

## **La Música en el siglo XIX: su relación con los fenómenos históricos y culturales de la época**

D. Juan Rhalizani Palacios

Alumno interno en el Departamento de Ciencias Humanas.

(Universidad de La Rioja)

### **Resumen**

*En el presente trabajo se pretende abordar, desde el punto de vista cultural, la peculiar (y tangente) conjunción que existe entre la música romántica del siglo XIX y los nacionalismos políticos, que empezaron a darse en Europa en la segunda mitad de la centuria. Si bien es cierto que algunos de los compositores a tratar (en el caso de Berlioz y en menor medida en el de Beethoven) no estuvieron, por su momento vital y tipo de composiciones, inmersos de lleno en defender las nuevas posturas políticas preponderantes en sus naciones, sí que lo es que en mayor o menor medida su música se vio impregnada por un proto nacionalismo temprano. Esto desembocaría en las grandes óperas de Wagner y Verdi o las sinfonías de Dvorak y las zarzuelas de Chapí.*

*Así, en nuestro barrido cronológico por la Historia y la Música de este periodo, no podremos olvidar el legado romántico del genio de Bonn, Beethoven (patente en las biografías y estilos de Schumann, Mendelssohn y Brahms) y las piezas para piano de Chopin y Liszt. Compositores que, a su modo, dejaron entrever la barbarie que assolaba sus patrias a causa de las “guerras nacionalistas”.*



## **Abstract**

*In the present work it is tried to approach, from the cultural point of view, the peculiar (and tangent) conjunction that exists between the romantic music of century XIX and the political nationalisms, that began to occur in Europe in the second half of the century. While it is true that some of the composers to be treated (in the case of Berlioz and to a lesser extent in that of Beethoven) were not, due to their vital moment and type of compositions, immersed fully in defending the new predominant political positions in their nations, yes it is that to a greater or lesser extent their music was impregnated by an early proto nationalism. It would lead to the great operas of Wagner and Verdi or the symphonies of Dvorak and the zarzuelas of Chapí.*

*Therefore, in our chronological sweep of History and Music of this period, we can not forget the romantic legacy of the genius of Bonn, Beethoven (patent in the biographies and styles of Schumann, Mendelssohn and Brahms) and Chopin's piano pieces and Liszt. Specially, these composers who, in their way, let glimpse the barbarism that devastated their homelands due to the "nationalist wars".*

## **Palabras Clave**

Romanticismos, nacionalismos, piano, música, compositores, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Chopin, Liszt, Berlioz, Verdi, Wagner, Tchaikovsky, tradición, novedad, Estado, concierto, revolución, sinfonía, ópera



## **Keywords**

Romanticisms, nationalisms, piano, music, composers, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Chopin, Liszt, Berlioz, Verdi, Wagner, Tchaikovsky, tradition, novelty, State, concert, revolution, symphony, opera

### **1. Consideraciones sociopolíticas del siglo XIX.**

Como en todo trabajo académico, cualesquiera su ámbito, resulta imprescindible abarcar brevemente unas pautas sociopolíticas que den un trasfondo al asunto tratado (en este caso la música. Tendríamos que disertar pues, sobre los años de las Revoluciones políticas, industriales y sociales. No obstante, algunas coyunturas, como la de la Restauración, o la de las revoluciones liberales del 20, 30 y 48 no las trataré en este epígrafe (así como las etapas políticas de la segunda mitad de siglo de Italia o Alemania), pues creo más oportuno verlas y apreciarlas a la par que percibimos la relación que existe entre ellas y la música de determinados compositores.

Tracemos pues, unas breves líneas maestras, unos esbozos de los últimos años del siglo XVIII. Es evidente que, tras la revolución francesa, el mundo había conocido una nueva etapa antropológica. Asistimos ante la caída del Antiguo Régimen, y las personas de aquellos años iban a experimentar la apertura gradual de un nuevo mundo más global, civilizado, igualitario y progresista.

Aunque fue en, primer lugar la revolución americana la que dicto las pautas a seguir para las demás “revueltas” en Europa, comenzaremos a redactar nuestro proyecto por la revolución francesa, pues fue la primera que se desarrolló plenamente en Occidente. Esta, se inspiró, en parte, en los



ideales ilustrados de igualdad, derechos humanos, y reformas sociales, aunque también fue motivada por otras causas.

La primera fase de la revolución estuvo estimulada por la nefasta política económica (y confiscatoria) de Luis XVI, que dedicó sus esfuerzos a imprimir papel moneda y endeudar el reino. Por consiguiente, si a esa situación, le implementamos la crisis de subsistencia (con efectos nefastos en la población y en la agricultura), los precios subieron y la tensión social aumentó hasta la insurrección popular. Más adelante esta misma presión ante la monarquía francesa fomentó la formación de una Asamblea Nacional de ciudadanos, cuya última misión consistió en desarmar lo conocido como *Antiguo Régimen*.

La denominada segunda fase se dio tras el intento de restauración del *Antiguo Régimen*, por parte de Austria y Prusia. Esta etapa fue, y es, conocida como *Reinado del terror* debido a las estrictas políticas, censura y persecución de la aristocracia por parte del gobierno jacobino. En la tercera fase, el Gobierno promovió una Constitución moderada, e intentó restablecer el orden social.

Desafortunadamente, terminada la parte más cruenta de la Revolución, Francia y el resto de Europa no encontraron una paz duradera. A partir de 1799, todo occidente se vio abocado a tolerar los intentos posesivos de un joven general del ejército francés, Napoleón Bonaparte, que dominaría el antiguo continente en mayor o menor medida hasta su abdicación en 1814 y la Restauración.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Veremos la relación de Napoleón, de forma algo más detallada en el apartado dedicado a L.V.



Paralelamente, los procesos de la revolución industrial dieron como resultado nuevas tecnologías, las cuales empezaron a transformar dinámicamente las economías nacionales pasando de ser eminentemente rurales y agrícolas (en especial las orientales) a *fabricar* por medio de máquinas. Este cambio gradual se efectuó en algunas ciudades y regiones británicas, aunque se propagó raudamente a muchos países a lo largo de las últimas décadas del siglo XVIII.

Cómo no, esto redundó en una escalada paulatina de la competencia, dispuesta a invertir cada vez más capital para conseguir máquinas, especialmente textiles, más eficaces y baratas. Así se concibieron la lanzadera de huso (1733), la hiladora con usos múltiples (1764), la desgranadora de cápsulas de algodón (1769) o el inédito motor de vapor (patentado ese mismo año).<sup>2</sup>

Si bien es cierto que toda esta amalgama de progreso tecnológico permitió producir en masa, bajar los precios y, en definitiva, mejorar el nivel de vida y las economías que los ciudadanos europeos tenían antes de las guerras napoleónicas, lo es también que casi todos los trabajadores de las factorías (mujeres y niños incluidos) sufrieran una explotación laboral hoy casi impensable.<sup>3</sup> Su organización y el influjo de ideologías que reforzaban sus

---

Beethoven (1770- 1827).

<sup>2</sup> PALMER, R., COLTON, J., *Historia contemporánea*, Akal, Madrid, 1980, p.16.

<sup>3</sup> Sería interesante tratar con más profundidad este debate historiográfico. Hoy en día, parecen incuestionables los efectos positivos del capitalismo en lo referido a la disminución de la pobreza y a la construcción de un estado más o menos social. Sin embargo, en el siglo XX, coexistieron tres visiones alternativas: **el nivel de vida mejoró con la Revolución industrial** (sostenido por HARTWELL, RM., “El aumento del nivel de vida en Inglaterra” en



pensamientos dieron como resultado el movimiento obrero, principal valedor de los derechos laborales y causa de la consecución de muchos avances en este terreno práctico.

Posteriormente, tras unas décadas en las que siguieron los primeros romanticismos y las revoluciones burguesas, surgieron intelectualmente las doctrinas nacionalistas e imperialistas. La primera la desarrollaré especialmente a la hora de explicar la música de determinados compositores. La segunda, no menos importante, la trataré en los siguientes párrafos, y sintetizaré sus rasgos fundamentales y trascendencia en los siglos XIX y XX.

Básicamente, el imperialismo de finales del siglo XIX y comienzos del XX <sup>4</sup> fue un proceso motivado por razones económicas y estratégicas distintas a las que lo propiciaron en centurias anteriores. Sus últimas consecuencias fueron la escalada de conflictividad (y armamentística) entre potencias debido a su preeminencia en territorios africanos, orientales, y el comienzo de un conflicto bélico que serviría de epílogo al *largo* siglo XIX.

Los europeos, ya hacia 1875, pusieron de manifiesto grandes diferencias con respecto a las potencias extranjeras, (cuestión que chocaba de lleno con el trato que dispensaron, por ejemplo, la Reina Isabel de

---

HAYEK, F., (coord.) *Capitalismo e historiadores*, Unión Editorial, Madrid, 1997, pp. 150-183), **el nivel de vida empeoró** (sostenido por THOMPSON, E.P., *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, Capitán Swing, Madrid, 2012.) y **una evaluación intermedia entre ambas** (sostenida por DEANE, P., *La primera revolución industrial*, Península, Barcelona, 1991). También es original la visión biológica de Clark en: WADE, N., “El origen de la Revolución Industrial”, *El País*, 12/09/2007, p. 43.

<sup>4</sup> Resumen elaborado a partir de PALMER, R., COLTON, J., *op. cit.*, pp. 375- 382.



Inglaterra con Mongolia o Napoleón con Persia), pero al mismo tiempo, muchos grupos sociales o credos del viejo continente se trasladaban a estas regiones, ya fuera por presión demográfica o como salvoconducto a nuevas oportunidades.

Pero mucho más importantes fueron en el proceso imperialista las cuestiones estrictamente industriales o financieras: las potencias europeas vendían sus productos en sus nuevas conquistas, bajaba el nivel de los precios, se aprobaron tarifas y aranceles que recordaban a épocas mercantilistas, crecía la demanda, la oferta y la competencia....

Existía, dicho de otro modo, un círculo vicioso formado por intereses capitalistas, movimientos migratorios y guerras en determinados países para establecerse definitivamente en ellos. Aunque lo más significativo que irradia del imperialismo decimonónico no fueron tanto sus consecuencias inmediatas o sus múltiples causas. Lo más notable fue que ya se empezaba a apreciar al mundo como *“una gran unidad comercial autosuficiente, que abarcase diversos climas (...) y en caso necesario, protegerla contra la competencia exterior y garantizar el mercado para todos sus miembros y riqueza y prosperidad para la metrópoli”*<sup>5</sup>. Era el inicio de la deslocalización empresarial y la globalización actuales.

## 2. Estado de la música en las primeras décadas del siglo

El noble arte de la música durante el siglo XVIII y el XIX vivió una de las mejores épocas en lo que a prestigio y composición se entiende: se refinó su teoría y su interpretación ante el público, multitud de músicos como

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 378.



J.S.Bach (y sus hijos Johan Cristian y Wilhelm) Haydn y Mozart se hicieron valer ante sus mecenas, el desarrollo de técnicas estandarizadas floreció, y se empezaron a formar las primeras grandes agrupaciones instrumentales privadas y estatales.

Así, en Francia la Revolución no trastocó el devenir propio de la música, aunque sí la adaptó. Por lo que se sabe acerca de ese periodo, en esos años no trascendieron grandes compositores que escribieran obras en París, pero sí tuvieron preeminencia los numerosos festivales y las obras corales que se ejecutaban en ellos. Además, el gobierno, tanto girondino como jacobino, promovió el desarrollo de la *Ópera* y la *Ópera-comique* en los dos teatros principales de París (sin olvidar el paso previo del tribunal de censura, que revisaba los libretos políticos).<sup>6</sup>

Por último, en la Francia revolucionaria cabe destacar la creación del Conservatorio de París, en 1795, como producto del nuevo sistema educativo. En él se dotaba de formación superior, e íntegramente musical, a cantantes, interpretes instrumentales y eruditos dedicados a la teoría e historia de la Música. Más tarde, se erigió como el pionero de los grandes conservatorios nacionales y regionales de toda Europa, siendo hoy día uno de los más dominantes en el continente.<sup>7</sup>

Sin embargo, en el resto de los países occidentales se produjo un fenómeno cíclico, como en todas las épocas de crisis: un declive del mecenazgo artístico. El porqué es sencillo de explicar. La inflación

---

<sup>6</sup> BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *Historia de la música occidental*, Alianza Editorial, Madrid, 2015, pp. 682- 683.

<sup>7</sup> *Ídem*, p. 683.





generalizada y las guerras provocaron una desaceleración económica en todo el territorio europeo.<sup>8</sup> La aristocracia y las monarquías despótico- ilustradas, únicas valedoras de las artes, también la sintieron, y como consecuencia el número de músicos disminuyó.

