la alta política y, también, en el mundo violento y exuberante que configura la partitura, que se deriva del minimalismo de Reich y Glass, y de los musicales de Broadway. La última música de Cage, a partir de 1987, prescribe notas que han de tocarse en patrones regulares muy marcados e impulsos de tiempo muy coloristas. Carter, en la misma época, pasó a ocuparse de piezas cortas de música de cámara, muy vivaces, casi en tono de conversación, entreverados de conmemoraciones orquestales y conciertos breves. Reich escribió *Different Trains* (*Trenes distintos*, 1988) para cuarteto de cuerda y grabaciones, cuyas líneas musicales surgen de fragmentos de habla que recuerdan veladamente a un viaje en un tren de los años cuarenta. La música, dondequiera que se encontrara, provenía de la experiencia y de la memoria personal.

## Capítulo XXIV

### Interludio

El fallecimiento de Messiaen y Cage en la primavera y el verano de 1992 le robó a la música sus dos compositores más conocidos. Muchos de los que aún vivían tenían cincuenta o sesenta años, o incluso más de ochenta, en el caso de Carter. En este contexto, la aparición de talentos creativos brillantes y nuevos, como el de Thomas Adès (nacido en 1971), fue recibida con tanto alivio como entusiasmo. He aquí un compositor de precisión sorprendentemente imaginativa y una enorme variedad de registros, capaz de recurrir a muchos tipos distintos de música —popular, clásica, étnica— y de hacerlo además con personalidad y decisión.

Sin embargo, no sólo los jóvenes han ido renovando el arte de la composición mirando y escuchando —desde una perspectiva propia— a otras tradiciones. Obras de Ligeti como su animada y humorística colección de canciones para mezzosoprano y cuarteto de percusión *Con flautas, tambores, violines* (2000) fusionan tradiciones de tres o cuatro continentes distintos en una especie de música folclórica del mundo.

La tradición clásica tiene siempre límites borrosos, lugares en los que se entrecruza con la música comercial (Brahms con Johann Strauss II, Ives con David T. Shaw, autor de *Columbia, the Gem of the Ocean [Columbia, la joya del océano]*), con la música folclórica (virtualmente todos los compositores, muy probablemente, desde la era de los trovadores) o la música sacra. Lo que es hoy distinto es la variedad de fuentes a las que pueden recurrir los compositores, a través de la radio, los discos y, desde mediados de los noventa, Internet.

En el nuevo siglo, al mejorar los estándares de fidelidad sonora, Internet se convirtió en el medio a través del que los compositores podían dar a conocer sus obras. Dado que la mayoría de la gente en las sociedades occidentales puede acceder, mediante los ordenadores, a fragmentos musicales de muestra (de música de muchísimos tipos distintos) y a programas para sintetizar y procesar sonidos, la composición podría pronto hacerse tan popular como la escritura de poesía.

Sin embargo, aún existirán compositores, del mismo modo que aún hay poetas. La música electrónica, quitando algunos éxitos verdaderamente estimulantes, ha ido haciéndose progresivamente más marginal desde los años sesenta, no porque la música clásica sea inherentemente conservadora, o porque se haya ido haciendo más conservadora (aunque en parte podría ser el caso, dada la media de edad, de momento, de la población compositiva), sino porque esta música es, básicamente, un *ménage à trois* entre el compositor, el intérprete y el oyente. Cada uno de los tres tiene su papel.

El declive de la música electrónica se ha visto equilibrado por el auge de los grupos de interpretación, cuyos integrantes le dan un carácter especial. Uno de los primeros fue los Fires of London (Incendios de Londres, 1970-1987), que se componía de los músicos que se necesitan para ejecutar el *Pierrot lunaire* de Schoenberg más un percusionista y dirigido por Davies, que escribió numerosas obras originales y arreglos para ellos. Otros ejemplos más recientes pueden ser Elision (formado en 1986), grupo australiano cuyas cuerdas pulsadas e instrumentos electrónicos le prestan un sabor especial, y el Ensemble Recherche de Friburgo (fundado en 1985), un noneto mixto. Este tipo de agrupaciones contribuyen a la difusión de colores por todo el mapa de la nueva música, pero sin poner en peligro de momento la supremacía de la partitura. Las obras de Ferneyhough, por ejemplo, son habitualmente promocionadas tanto por Elision como por el Ensemble Recherche, cuyas identidades se basan en parte en sus propios (independientemente de las muchas superposiciones) repertorios.

La música clásica, que es interpretable y reinterpretable, puede mantener vivo su pasado, y nunca antes ese pasado se había conservado de manera más exhaustiva que en nuestros días. Esta omnipresencia del pasado no puede esconderse desde la nueva música. *Pulse Shadows (Sombras de pulso, 1989-1996)* de Birtwistle, para soprano y conjunto instrumental con interludios para cuarteto de cuerda, traza un camino desde la poesía de Paul Celan hasta las viejas tradiciones elegíacas, mientras que su pieza orquestal *The Shadow of Night (La sombra de la noche, 2001)* es una meditación sobre una canción de Dowland. Los umbrales de ese cuarto oscuro que es la mente creativa de Gesualdo son traspasados en algunas de las músicas susurrantes, crujientes, de una sensibilidad exquisita de Salvatore Sciarrino (nacido en 1947). La última obra de Berio, *Stanze (Estrofas, o Habitaciones, 2003)*, para barítono, coro masculino y orquesta, es un ciclo mahleriano de canciones. La *Symphonia (1993-1997)* de Carter da por leídas todas las sinfonías anteriores. El cuarteto de cuerda sigue vivo en muchas nuevas empresas, como en las filigranas dinámicas de la obra publicada por el compositor suizo Hanspeter Kyburz (nacido en 1960). La ópera de Lachenmann *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern (La cerillera, 1990-1996)* — aunque renuncia a todas las comodidades del género, permaneciendo expuesta al frío como su protagonista, salida de un cuento de Hans Christian Andersen, el frío de sonoridades que parecen surgir al arañar el hielo— defiende la tradición que se remonta a Confucio y a Platón, la que se sustenta en la música como fuerza moral.

El pasado cuida de nosotros, y nosotros cuidamos de él, exactamente al conservarlo y al reciclarlo como parte de nuestro presente. Puede mostrarnos, mediante aquello de lo que carece, el camino del futuro.

