

## Nacionalismo

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

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

En Francia, donde la ópera revolucionaria imprimió en el arte un giro hacia el romanticismo, la respuesta a la restauración posterior a la caída de Bonaparte, fue una forma adaptada a un nuevo y próspero público burgués, la *grand opera*. Los principales defensores de ésta durante las décadas de 1820 y 1830, convirtieron a la *Paris Opéra* en la principal casa de ópera de Europa, en la que se destacaron Daniel Auber (*La muda de Portici*, 1828), Rossini (*Guillermo Tell*, 1829), Fromental Halevy (*La judía*, 1835), y especialmente Giacomo Meyerbeer (*Los hugonotes*, 1836). Estas obras tienen en común la inclinación romántica por reunir todas las artes en suntuosas puestas en escena con decorados realistas e ingeniosos efectos de iluminación (y, muy a menudo, con catástrofe final incluida), con numerosos solistas y un gran coro y orquesta. Los argumentos también eran románticos y tomaban sus temas de la época de los caballeros, de las luchas independentistas, de países distantes o exóticos o de amores fracasados en medio de luchas dinásticas.

Común a todas estas diferentes tradiciones operísticas era el creciente papel de la orquesta. Con el nacimiento del romanticismo en el despertar de la Revolución Francesa y el mayor énfasis en las sensaciones individuales en lugar de en las formas aceptadas del antiguo régimen, el color instrumental se convirtió en una parte significativa de la expresión musical. Los compositores

franceses revolucionarios como Étienne Méhul hicieron uso insólito de los colores orquestales carácter místicos para adaptar óperas de diferentes tipos; con *Der Freischütz* (El cazador furtivo) Weber inventó el actual discurso orquestal que refleja el desplazamiento de la obra desde lo luminoso al horror de las tinieblas y de nuevo a la luz. Utilizó acordes disonantes con fines sensacionalistas, como un efecto por derecho propio en lugar de hacerlo como parte de una progresión funcional. Aunque nunca se ajustó con facilidad a la lógica de la forma sonata, también experimentó con estructuras nuevas en su música.

### **La influencia de Beethoven**

La Novena Sinfonía en re menor, opus 125 de Beethoven tenía implicaciones que los más grandes compositores de la siguiente generación no podían ignorar. Algunos intentaron acomodar las impresiones románticas a la forma sinfónica. Felix Mendelssohn dio rienda suelta a su gusto por los viajes en sus sinfonías escocesas (nº3 de 1843) e Italiana nº 4 de 1833). Schumann fue capaz de escribir sinfonías que describían el esplendor de la primavera en el Rin. Aunque estos ejemplos ampliaron el alcance de la forma sinfónica, no supusieron su ruptura. Otros compositores sintieron que después de la Novena, el compositor romántico debía buscar caminos nuevos para la música sinfónica. Para Hector Berlioz, la respuesta estaba en las llamadas sinfonías dramáticas, que aportaban ideas desde fuera de la música y se conformaban según una disposición individual; una de las características del romanticismo en la música es que cada tarea artística requiere una forma nueva e irrepetible. Su Sinfonía fantástica de 1830 dramatiza su amor por una actriz shakespeariana, con derivaciones hacia lo erótico, lo pastoral y lo diabólico. Para los jóvenes románticos, William Shakespeare es el símbolo de la libertad frente a las limitaciones del drama clásico francés y Berlioz se sintió animado a responder con una forma musical próxima a la novela en *Harold en Italis* (1834). En esta sinfonía, basada en otra figura romántica, la de Lord Byron, un solo de viola deambula por un paisaje y unos escenarios característicos del romanticismo. El instrumento personifica a un Byron romántico, libre de las restricciones clásicas, pero al mismo tiempo aislado y prendado de la melancolía que encarna el sonido de la viola. *Romeo y Julieta* (1838) toma el modelo de Shakespeare con libertad para definir una estructura sinfónica, que utiliza la idea de la Novena Sinfonía de incluir voces para articular la esencia del drama (aunque de hecho confíe la escena de amor a la orquesta sola).