Esta situación propició que muchos de estos antiguos interpretes cortesanos tuvieran que trabajar por cuenta propia planeando conciertos, contratando orquestas y componiendo: nacieron los primeros músicos independientes, una especie de *bussinessman* cuyo objetivo capital era potenciar su propia marca personal.<sup>9</sup> Todo entronca directamente con el escape a la “trampa malthusiana”, rota por primera vez en la Revolución industrial, puesto que al caer el poderío adquisitivo de los altos estamentos y los privilegios de los antiguos y encorsetados gremios municipales, las burguesías medias crecieron en influencia, tamaño y se convirtieron en la nueva clase preponderante.<sup>10</sup>

Por consiguiente, la práctica musical en este grupo social experimentó un auge sin parangón. En bastantes hogares fue entendida como una válvula de escape a las tensiones de la vida cotidiana. En otros fue plasmada como un mero pasatiempo o signo de estatus. Y en varios fue concebida como un modo de ganarse la vida, ahora sí, honradamente (fue en estos años cuando nacieron los primeros grandes virtuosos, como Paganini, Clementi...).

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 712.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 712- 713.

<sup>10</sup> WADE, N., “El origen de la Revolución Industrial”, *El País*, 12/09/2007, p. 43.



Al mismo tiempo que estos procesos, con el fin de abastecer de nueva música para toda la burguesía practicante, se tuvieron que idear nuevos mercados, que cimentaron el idioma común de la música. Este es uno de los rasgos históricos más importantes de la centuria decimonónica. En Londres y en Leipzig se crearon, o ampliaron, las editoriales musicales, y se las dotó de un gran surtido variado de partituras: en la capital británica en apenas treinta años (1794- 1824) se multiplicaron por cinco los almacenes musicales. En Leipzig, se triplicaron.<sup>11</sup>

Al mismo tiempo, la invención de la litografía posibilitó una impresión mucho más rápida y económica para los editores y más duradera para los intérpretes *amateur*. Pero el hecho de proporcionar un flujo constante de música a la moda y concorde al gusto del gran mercado europeo tuvo una consecuencia muy clara: la pérdida de la esencia de un estilo propio y la bajada, por lo general, del nivel académico. En esta situación abundaron los arreglistas de piezas instrumentales, los dúos para instrumentos de cuerda, piano, y una *rancia* música de cámara con reminiscencias más próximas a los estilos barrocos que a los “verdaderos” creadores de esta: Haydn y Mozart.<sup>12</sup>

Muchos compositores e intérpretes supieron compaginar esta dicotomía, pero otros, como Schubert o el propio Beethoven se vieron en una difícil tesitura.

Aun así, la libertad no fue completa. El elemento controlador que querían insertar los gobiernos en determinadas óperas, conciertos... fue

---

<sup>11</sup> BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *op cit.*, p. 715.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 716.



evidente, pues en numerosas ocasiones los libretos contenían propaganda política (muy usada en la época nacionalista de Verdi y Wagner) o moral (para disuadir al nuevo proletariado y a las clases trabajadoras de malas costumbres).

Para finalizar este epígrafe, que nos ha permitido aprehender una visión de la coyuntura de la música del siglo XIX, no podemos restar importancia a las innovaciones industriales de los propios instrumentos y al más fiel compañero del espíritu romántico: el piano.



Sebastian Gutzwiller, *Concierto de familia en Basilea*, 1849, óleo sobre lienzo, (Suiza, Basilea). Fuente: <https://bustena.wordpress.com/historia-de-la-musica-online/el-siglo-xix/>

El piano fue el centro de la vida hogareña burguesa durante todo el siglo XIX y buena parte del XX. Esencialmente vino a sustituir los finos y obsoletos claves y clavicémbalos, en los que la nobleza femenina interpretaba a duras penas las composiciones de los grandes maestros, por robustos e innovadores *pianofortes*. En esta coyuntura, en los años que



siguieron a la primera Revolución industrial (nada nuevo por lo que se deduce de lo leído hasta ahora), las innovaciones técnicas en su diseño, construcción y fabricación abarataron su coste y ampliaron ingentemente su número de ventas en casas acomodadas.

Un caso paradójico fue el de los pianos verticales, cuya misión era sustituir fácilmente el dinero y el espacio que acaparaban los pianos de cola clásicos. Las casas y fabricantes más importantes de este periodo fueron la Pleyel (francesa), los Bosendorfer (pianista alemán), la Bechstein, y la archiconocida americana Steinway and Sons. Estas fueron las que introdujeron los cambios, de forma pionera, al prototipo que había patentado en 1700 Bartolomeo Cristofori.<sup>13</sup>

Así, entre los años 1820 y 1850 los grandes y los medianos interpretes asistieron a multitud de mejoras en los efectos sonoros (pedales innovadores, nueva composición de las cuerdas, del marco, de la caja de resonancia...) y en las consecuencias expresivas que se deducían de los primeros cambios técnicos. Esto, unido al amor que sentían los románticos por la ambivalencia de este peculiar instrumento, lo auparon hasta convertirse en uno de los más usados en la Historia de la Música reciente.

### 3. Romanticismo e impresionismo en la música decimonónica

En este epígrafe trataremos de ver brevemente el principal movimiento artístico musical, aunque no exclusivo, del siglo XIX y la tradición divergente más popular en la segunda mitad de esa centuria: el Romanticismo y el Impresionismo.

---

<sup>13</sup> RODRUÍGUEZ, A., *Apuntes de Historia de la Música II*, Logroño, 2015, p. 126.



### ***La Música como el arte más romántico:***

*“Cuando se habla de la Música como arte autónomo ¿no debería mencionarse únicamente la música instrumental, la cual, desdeñando toda ayuda y toda intromisión de cualquier otro arte (de la poesía) expresa lo más auténtico, la única esencia reconocible en este arte? Es la más romántica de todas las artes, casi podría decirse, la única auténticamente romántica, pues sólo lo infinito es el único reproche que se le pudiera hacer. La lira de Orfeo abrió las puertas del infierno. La música le abre al ser humano un reino desconocido, un mundo que no tiene nada en común con el mundo exterior de los sentimientos que lo rodea y en el que él deja atrás todos los sentimientos determinados, para entregarse a un anhelo inexpresable”.*<sup>14</sup>

**E.T.A. Hoffmann**, *Beethovens Instrumental- Musik*, Samtliche Werke<sup>15</sup>, 1810.

El término *Romanticismo* procede de la palabra antigua francesa *romance*, es decir, el poema narrativo musical que se componía en los siglos medievales, y que en el XVIII adquirió la connotación relativa a lo fabuloso, fantástico y opuesto a lo racional. No obstante, el significado contemporáneo se lo debemos a la generación del *Sturm und Drang* germano de los años 20 formada, entre otros, por los literatos Wackenroder, Tieck, Schlegel y Novalis.

---

<sup>14</sup> Extraído y traducido de: [https://is.muni.cz/el/1421/podzim2008/VH\\_751/hoffmann.html](https://is.muni.cz/el/1421/podzim2008/VH_751/hoffmann.html) (8/10/2018).

<sup>15</sup> Fue una de las revistas de crítica musical alemanas más importantes del siglo XIX. En ella vertieron sus reseñas compositoras como Schumann, Schubert o Wagner. E.T.A. Hoffman, literato y melómano, si bien carecía de formación musical práctica, fue un aficionado teórico y asiduo escritor en este magazín.



En música, es precisamente a partir del artículo parcialmente recogido en líneas superiores cuando se empezó a hablar, en círculos intelectuales, de Romanticismo musical.<sup>16</sup>

Eminentemente, este movimiento fue una reacción directa a la Ilustración, pero fue conformado (y dirigido) a un público burgués. Estaba dirigido a una sociedad cambiante, a una parte social formada que cada vez más buscaba un refugio en épocas pasadas, en lo irracional y lo onírico. Sus características son densas, aunque someramente las podríamos resumir en la reivindicación total de la libertad (semejanza con el liberalismo político/económico), la importancia de la subjetividad, la exaltación del yo creador, la defensa de las particularidades de los distintos pueblos y la importancia del amor y la muerte como únicos salvaguardas de la vida humana.<sup>17</sup>

De todos modos, lo más trascendente del Romanticismo se puede entrever en el artículo de E.T.A. Hoffmann. Y es que este movimiento artístico alentó poco a poco a los creadores a buscar sendas cada vez más individuales e íntimas para expresar su música. No buscó romper la forma, sino renovarla y transformarla. Pero, sobre todas las cosas, se la empezó a considerar como un arte sublime.

Años más tarde, surgió y se desarrolló en el estado francés una tradición que podríamos definir como *divergente* en el estricto sentido musical, no así artístico (en Bellas Artes es un movimiento principal en la

---

<sup>16</sup> MICHELS, U., *Atlas de la Música II*, Alianza Editorial, Madrid, 2013, p. 435.

<sup>17</sup> PALMER, R., COLTON, J., *op. cit.*, p. 176.



Historia de la Pintura). Y digo divergente porque todo el siglo XIX musical fue dominado por el Romanticismo. Si somos puntillosos no podremos decir que, por ejemplo, Malher (1860- 1911) o Richard Strauss (1864- 1949) fueron románticos. Pero sí fueron postrománticos, así como Bussoni, Bruckner o Hugo Wolf. En otras palabras: el postromanticismo fue el siguiente movimiento artístico en desbancar al “clásico” romanticismo, aunque una vez llegados a este punto, los caminos que tomaron los compositores fueron diversos (como veremos al final del proyecto). Una de esas escisiones fue el Impresionismo.

En la Historia de la Música, el Impresionismo clásico lo inició Debussy (1862- 1918), aunque también lo integraron en su etapa temprana Arnold Schonberg, Milaud y Satie, aunque al madurar sus composiciones se desligaron del nexo *debussyniano*. De todos modos, estamos seguros de que su inicio se estableció con la ruptura tonal, empezada por Wagner en su famoso prelude de *Tristán e Isolda*.

Ante tal situación, este grupo, más o menos homogéneo de compositores, se basaron en plasmar en sus partituras determinadas referencias a la naturaleza, sentimientos o países milenarios estrafalarios (mediante sus himnos o sistemas tonales) a partir del uso de efectos sonoros que los caracterizaran. En efecto, las cascadas se ejemplificaban en el piano con una amalgama rápida de notas concretas, o los países orientales se visionaban con la escritura de escalas pentatónicas. Era pues, una música sensitiva, ante todo.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> MICHELS, U., *op. cit.*, p. 515.



Y la buena música impresionista consistía así, en fraguar una sonoridad completamente distinta a la pasada, cuyo punto fuerte radicara en la originalidad y frescura tanto de las composiciones como de las interpretaciones.

En definitiva, qué mejor opinión para entender la música impresionista que la propia concepción musical de Claude Debussy en una cita mítica:

### ***La Música impresionista***

*“No existe una teoría. Sólo tienes que escuchar. El placer es la ley. Me gusta la música con pasión. Y porque me gusta trato de liberarla de las tradiciones estériles que la ahogan. Es un arte libre que brota - un arte al aire libre, sin límites, como los elementos, el viento, el cielo, el mar –. En ningún caso debe ser cerrada y convertida en un arte académico.”<sup>19</sup>*

**Claude Debussy** en Villa Médicis, 1885.

## **4. Plano Europeo Histórico- Musical**

### **4.1. *Música romántica temprana (1800- 1850)***

Este epígrafe, como se muestra en el índice, consta de tres subapartados. En el primero, dedicado a cuatro compositores germanos, podremos observar las diferencias y peculiaridades de los distintos momentos clave, así como de hechos o personajes, mostrando una atención especial a

---

<sup>19</sup> SHAPIRO, N., *An Encyclopedia of Quotations about Music*, DaCapo Press, Boston, 1981, p. 268.





los proto nacionalismos del siglo XIX. En el segundo, veremos a través de las vidas de Chopin y Liszt la situación de sus patrias – en esos años olvidadas por las grandes potencias –. Finalmente, en el tercero veremos con más profundidad la vida parisina, imbuida en la Restauración del Antiguo Régimen y la trayectoria de Héctor Berlioz.

- **Alemania:** el proto nacionalismo beethoveniano y su legado: Schumann Mendelssohn y Brahms.

Alemania era una quimera en siglo XVIII. Y hasta el último tercio del siglo XIX no se transformó en una realidad corpórea. Ludwig Van Beethoven (1770- 1827) nunca la vio realizada. Tampoco Mendelssohn ni Schumann. Sólo Brahms. Wagner evidentemente también, puesto que murió en 1883, pero él es el prototipo de músico nacionalista. Sin embargo, los cuatro músicos que vamos a tratar brevemente fueron muy sosegados en lo que a ideología se entiende. Y lo que es más importante.: fueron los máximos representantes del sinfonismo europeo (y las consecuencias que veremos a continuación). Con todo, aunque cueste creer, Beethoven no fue ni revolucionario en música ni en pensamiento, si bien es cierto que tuvo algo de precursor.

Él se “limitó” (y por ello fue la sombra más alargada para sus discípulos) a extender hasta caminos insospechadas las formas estandarizadas por Haydn y Mozart.

Para empezar, su música más conocida es la de corte orquestal, más concretamente la sinfónica. Y no es casualidad, pues el maestro de Bonn debió su reconocimiento en vida a este género. Intentó componer ópera (que era la encargada de aupar carreras en esa época) y fracasó. En cierto sentido sí que empezaba a ir contracorriente.



Se cree (y siempre he estado de acuerdo con muchos musicólogos) que los aspectos más sublimes del corpus beethoveniano son el carácter sinfónico y la idea de conflicto. Pero lo *son* no sólo como música, sino como medio para entender lo que la propia “contemporaneidad” del compositor empezaba a pensar sobre las tesis nacionalistas (y que en parte chocaba con el modelo republicano, de voto universal y moderadamente nacionalista propia de Ludwig).<sup>20</sup> Tras exponer este argumento, veremos para finalizar el retrato de este portento de la naturaleza el cambio que brindó a la hora de comprender la música y su curiosa relación con Napoleón.