# Glosario

<b>acorde</b>	Grupo de tres o más notas que se tocan a la vez.
<b>afinación</b>	Cualidad fundamental de la mayoría de sonidos musicales que depende de su frecuencia de vibración.
<b>agudo</b>	Registro de afinación alta, distinto del BAJO.
<b>aria</b>	Pieza vocal para solista, normalmente en una ÓPERA, ORATORIO o CANTATA.
<b>armonía</b>	(1) Todo lo que tiene que ver en música con la AFINACIÓN. (2) Conjunto de afinaciones que suenan juntas.
<b>atonal</b>	Que no tiene TÓNICA, el opuesto a TONAL. De ahí, «atonalidad».
<b>aumentación</b>	En una FUGA, doblar la duración de las notas de un tema para que suene a la mitad de su velocidad.
<b>bajo</b>	(1) Registro grave, distinto del AGUDO. (2) Línea inferior de la música, que a menudo guía la ARMONÍA. (3) Voz masculina grave.
<b>barítono</b>	Voz masculina de tesitura media.
<b>Barroco</b>	Periodo estilístico que va desde principios del siglo XVII hasta mediados del XVIII, la época de Purcell, Bach, Händel, Scarlatti y Rameau.
<b>cadencia</b>	Gesto conclusivo. El ejemplo más contundente en la música TONAL es la cadencia perfecta, de la DOMINANTE a la TÓNICA.
<b>cantata</b>	Obra para voces (o una sola voz) e instrumentos.
<b>cantus firmus</b>	Véase TENOR (1).
<b>capilla</b>	Además de ser un edificio o parte de un edificio, el término puede significar el cuerpo de clérigos músicos vinculados a una corte

<b>clásico</b>	Término empleado para denotar el estilo que se asocia con Haydn, Mozart y el Beethoven joven.
<b>clave</b>	Símbolo que indica la posición de las notas en el PENTAGRAMA. Las más comunes son la clave de sol para el AGUDO y la de fa para el GRAVE, que se emplean, por ejemplo, para indicar la mano izquierda y la derecha en la música para piano.
<b>cluster tonal</b>	Grupo de notas adyacentes.
<b>coda</b>	Sección final de un MOVIMIENTO.
<b>compás</b>	Unidad, generalmente repetida, compuesta por TIEMPOS.
<b>concierto</b>	Normalmente una obra para uno o más solistas y ORQUESTA.
<b>conductus</b>	Estilo compositivo del siglo XII.
<b>conservatorio</b>	Colegio para músicos.
<b>consonancia</b>	Sensación de eufonía o mezcla sonora de dos o más NOTAS al mismo tiempo.
<b>consort</b>	Grupo de voces o instrumentos, especialmente violas <i>da gamba</i> , restringiéndose normalmente el término a la música de los siglos XVI y XVII.
<b>continuo</b>	Base armónica, a menudo escrita como línea de BAJO con números para indicar otras notas del ACORDE. Las partes del continuo son casi omnipresentes en la música del periodo que va desde 1600 a 1750, y después en el RECITATIVO. Pueden tocarlo solistas al teclado, un laudista o un grupo reducido.
<b>contrapunto</b>	POLIFONÍA que obedece reglas precisas sobre las relaciones armónicas entre las notas. De ahí, «contrapuntístico».
<b>contratenor</b>	Voz masculina muy aguda (en FALSETE), en la misma tesitura que una MEZZOSOPRANO.



<b>cromatismo</b>	Empleo en la música tonal de notas fuera de la escala.
<b>cuarta</b>	El INTERVALO entre la primera y la cuarta nota de la escala (por ejemplo, entre do y fa en la escala de do mayor).
<b>cuarteto</b>	Más comúnmente referido a un CUARTETO DE CUERDA o a un número operístico para cuatro cantantes.
<b>cuarteto de cuerda</b>	Obra para dos violines, viola y violonchelo, más comúnmente en forma de SINFONÍA a pequeña escala.
<b>cuerdas</b>	Instrumentos que suenan al tocarse sus cuerdas con el arco o al pulsarlas. Habitualmente se reserva este término para los instrumentos de arco, siendo los tipos modernos estándar el violín, la viola, el violonchelo y el contrabajo.
<b>da capo</b>	Instrucción de comenzar desde el principio. En un ARIA <i>da capo</i> se repite la sección inicial después de un interludio que contrasta con ella.
<b>discanto</b>	Estilo POLIFÓNICO que sitúa todas las VOCES en el mismo estilo simple, distinto del ORGANUM.
<b>disonancia</b>	Sensación de desunión o estridencia en el sonido de dos o más notas que se tocan a la vez.
<b>dominante</b>	La nota o clave una quinta por encima de la TÓNICA.
<b>ensemble</b>	Término inglés que hace referencia a un grupo de intérpretes o instrumentos, que se emplea en ocasiones para designar a los números operísticos para tres o más cantantes (en español, «concertante»), y para los conjuntos instrumentales heterogéneos que vienen utilizándose en música desde los años cincuenta del siglo XX.
<b>falsete</b>	Ajuste de las cuerdas vocales masculinas para cantar una OCTAVA por encima de lo normal.
<b>fantasía</b>	Composición instrumental que hace hincapié en esa cualidad.

<b>final</b>	Nota en la que ha de acabar una melodía en un cierto MODO (por ejemplo, el sol en el modo mixolidio).
<b>forma sonata</b>	Forma basada en la exposición, desarrollo y reexposición de dos temas que contrastan entre sí. Desde finales del siglo XVIII hasta comienzos del XX fue la forma estándar de los primeros movimientos de las SINFONÍAS, CUARTETOS DE CUERDA y SONATAS.
<b>frecuencia</b>	Velocidad de oscilación de las vibraciones del aire que constituyen el sonido, medida en hercios (Hz), es decir, ciclos por segundo. El do central, en la afinación moderna estándar, se afina a una frecuencia de 256 Hz.
<b>fuga</b>	Composición en la que el tema principal se desarrolla mediante la POLIFONÍA imitativa.
<b>glissando</b>	Deslizamiento desde una nota hasta otra.
<b>homofónico</b>	Hacer que todas las PARTES se muevan juntas en ACORDES.
<b>imitación</b>	Similitud entre una línea melódica y otra un momento antes.
<b>intervalo</b>	Distancia en la afinación de dos notas, o los correspondientes valores armónicos, es decir, el modo en que sonarán dos notas al escucharse conjuntamente.
<b>inversión</b>	Darle la vuelta a una melodía, es decir, reemplazar sus ascensos con descensos equivalentes y viceversa.
<b>maderas</b>	Instrumentos de viento entre los que se incluyen la flauta, el oboe, el clarinete y el fagot.
<b>mascarada</b>	Drama en verso que incluía canciones y bailes, cultivado especialmente en las cortes reales francesa e inglesa en el siglo XVII.
<b>mayor</b>	Referencia a uno de los dos tipos de escala o tonalidad comunes en la música desde finales del siglo XVII; la escala de do mayor está compuesta por do-re-mi-fa-sol-la-si-do. Véase también MENOR.
<b>mediante</b>	Nota o tonalidad una tercera por encima de la TÓNICA.