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

### **Wagner: a favor o en contra**

Para Richard Wagner, la Novena Sinfonía era "música que llora por redimirse mediante la poesía", y veía como cometido suyo llevar el arte del desarrollo temático al teatro. Allí, las artes podrían finalmente unificarse de verdad en una síntesis de poesía, música y teatro, la obra de arte total, con una orquesta oculta que articularía y desarrollaría el drama psicológico que se está cantando y representando sobre el escenario. Este ideal se hizo realidad con la inauguración del *Festspielhaus* de Bayreuth en 1876; pero fue un largo periodo de formación, cuando la carrera de Wagner se vio sembrada de reveses, contradicciones y dificultades que sólo superaría mediante su colosal determinación y fe en sí mismo. Su primera ópera, *Las hadas* (1834) era una ópera alemana romántica, mientras que la segunda, *La prohibición de amar* (1836) tenía inspiración italiana. La tercera, *Rienzi* (1842) era una gran ópera al estilo parisino sobre el personaje de la famosa conjura antinobiliaria del siglo XIV. Pero la primera ópera en la que realmente se encontró a sí mismo fue en *El holandés errante* (1843), que aún marca su pertenencia a la ópera romántica tradicional en el tema del contacto entre los mundos del espíritu y los seres humanos y por sus poderosas músicas de tormenta, pero ante todo por su potencia. Después de *Tannhäuser* (1845) y *Lohengrin* (1850), se entregó a la composición de la tetralogía *El anillo de los nibelungos* (1852-1874), interrumpida sólo

para escribir *Tristan e Isolde* (1865), que combina las ideas románticas del amor y la muerte, y *Los maestros cantores de Nuremberg*, (1868). En esta última obra recompone, desde una visión romántica, el pasado de Alemania en el contexto de una historia de amor y recuperación del orden civil amenazado; esta partitura es una de las tres mayores obras de arte cuyo tema es el arte mismo. Su última ópera, *Parsifal* (1882), utiliza la metáfora cristiana para describir un orden religioso ideal amenazado por el caos.

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

Quizá el romanticismo musical más independiente se dio en Rusia, donde Piotr Chaikovski (un decidido antiwagneriano) exploró unas sinfonías románticas nuevas que dramatizaban su sentido personal del destino que amenazaba su vida. También escribió canciones influidas por modelos románticos franceses y óperas, como *Eugene Onegin* (1879) y *La reina de espadas* (1890), que proceden del mundo literario romántico de Alexandr Pushkin.

El nacionalismo ruso tiene su obra culminante en el *Boris Godunov* de Modest Músorgski (versión original de 1869), cuyo héroe ofrece una versión rusa particular del alma dividida del romanticismo. Allí existía también una devoción por el realismo que absorbía a los pensadores rusos y que tenía raíces románticas. Así ocurre en la escena famosísima de la muerte de Boris no con un aria formal sino con su voz desgarrada que se pierde musicalmente en el olvido. El ejemplo de Glinka aún estaba vivo y queda patente en una serie de óperas épicas y fantásticas de Nikolái Rimski-Kórsakov.

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

El legado del romanticismo musical es tan complejo como sus orígenes. Los movimientos del impresionismo, el expresionismo y el verismo deben mucho a las ideas románticas; incluso subsiste cierto romanticismo reprimido en la obra de un compositor tan antirromántico como Stravinski, mientras que un romanticismo más abierto ha guiado las ideas de Ek y Béla a compositores tan cercanos a la música del siglo XX como Leoš Janáček y Bartók, o el pleno romanticismo del único gran compositor inglés de la época, Edward Elgar. A pesar de ello, ya estaban creciendo nuevas ideas durante la primera década del nuevo siglo, y el romanticismo no alcanzó el año 1914 como idea artística central.

### **Formas y fuentes de inspiración**

Era natural que la reacción de los compositores románticos contra las ideas de la Ilustración respecto a la razón y el orden se tradujera en irracionalidad y caos, por lo que casi resulta una contradicción hablar de un movimiento unificado. Después de la universalidad de la Ilustración, el romanticismo es la edad del individuo. El suceso más significativo para los compositores, y para todos los artistas, fue la Revolución Francesa. En su país de origen tuvo un efecto inmediato sobre la ópera. En lugar de los argumentos del barroco, que generalmente buscaban su inspiración en la antigüedad clásica y reflejaban una jerarquía organizada de dioses, gobernantes y pueblo, ahora los temas se situaban en el excitante y peligroso tiempo presente. Un género que acabó llamándose ópera de rescate trataba, por lo general, del cautiverio de la heroína a manos de un tirano y del rescate por su amante. También

aparecían con frecuencia dilemas que se solucionaban en el último momento gracias a los esfuerzos de los propios seres humanos, en lugar del *deus ex machina* (por intercesión divina) de la ópera del barroco. Uno de esos ejemplos es *Lodoiska* (1791) del compositor italiano establecido en París, Luigi Cherubini; incluía una banda de tártaros, al estilo de Rousseau, y moralizaba sobre la justicia y la libertad. En la nueva era sin dioses, las ceremonias parisinas asumieron la forma de vastas odas corales con música, a menudo interpretada al aire libre, que alababan al Hombre y a un difuso ser supremo, así como a las virtudes revolucionarias de la libertad, la igualdad y la fraternidad.