Por regla general, la visión de la forma sinfónica como transporte del pensamiento estaba ya inmerso en la sociedad a finales de la década de 1790, antes de que Beethoven hubiera empezado a componer sinfonías. Por lo tanto, no cabe atribuir el cambio (como tradicionalmente se ha hecho) a las obras de ningún otro compositor, ni siquiera a las de Haydn o de Mozart. Es más, el cambio fue llevado a cabo por una concepción de las artes—entre ellas, la música—radicalmente nueva (como hemos apreciado en páginas anteriores) que apareció en los territorios germanos hacia finales del siglo XVIII.

Ahí sí se empezó a escuchar entonces la música de *modo* diferente, y esta transformación abrió nuevas metas para la comprensión de las obras musicales, en particular las de tipo instrumental (donde Beethoven destacó).

<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> EVAN, M., *La Música como pensamiento. Público y música instrumental en la época de Beethoven*, Acantilado, Barcelona, 2014, p. 193.

<sup>21</sup> *Ídem*, p. 193.



Por ello, bastantes ciudadanos, políticos, reyes y burócratas oyeron, desde el punto de vista político, en las sinfonías la proyección de un Estado cosmopolita kantiano que trascendía todas las fronteras políticas y lingüísticas, mientras que otros eruditos oyeron en ellas las aspiraciones de un Estado-nación, no existente aún, pero que en la vida de Beethoven era cada vez más verosímil: Alemania.

Sea como fuere, en ambos casos, la sinfonía proporcionaba un modelo para la relación del individuo con un todo colectivo, *ergo* la relación entre sujeto y objeto sociales.<sup>22</sup>

Esa innovación propició también que la música pasase de entenderse como un “lenguaje del corazón” o un “lenguaje de las emociones”, sin posibilidad de transmitir ideas (en época medieval y moderna) a una nueva audición a finales del siglo XVIII, en la que escuchar las sinfonías y la música instrumental radicaba en diferencias esenciales con la otra vía.

Así pues, los oyentes se acercaban a las obras de Beethoven, Gluck... considerándolas cada vez menos una mera fuente de entretenimiento y cada vez más una fuente de conocimiento político e intelectual.

Según E. T. A. Hoffmann y otros coetáneos suyos, la sinfonía podía ser una forma de filosofía, una vía de verdad. Debido a todo lo anterior, esta mudanza se produjo a una velocidad extraordinaria, y estuvo profundamente

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 194- 195.



marcada por dos “revoluciones” que se dieron durante la juventud de Beethoven: Kant y Napoleón.<sup>23</sup>

Tras las conquistas de este último, estos asuntos cobraron una urgencia especial en los territorios de lengua alemana. La generación de Beethoven fue la primera en pensar que “Alemania” era una aspiración política, no una simple abstracción. Y la sinfonía ya se había establecido como el único género de música instrumental con capacidad para reflejar los sentimientos de una gran comunidad. A diferencia de los demás géneros instrumentales y artes, presentaba una amalgama de ámbitos extremos y sin voces eminentemente solistas.<sup>24</sup>

Después de la Revolución francesa, los coetáneos de Ludwig estaban más que preparados para oír la sinfonía como la manifestación sonora de un Estado ideal, de una sociedad en la que todas las voces mantuvieran su propia identidad particular y, al mismo tiempo, contribuyeran a la armonía del todo.

Estas concepciones reforzaron la idea, cada vez más asentada, de que la interpretación de sinfonías constituía—con independencia del compositor— algo así como un rito de la comunidad, ya fuera el ciudadano, el regional, el nacional o el universal.

---

<sup>23</sup> EVAN, M., *op. cit.*, p. 13.

<sup>24</sup> *Ídem*, p. 13.



Historia Digital colabora con la **Fundación ARTHIS**



Primera edición de la *Heroica*, dedicada a Napoleón. Sorprende el ensañamiento con la portada mostrado por el compositor, llegando a romper el papel tras recibir la noticia de la coronación del general francés (1804). Fuente: <http://www.451efe.mx/index.php/colaboradores/caratula/102-la-heroica-de-beethoven-en-pachuca>

A su vez, los oyentes se inclinaban a escuchar la sinfonía como la expresión de una voz comunitaria, y muchos de ellos estaban predispuestos a oírla como un género distintivamente nacional en el momento mismo en el que empezó a surgir el nacionalismo alemán (que Wagner llevaría al culmen).

25

El ejemplo más representativo de toda esta situación es la sinfonía *Heroica*, la tercera del compositor alemán, tras trabar amistad con el hermano menor de Napoleón, Jerome, rey de Westfalia, y obtener un puesto y pensión vitalicia en Kassel. Ahí se dispuso a componer una obra para su referente político: Napoleón. En él, muy posiblemente, plasmó todos sus deseos y

---

<sup>25</sup> EVAN, M., *op. cit.*, p. 15.



esperanzas, con la intención de lograr un estado consolidado republicano<sup>26</sup> (en el que su ciudad, entonces un centro religioso, fuese una parte activa del mismo) y en el que el sufragio fuera universal.

Por ello, se supo rodear de gente influyente, como acabamos de relatar, que iría influyendo en años posteriores el pensamiento político de Ludwig (principalmente debido a que eran aristócratas y nobles).<sup>27</sup>

En esta situación, sin conocerse personalmente, Beethoven planteó la sinfonía como una biografía y comparación<sup>28</sup> entre sí mismo y el general francés. No obstante, un hecho fundamental truncó la relación idealista que guardaba con el militar: la coronación imperial de Napoleón. A partir de ese momento, Ludwig renegó completamente de él y de sus ideales aparentemente liberales. Eso le descolocaría durante su juventud y lo arrastraría durante toda su vida hacia crisis psicológicas, depresiones, adicciones y periodos de tremenda oscuridad musical.<sup>29</sup>

Los otros tres compositores mencionados son Schumann, Mendelssohn y Brahms; personajes que representaban tres tipos de romanticismo alemán y tres formas de entender la futura nación alemana: Schumann fue el típico erudito sin ideas políticas exacerbadas – poseía una

---

<sup>26</sup> Beethoven nació en Bonn, perteneciente en ese periodo histórico a los príncipes electores de Colonia. Tras la derrota de Napoleón pasó a engrosar el territorio de Prusia.

<sup>27</sup> BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *op cit.*, pp. 690 y 693.

<sup>28</sup> Nunca llegarían a conocerse personalmente. La analogía es un tema interesante de abordar, aunque excede el ámbito de la asignatura al tratarse de hermenéutica musical.

<sup>29</sup> BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *op cit.*, p. 709.





revista musical que analizaremos en el epígrafe 5 – y era considerado como un intérprete excelso de la Sajonia de la época. Mendelssohn intentó, como veremos a continuación, dotar a la música germana de prestigio internacional. Finalmente, Brahms, de vida bohemia y una generación posterior con respecto a los anteriores, vio realizado los sueños nacionales alemanes en Wagner y en sí mismo.

Pero estos músicos cargaron con una responsabilidad asfixiante. Las prematuras muertes de Carl Maria von Weber (en 1826, a los 39 años) y Franz Schubert (en 1828, a los 31 años) delegaron la constitución de una “escuela romántica alemana” a la siguiente generación – la activa entre las décadas de 1830 y 1880 – cuyos principales arquitectos fueron los compositores que hemos citado unas líneas más arriba.

En esta coyuntura, Schumann y Mendelssohn sí que mantuvieron inicialmente una actitud internacionalista, la cual les permitió establecer lazos personales y profesionales con músicos de la órbita francesa (como Paganini, Berlioz, Liszt o Chopin en su madurez compositiva),<sup>30</sup> a los que se consideró aliados en el propósito común de combatir el aluvión de la música comercial de baja calidad que invadía Europa. Esta era procedente principalmente de unas Francia e Italia que desconocían el futuro de Bizet y Verdi.

En primer lugar, de Schumann, podríamos destacar muchos aspectos vitales: estudió derecho (lo que formó en él una situación realista de la Europa post napoleónica), fue un gran sinfonista, y, sobre todo, empezó (junto a Schubert) a revitalizar el género eminentemente alemán del *lied*.

---

<sup>30</sup> BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *op cit.*, p. 718.



Los *lieder* eran una manifestación común de la música alemana pues eran simples canciones sin pretensiones basadas en un acompañamiento pianístico, con la conjunción de una voz solista que recitaba un poema de lengua germana. Esta característica hizo que en aquella época (en la que la mentalidad colectiva cambió y en la que los músicos actuaban como “transmisores de ideas”) este género despegara brutalmente en aceptación y audición.<sup>31</sup>

Muchos de los *lieder* compuestos por Schubert trataban temas de corte amoroso y jovial, pero los de Schumann (basados en poemas de Herder), aludían a un elemento primitivo, característico y nacional. A la postre, esta temática sería usada en la mayoría de las óperas wagnerianas. Y por supuesto, los mencionados *lieder* tuvieron un gran valor en la dispersión del nacionalismo alemán temprano.<sup>32</sup>

En lo referente a la música sinfónica, Schumann, como todos sus colegas, vivió una época de zozobra. ¿Por qué? Resulta obvio. Porque Beethoven, el último héroe musical de la contemporaneidad, había inaugurado una vía alternativa a la sinfonía clásica. Los problemas de la generación puramente romántica estribaron en la vía de entendimiento del legado beethoveniano y la superación del lenguaje musical en la escritura (en tanto en cuanto la disposición instrumental parecía inabarcable).<sup>33</sup> Él sólo

---

<sup>31</sup> MICHELS, U., *op. cit.*, p. 465.

<sup>32</sup> *Ídem*, p. 465.

<sup>33</sup> BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *op. cit.*, pp. 708- 709.





compuso 4 sinfonías <sup>34</sup>, de las cuales sobresalió la última: *Sinfonía op. 120 n° 4 en re menor*.

En segundo lugar, a Félix Mendelssohn podríamos calificarlo como un músico libre tanto en su forma de concebir la música como la política, pues fue el único de los tres que no compuso música estrictamente de contenido nacionalista. Judío de nacimiento, lo que le valió las críticas audaces de Wagner, fue el *maestro* más influyente y respetado de su generación debido a que reveló la necesidad de dotar a la música alemana de una identidad nacional propia, en la que confluyeron dinámicas muy diversas de investigación y metodología. <sup>35</sup> Por un lado, la propia reivindicación de la tradición musical alemana, actitud que conllevó la “sacralización” de los compositores de la escuela vienesa del XVIII (Haydn, Mozart y Beethoven) y la búsqueda de las raíces propias, principalmente en los barrocos J. S. Bach y F. Haendel.

Por otro lado, la conexión con el cada vez más agotante puritanismo protestante, el cual recelaba de la moralidad más francesa y reclamaba un arte alemán capaz de regenerar socialmente a los ciudadanos tras las guerras napoleónicas y la Restauración a través de la música. En esta línea se inscriben tanto el renacimiento *bachiano*, como el desdén hacia el género operístico, aparte del virtuosismo instrumental, como metas en sí mismos, y la

---

<sup>34</sup> Beethoven elaboró nueve, en una época en la que Mozart escribió cerca de setenta y ocho. Eso nos da una idea de la complicación conceptual y práctica del devenir del género sinfónico.

<sup>35</sup> BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *op. cit.*, p. 737.



restauración de los géneros (sinfonía, música de cámara) o formas instrumentales del clasicismo.<sup>36</sup>

Por lo tanto, las acciones llevadas a cabo por Mendelssohn y los músicos de su entorno para instaurar este ideal musical germánico se llevaron a cabo en muy diversos frentes: el resurgimiento de obras del pasado (la *Pasión según San Mateo* de Bach, dirigida por el mismo Mendelssohn en 1829, y la *Sinfonía “Grande”* de Schubert en 1839), la composición de música sinfónica, de cámara y sacra (ya cada vez más las sociedades corales formadas por aficionados se convirtieron en un sello de identidad de la regeneración alemana), la fundación de conservatorios (el propio Mendelssohn fundó en 1843 el Conservatorio de Leipzig), o el desarrollo de una moderna musicología dirigida a redescubrir el pasado y sentar las bases técnicas y formales de la música.

Por último, tendríamos que relatar brevemente los pilares fundamentales de Johannes Brahms. Este último fue el más influido de los tres por la música folclórica y extranjera (qué decir de sus maravillosas *Rapsodias* para piano o sus archiconocidas *Danzas húngaras*), además de considerarse a sí mismo, como buen hamburgués, uno de los más firmes defensores de la Pequeña Alemania o *Kleindeutschland*.<sup>37</sup>

Brahms, aunque parezca mentira por el devenir de su vida, se inclinó hacia un escepticismo vital al final de su existencia (muy posiblemente dado

---

<sup>36</sup> BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *op. cit.*, p. 766- 767.