<b>melisma</b>	Flujo de notas cortas que reemplaza a una más larga.
<b>menor</b>	Referencia a una de las dos escalas comunes en la música desde finales del siglo XVII, siendo la otra la MAYOR. La menor se distingue particularmente por su tercera disminuida o menor (por ejemplo, do-mib), o su sexta disminuida (por ejemplo, do-lab).
<b>mensuración</b>	Sistema rítmico medieval en el que un signo en notación muestra si una nota larga debía dividirse en dos o más notas cortas.
<b>metales</b>	Instrumentos de viento entre los que se encuentran comúnmente la trompa, la trompeta, el trombón y la tuba.
<b>mezzosoprano</b>	Voz femenina de tesitura media.
<b>minueto</b>	Danza cortesana que a menudo se sitúa como segundo o tercer movimiento de una SINFONÍA CLÁSICA o un CUARTETO.
<b>misa</b>	Oficio religioso en conmemoración de la Última Cena de Cristo, celebrado en la tradición católica.
<b>modo</b>	Más comúnmente, una escala del tipo heredado por los músicos medievales o del RENACIMIENTO de los antiguos griegos. Existían ocho modos (por ejemplo, el mixolidio: sol-la-si-do-re-mi-fa-sol).
<b>modulación</b>	Cambio de tonalidad preparado por la ARMONÍA, por ejemplo, en el cambio entre TÓNICA y DOMINANTE.
<b>monodia</b>	Música en una sola línea, con acompañamiento, distinta de la POLIFONÍA. El término se emplea más habitualmente para la canción con CONTINUO alrededor de 1600.
<b>motete</b>	(1) Forma polifónica basada en el CANTUS FIRMUS, utilizada entre los siglos XII y XV. (2) Pieza sacra breve del siglo XV o posterior.
<b>movimiento</b>	Sección aislada de una obra más extensa. Las SINFONÍAS poseen habitualmente cuatro movimientos.
<b>música de cámara</b>	Música para grupo reducido de intérpretes, normalmente entre tres y seis.

<b>neuma</b>	Signo en la notación medieval para una nota o un grupo de notas, que aún se emplea en el canto litúrgico.
<b>nota</b>	Sonido aislado, o signo en la notación para ese sonido.
<b>notación</b>	Representación gráfica de la música mediante símbolos.
<b>obertura</b>	(1) Introducción instrumental a una ópera, un oratorio y otra obra a gran escala. (2) Pieza orquestal en un movimiento.
<b>octava</b>	La octava nota de la escala, o el INTERVALO entre la primera nota y ésta. Dos notas que están separadas por una octava poseen el mismo nombre y suenan parecidas. El intervalo de octava es, por ello, el marco de casi todas las escalas, y no sólo en la música occidental.
<b>ópera</b>	Obra teatral con música más o menos continua.
<b>ópera seria</b>	Variante de la ópera en italiano con personajes heroicos y nobles, interpretados en gran medida por castratos y SOPRANOS, que ocupó la escena entre finales del XVII y finales del XVIII.
<b>oratorio</b>	Obra de estilo operístico diseñada para su interpretación en la iglesia o la sala de conciertos, normalmente de tema sacro.
<b>organum</b>	Estilo polifónico del siglo XII que presenta una o más VOCES ornamentadas.
<b>orquesta</b>	Agrupación grande de instrumentos. La orquesta occidental estándar posee entre sesenta y ochenta instrumentistas, la mayoría de ellos en la sección de cuerda, con grupos también de MADERAS, METALES y PERCUSIÓN.
<b>orquestrar</b>	Arreglar una pieza para una agrupación grande de intérpretes.
<b>ostinato</b>	Repetición regular de una misma figura.
<b>parodia</b>	Técnica del siglo XVI aplicada a la composición de MISAS, por la que una obra POLIFÓNICA existente —una misa o un MOTETE— proporciona el material musical para la puesta en música.
	(1) Música para un miembro de un conjunto instrumental. (2) Véase

<b>parte</b>	VOZ (2).
<b>partitura</b>	Representación de una pieza musical en NOTACIÓN.
<b>patrón métrico</b>	Unidad rítmica repetida que generalmente corresponde a un COMPÁS.
<b>pedal</b>	Nota mantenida.
<b>pentagrama</b>	Disposición de cinco líneas rectas paralelas que son el marco de la NOTACIÓN.
<b>percusión</b>	Instrumentos que suenan al ser golpeados, como por ejemplo tambores, timbales o xilófonos.
<b><i>pizzicato</i></b>	Pulsar las cuerdas de un instrumento que normalmente se toca con el arco. En algunas obras para piano del siglo XX se tocan las cuerdas del instrumento en <i>pizzicato</i> .
<b>poema sinfónico</b>	Pieza orquestal que contiene una narración explícita o una función descriptiva (es decir, un «programa»).
<b>policoral</b>	Arreglo para dos o más coros situados por separado.
<b>polifonía</b>	Música que posee más de una línea melódica. De ahí, «polifónico».
<b>pulso</b>	Sucesión de TIEMPOS fuertes.
<b>quinta</b>	El INTERVALO entre la primera y la quinta nota de la escala (por ejemplo, entre sol y do en la escala de do mayor).
<b>recitativo</b>	Narración o diálogo interpretado como si fuera hablado. La ÓPERA entre finales del XVII y comienzos del XIX se dividía formalmente en RECITATIVOS, ARIAS y concertantes ( <i>véase</i> ENSEMBLES), aunque esta distinción se ha conservado en obras posteriores.
<b>registro</b>	Nivel de afinación (o «tesitura»).
	Periodo cultural que alcanzó su apogeo en los siglos XV y XVI,

<b>Renacimiento</b>	definido en música por la lúcida POLIFONÍA de Dufay, Josquin, Palestrina y Byrd.
<b><i>ricercare</i></b>	Composición en la que el tema principal se desarrolla mediante la POLIFONÍA imitativa, a menudo de tono serio o contenido.
<b>ritmo</b>	Aspecto musical del tiempo. Los parámetros rítmicos fundamentales vienen dados por la subdivisión en mitades: la redonda (nota entera, cuatro tiempos de negra), la blanca (media nota, dos tiempos), la negra (cuarto de nota, un tiempo), la corchea (octavo de nota, medio tiempo), la semicorchea (dieciseisavo de nota, cuarto de tiempo), la fusa (treintaidosavo de nota, octavo de tiempo) y la semifusa (sesentaicuatroavo de nota, dieciseisavo de tiempo).
<b>romántico</b>	Término empleado habitualmente para la música desde Beethoven hasta Richard Strauss, que implica una expresión directa y un sentido de la melodía dentro del sistema ARMÓNICO tonal en escalas mayores y menores. Puede restringirse alternativamente a la generación de compositores nacidos en o en torno a la década de 1800-1810 (Schubert, Bellini, Berlioz, Chopin, Schumann, etc.), muchos de los cuales habían fallecido o dejado de componer hacia 1850.
<b><i>scherzo</i></b>	MOVIMIENTO exuberante que reemplaza al MINUETO en casi todas las sinfonías y CUARTETOS del siglo XIX.
<b>segunda</b>	La segunda nota de una escala (por ejemplo, re en la escala de do mayor), o el INTERVALO entre la primera nota y ésta (do-re).
<b>séptima</b>	La séptima nota de una escala (por ejemplo, si en la escala de do mayor), o el INTERVALO entre la primera nota y ésta (do-si).
<b>sexta mayor</b>	El INTERVALO entre la primera y la sexta nota de una escala mayor (por ejemplo, entre do y la en la escala de do mayor).
<b>sexta menor</b>	La sexta nota de una escala menor (por ejemplo, lab en do menor), o el INTERVALO entre la primera nota y ésta (do-lab).
<b>silábico</b>	Que tiene una nota por sílaba.
<b>síncopa</b>	Situar los acentos fuertes en los TIEMPOS débiles de un COMPÁS.