<sup>37</sup> Esta posición le hizo contraponerse a la visión pangermanista extrema de músicos como Wagner o Strauss, y le colocó en unas posiciones cercanas a las de su maestro platónico: Beethoven.



por la insatisfacción compositiva y la tensión de estar a la altura del maestro Beethoven), de manera que sólo la naturaleza y la música sacra le proporcionaban un amparo para soportar la vida.<sup>38</sup> Fueron tales sus dudas en el terreno intelectual que, a lo largo de su vida creadora, cerca de cincuenta años, “sólo” publicó cuatro sinfonías. Eso sí, mucho más parecidas al estilo clásico del genio de Bonn y no tan impetuosas como las de Schumann o Mendelssohn.<sup>39</sup>

En sus últimos doce años ya no escribió, por así decirlo, música orquestal. Brahms sufría sus límites y los del recién iniciado mundo burgués alemán al que estaba tan estrechamente vinculado. En 1890, destruyó muchas obras incompletas y abandonó definitivamente la composición.

En lo que a ideas políticas se refiere, Brahms fue el más vehemente de la triada alemana, ya que deseaba abiertamente la unidad y el desarrollo de Alemania, propugnado, por la política de grandeza belicista de Otto von Bismarck (al menos en sus primeros años): era su solución a los problemas europeos. Sin embargo, su paulatino conservadurismo político estaba en flagrante contradicción con un humanismo sólidamente arraigado, su amor a las personas humildes,<sup>40</sup> y con el deseo de ver renacer las tradiciones ilustradas de una burguesía floreciente. El ejemplo más curioso del su

---

<sup>38</sup> BURROWS, J., *Música clásica*, Espasa, Madrid 2006, p. 212.

<sup>39</sup> Lo *Clásico* en Brahms, a pesar de ser aceptado, es discutible. Ver: BOTSTEIN, L., *The complete Brahms: A Guide to the Musical Works of Johannes Brahms*, Norton, New York, 1999.

<sup>40</sup> Él mismo nació en un barrio paupérrimo de Hamburgo. Para sobrevivir tocaba el piano en bares de mala muerte, cercanos al puerto, por un plato de comida.



pensamiento se plasmó en la concepción espiritual y religiosa, pues creía en una religión sin iglesia, “pagana” como él mismo la denominaba.<sup>41</sup>

En cuanto a su gusto por la canción folclórica, es patente la influencia en todo su *corpus* musical. Cuando tenía veinte años reunió todas las melodías de carácter folclórico que encontró en la biblioteca de su amigo Robert Schumann y comenzó a inclinarse, al igual que Liszt, por las de los zingaros o gitanos bohemios de Hungría. El movimiento lento de su *Sonata para piano op. 1 nº 1* consiste precisamente en una serie de variaciones sobre una tonada folclórica de la baja Renania.

- **Polonia y Hungría:** Los casos de Chopin y Liszt

Es curioso que estos dos compositores, quizás los intérpretes y compositores para piano más excelentes del siglo XIX, desarrollaran sus carreras artísticas fuera de sus patrias, países que nunca habían sido tenidos en cuenta como potencias europeas. Es por ello por lo que se afincaron en el centro cultural europeo de la época: París. Chopin representó el virtuosismo íntimo patente en sus *Nocturnos*, *Baladas* y *Scherzos* (sin olvidar la música nacionalista, a tener en cuenta también: *Mazurkas*, *Polonesas*...) y Liszt encarnó el ideal de vividor y de virtuoso público.

En esos momentos, en los que nuestros compositores tenían alrededor de veinte años, la música cobró importancia en el movimiento de independencia de Bélgica contra Holanda. Esta se inició el 25 de agosto de 1830, al finalizar en el Teatro de la Ópera de Bruselas una representación de *La muette de Portici*, de Auber, cuyo argumento incitaba a la revolución. El

---

<sup>41</sup> BURROWS, J., *op. cit.*, p. 213.



libreto fue traducido a numerosos idiomas, con lo que la propaganda nacionalista estuvo asegurada. Sólo en París fue representada más de quinientas veces entre 1828 y 1880, contribuyendo también al clima revolucionario de la capital gala en 1830. Los mecanismos de funcionamiento del público belga fueron similares a los que se generaban en Italia: la trama y la partitura habían logrado exaltar con su mensaje a un público sensible a un discurso revolucionario de este tipo.

En esta coyuntura, cobraron especial peso los jóvenes Chopin y Liszt. El primero de ellos estuvo casi desde sus inicios pianísticos comprometido con el movimiento nacionalista polaco, aunque más que apoyar la doctrina nacionalista (al igual que sus compatriotas) lo que deseaba era el fin de las hostilidades y las disputas entre su país y Rusia. Esta era parte habitual de las tensiones políticas polacas, pues su ansia de dominio y control administrativo en las tierras de nuestro compositor provenía de época moderna. Fue entonces cuando Polonia fue desgajada como reino independiente.

Además, el único valedor de reinstaurar un *reino* polaco, paradójicamente el zar Alejandro I, salió del Sistema Continental napoleónico en 1810 y murió en 1825, con lo que Metternich, receloso de Prusia, hizo todo lo posible para frustrar esa intentona, la cual que se había resuelto con una Polonia reducida. Esta se encontraba bajo las directrices del propio zar en el Congreso de Viena de 1815.<sup>42</sup> Esos acontecimientos los vivió Chopin en su más tierna infancia, pero ya en 1830, afincado en París, vivió otros muy distintos.

---

<sup>42</sup> PALMER, R., COLTON, J., *op. cit.*, pp. 163- 165.



En el clima de las revoluciones liberales de 1830, en Polonia estalló una revolución como consecuencia de la caída de los Borbones franceses. Así, por este hecho más o menos puntual, el “rey” de Polonia, el zar Nicolás I, fue destituido como tal por la dieta nacionalista polaca. Sin embargo, los nacionalistas tenían las de perder, pues toda Europa estaba en contra de ellos y en contra de una nación polaca libre y autónoma.<sup>43</sup>

Chopin recibió las noticias de la toma de Varsovia por las tropas rusas y del fracaso de la revolución de noviembre unos días después de los sucesos. Se encontraba viajando por negocios a Hamburgo. Es ahí, a raíz de la derrota polaca, cuando el Congreso polaco desapareció y el país fue nuevamente absorbido *de iure* por el Imperio Ruso.<sup>44</sup> Tras esto, el compositor se manifestaría públicamente contra la “inhumana horda moscovita” que había asesinado a “su madre” (Polonia) y escribió, en ese exaltado estado de ánimo, el *Estudio Revolucionario, op. 10 n° 13*. A la postre se convirtió en un grito de guerra contra los enemigos de Polonia, e hizo más por la difusión de la causa nacionalista que muchas de las acciones diplomáticas, infructuosas hasta la fecha. Actualmente es considerado, por el requerimiento técnico de la mano izquierda y las amplias octavas de la derecha, uno de los mejores estudios de los compuestos en toda la Historia de la Música.

Paralelamente a lo que llegó a oídos de Chopin sobre lo que estaba acaeciendo en Polonia, procesos semejantes se estaban viviendo en la Europa oriental, más concretamente en el Imperio Austro- húngaro (a partir

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p.201.

<sup>44</sup> *Ídem*, p. 201.



de 1867), donde también se aspiraba a fundamentar un proyecto nacionalista articulador.<sup>45</sup> Evidentemente, este imperio estaba formado por cientos de pueblos, espacios naturales diferenciados, y determinadas regiones que aspiraban a convertirse en naciones (o al menos participar activamente en la vida política del Imperio). Veamos brevemente el calado de estas ideas en la región húngara y en el propio Franz Liszt.

Las principales revoluciones que se dieron en este territorio fueron las que se enmarcan en el año 1848, un año antes de la muerte de Chopin, a los treinta y nueve años. En Viena, todo se precipitó en marzo de ese mismo año (acaeció la caída política de Metternich) y se trasladó a Hungría, en la que un apasionado Lajos Kossuth declamó un discurso memorable sobre las virtudes de la libertad individual y colectivas. Tras la fogosidad de los *Días de Marzo*, y el *Reflujo después de junio* (cuando triunfaron parcialmente las ideas austro-eslavas) desafortunadamente para el pueblo magiar los intentos por lograr cierta independencia se vieron abocados al fracaso.

Las tropas rusas e imperiales lograron retomar el control a principios de 1849 y se vivió una etapa de férrea restauración despótica con la implantación del *Sistema Bach*. (1849- 1859).<sup>46</sup> No obstante, Hungría conseguiría algo de protagonismo, tras la aceptación de Francisco José a crear una monarquía dual. Liszt la empezó a vivir cuando contaba con sesenta y seis años.

---

<sup>45</sup> PALMER, R., COLTON, J., *op. cit.*, p. 225.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 225- 230.



Contra el centralismo vienés en el Imperio Austro- húngaro, representado por compositores mediocres y neoclásicos que repetían esquemas obsoletos y ya superados, es meritorio que Franz von Suppé, la familia Strauss y Franz Lehár (sin dejar de lado la tradición) adornaran la vida cortesana con una extensa colección de valeses y operetas, las cuales marcaban la diferencia y creaban unas señas de identidad “defensivas”. Todas estas partituras siguen conservando su vigencia en el momento presente, como demuestra el uso político de estas composiciones para detentar prestigio y singularizar ceremonias/reuniones internacionales organizadas por estos estados.<sup>47</sup>

En lo que respecta a contrastes propios entre nuestros compositores, a diferencia de Chopin, que residió casi sin desplazarse en su madurez en la capital francesa, Liszt viajaba mucho. Tal fue su afición a visitar países extravagantes en la época que sería aclamado como “el más grande de los húngaros” durante un homenaje en Budapest en el verano de 1846. Tampoco se le ha asociado, desde el punto de vista nacionalista, a una única composición, tal y como ocurrió con el compositor polaco. Aun así, la amistad que mantuvieron ambos en vida trascendió en una unión conceptual de lo que debía significar el nuevo piano y la música romántica.

En Liszt, la emoción de la acogida en el recibimiento de 1846 hizo florecer en él un sentimiento nacionalista que lo llevó a emplear danzas del folklore húngaro en sus siguientes obras. Además, fue el autor de un ensayo titulado *De los bohemios y de su música en Hungría* en el que teorizaba sobre la necesidad de recopilar y estudiar la música popular del país de la misma

---

<sup>47</sup> BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *op. cit.*, p. 878- 879.





forma que se estaba haciendo en otros lugares de Europa. Producto de esta investigación fueron sus veinte *Rapsodias Húngaras orquestales* (1847-1885) en las que destacan el “*Lassan*”, la “*Friska*” y las “*Czardas*”. La decimoquinta rapsodia quedaría convertida en símbolo del nacionalismo húngaro aún hoy día.<sup>48</sup>

Su brillante poema sinfónico *Hungría* fue estrenado, coincidiendo con la marea revolucionaria, en 1848 y terminó por consagrar a Liszt como uno de los referentes de la lucha contra el centralismo vienés.

- **Francia:** El “director” Berlioz

Continuamos con un compositor no menos importante que los anteriores. Héctor Berlioz, que, a pesar de no tocar ningún instrumento, fue un gran director y compositor de obras orquestales y de cámara. Su carrera tomó un gran impulso al obtener una importante beca artística, lo que le permitió empaparse del ambiente romántico europeo (conocerá a Paganini y a Harriet Smithson, su primer gran amor); sin embargo, fue en la Francia de la Restauración y de la Monarquía de Julio donde estrenó y escribió sus composiciones más relevantes. Ya entrada la Segunda República francesa se dedicó exclusivamente a tareas de erudición y dirección. Así pues, veamos el ambiente político y cultural que rodeó a la capital francesa tras el derrocamiento de los borbones en 1830.

La Monarquía de Julio, tal y como se denominó al periodo de gobierno de Luis Felipe de Orleans, se prolongó hasta que una nueva insurrección, acaecida en 1848, propició la llegada de una Segunda República.

---

<sup>48</sup> MICHELS, U., *op. cit.*, p. 481.



Paradójicamente, las barricadas que habían hecho alcanzar el poder al primer rey de la casa de Orleans, se lo arrebataron dieciocho años más tarde.<sup>49</sup>

Aunque Luis Felipe contó durante su reinado con el favor de la determinante burguesía, nunca llegó a coexistir ni con la estabilidad ni con la seguridad de un gobierno firme: los partidos de la oposición (legitimistas, republicanos y bonapartistas) personificaban el reflejo de una sociedad incomoda, la cual había descubierto que la manera de emplear su propio poder servía para hacer visible el descontento colectivo.<sup>50</sup>

Al mismo tiempo, la Revolución había dejado tras de sí el convencimiento de que los ciudadanos podían alcanzar sus objetivos a través de la movilización. Pero las decisiones erradas, la situación de crisis continua y la represión de muchas libertades volvieron a disipar los atisbos de ilusión. Como consecuencia, se incrementaron el desencanto y la decepción generalizados, hasta que estallaron en una nueva oleada de antagonismo y rivalidad por parte de la oposición republicana.

El veinticuatro de febrero el rey abdicó al trono, y se dejó el destino francés en manos de un gobierno republicano.<sup>51</sup> Se instauraba así la Segunda República que conllevó, a pesar del reducido espacio de tiempo en el que se desarrolló, importantes reformas sociopolíticas (implantación del sufragio universal masculino, supresión de la esclavitud...). A este periodo, a

---

<sup>49</sup> PALMER, R., COLTON, J., *op. cit.*, p. 199.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>51</sup> PALMER, R., COLTON, J., *op. cit.*, p. 217.



la postre breve – diez años – le siguió el Segundo Imperio bajo el control de Napoleón III.

Si nos adentramos en el contexto cultural de esos años de monarquía borbónica,<sup>52</sup> resalta con luces propias la combinación de la miseria (que caracterizaba a una mayoría social abrumadora) y la suntuosidad y ostentación de la nueva mediana y gran burguesía (pues no refrenaban el ambiente festivo que estremecía las calles parisinas, diariamente ocupadas por multitudes de espíritus feriantes y circenses).

Además de los espectáculos públicos, cuyo desarrollo se empezó a gestar en las grandes veladas de ópera, los ciudadanos con cierto poderío adquisitivo acudían asiduamente a las representaciones teatrales que salpicaban las calles de la capital francesa. Destacaron varios, y de diversas modalidades. Por ejemplo, el *Théâtre des Variétés* se consagró como el local más popular, conquistando el favor de los parisienses. Pero también podríamos encontrar locales de cancanes, de máscaras o líricos. Dentro de esta última tipología sobresalieron el teatro de la *Ópera* (dedicado a la representación de ópera seria), el de la *Ópera Comique* (con dramas mucho más desenfadados, y con temas costumbristas) y el *Italiano* (donde muchos músicos italianos, como Rossini, empezaron a divulgar su música).

Paralelamente, en el Bulevar de París, se había creado una “*tribu social*”, de inconformistas bohemios románticos y de pequeños jóvenes burgueses (a la que Berlioz pertenecía) conscientes de que no podían

---

<sup>52</sup> Resumen cultural a partir de: BURKHOLDER, J. “La Ópera romántica y el teatro musical hasta mediados del siglo XIX”, en BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *op. cit.*, pp. 787- 813.



mostrar abiertamente su oposición al gobierno. Por ello redirigieron parte de sus frustraciones hacia actitudes que les otorgaban la diferenciación deseada. Los primeros *dandis* reafirmaban el desapego con su entorno burgués, escogiendo, de forma cuidadosamente deliberada, las rutinas más improproductivas o haciendo alarde de una actitud bastante altiva.

Un ejemplo muy ilustrativo de esa actitud es el comportamiento de nuestro compositor al encontrarse embelesado y enamorado de su primer amor. Influidor por el movimiento romántico y sus delirios oníricos llegó a planear cabalgar desde Roma, donde residía becado, hacia París con la intención de asesinar a su exesposa, Marie Moke, por abandonarlo, a la madre (que la instigó), y al nuevo marido, pianista, por los que el compositor francés sentía un especial odio. Afortunadamente, su amigo Paganini le hizo entrar en razón. Otra buena anécdota se dio en el estreno de su *Sinfonía Fantástica*, años antes del anterior suceso, cuando ingirió un veneno ante la negativa de Harriet a darle un beso. Tras la perplejidad de la mujer cuando observó la situación, esta le dio uno en la mejilla, y él sacó por arte de magia un antídoto del bolsillo de su traje.

No obstante, lo que de verdad daba una loable distinción al *dandi* de otros ciudadanos europeos no eran sus ademanes, sino su vestimenta sobria pero sofisticada, la cual marcó el inicio de un estilo individualizado. Por consiguiente, era muy característico en los *dandis* (y en el propio Berlioz) pasear con gesto impávido, la chistera bien calada en el largo pelo, un bastón con puño de oro, y un puro en los labios.

Cambiando radicalmente de tema, y ateniéndonos directamente a la música de Héctor Berlioz, es de rigor aseverar que cambió por completo las nociones que se tenían de ella, (al menos, en el solar europeo). Con la nueva



escisión *programática*, muchos autores, desde Beethoven hasta John Cage, empezaron a sentir y a entender la música como un cúmulo de sensaciones que, ayudadas por la poesía y las Bellas Artes, podían plasmar un hilo narrativo sobre un tema concreto.<sup>53</sup> Ejemplos trascendentes son *Pedro y el lobo* (Prokofiev) o *Cuadros de una exposición* (Mussorgsky).

Contrario a la música absoluta, que se constituía en un fin mismo (y fue defendida por músicos tales como Mendelssohn o Stravinski) Berlioz compuso en 1830 su *opus magnum*: la *Sinfonía Fantástica*. Fue una obra revolucionaria: estaba integrada por cinco movimientos, los intérpretes orquestales superaron la centena, y en la primera representación se introdujeron nuevos instrumentos orquestales (en especial el viento metal y la percusión, fundamentales hoy día en toda orquesta, y que servirían de apoyo en las memorables sinfonías de Tchaikovski).<sup>54</sup> El hilo conductor sinfónico fue autobiográfico y, como no, trataba acerca del amor que profesaba hacia su querida Harriet. El momento más histriónico lo encontramos en el tercer movimiento (*Escena en el campo*), cuando el *leitmotiv*, o *ideé fixe*, de los truenos y la tormenta es interpretado por nada más y nada menos que cuatro timbales y tres trompetas altas.<sup>55</sup>

A modo de conclusión, Berlioz llevó el sinfonismo a otra dimensión, si se quiere, no tan “revolucionaria” como Beethoven; pero lo que es cierto es que supo deformar la sinfonía para que sirviese de expresión en sus propósitos narrativos y autobiográficos. Al igual que su maestro, Beethoven,

---

<sup>53</sup> MICHELS, U., *Atlas de la Música I*, Alianza Editorial, Madrid, 2013, p. 153.

<sup>54</sup> BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *op. cit.*, pp. 764- 765.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 766.



extendió la concepción orquestal y compositiva para unificar un tema recurrente y de gran poder comunicativo (véase la *Quinta* o la *Sexta* del genio de Bonn). Este procedimiento sería muy usado por los músicos venideros.

#### **4.2. Música romántica Plena (1850- 1900)**

A la hora de tratar sobre la música romántica/nacionalista plena seguiremos una metodología similar a la usada en el anterior epígrafe: hacer un barrido por los estados más influidos por los ismos decimonónicos y explicar la vida e ideales político artísticos (si fueran relevantes) de los compositores más relevantes del momento. Así, repasaremos la influencia del género operístico e instrumental, y su papel en el nacionalismo, en Italia, Alemania, Rusia, Bohemia, los países escandinavos y, finalmente, España.

##### **○ Introducción a la cuestión**

Tras la revolución francesa y las guerras napoleónicas, el concepto de nación se había popularizado como *un grupo de ciudadanos que compartían una herencia común en lugar de la visión paternalista consistente en ser súbditos de un soberano*.<sup>56</sup> La influencia de esta idea continuó extendiéndose y la doctrina nacionalista decimonónica, en el ámbito político, fue un claro intento de unificación colectiva bajo una identidad propia por medio de una tradición, un idioma, una cultura y unos rituales comunes. Pero no todos estos elementos se dieron necesariamente. He aquí el ejemplo de Suiza, estado que creó una conciencia nacional en base a la historia política y a la del derecho (instituciones) a pesar de hablarse en él cuatro idiomas. En otros casos se buscó la creación de una idea de comunidad basada en el

---

<sup>56</sup> PALMER, R., COLTON, J., *op. cit.*, p. 181.



idioma y en una cultura que traspasara los nexos y uniones políticas existentes.<sup>57</sup>

Así pues, el nacionalismo se pudo emplear para reforzar el *statu quo* europeo o para cuestionarlo. Por ejemplo, en países unificados mucho tiempo atrás, como Rusia o Francia las expresiones nacionalistas pudieron coexistir en aras del favor del gobierno. No obstante, en Alemania o Italia, divididas desde la Edad Media, los sentimientos nacionalistas favorecieron una tendencia unificadora. Este fundamento bien se pudo deber a que por fin se pudo reivindicar el papel de la cultura compartida a través del idioma y la historia al cual hemos hecho mención en líneas anteriores.

Y es aquí donde el Romanticismo y los Nacionalismos influyeron en el colectivo y en los ciudadanos de los diversos estados europeos. En nuestro caso, en la segunda mitad del siglo XIX, la ópera dio voz a los elementos del nacionalismo cultural que compositores como Wagner, Verdi, Barbieri o Albéniz ansiaban difundir. Así, esta presencia, en la mayoría de las óperas, de componentes nacionalistas pudo servir a diferentes propósitos (dependiendo del auditorio), pues representar la historia la cultura o los estilos artísticos y musicales de un pueblo podía reforzar directamente sus lazos identitarios y grupales como nación.<sup>58</sup>

Un ejemplo de esto lo encontramos en las grandes óperas italianas y alemanas del momento. En las primeras, se valoraba la identificación con una forma de arte nacional tan fuerte que resultaba irrelevante la italaneidad de

---

<sup>57</sup> *Ídem.* p. 181.

<sup>58</sup> BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *op. cit.*, p. 789.



los libretistas o los compositores y su apoyo en analogías nacionalistas (la *Norma* de Puccini). En el caso de las segundas, el *Der Freischütz* de Weber sin ir más lejos reflejó el gusto operístico hasta la llegada de Wagner: ideas basadas en el folclore, en campesinos alemanes representando todo tipo de danzas y canciones.<sup>59</sup>

Pero fue sin duda en la Europa oriental y nórdica (como pudimos ver en el caso de Liszt y veremos en Smetana y Dvorak) donde el nacionalismo musical fue particularmente entusiasta, pues para muchos músicos la composición en un estilo nacional y reconocible era un signo de autenticidad. Edward Grieg siempre insistió en lo que denominaba “espíritu nativo” y su importancia en las partituras que escribía.<sup>60</sup> Por consiguiente, toda música austro- alemana y la ópera francesa e italiana fueron desdeñadas a su modo por compositores que se querían apartar de las formas clásicas de composición, sea cual fuese su intención (en este caso semejante al de ellos en la mayoría de las ocasiones).

- **Italia:** El Risorgimento de Verdi y Los Cuatro

Giuseppe Verdi<sup>61</sup> tendría un destacado protagonismo en el movimiento nacionalista italiano ya que desde el comienzo de su meteórica carrera sus obras estarían asociadas a la causa liberal. Como es sabido entre el público melómano, su primer gran éxito se basó en el drama del libretista Temístocle

---

<sup>59</sup> BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *op. cit.*, pp. 789- 790.

<sup>60</sup> BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *op. cit.*, p. 815.

<sup>61</sup> Resumen teniendo en cuenta las principales óperas nacionalistas de Verdi a partir de: BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *op. cit.*, pp. 829- 834.





Solera, *Nabucodonosor*, que dio lugar a la ópera *Nabucco*, estrenada en Milán en el año 1842.

En ella, de forma intencionada, se fomentó al público a identificarse con el oprimido pueblo hebreo, que canta a la libertad frente a tiránico rey de los asirios. El coro *Va pensiero sull'ali dorate* se convirtió en un canto patriótico, *quasi* elevado a la categoría de himno nacional, y popularizó al compositor hasta el punto de transformarlo en uno de los grandes estandartes de la resistencia frente a los austriacos.

A modo de anécdota, es muy conocido el uso que se hizo de su nombre para enmascarar una consigna defensora de la creación del reino de Italia bajo la dinastía de los Saboya. Desde finales de la década de 1850, la aclamación “¡Viva Verdi!” escondía el acróstico “Viva **V**ittorio **E**nmanuelle **R**e **D**'Italia”, por lo que, indirectamente, vitorear al músico era una forma menos arriesgada de apoyar la causa nacional en la opción liderada por el Piamonte.

La partitura de *Nabucco* se encuentra salpicada de fragmentos de encendido patriotismo como sucede en la *cabaletta* de la soprano (Abigaille) “*Salgo già del trono aurato*”, en la que se exclama que se derribará al tiránico rey de Babilonia de su trono, o en la plegaria del bajo (Zaccaria), implorando libertad para el pueblo hebreo. Ambos pasajes se hicieron muy populares entre los nacionalistas italianos y trascendieron la mera partitura.

Hasta el estreno de la anterior ópera Verdi no se había preocupado especialmente por cuestiones políticas, pero observando el efecto que su música provocó entró decididamente por ese camino (evidentemente era sabedor de que podría lograr un gran ascenso musical apoyando las causas



nacionalistas)<sup>62</sup> En esa coyuntura, *I Lombardi a la prima crociata* (1843) ilustra una historia, debidamente magnificada, en la que el pueblo lombardo participa de forma heroica en la Primera Cruzada y añora a la lejana patria mientras lucha contra el infiel. Temístocle Solera fue de nuevo el responsable del libreto inicial.

Este patrón compositivo volvió a repetirse con éxito en *Attila* (1847), cuya primera puesta en escena destacó: los venecianos que asistieron al estreno imaginaron la llegada de los hunos (los austríacos) a la laguna de Venecia, sembrando la destrucción y el exterminio. Este hecho les hizo estallar en gritos contra la presencia extranjera y a favor del pueblo italiano. En un momento concreto de esta ópera, un general romano recita explícitamente: “*puedes poseer el universo, pero deja que Italia permanezca conmigo*”. Esto provocó que en la misma velada del estreno el público aclamara: “*¡Italia con nosotros, con nosotros!*”.