<b>sinfonía</b>	Normalmente una obra orquestal en cuatro MOVIMIENTOS.
<b>sonata</b>	Composición instrumental, más comúnmente para instrumento solo (por ejemplo, la sonata para piano) o dos (por ejemplo, la sonata para violín y piano). Las sonatas poseen habitualmente tres o cuatro MOVIMIENTOS, de los cuales el primero puede ser ejemplo de la FORMA SONATA.
<b>sonata en trío</b>	Obra BARROCA para dos solistas instrumentales y CONTINUO.
<b>soprano</b>	Voz femenina de tesitura aguda.
<b>Sprechgesang</b>	Tipo de articulación vocal entre el habla y el canto empleada por Schoenberg en <i>Pierrot lunaire</i> .
<b>submediante</b>	Nota o tonalidad una tercera por debajo de la TÓNICA.
<b>tempo</b>	Velocidad.
<b>tenor</b>	(1) Línea melódica fija que forma la base de una composición medieval o RENACENTISTA. (2) Voz masculina de tesitura aguda (básicamente sin FALSETE).
<b>tercera mayor</b>	El INTERVALO entre la primera y la tercera nota de una escala mayor (por ejemplo, entre do y mi en la escala de do mayor).
<b>tercera menor</b>	La tercera nota de una escala menor (por ejemplo, mib en do menor), o el intervalo entre la primera nota y ésta (do-mib).
<b>tiempo</b>	Unidad fundamental del RITMO. Comúnmente hay dos, tres o cuatro tiempos por COMPÁS, de los cuales el primero —el acento— es el más fuerte.
<b>tocata</b>	Pieza para teclado de progresión rápida y uniforme.
<b>tonal</b>	Que adopta el sistema de escalas mayores y menores (más comúnmente) u otros sistemas que contienen una TÓNICA. De ahí, «tonalidad».
	Carácter armónico que está relacionado con la nota fundamental, o

**tonalidad**      Carácter armónico que está relacionado con la nota fundamental, o TÓNICA, y su escala MAYOR o MENOR.



# Bibliografía y discografía recomendadas

[*Nota del traductor*: consignamos las fichas de los libros recomendados tal como aparecen en el original, sustituyéndolos por la referencia en español solamente en caso de que exista una edición traducida.]

## PARTE I TIEMPO COMPLETO

### I. DE LOS BABILONIOS A LOS FRANCOS

B:

CROCKER, Richard L., *An Introduction to Gregorian Chant*, New Haven, Connecticut, 2000.

HILEY, David, *Western Plainchant: A Handbook*, Oxford, 1993.

MATHIESEN, Thomas J. (ed.), *Greek Views of Music [Source Readings in Music History, vol. I]*, Nueva York, 1998.

D:

*Canto gregoriano* – Monjes de Santo Domingo de Silos (EMI).

*Chants de l'Eglise milanaise* – Ensemble Organum (Harmonia Mundi).

*Edda* – Sequentica (Deutsche Harmonia Mundi).

## PARTE II TIEMPO MEDIDO (1100-1400)

B:

HOPPIN, Richard H. *La música medieval*, Madrid, Akal, 1990.

KNIGHTON, Tess, y FALLOWS, David (eds.), *Companion to Medieval and Renaissance Music*, Londres, 2002.

LEECH-WILKINSON, Daniel, *The Modern Invention of Medieval Music*, Cambridge, 2002.

MCKINNON, James (ed.), *The Early Christian Period and the Latin Middle Ages [Source Readings in Music History, vol. II]*, Nueva York, 1998.

REESE, Gustave, *La música en la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1989.

YUDKIN, Jeremy, *Music in Medieval Europe*, Englewood Cliffs, Nueva Jersey, 1989.

## II. TROVADORES Y ORGANISTAS

B:

AUBREY, Elizabeth, *The Music of the Troubadours*, Bloomington, Indiana, 1996.

PAGE, Christopher, *The Owl and the Nightingale*, Londres, 1989.

D:

*English Songs of the Middle Ages – Sequentia* (EMI Deutsche Harmonia Mundi).

*A Feather of the Breath of God* (cantos litúrgicos de Hildegarda de Bingen) — Gothic Voices (Hyperion).

*Perotin (organa y conductus)* — Hilliard Ensemble (ECM).

*Proensa* (canciones de los trovadores) — Paul Hiller con instrumentistas (ECM).

## III. ARS NOVA Y EL RELOJ DE NARCISO

B:

LEECH-WILKINSON, Daniel, *Machaut's Mass: An Introduction*, Oxford, 1990.

REANEY, Gilbert, *Machaut*, Londres, 1971.

D:

Machaut: *Messe de Nostre Dame* – Taverner Consort (EMI).

Machaut: motetes – Hilliard Ensemble (ECM).

*Lancaster and Valois* (canciones de Machaut y sus sucesores) — Gothic Voices (Hyperion).

*The Medieval Romantics* (canciones de Machaut y sus sucesores) — Gothic Voices (Hyperion).

*The Mirror of Narcissus* (canciones de Machaut) — Gothic Voices (Hyperion).

*Narcisso speculando* (canciones de Paolo da Firenze) — Mala Punica (Harmonia Mundi).

## PARTE III TIEMPO INTUIDO (1400-1630)

B:

ATLAS, Allan W., *La música del Renacimiento*, Madrid, Akal, 2002.

MAYER BROWN, Howard, *Music in the Renaissance*, Englewood Cliffs, Nueva Jersey, 1976; Upper Saddle River, Nueva Jersey, 1999.

PALISCA, Claude V., *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven, 1985.

PERKINS, Leeman L., *Music in the Age of the Renaissance*, Nueva York, 1999.

REESE, Gustave, *La música en el Renacimiento*, 2 vols, Madrid, Alianza, 2006.

TOMLINSON, Gary (ed.), *The Renaissance* [*Source Readings in Music History*, vol. III], Nueva York, 1998.

#### IV. ARMONÍA, LA LUZ DEL TIEMPO

B:

FALLOWS, David, *Dufay*, Londres, 1982, 1987.

STROHM, Reinhard, *The Rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge, 1993.

D:

Dufay: Misa *L'homme armé* y motetes – Hilliard Ensemble (EMI).

Dufay: Misa *Se la face ay pale* – Diabolus in Musica (Alpha).

Dufay: *Ave regina celorum*, etc. — Binchois Consort (Hyperion).

Frye: Misa *Flos regalis*, etc. — Hilliard Ensemble (ECM).

Ockeghem: Misa *De plus en plus* y canciones – Orlando Consort (DG).

#### V. EL RESPLANDOR DEL CINQUECENTO

B:

WEGMAN, Rob C., *Born for the Muses: The Life and Masses of Jacob Obrecht*, Oxford, 1994.

D:

Browne, Carver y Taverner: motetes – Taverner Choir (EMI).

Josquin: Misa *Pange lingua*, etc. — Coro de St. John's College, Cambridge (Meridian).

Josquin: motetes – Coro del New College, Oxford. (Meridian).

*Music from the Eton Choirbook* – The Sixteen (Meridian).

#### VI. REFORMA Y DOLOR

B:

FENLON, Iain, *Music and Culture in Late Renaissance Italy*, Oxford, 2002.

HURRAY, Peter le, *Music and the Reformation in England, 1549-1660*, Londres, 1981.

ROCHE, Jerome, *The Madrigal*, Londres, 1972; Oxford, 1990.

WATKINS, Glenn, *Gesualdo: The Man and his Music*, Chalpel Hill, 1973; Oxford, 1991.

D:

Dowland: *Treasure from my Minde* (canciones, etc.) — Virelai (Virgin).

Gabrieli: *Music for San Rocco* – Gabrieli Consort and Players (DG).

Gesualdo: *Tenebrae* – Taverner Consort (Sony).

Palestrina: *Missa Papae Macelli*, etc. — Coro de la Catedral de Westminster (Hyperion).

Tallis: *Spem in allium*, etc. — Coro del King's College, Cambridge (Decca).

Victoria: *Requiem* – Coro de la Catedral de Westminster (Hyperion).

## VII. HABLAR EN MÚSICA

B:

TOMLINSON, Gary. *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Oxford, 1987.

—, *Monteverdi: Vespers (1610)*, Cambridge, 1997.

— (ed.), *Claudio Monteverdi: Orfeo*, Cambridge, 1986.

D:

Frescobaldi: *Fiori musicali* – Roberto Alessandrini (Naïve).

Monteverdi: *L'Orfeo* – Concerto Vocale (Harmonia Mundi).

Monteverdi: *Vespro della Beata Vergine* – Coro Monteverdi (DG).

Monteverdi: *Ottavo libro dei madrigali*, vol. 11 – Concerto Italiano (Opus 111).

## PARTE IV TIEMPO CONOCIDO (1630-1770)

B:

ANDERSON, Nicholas, *Baroque Music*, Londres, 1994.

ANTHONY, James R., *French Baroque Music*, Londres, 1973; Portland, Oregón, 1997.

MURATA, Margaret (ed.), *The Baroque Era [Source Readings in Music History, vol. IV]*, Nueva York, 1998.

PALISCA, Claude V., *Baroque Music*, Englewood Cliffs, Nueva Jersey, 1968, 1981.

## VIII. MAÑANAS BARROCAS

B:

HOLMAN, Peter, *Henry Purcell*, Oxford, 1994.

D:

Biber: *The Mystery of the Rosary* – Andrew Manze (Harmonia Mundi).

Corelli: *Sonate da chiesa* – London Baroque (Harmonia Mundi).

Lully: *Atys* – William Christie (Harmonia Mundi).

Purcell: *Dido and Aeneas* – Emmanuelle Haïm (Virgin).

*New World Symphonies* – Jeffrey Skidmore (Hyperion).

## IX. FUGA, CONCIERTO Y PASIÓN OPERÍSTICA

B:

BOYD, Malcolm (ed.), *J. S. Bach*, Oxford, 1999.

BURROWS, Donald, *Handel*, Oxford, 1994.

KIRKPATRICK, Ralph, *Domenico Scarlatti*, Princeton, 1953, 1983.

ROBBINS LANDON, H. C., *Vivaldi*, Londres, 1993.

TALBOT, Michael, *Vivaldi*, Londres, 1978, 1993.

WOLFF, Christoph, *Johann Sebastian Bach: el músico sabio*, 2 vols., Barcelona, Ma non troppo, 2003.

D:

Bach: *Conciertos de Brandenburgo y Suites orquestales* – Trevor Pinnock (DG).

Bach: *Das wohltemperierte Klavier* – Till Fellner (ECM).

Bach: *Pasión según san Juan* – Philippe Herreweghe (Harmonia Mundi).

Händel: *Giulio Cesare* – René Jacobs (Harmonia Mundi).

Scarlatti: *Sonatas* – Ivo Pogorelich (DG).

Vivaldi: *Las cuatro estaciones*, etc. — Trevor Pinnock (DG).

## X. ROCOCÓ Y REFORMA

B:

GIRDLESTONE, Cuthbert, *Jean-Philippe Rameau*, Londres, 1957; Nueva York, 1969.

HOWARD, Patricia, *Gluck*, Oxford, 1995.

D:

Bach: *La ofrenda musical* – Ensemble Sonnerie (Virgin).

Gluck: *Iphigénie en Tauride* – Ivor Bolton (Orfeo).

Händel: *Messiah* – Paul McCreech (DG).

Rameau: *Castor et Pollux* – William Christie (Harmonia Mundi).

—: *Arias for Farinelli* – Vivica Genaux (Harmonia Mundi).

## PARTE V TIEMPO ABRAZADO (1770-1815)

B:

JAMISON ALLANBROOK, Wye (ed.), *The Late Eighteenth Century [Source Readings in Music History, vol. V]*, Nueva York, 1998.

DOWNS, Philip, *La música clásica*, Madrid, Akal, 1998.

ROSEN, Charles, *The Classical Style*, Londres, 1971, 1997.

## XI. SONATA COMO COMEDIA

B:

ROBBINS LANDON, H. C., *Haydn: Chronicle and Works*, 5 vols., Bloomington/Londres, 1976-1980.

—, *The Mozart Compendium*, Londres, 1990.

SPAETHLING, Robert (ed.), *Mozart's Letters, Mozart's Life*, Londres, 2000.

D:

C. P. E. Bach: *Sonatas y rondós* – Mikhail Pletnev (DG).

Haydn: *Sinfonías núms. 31 y 45* – Charles Mackerras (Telarc).

Haydn: *Cuartetos de cuerda op. 33* – Quatuor Mosaiques (Astrée).

Mozart: *Sonatas para piano* – Mitsuko Uchida (Philips).

Mozart: *Conciertos para piano núms. 19 y 23* – Murray Perahia (Sony).

Mozart: *Le nozze di Figaro* – René Jacobs (Harmonia Mundi).

## XII. ÍMPETU REVOLUCIONARIO

B:

BOYD, Malcolm (ed.), *Music and the French Revolution*, Cambridge, 1992.

SOLOMON, Maynard, *Beethoven*, Nueva York, 1977, 1998.

STANLEY, Glenn (ed.), *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge, 1999.

D:

Beethoven: *Sinfonías núms. 5 y 7* – Carlos Kleiber (DG).

Beethoven: *Sonatas para piano*, vol. VIII – Annie Fischer (Hungaroton).

Beethoven: *Fidelio* – Otto Klemperer (EMI).

Cherubini: *Sinfonía en re mayor y oberturas* – Howard Griffiths (cpo).

Haydn: *Sinfonías núms. 101 y 104* – Charles Mackerras (Telarc).