Asimismo, estos llamamientos nacionalistas e intencionados hacen su aparición en *La battaglia di Legnano* (1849), estrenada en la Roma de Garibaldi y Manzini, y en medio de un encendido clima tras la huida del Papa. Buscando paralelismos con la situación de entonces, en el drama se recordaba la primera victoria italiana sobre el emperador alemán Federico Barbarroja (la de la Liga Lombarda). Particularmente significativo es el grito de “*Viva Italia*”, mención protagonizada por el héroe al final del tercer acto, cuando se suma a las tropas que se enfrentarían al extranjero.

---

<sup>62</sup> De hecho, Verdi está discutido como nacionalista musical. Muy seguramente tintó de toques nacionalistas sus dramas históricos para ganarse el favor del público y de los hombres influyentes que necesitaba para seguir su flamante carrera musical.



En esta misma línea nacionalista de rememoración histórica europea y propia se adscriben las óperas algo más maduras *Giovanna d'Arco* (1845), *I vespri siciliani* (1855) y, muy especialmente, *Don Carlo* (1867). En esta última, el Marqués de Posa defiende la libertad del pueblo de Flandes frente al opresor Felipe II de Castilla, a su vez sometido al poder aún más autoritario de la Inquisición.

Finalmente, y para cerrar la trayectoria del genio italiano, deberíamos citar otra ópera de suma importancia para el tema de estudio a tratar: *Aída* (1871). Fue ideada tras leer el libreto de Metastasio (1698- 1792) y años más tarde fue paralelamente usada para abrir el acto de inauguración del Canal de Suez. Por este encargo, a petición del gobernador egipcio Ismail Pachá, Verdi se embolsó la nada desdeñable cifra de 150.000 francos.

En la ópera se narra el triangulo amoroso de la princesa etíope Aida, el comandante egipcio Radamés y la hija del faraón Amneris, aunque lo primordial estriba en el sentimiento de libertad por parte del pueblo etíope, conquistado por el egipcio, y, por consiguiente, el amor operístico entre Ramadés y Aída. Un momento álgido de la ópera, y que sirvió para engrandecer e instar a difundir las tesis nacionalistas en Europa, fue la archiconocida *Marcha triunfal* del ejército del faraón.

Con todo ello a Verdi, en la cumbre de su carrera artística y cerca de los sesenta años, le correspondió una gran fama que le creó una situación excepcional. Lo colocó a la cabeza del movimiento musical de su país, pero también en el primer plano político. Al acudir a la ópera, el público se consideraba inmerso en una batalla y, sensibilizados por la música, los asistentes se dejaban llevar por manifestaciones de exaltación patriótica de gran eficacia por la enorme difusión que alcanzaban. Por ejemplo, en //



*Corsario*, estrenada en plena revolución de 1848, se incluye un fragmento coral que se iniciaba sin disimulo con un “Viva Italia” destinado a ser coreado por los asistentes a la representación.

Su estimación como héroe popular, a un nivel cercano al de Garibaldi, permitió que en 1859 y como diputado en la Asamblea de Parma, Giuseppe Verdi fuese la persona encargada de entregar a Víctor Manuel II los 426.000 votos de un plebiscito revelador: el de los Estados de la Emilia que decidieron unirse a la corona del Piamonte.

No obstante, tras permanecer cuatro meses como diputado en Turín por invitación de Cavour, rehusó adquirir un mayor protagonismo político a la muerte de éste y prefirió seguir apoyando la causa nacional a través de su producción artística. Sin duda alguna, la clave del éxito de Verdi consistió en el manejo de la manifestación cantada de las emociones afectivas con suma destreza. Su lenguaje era conciso y directo, sin largos preámbulos, y con una línea melódica atractiva y directa. El *verismo* hecho realidad. Hoy en día, desde el punto de vista político, Verdi sigue estando vigente como referente fundacional de Italia y, por tanto, como elemento distintivo de la nación en el exterior.

Antecediéndolo, Gioacchino Rossini <sup>63</sup> (1792- 1868) ya se había introducido en los temas de la exaltación patriótica. No hay que ir más lejos que a su monumental ópera *Guglielmo Tell* (1829), en la que, basándose en un texto de Schiller, se planteaba como hilo central la lucha del oprimido pueblo suizo contra la tiranía de Gessler. Desafortunadamente para la música, tras amasar una gran fortuna con todos sus anteriores estrenos (*El*

---

<sup>63</sup> Concepción a partir de: BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *op. cit.*, pp. 790- 792.



*barbero de Sevilla, Moisés en Egipto, Hermione...*) decidió retirarse con treinta y siete años y no componer más música. Quizás por ello apenas tuvo ocasión de competir con Verdi en este terreno. Sin embargo, hoy día sus óperas son bien acogidas, analizadas y se le tiene en cuenta por ser el precursor del *bel canto* de la ópera italiana seguido por muchos compositores de ópera.

Asimismo, Vincenzo Bellini <sup>64</sup> (1801-1835) en *Norma*, estrenada en 1831, planteaba una historia que desarrollaba una conspiración para expulsar a las legiones romanas de la Galia (estableciendo nuevamente un paralelismo con la lucha de lombardos contra austríacos). También Amilcare Ponchielli se adscribiría a este grupo al poner música a *I Promessi Sposi* de Alessandro Manzoni en 1856, su primera ópera. Como es bien sabido, esta novela fue crucial en la determinación de una las señas de identidad del pueblo italiano: el idioma. El dialecto toscano, enriquecido con vocabulario de la Lombardía y con la adaptación de palabras latinas y francesas, se convertiría en la lengua común de Italia. Además, esta novela terminó siendo una especie de diccionario de la naciente lengua, lectura obligada en muchas escuelas. A la vez se difundieron en sus páginas la idea de la unidad y la liberación de la ocupación extranjera.

Paralelamente a Rossini podríamos destacar brevemente a Gaetano Donizetti (1797- 1848). <sup>65</sup> Quizás por pertenecer a una familia muy humilde y al no haber estudiado, sus pensamientos políticos no entraron de lleno en la

---

<sup>64</sup> Simplificación de: BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *op. cit.*, pp. 797- 798.

<sup>65</sup> Breve reseña a partir de: BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *op. cit.*, pp. 799-800.



voráGINE nacionalista. Gracias a Simone Mayr, párroco de la Iglesia principal de Bérgamo, pudo comenzar su instrucción musical. Dentro de su obra operística tenemos que destacar algún drama histórico, como *Ana Bolena* (1830), *Lucrezia Borgia* (1833), y su gran comedia *L'elisir d'amore* (1832).

En último lugar, Giacomo Puccini <sup>66</sup> (1858- 1924) fue un autor, por época, muy distinto a los anteriormente mencionados. De familia con tradición musical, fue un adelantado a su tiempo, pues supo anticipar racionalmente conceptos como politonalidad o atonalidad. Muchos son sus éxitos (*La Boheme*, *Tosca*, *Turandot...*) y la mayoría de grandes arias que conforman el clímax de estas óperas son parte viva de la Historia de la Música. No obstante, la ópera que más de cerca puede envolver el tema del nacionalismo o el romanticismo (en concreto la característica de explorar nuevas culturas exóticas) es *Madamma Buterfly*. En ella, el autor nos traslada a un Japón colonizado por Estados Unidos y nos narra la vida y costumbres de Cio Cio San, una geisha quinceañera prometida, y el “amor” que le es profesado por el oficial Pinkerton.

En definitiva, la ópera fue la parcela de la creación cultural italiana más popular en términos generales. Aunque el teatro lírico en el siglo XIX era uno de los ámbitos de articulación de las relaciones sociales preferidos por la emergente burguesía, los pisos altos de estos coliseos se llenaron de público de variada condición. Los precios de las entradas diferenciaban en el espacio del teatro los distintos grupos sociales en función de su capacidad económica. Así, la disposición del público reflejaba de forma expresiva la propia estructura de la sociedad. La vieja aristocracia, la emergente

---

<sup>66</sup> Resumen a partir de: BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *op. cit.*, pp. 834- 835.



burguesía y los altos cargos de la administración austriaca se situaban en la zona inferior. En la superior, como era de esperar, se solían situar los extractos populares de la población y la élite revolucionaria intelectual.

- **Alemania:** La Excelencia de Weber y Wagner

En los estados alemanes sobresalieron durante el siglo XIX dos compositores de ópera: Carl María von Weber (1786- 1826) y Richard Wagner (1813- 1883). Al primero de ellos le esperaba una carrera meteórica en la primera generación romántica, que, sin embargo, se truncó por su tuberculosis. Fue un autor muy respetado en su tiempo y además el encargado de establecer definitivamente la ópera romántica alemana con su *Der Freischütz (El cazador furtivo)*.<sup>67</sup>

En este drama se dan la mayoría de las características románticas: argumento de la historia medieval, seres y acontecimientos sobrenaturales, representación de la vida cotidiana, y el triunfo del bien como redención y liberación del pecado en el papel del protagonista. Esto en particular, junto a la asociación de tonalidades y pasajes con determinados personajes influyó en gran medida a Wagner, pues buscaba emplear esas ideas en un modelo musical continuo (y de reminiscencias mitológicas alemanas).

No obstante, es preciso recalcar que, con *El cazador furtivo*, Weber no pretendía mandar ningún mensaje nacionalista que apoyara el asentamiento de la identidad alemana. Si bien es cierto que elementos como la ambientación medieval, lo sobrenatural, las hadas, y músicas programáticas pueden hacernos dudar de su intencionalidad, lo cierto es que fueron

---

<sup>67</sup> BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *op. cit.*, pp. 804- 805.



“intoxicados” por los ideólogos nacionalistas de la segunda mitad del siglo XIX (incluyendo a Wagner).<sup>68</sup> No obstante, lo que trascendió en los oyentes de la ópera fue el sentimiento nacional. Nada nuevo, pues estos recursos, más exóticos que nacionalistas, fueron ampliamente usados por los músicos y artistas románticos antes y después de Weber.

Posteriormente a este compositor, la ópera alemana y toda la música occidental tuvo que resistir el tifón al que la sometió Richard Wagner. A la postre, fue él quién empezó su ruptura con la tonalidad mediante el inicio atonal de su genial ópera *Tristan und Isolde*. Como característica general de su música y de su arte, tenemos que destacar el hecho de que se encuentra poco ligada (en conjunto) a sus fervientes ideas nacionalistas, pues apenas tres de sus catorce óperas maestras muestran rasgos propios de esa ideología.<sup>69</sup> Así, será en sus escritos literarios donde exponga detalladamente sus pensamientos políticos.

Richard Wagner descubrió en las viejas crónicas germánicas las leyendas del Venusberg, de Tannhäuser, la de Lohengrin, y la del torneo de Wartburgo el mejor vehículo para sus composiciones operísticas (de las que también componía los libretos). Con ellas realizaría una de las aportaciones más importantes desde el punto de vista cultural a la formación de la conciencia alemana, que daría su fruto, tras la guerra franco-prusianas, la

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 806.

<sup>69</sup> Este caso se puede observar, en menor medida, en las óperas de Verdi y Rossini, y en las zarzuelas españolas. Los autores de la Europa oriental y septentrional sí que tinarán más sus obras de un marcado sesgo nacionalista debido a su deseo de figurar en el clásico panorama artístico europeo.





austro- prusiana, y la de los Ducados, en el proceso unificador liderado por Prusia.

Además, la Revolución de 1848 marcaría un punto de inflexión clave en la biografía de Wagner. Le sorprendió en Dresde, lugar en el que había entablado amistad con Hermann Franck, Roeckel y Bakunin.<sup>70</sup> Su atracción por la personalidad política de este último fue la chispa generadora del fuego revolucionario del compositor.<sup>71</sup> El Domingo de Ramos de 1849, según era tradicional, se interpretó una vez más la *Novena Sinfonía* de Beethoven y, a pesar de sus problemas en la corte, nadie se atrevió a negarle a Wagner la dirección del concierto.<sup>72</sup>

Bakunin, que estaba en la ciudad ocultándose de la policía, no dudó en mostrarse públicamente y, en el ensayo general, avanzó hacia el estrado y saludó al director, el cual quedó abrumado por el honor. Luego, en casa de Roeckel, entró en contacto con su apasionado discurso contra el poder. El 3 de mayo de 1849 Wagner asistió a una reunión del llamado Comité de los Patriotas. A la salida, un grupo de civiles había intentado hacerse con las armas del arsenal y los soldados abrieron fuego contra el pueblo. El compositor se dirigió al lugar y se sumó a la multitud que gritaba “¡a las barricadas!”<sup>73</sup> Al día siguiente llegaron noticias del triunfo revolucionario en Württemberg y de la aclamación de la nueva Constitución de Fráncfort.

---

<sup>70</sup> WAGNER, R., *Mi vida*, Turner, Madrid, 1989, p. 141.

<sup>71</sup> Su amistad con el filósofo Nietzsche también lo instruiría en moral y política.

<sup>72</sup> WAGNER, R., *op. cit.*, p. 142.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 144.



A partir de este hecho trascendental, Wagner se comprometió más explícitamente con la causa dirigiendo el periódico de Roeckel y escribiendo octavillas destinadas a soliviantar a los soldados sajones. La entrada de las tropas prusianas provocó que los revolucionarios, con Bakunin a la cabeza, fuesen detenidos, aunque el músico lograría escapar refugiándose finalmente en Zúrich. Allí se iniciaría en la labor literaria escribiendo ensayo principalmente. Destacan dos. El primero fue *Arte y Revolución*, en el que teorizaba, precisamente, sobre la misión renovadora que en la sociedad podía tener la producción artística y su papel como articuladora de transformaciones políticas. En el segundo, *El judaísmo en la música*, atacó directamente a Meyerbeer y Mendelssohn, compositores de este credo, y el conservadurismo creativo de estos.