Haydn: *Misa «Nelson» y Te Deum* – Trevor Pinnock (DG).

## PARTE VI TIEMPO QUE ESCAPA (1815-1907)

B:

PLANTINGA, Leon, *La música romántica*, Madrid, Akal, 1992.

SAMSON, Jim (ed.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge, 2001.

SOLIE, Ruth A. (ed.), *The Nineteenth Century* [Source Readings in Music History, vol. VI], Nueva York, 1998.

## XIII. EL SORDO Y EL CANTANTE

B:

BLACK, Leo, *Franz Schubert: Music and Belief*, Woodbridge, 2003.

GIBBS, Christopher H., *Vida de Schubert*, Madrid, Cambridge, 2002.

OSBORNE, Richard, *Rossini*, Londres, 1986.

WARRACK, John, *Carl Maria von Weber*, Londres, 1968; Cambridge, 1976.

D:

Beethoven: *Variaciones Diabelli* – Piotr Anderszewski (Virgin).

Beethoven: *Sinfonía núm. 9* – Philippe Herreweghe (Harmonia Mundi).

Rossini: *Il barbiere di Siviglia* – Vittorio Gui (EMI).  
Schubert: *Winterreise* – Matthias Goerne (Hyperion).  
Schubert: *Sonata en si bemol mayor* – Leon Fleischer (Artemis).  
Weber: *Der Freischütz* – Carlos Kleiber (DG).

#### XIV. ÁNGELES Y OTROS PRODIGIOS

B:

CAIRNS, David, *Berlioz*, 2 vols., Londres, 1989, 1999.  
JENSEN, Eric Frederick, *Schumann*, Oxford, 2001.  
MERCER-TAYLOR, Peter, *The Life of Mendelssohn*, Cambridge, 2000.  
ROSSELLI, John, *Vida de Bellini*, Madrid, Akal/Cambridge, 2000.  
SAMSON, Jim, *Chopin*, Oxford, 1996.

D:

Bellini: *Norma* – Maria Callas (EMI).  
Berlioz: *Symphonie fantastique* – Marc Minkowski (DG).  
Berlioz: *La Damnation de Faust* – Colin Davis (Philips).  
Chopin: *Sonata en si menor*, etc. — Martha Argerich (EMI).  
Mendelssohn y Beethoven: *Conciertos para violín* – Joshua Bell (Sony).  
Schumann: *Carnaval*; y Chopin: *Balada en sol menor*, etc. — Youri Egorov (Royal).

#### XV. NUEVOS ALEMANES Y LA VIEJA VIENA

B:

BUDDEN, Julian, *Verdi*, Londres, 1985.  
DEAN, Winton, *Bizet*, Londres, 1948, 1975.  
KÖHLER, Joachim, *Richard Wagner*, New Haven, Connecticut, 2004.  
TARUSKIN, Richard, *Musorgsky*, Princeton, Nueva Jersey, 1992.  
WALKER, Alan, *Franz Liszt*, 3 vols., Londres, 1983, 1989, 1997.

D:

Bizet: *Carmen* – Georg Solti (Decca).  
Liszt: *Sonata en si menor* – Krystian Zimerman (DG).  
Liszt: *Sinfonía «Fausto»* – Jascha Horenstein (BBC).



Músorgski: *Borís Godunov* – Claudio Abbado (Sony).  
Verdi: *Don Carlos* – Antonio Pappano (EMI).  
Wagner: *Tristan und Isolde* – Karl Böhm (DG).

## XVI. VELADAS ROMÁNTICAS

B:

BROWN, David, *Tchaikovsky*, 4 vols., Londres, 1978, 1982, 1986, 1991.  
CLAPHAM, John, *Dvorřák*, Newton Abbot, 1979.  
NICHOLS, Roger, *Vida de Debussy*, Madrid, Cambridge, 2001.  
PASCALL, Robert (ed.), *Brahms*, Cambridge, 1983.  
SWAFFORD, Jan, *Johannes Brahms*, Londres, 1997.  
WATSON, Derek, *Bruckner*, Londres, 1975; Oxford, 1996.

D:

Brahms: *Sinfonías núms. 3-4* – Charles Mackerras (Telarc).  
Bruckner: *Sinfonía núm. 8* – Carl Schuricht (EMI).  
Debussy: *Obras orquestales* – Pierre Boulez (Sony).  
Dvorřák: *Sinfonía núm. 9* – Leonard Bernstein (Sony).  
Franck: *Sinfonía en re menor* – Leonard Bernstein (DG).  
Chaikovski: *Sinfonía núm. 4* – Mariss Jansons (Chandos).

## XVII. ANOCHECER Y AMANECER

B:

FRANKLIN, Peter, *The Life of Mahler*, Cambridge, 1997.  
KENNEDY, Michael, *Richard Strauss*, Londres, 1976; Oxford, 1995.  
MITCHELL, Donald, y NICHOLSON, Andrew (eds.), *The Mahler Companion*, Oxford, 1999.  
RICKARDS, Guy, *Sibelius*, Londres, 1997.  
SHAWN, Allen, *Arnold Schoenberg's Journey*, Nueva York, 2001.

D:

Debussy: *Pelléas et Mélisande* – Pierre Boulez (Sony).  
Dukas: *L'Apprenti sorcier* – Leonard Bernstein (Sony).  
Mahler: *Sinfonía núm. 4* – Leonard Bernstein (DG).

Schoenberg: *Sinfonía de cámara núm. 1* – Heinz Holliger (Apex).  
Sibelius: *Concierto para violín* – Ida Haendel (EMI).  
Strauss: *Ein Heldenleben* – Richard Strauss (Dutton).

## PARTE VII TIEMPO ENMARAÑADO (1908-1975)

B:

COOK, Nicholas, y POPLE, Anthony (eds.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge, 2004.

GRIFFITHS, Paul, *Modern Music and After*, Oxford, 1995.

MORGAN, Robert P., *The Twentieth Century* [Source Readings in Music History, vol. VII], Nueva York, 1998.

WHITTALL, Arnold, *Musical Composition in the Twentieth Century*, Oxford, 1999.

—, *Exploring Twentieth-Century Music*, Cambridge, 2003.

## XVIII. COMENZAR DE NUEVO

B:

BOWERS, Faubion, *Scriabin*, Tokio, 1969; Mineola, 1996.

GILLIES, Malcolm (ed.), *The Bartók Companion*, Londres, 1993.

NICHOLLS, David, *American Experimental Music 1890-1940*, Cambridge, 1990.

POPLE, Anthony (ed.), *The Cambridge Companion to Berg*, Cambridge, 1997.

SAMSON, Jim, *Music in Transition*, Londres, 1977.

SWAFFORD, Jan, *Charles Ives*, Nueva York, 1996.

WALSH, Stephen, *Igor Stravinsky*, 2 vols., Londres, 1999, 2006.

D:

Bartók: *Cuartetos de cuerda* – Keller Quartet (Erato).

Berg: *Canciones de Altenberg*, etc. — Claudio Abbado (DG).