Es entonces, desde ese momento, cuando Wagner abandonaría toda actividad revolucionaria y se dedicó, con más comodidad y menos riesgos, a la creación musical al servicio de la exaltación de las señas de identidad germanas.

Así, la esencia de los valores del pueblo alemán quedó reflejada fielmente en una ópera maestra: *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Los maestros cantores de Nuremberg*)<sup>74</sup>, compuesta en 1868. Particularmente penetró en el personaje de Hans Sachs, sabio y modesto zapatero que, con su grandeza de alma, se nos presenta como el más imponente y glorioso héroe. Una frase que el compositor, ferviente pangermanista, pone en labios de este personaje sería utilizada repetidas veces por los nacionalistas

---

<sup>74</sup> BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *op. cit.*, p. 826.



alemanes en el momento en que estaba casi a punto de concluir el proceso unificador:

*“Nadie sabría ya lo que es alemán y auténtico si no alentase en la honra de los maestros alemanes [...] Y si os entregáis a su beneficioso influjo, aunque se disipe como el humo el Sacro Imperio Romano-Germánico, siempre tendremos el Sagrado Arte Alemán”.*<sup>75</sup>

Si nos atenemos a citar brevemente su corpus musical, podemos enumerar algunas de sus óperas más importantes: *El holandés errante*, *Lohengrin*, *El ciclo del Anillo* (compuesto para escucharse concatenadamente por cuatro dramas de unas cinco horas cada uno), *Tristán e Isolda*, *Parsifal*, *Tannhäuser* y *el torneo poético del Wartburg*, *Rienzi*, y *La prohibición de amar*.

En lo que respecta a su pensamiento político y artístico, Wagner afirmaba que el arte alemán era puro, verdadero, espiritual, profundo, y opuesto al atractivo superficial de la música francesa. También creía en una *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) que aunara la música, la danza, la dramaturgia, la arquitectura, y la puesta en escena del drama.<sup>76</sup> No obstante, lo más grave de sus actos fue, como se ha citado en líneas anteriores, el ataque personal y profesional, injustificado en todos los aspectos, a sus colegas Meyerbeer y Mendelssohn.

---

<sup>75</sup> Acto III, Escena final. Monólogo “*Verachtet mir die Meister nicht*”.

<sup>76</sup> BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *op. cit.*, p. 828.



Según Liszt, lo que le empujó a escribir *El judaísmo en la música* fue su antipatía al primero de estos, cuya música admiró al empezar su carrera, y se valió de su influencia y fama para prosperar.<sup>77</sup> Pero Wagner se volvió en contra del compositor prusiano cuando los críticos argumentaron que las músicas de ambos compositores eran “parecidas”. De ahí el ataque, esgrimiendo el credo de Meyerbeer como adalid de debilidad y de desarraigo nacional. Algo parecido hizo con Mendelssohn a quien, fortalecido por la existencia de cierta tendencia judeófoba de Alemania, criticó por su conversión rápida al cristianismo cuando empezaba a darse a conocer.<sup>78</sup>

*El judaísmo en la música* fue el inicio sólido de una aplicación nacionalista en la música: la idea única de que únicamente las personas de origen común y/o procedencia étnica podían formar parte de una nación. Pero no sólo fue Wagner quién abrió esta nueva veda<sup>79</sup>. Políticos como Disraeli en Inglaterra, periodistas como Drumont en Francia, y filósofos alemanes como Fichte (y en menor medida Nietzsche) fueron responsables de una escalada antisemita en Europa que eclosionó con el conocido *caso Dreyfus*.

La cuestión de hasta qué punto era Wagner realmente antisemita es bastante ambigua, pues ha quedado reflejado que escribió ese ensayo únicamente para defenderse de ataques periodísticos y para realzar su independencia creativa (por ejemplo, J.S. Bach llegó a borrar los nombres de sus maestros que figuraban en sus partituras de estudio. Evidentemente no llegó a la descalificación personal como el altivo Wagner).

---

<sup>77</sup> *Ídem.*, p. 828.

<sup>78</sup> BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *op. cit.*, p. 828.

<sup>79</sup> *Ibidem.*, p. 829.



No obstante, ese antisemitismo, “simplemente” usado como ataque creativo a compositores que podían rivalizar con él, no aparece en ninguna ópera wagneriana.<sup>80</sup> De ahí que muchos directores de orquesta judíos, como Daniel Barenboim, no tuvieran (ni tienen) problemas en interpretar sus grandes óperas en el festival de Bayreuth.

En materia política, el contenido en la obra de Wagner lo consagró como seña de identidad nacional desde el inicio del II Reich, lo que le valió numerosas disputas. Ya desde esa época mantenía una trifulca dialéctica con Brahms y sus seguidores (*ergo* también con la figura de Beethoven, pues como hemos visto anteriormente fue Brahms el alumno que siguió sus enseñanzas de forma más fidedigna). Además, la figura de Wagner significó el comienzo de otra cuestión musical, hoy día sigue vigente: su masiva utilización como símbolo en la época nazi empañaría su validez tras el fin de la Segunda Guerra Mundial (apropiación más bien, como la filosofía nietzscheana) trasladándose el interés hacia el discurso universalista y fraternal de, por ejemplo, Beethoven, autor con un bagaje simbólico más acorde con los esfuerzos legitimadores de la Unión Europea actuales.<sup>81</sup>

- **Rusia:** Los cinco y la perseverancia de Tchaikovsky

En el siglo XIX, Rusia constituía en Europa uno de los últimos reductos del autoritarismo más notable en manos de los zares, que ponían de manifiesto su inmovilismo social, y su pasotismo ante los problemas y las penurias de su pueblo. Quizás una excepción notable se pudo dar en la figura

---

<sup>80</sup> <https://cnnespanol.cnn.com/video/argentina-daniel-barenboim-wagner-antisemita-perspectivas-buenos-aires/> (8/11/18)

<sup>81</sup> BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *op. cit.*, p. 829.



de Nicolás I, en época napoleónica. Pero sin duda, el gran “reformador” de la Rusia feudal fue el zar Alejandro II al emancipar a los siervos en 1861, con el objetivo de modernizar Rusia y situarla en la órbita económica europea.<sup>82</sup>

Este hecho sin parangón en la historia rusa hizo que se escindieran dos corrientes o concepciones ideológicas con respecto a la modernización: los nacionalistas “eslavófilos” que idealizaban la especificidad de Rusia y los internacionalistas cosmopolitas, que buscaban conjugar la tradición rusa en el marco de una nueva tecnología y educación occidentales.

Cómo no, esto tuvo su trascendencia en las artes, y en el caso que nos concierne: la música. Mientras un ejemplo claro de compositores nacionalistas rusos lo constituyó el *Grupo de los Cinco*, también podemos destacar a otros compositores con tendencias algo más internacionalistas y aperturistas como Tchaikovsky, Glazunov o Arensky.<sup>83</sup> Veamos pues la producción de cada uno de estas corrientes y su aplicación en la doctrina nacionalista.

Modest Mussorgsky, Nicolai Rimsky-Kórsakov, Aleksandr Borodín, Mily-Alexeievitch Balakirev y César Cui formaron el *Grupo de los Cinco*. Su característica esencial, aparte de la defensa de una música nacional, fue el desprecio que sintieron hacia la profesionalización de la música en los conservatorios, particularmente en el de Moscú (donde dio clases Tchaikovski), ya que recordaban a los modos occidentales de instrucción. Pese a esto no nos podemos llevar a error, pues fueron intelectuales,

---

<sup>82</sup> PALMER, R., COLTON, J., *op. cit.*, p. 284.

<sup>83</sup> BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *op. cit.*, p. 838.



compositores e intérpretes que estudiaron profundamente la música continental. Incluso llegaron a admirarla. Pero a su modo., Así, sentían un gran aprecio personal y profesional por los compositores cosmopolitas como Tchaikovsky.<sup>84</sup> Afortunadamente, este antagonismo se frenó con la llegada de Rimsky Korsakov, antiguo militar, a una catedra del conservatorio de Moscú.

Aun con todo, unos y otros pueden relacionarse, en alguna medida, con un grupúsculo social e intelectual que iba a desempeñar un papel fundamental en el largo proceso revolucionario ruso: la *intelligentsia*, una palabra inventada entonces y que adquirió un significado mundial. Este conjunto de eruditos en campos diversos se definió, ante todo, por su rechazo radical al orden político y ético constituido. Por encima de sus diferencias teóricas y de la mayor o menor valentía (y conveniencia) a la hora de manifestar su crítica, compartían la convicción de ser un grupo de hombres encargados liberar al pueblo ruso y de ser un instrumento de transformación social.<sup>85</sup>

En líneas generales, la totalidad de los compositores antes señalados buscaron en varias ocasiones una fuente de inspiración operística en la obra de Pushkin, gran literato ruso comprometido en la lucha por la libertad: *Skaska o Tzare Saltane* (1900) de Rimsky Korsakov, *Eugene Oneghin* (1879) y *Pikovaia Dama* (1890) del propio Tchaikovsky, y *Boris Godunov* (1872) de Mussorgsky son sólo los ejemplos más significativos de música considerada

---

<sup>84</sup> *Ibidem.*, p. 885.

<sup>85</sup> PALMER, R., COLTON, J., *op. cit.*, p. 283.



nacionalista por los musicólogos actuales.<sup>86</sup> Aparte de estas, también resultaron muy significativas *Tzarskaia Nevesta* (1899), de Rimsky Korsakov, en la que se denuncia la arbitrariedad del poder zarista y *Zolotoi Pietujiok* (1909), obra póstuma del mismo autor, en cuyo argumento se presenta a la figura del zar con gran solemnidad para ir poniéndolo en ridículo progresivamente.<sup>87</sup> Con una actitud mucho menos crítica, Borodín encontró en la literatura medieval rusa su principal fuente de inspiración, siendo su obra más destacada *Kniaz Igor* (1890).<sup>88</sup>

Pero no sólo fueron óperas las obras más significativas de estos autores. Dentro del panorama instrumental del *Grupo de los Cinco* podemos destacar varios poemas sinfónicos, los cuales mezclan elementos oníricos, románticos y simbolistas para crear nuevas posibilidades de audición y de identidad nacional en el oyente: *En el Asia Central* (1880) de Borodin, *Noche sobre el Monte Pelado* (1867) y *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky (1874), y *Capricho español* (1887) de Korsakov son algunas de las cumbres musicales rusas.<sup>89</sup>

No obstante, paralelamente coexistía un compositor independiente al *Grupo de los Cinco*, no excesivamente abierto en lo relativo a sus ideas políticas, y que lograría un agrandamiento de la nueva sinfonía anticipada por Beethoven: Piotr Ilich Tchaikovsky.

---

<sup>86</sup> Resumen operístico de: MICHELS, U., *op. cit.*, p. 457.

<sup>87</sup> *Ídem.*, p. 457.

<sup>88</sup> MICHELS, U., *op. cit.*, p. 457.

<sup>89</sup> *Ibidem.*, p. 499.





Citado anteriormente y de familia acomodada, Tchaikovsky se pudo permitir estudiar en las mejores academias provinciales de Votkinsk para preparar su ingreso en la carrera de Derecho y Leyes. Sin embargo, desde época temprana tuvo claro su destino, y tras estudiar en la Escuela Imperial de Jurisprudencia de San Petersburgo, empezó a la edad de 23 años clases de composición con Rubinstein y Zaremba, compositores de marcada tendencia occidental respecto a la instrumentación y temática.<sup>90</sup>

Tchaikovsky, tras graduarse en el Conservatorio de Moscú en 1865, mantuvo una relación cordial con los *Cinco*. Le habían visto componer, formarse, crecer como compositor. Y lo respetaban dentro de la independencia musical que profesaban. Para más *inri*, a raíz del estreno de la obertura *Romeo y Julieta*, en 1869, se forjó una profunda amistad con Balakirev.<sup>91</sup>

Pero por lo que es más conocido nuestro compositor es por sus ballets (*El Cascanueces*, *El lago de los cisnes*...), sus sinfonías, en especial la 4 y la 6 (esta última, su famosa *Patética*, le sirvió como Réquiem al morir nueve días después de estrenarla)<sup>92</sup> y sobre todo por su *Obertura 1812*, ampliamente usada en películas y videojuegos.

---

<sup>90</sup> ALFAYA, J., *Chaikovski*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 25.

<sup>91</sup> *Ibidem.*, p. 34.

<sup>92</sup> La muerte de Tchaikovsky sigue envuelta en el misterio. Tal vez nunca se sepa la verdad. Lo que es verídico es que mantenía una relación que sobrepasaba la amistad con un alto funcionario de la corte, y por ello, en un Tribunal de Honor, fuera obligado a suicidarse. La versión oficial asegura que murió de cólera al beber agua en mal estado.