Ives: *Three Places in New England*, etc. — Orpheus (DG).

Schoenberg: *Pierrot lunaire* y *Das Buch* – Jan De Gaetani (Nonesuch).

Scriabin: *Vers la flamme* (antología pianística) — Christopher O'Riley (Image).

Stravinski: *La consagración de la primavera* – Ígor Markevitch (BBC).

## XIX. ADELANTE, ATRÁS Y DE LADO

B:

BAILEY, Kathryn, *The Life of Webern*, Cambridge, 2000.

BERNARD, Jonathan W., *The Music of Edgard Varèse*, New Haven, Connecticut, 1987.

FAY, Laurel E., *Shostakovich: A Life*, Oxford, 2000.

KENNEDY, Michael, *Portrait of Elgar*, Oxford, 1968, 1987.

ORENSTEIN, Arbie, *Ravel: Man and Musician*, Nueva York, 1975, 1991.

D:

Ravel: *Chansons madécasses*, etc. — Magdalena Koz̄ená (DG).

Sibelius: *Sinfonía núm. 7*, etc. — Osmo Vänskä (BIS).

Stravinski: *Oedipus Rex* – Claudio Abbado (Opera d'Oro).

Varèse: *Hyperprism*, etc. — Pierre Boulez (Sony).

Webern: *Sinfonía*, etc. — Cristoph von Dohnányi (Decca).

Weill: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* – Jan Lantham-König (Capriccio).

## XX. LAS NECESIDADES DEL PUEBLO

B:

KATER, Michael H., *The Twisted Muse: Musicians and their Music in the Third Reich*, Oxford, 1997.

SCHWARZ, Boris, *Music and the Musical Life in Soviet Russia*, Londres, 1976.

D:

Bartók: *Concierto para orquesta y Música para cuerda, percusión y celesta* – Mariss Jansons (EMI).

Copland: *Appalachian Spring*, etc. — Leonard Bernstein (Sony).

Prokófiev: *Sinfonía núm. 5* – Simon Rattle (EMI).

Shostakóvich: *Sinfonías núms. 5 y 9* – Eugueni Mravinski (Chant du Monde).

Strauss: *Capriccio* – Wolfgang Sawallisch (EMI).

Stravinski: *Symphony of Psalms, Canticum sacrum*, etc. — James O'Donnell (Hyperion).

## XXI. DE NUEVO COMENZAR DE NUEVO

B:

ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la nueva música (Obra completa, 12)*, Madrid, Akal, 2003.

BABBITT, Milton, *Words about Music*, Madison, Wisconsin, 1987.

BOULEZ, Pierre, *Stocktakings from an Apprenticeship*, Oxford, 1991.

CAGE, John, *Silencio*, Madrid, Ardora, 2002.

EDWARDS, Allen, *Flawed Words and Stubborn Sounds: A Conversation with Elliott Carter*, Nueva York, 1971.

GRIFFITHS, Paul, *The Sea on Fire: Jean Barraqué*, Rochester, Nueva Jersey, 2003.

MACONIE, Robin (ed.), *Stockhausen on Music*, Londres, 1989.

MESSIAEN, Olivier, *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, Portland, Oregón, 1994.

NYMAN, Michael, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Londres, 1974; Cambridge, 1999.

VARGA, Bálint András, *Conversations with Iannis Xenakis*, Londres, 1996.

D:

Babbitt: *All Set*; Wolpe: *Cuarteto con saxofón*, etc. — Arthut Weisberg (Nonesuch).

Barraqué: *Sonata* – Herbert Henck (ECM).

Boulez: *Le Marteau sans maître* – Pierre Boulez (DG).

Messiaen: *Sinfonía Turangalíla* – Esa-Pekka Salonen (CBS).

Stockhausen: *Gesang der Jünglinge*, etc. — (Stockhausen).

Xenakis: *Metastasis*, etc. — Hans Rosbaud (Col Legno).

## XXII. TORBELLINO

B:

CROSS, Jonathan, *Harrison Birtwistle: Man, Mind, Music*, Londres, 2000.

LIGETI, György, *György Ligeti in Conversation*, Londres, 1983.

OSMOND-SMITH, David (ed.), *Luciano Berio: Two Interviews*, Londres, 1985.

REICH, Steve, *Writings on Music, 1965-2000*, Oxford, 2002.

SCHWARTZ, Elliott, y CHILDS, Barney (eds.), *Contemporary Composers on Contemporary Music*, Nueva York, 1967, 1998.

SCHWARTZ, K. Robert, *Minimalists*, Londres, 1996.

D:

Berio: *Sinfonia*, etc. — Peter Eötvös (DG).

Birtwistle: *Verses for Ensembles*, etc. — Jonathan Nott (Teldec).

Nancarrow: *Estudios para pianola* — (Wergo).

Nono: *Como una ola de fuerza y luz*, etc. — Herbert Kegel (Berlin Classics).  
Reich: *Drumming*, etc. — Steve Reich and Musicians (DG).

## PARTE VIII TIEMPO PERDIDO (1975—)

B:

DUFALLO, Richard, *Trackings: Composers Speak*, Oxford, 1989.

WATKINS, Glenn, *Pyramids at the Louvre: Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*, Cambridge, Massachusetts, 1994.

## XXIII. ECOS EN EL LABERINTO

B:

FERNEYHOUGH, Brian, *Collected Writings*, Londres, 1996.

HILLIER, Paul, *Arvo Pärt*, Oxford, 1997.

D:

Ferneyhough: *Unity Capsule*, etc. — Elision (Etcetera).

Grisey: *Les espaces acoustiques* – Pierre-André Valade y Sylvain Cambreling (Accord).

Lachenmann: *Schwankungen am Rand*, etc. — Eötvös (ECM).

Kurtág: *Kafka-Fragmente* – Adrienne Csengery (Hungaroton).

Messiaen: *Saint François d'Assise* – Kent Nagano (DG).

Pärt: *Tabula rasa*, etc. — Saulius Sondeckis (ECM).

## XXIV. INTERLUDIO

D:

Adès: *Asyla*, etc. — Simon Rattle (EMI).

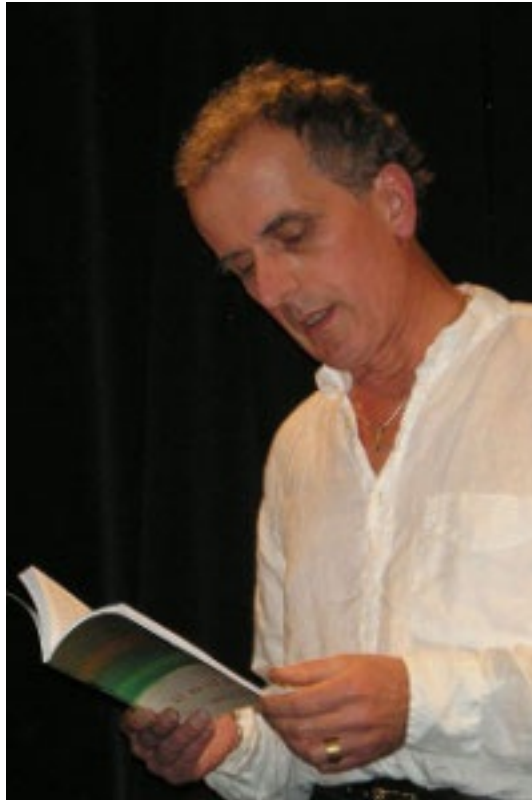
Birtwistle: *Pulse Shadows* – Reinbert de Leeuw (Teldec).

Carter: *Symphonia*, etc. — Oliver Knussen (DG).

Kyburz: *The Voynich Cipher Manuscript*, etc. — Rupert Huber (Kairos).

Ligeti: *With Pipes, Drums, Fiddles*, etc. — Amadinda (Teldec).

Sciarrino: *Infinito nero*, etc. — Ensemble Recherche (Kairos).



PAUL ANTHONY GRIFFITHS (24 de noviembre, 1947) es un crítico de música, novelista y libretista británico. Es particularmente reconocido por sus escritos sobre música clásica moderna.

# Notas

[1] Este instrumento es típico de la cultura musical de los aborígenes australianos. Su nombre en francés es «rhombe»; sin embargo, no parece tener equivalencia en nuestra lengua. *[N. del T.]*. <<



[2] El autor emplea el término genérico «staff», que en notación musical moderna corresponde al pentagrama de cinco líneas; en el antiguo canto gregoriano se empleaban cuatro líneas: el tetragrama. *[N. del T.]*. <<

[3] O, claro está, *juglares* en castellano. [N. del T.] <<

[4] Drama litúrgico medieval. *[N. del T.]*. <<

[5] Este término se empleaba en la Inglaterra del Renacimiento para denominar a las agrupaciones compuestas por instrumentos de la misma familia (*whole consort*) o procedentes de distintas familias (*broken consort*). [N. del T.] <<

[6] Fundado en 1525, llevó el nombre de «Cardinal College» hasta que fuera renombrado en 1532 como «King Henry VIII's College». Desde 1546 lleva el nombre de «Christ Church College», y sigue siendo uno de los colegios constituyentes más grandes de la Universidad de Oxford. Además su capilla es, a la vez, la catedral de la diócesis. [N. del T.] <<

[7] Este anecdotario es precisamente el argumento de la ópera *Palestrina* — subtitulada «Leyenda musical»— que escribió Hans Pfitzner (1869-1949). [N. del T.]. <<

[8] Siguiendo la denominación habitual en español, nos referiremos con este término a los instrumentos de viento madera, es decir, la familia a la que pertenecen, entre otros, flautas, clarinetes, fagotes y oboes. *[N. del T.]*. <<

[9] *La Gerusalemme liberata (Jerusalén liberada)* de Torquato Tasso. [N. del T.] <<



[10] *La masque* constituía un género escénico específico muy popular en algunas cortes europeas del siglo xvii. [N. del T.] <<

[11] Ambas formas musicales tienen origen español, por lo que la restitución de sus nombres en nuestra lengua parece más que justificada; evitamos, pues, los términos empleados en el original, *chaconne* (en francés) y *passacaglia* (en italiano). [N. del T.]. <<

[12] Bárbara de Braganza (1711-1758), que fue esposa de Fernando VI de Borbón. [*N. del T.*]. <<

[13] Ésa es la grafía original del título en la partitura autógrafa de Bach. En alemán moderno es *Das wohltemperierte Klavier*. [N. del T.] <<

[14] En español, como venimos haciendo, se adopta comúnmente el nombre original en alemán del compositor, Georg Friedrich Händel, pero la musicología inglesa emplea el nombre que éste asumió al convertirse en súbdito de la corona de Gran Bretaña en 1727, George Frideric Handel; es así como aparece en el original. [*N. del T.*]. <<

[15] Nótese que el título, claro, está en italiano. [*N. del T.*]. <<

[16] En inglés *hammer* significa «martillo», y para el público anglófono el nombre de esta gigantesca sonata no deja de tener un matiz adicional. «*Hammerklavier*» es sencillamente el nombre alemán del fortepiano, antecesor inmediato del piano moderno, cuyo sonido se produce por la percusión de pequeños macillos sobre las cuerdas tensadas. [N. del T.]. <<

[17] En su extenso poema narrativo *Childe Harold's Pilgrimage* (*Las pregrinaciones de Childe Harold*, 1812-1818). [N. del T.] <<



[18] Se trata de la escena entre el nibelungo del título, Alberich (bajo-barítono), y su hijo medio humano Hagen (bajo negro) a comienzo del segundo acto de *El ocaso de los dioses*. [N. del T.] <<

[19] Título de la obra del duque de Rivas (1791-1865) sobre la que se basa la ópera de Verdi: *Don Álvaro, o La fuerza del sino* (1835). [N. del T.] <<

[20] En francés, «bestia negra, pesadilla». [N. del T.] <<

[21] Composición del poeta estadounidense Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882). *[N. del T.]*. <<

[22] El *Sprechgesang* (véase el glosario). [N. del T.] <<

[23] Peter Altenberg (1859-1919), poeta vienés. *[N. del T.]*. <<

[24] En alemán, Verein für musikalische Privataufführungen. [*N. del T.*]. <<

[25] La voz francesa *tombeau*, que literalmente se traduce por «tumba», se refería en el contexto francés del siglo XVIII a una elegía en memoria de alguien notable. A veces el título de la obra de Ravel se traduce como *Homenaje a Couperin*. [N. del T.]

<<



[26] Siguiendo la traducción aproximada al inglés, el título a veces se traduce en español por *La ópera de los tres peniques*. Por qué en francés y en español parece más indicativo de una cantidad ridícula decir cuatro que tres es un misterio. [N. del T.]. <<

[27] Este neologismo, no aceptado en el diccionario de la Real Academia Española, es antónimo de «utopía», esto es, un lugar o sistema antiidílico. [N. del T.] <<

[28] Figura de la mitología feérica popular irlandesa que anunciaba con su llanto la muerte de un miembro de la familia de quien lo escuchaba. *[N. del T.]*. <<

[29] Incorporado a partir de 1970 a lo que hoy es BBC Radio 3. *[N. del T.]*. <<

[30] El título en francés es *Monument à la limite du pays fertile*, óleo sobre lienzo de 1929. [N. del T.] <<

[31] Neologismo acuñado del griego (*poli*—, «pluralidad», y *logos*, «palabra, dicho») para denotar una conversación con múltiples participantes. [N. del T.] <<

[32] «Chirrido, rasguño». [N. del T.] <<

[33] El título está en inglés medieval. *[N. del T.]*. <<



[34] El título original está, efectivamente, en español. [N. del T.] <<

[35] Luciano Cruz Aguayo, líder del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) de Chile, que apareció asfixiado en circunstancias misteriosas en un apartamento de Santiago el 14 de agosto de 1971. Tenía 27 años de edad. *[N. del T.]*. <<

[36] Del latín *tinnabulum*, «campanilla, cascabel». [N. del T.] <<