Al escucharla, es recurrente un tema que parafrasea parte del himno francés. En sus últimos minutos, la obertura estalla con una algarabía de campanas que sirven de analogía a una especie de cañones que había ideado mentalmente Tchaikovski en un ritmo muy ligero y pegadizo. Aun con todo, el compositor no estuvo orgulloso del resultado. Lo ratificó en una de sus cartas dirigida a Nadezda von Meck (1886): *resultaba muy fuerte y ruidosa, carecía de mérito artístico al escribirla sin calidez ni cariño.*

Es curioso que este autor, no precisamente nacionalista, compusiera tal grito de libertad ante el enemigo napoleónico. Hoy día se cree que lo más seguro es que, debido al carácter de pueblo unido frente al invasor (muy calado en la población rusa), Tchaikovsky compusiera la obra tras el encargo personal de su amigo Alejandro II. Pero no solo este hecho trascendental, que unió más si cabe al pueblo ruso, fue el encargado de que el compositor escribiera la obertura. Aquí entró en juego la futura inauguración de la Exhibición de Arte e Industria (1882) y la de la Catedral de Cristo el Salvador (1883).<sup>93</sup>

- **Bohemia:** Smetana y Dvorak<sup>94</sup>

Bohemia en estos años (1850- 1900) vivía las consecuencias de la escisión del Imperio austriaco y del nacionalismo húngaro (que hemos citado en el epígrafe anterior). Bohemia, actual República Checa, en esos años se encontraba marginada en la monarquía dual y buscó un resurgimiento nacional basado en su origen como pueblo. Así, los artistas bohemios

---

<sup>93</sup> BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *op. cit.*, p. 841.

<sup>94</sup> A partir de: <https://kerchak.com/la-musica-nacionalista-escuelas-nacionales-del-siglo-xix/> (14/11/18).



buscaron en las obras artísticas nacionalistas giros y guiños folklóricos que el pueblo llano entendiera. En música destacaron dos compositores relevantes: Smetana y Dvorak.

El primero compuso un ciclo sinfónico bien significativo: *Mi Patria* (1879) en el que se empleó música popular checa, y se usó el acervo tradicional de cada zona de la región imperial para caracterizar las partituras. Dentro de sus obras operísticas, compuestas a la vuelta de su exilio sueco, podemos destacar sus *Prodaná Nevesta* (1866), *Tajemství* (1878) y *Libuša* (1881). En los tres dramas se evidencia una profunda reflexión sobre el modo de vida de los pueblos checos. Asimismo, el ambiente aldeano de la región de Bohemia, su esencia como pueblo, quedó plasmado en el primer drama que hemos mencionado (*Prodaná Nevesta* o *La novia vendida*) y que además granjeó un gran reconocimiento a Smetana.

En otra línea ideológica, mucho más combativa, se inscribió otra composición en la que el personaje que da título a *Dalibor* (1868), basada en una leyenda checa de origen medieval, representa a la nación misma y los anhelos de libertad política de sus habitantes. Hoy día incluso, los directores checos siguen representando estas óperas en los grandes días de la fiesta nacional.

Por otra parte, tendríamos que mencionar a Dvorak, aclamado por sus contemporáneos, y considerado un músico de mayor rango intelectual y compositivo que su compatriota Smetana (es muy conocida su gira estadounidense, donde se dio a conocer al gran público como director de orquesta y como compositor con su *Novena* sinfonía).

No obstante, resulta paradójico que se le considerase un músico cosmopolita cuando él mismo reivindicaba en cada concierto sus raíces



nacionales, patente en sus *Danzas Eslavas* (1878), y el respeto empático hacia los nacionalismos eslovaco, moravo y ucraniano.

Dvorak encontró en esas *Danzas* muchos de sus temas e ideas musicales por lo que a la postre creó un lenguaje ágil y fluido en el que estaban presentes materiales procedentes de todos los países del este de Europa. Paralelamente a este *hit*, Dvorak también se hizo muy respetado con su trío para piano *Dumky* y la ópera *Rusalka* (1900). Ambas mezclan en sus líneas narrativas elementos sobrenaturales, como duendes, brujas, magia, cazadores y genios. Todos estos éxitos, estrenados más tarde o más temprano en Praga, lo situaron junto a Smetana en la máxima representación del nacionalismo de su país hasta la fecha.

- **Países nórdicos:** Sibelius y Grieg<sup>95</sup>

Al finés Jean Sibelius (1865- 1957) se le achacó hasta el último año de su vida no haber sido más que un simple títere artístico, debido al compromiso nacionalista que sus grandes poemas sinfónicos tuvieron. El ducado de Finlandia, fagocitado por Suecia desde hacía siglos, fue incorporado al Imperio Ruso en 1809 como resultado de la guerra sueco-rusa. Esta acción ayudó a que en el pueblo finés se creara uno de los mayores sentimientos nacionalistas europeos (por desgracia poco estudiado). Este músico fue fundamental para el desarrollo de una metodología investigadora con el objetivo de buscar las raíces de la lengua finesa y transcribir los cantos de tradición oral.

---

<sup>95</sup> Resumen con las ideas principales de: <https://kerchak.com/la-musica-nacionalista-escuelas-nacionales-del-siglo-xix/> (14/11/18).



Con ello, las intenciones rusificadoras del zar Alejandro III inaugurarían una serie de movimientos políticos y la aparición de sociedades secretas que se extenderían hasta la revolución de 1917. Una de ellas, con las que Sibelius simpatizó, se denominó la *Joven Finlandia*, a la inspiración de la sociedad italiana del mismo nombre, y que elegiría como fuente de inspiración los mitos populares del lugar. Una de las más sustanciales es la epopeya *Kalevala* (*País de los héroes*), recopilada por Elías Lönnrot en 1835-1849. El monumental poema sinfónico *Kullervo*, op. 7, compuesto por Sibelius en 1892 utilizó la epopeya explícitamente en muchos momentos, por lo que actualmente estaría considerada como una obra no válida por el plagio al que se vio sometida. Asimismo, sus siguientes obras vuelven la mirada hacia una dirección similar: *Suite de Lemminkäinen* (1895) y *Finlandia* (1900). Para más *inri* en 1899 se publicó un manifiesto que haría estallar una revuelta en todo el país contra las medidas de Nicolás II (nada reformistas). Este, escrito por el general Bobrikov, suprimía toda su autonomía política y convertía al ruso en la única lengua administrativa. Un período de resistencia pasiva se abrió a partir de entonces: fiestas, espectáculos y conciertos, en apariencia desprovistos de connotaciones políticas, favorecieron los sentimientos patrióticos aprovechados por la victoria bolchevique. Finalmente, el 6 de diciembre de 1917, Finlandia se constituyó en estado independiente.

Paralelamente a Sibelius, el compositor noruego Edvard Grieg se convirtió con el paso de los años en un erudito del cancionero popular de su país. Lo cultivó en la mayor parte de su extensa obra y contribuyó a ensalzar las señas de identidad de su patria. Su excelsa compilación de canciones armonizó estos cantos de manera magistral. Además, sus encuentros con Liszt (el cual le instó a perseverar en su línea de trabajo) e Ibsen tuvieron



como resultado la creación de una magnífica música incidental para el drama de este último: *Peer Gynt* (1874).

### 5. La “*Guerra de los románticos*”<sup>96</sup>

En la segunda mitad del siglo XIX, tras la muerte de Robert Schumann (1856) tuvo lugar una controversia musical conocida como la *Guerra de los románticos*, que involucró a figuras de la talla de Franz Liszt, Richard Wagner o Johannes Brahms. Sin embargo, esta fascinante controversia historiográfica, al contrario de lo que es usual a día de hoy, no se quedó en el mero amarillismo ni la descalificación vana.

Fue una época en la que se empezó a gestar un cisma estético representado por dos facciones de músicos con maneras distintas de comprender la situación artística de su coyuntura y, sobre todo, el legado y la obra de Beethoven. Las dos facciones eran el bando conservador y el bando progresista. El primero giraba en torno a Johannes Brahms, Clara Schumann y Joseph Joachim, mientras que los segundos tenían como figura principal a Franz Liszt y la llamada *Nueva Escuela Alemana* (encabezada por un entusiasta Richard Wagner).

Antes de llegar a la situación de la controversia, compositores como Frédéric Chopin, Hector Berlioz, Robert Schumann o Franz Schubert ya habían mostrado en la primera mitad del siglo XIX su maestría como exponentes de la música del Romanticismo conociendo las ideas del

---

<sup>96</sup> Síntesis de: MICHELS, U., *op. cit.*, pp. 505- 507.



clasicismo. En esta situación se preguntaban qué podían hacer para superar a Beethoven y afianzar la trayectoria de su futura música. Esto supuso una nueva escena en el solar artístico europeo, el cual exigió posicionarse en ideas.

Los conservadores lo tenían claro: preconizaron formatos abstractos de música absoluta cercanos al clasicismo y “alejados” de la introducción de factores externos, es decir, no musicales. Los autodenominados “progresistas” tampoco dudaron: se decantaron por una proto atonalidad mostrada por Berlioz en su *Symphonie fantastique* (influida por factores exógenos como las visiones opíoides o las múltiples descripciones realizadas).

El crítico Eduard Hanslick apoyó públicamente a los conservadores y respondió contra las fuentes exógenas de la música de Liszt. Por el contrario, el crítico Franz Brendel acuñó el término *Nueva Escuela Alemana* en 1859 que, a pesar de ser un término impreciso y problemático, aludía a las tendencias musicales que tenían a Franz Liszt como principal representante. Brendel, ferviente progresista en todos sus aspectos vitales, fue nombrado director, en 1844, de la influyente revista *Neue Zeitschrift für Musik*, la cual había sido fundada por Robert Schumann. Así, la guerra en prensa por parte de ambas facciones se daba continuamente con la publicación de diversos artículos y magazines independientes. También los propios compositores, inmersos en esta diatriba, participaron activamente en la vida de sus medios de comunicación escribiendo críticas musicales.

Con todo, hay que señalar que, en ocasiones, supuestos miembros de un mismo bando mantuvieron teorías discordantes respecto a determinados puntos. Es difícil observar una homogeneidad en las reflexiones de figuras tan



prominentes como Wagner, el cual conocía la actividad intelectual de la cultura de su época, o el del errante Liszt. Otro ejemplo significativo los podemos encontrar en el *Manifiesto*, ideado por Brahms para clamar contra la pasmosa parcialidad de la *Neue Zeitschrift für Musik*.

Estas dos tendencias se siguen pudiendo observar a día de hoy en los reductos de la música post- clásica. Pero no hay que caer en el maniqueísmo: ni Brahms abjuró de cualquier novedad ni Wagner degradó la música de sus contrarios. Actualmente, las dos camarillas enfrentadas en la *Guerra de los románticos* son aceptadas y admiradas. Hay que conocer, manejar y respetar la tradición, pero esto no debe frenar la aparición no sólo de técnicas nuevas, sino de dimensiones estéticas que pueden ser enriquecedoras para componer y crear lo que hemos tratado a lo largo de este trabajo: la música.

## 6. Breves conclusiones

Hemos trazado las líneas maestras de lo que supuso la influencia de a música en el siglo XIX y su relación con todos los procesos revolucionarios europeos (la francesa, las del 30 y 48) e ideológicos, principalmente los romanticismos y los nacionalismos que hemos expuesto detalladamente en el proyecto. Creo que se ha dado un punto de vista alternativo a esta etapa histórica desde la narración de las distintas corrientes musicales desde Beethoven hasta Grieg.

En definitiva, quizás algo extenso en la cronología, pero necesario para aprehender la trascendencia de estos en otras disciplinas artísticas, como la música.





## **Bibliografía/Webgrafía usada.**

- ALFAYA, J., *Chaikovski*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- RHALIZANI, J., *Apuntes de 1º bach: Historia del mundo contemporáneo*, Logroño, 2015.
- PALMER, R., COLTON, J., *Historia contemporánea*, Akal, Madrid, 1980.
- BURKHOLDER, J., GROUT, D., PALISCA, C., *Historia de la música occidental*, Alianza Editorial, Madrid, 2015.
- BURROWS, J., *Música clásica*, Espasa, Madrid, 2006.
- EVAN, M., *La Música como pensamiento. Público y música instrumental en la época de Beethoven*, Acanalado, Barcelona, 2014.
- MICHELS, U., *Atlas de la Música II*, Alianza Editorial, Madrid, 2013.
- RODRÚGUEZ, A., *Apuntes de Historia de la Música II*, Logroño, 2012.
- SHAPIRO, N., *An Encyclopedia of Quotations about Music*, DaCapo Press, Boston, 1981.
- WADE, N., “El origen de la Revolución Industrial”, *El País*, (12/09/2007).
- WAGNER, R., *Mi vida*, Turner, Madrid, 1989.
- <https://cnnespanol.cnn.com/video/argentina-daniel-barenboim-wagner-antisemita-perspectivas-buenos-aires/> (8/11/18).
- [https://is.muni.cz/el/1421/podzim2008/VH\\_751/hoffmann.html](https://is.muni.cz/el/1421/podzim2008/VH_751/hoffmann.html) (8/10/18).





Historia Digital colabora con la **Fundación ARTHIS**

---

<https://kerchak.com/la-musica-nacionalista-escuelas-nacionales-del-siglo-xix/> (14/11/18).

***Historia Digital*, XX, 35, (2020). ISSN 1695-6214**

**© Juan Rhalizani Palacios, 2020**