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

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

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

Como parte de la edad del héroe, el intérprete se convertía en uno de ellos, por lo que debía vencer azarosas dificultades mediante su técnica y expresar las emociones que muchos sentían pero nadie podía articular con tanto talento; puesto en tela de juicio el antiguo orden social, político y religioso, el

hombre se enfrentaba sólo a sus propios recursos, por lo que el individualismo artístico se premiaba. Weber, al igual que su amigo Hoffmann, fue un destacado escritor, compositor, pianista y director, y su obra para piano hizo del virtuosismo el tema principal de su arte. Con Niccolò Paganini, las extremas dificultades técnicas de la música para violín dieron alas a la fascinación, subrayada por el dominio casi diabólico de una personalidad sombría y macabra. Su ejemplo fue seguido por Franz Liszt, que se convirtió en uno de los más grandes pianistas de todos los tiempos, máximo representante de lo que se conoció como edad del virtuosismo. Frédéric Chopin exploró la poesía que podía hallarse en la técnica pianística mediante sus Estudios, a la vez que desarrolló la idea de nocturnos a modo de danzas poéticas (valeses, polonesas y mazurkas), así como baladas y preludios que describen atmósferas.

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

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

En Francia, donde la ópera revolucionaria imprimió en el arte un giro hacia el romanticismo, la respuesta a la restauración posterior a la caída de Bonaparte, fue una forma adaptada a un nuevo y próspero público burgués, la *grand opera*. Los principales defensores de ésta durante las décadas de 1820 y 1830, convirtieron a la *Paris Opéra* en la principal casa de ópera de Europa, en la que se destacaron Daniel Auber (*La muda de Portici*, 1828), Rossini (*Guillermo Tell*, 1829), Fromental Halevy (*La judía*, 1835), y especialmente Giacomo Meyerbeer (*Los hugonotes*, 1836). Estas obras tienen en común la inclinación romántica por reunir todas las artes en suntuosas puestas en escena con decorados realistas e ingeniosos efectos de iluminación (y, muy a menudo, con catástrofe final incluida), con numerosos solistas y un gran coro y orquesta. Los argumentos también eran románticos y tomaban sus temas de la época de los caballeros, de las luchas independentistas, de países distantes o exóticos o de amores fracasados en medio de luchas dinásticas.

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

**El nacionalismo:** El nacionalismo español se desarrolló algo más tarde que en otros países. Los principales representantes fueron Isaac Albéniz, Felipe Pedrell, Enrique Granados y, ya en el siglo XX, Manuel de Falla quien convirtió la música española en un fenómeno universal. En el nacionalismo se destacaron los artistas por que cada uno le ponía un toque musical originario de su país.

**Nacionalismo:** Los llamados nacionalistas viven en un mundo político en el que el arte tiene un significado de afirmación nacional. En algunos países, como Rusia, se busca esa afirmación contra el imperio de la música importada, que durante muchos años había dominado a la clase culta. En países sojuzgados bajo la artificial unidad, por ejemplo, del Imperio Austro-Húngaro - Hungría, Bohemia-, ese nacionalismo en el arte es un grito de rebeldía contra la opresión. Potenciando las costumbres y las artes autóctonas, los pueblos con personalidad propia luchaban contra una imposición autoritaria que intentaba la igualdad hecha por la fuerza.

#### MIJAIL GLINKA (1804-1857), PADRE DE LA ESCUELA RUSA

Perteneciente a una familia de terratenientes acomodados, se dedica a la administración de los transportes. La música en realidad fue recibida como un complemento de su educación, pues los músicos en su época eran realmente esclavos y su oficio era poco estimado. Por ello quizás los músicos rusos pertenecían a familias acomodadas, y su cultura musical la había obtenido de manera autodidacta. De tal suerte que si se dedicaban a la música era porque existía realmente una pasión y dotes para ello.

A los 10 años Glinka comienza sus estudios de piano y violín con un músico contratado por un tío suyo, y en San Petersburgo toma lecciones con varios profesores. De la música culta toma las técnicas necesarias y emprende una aventura para la ejecución, digamos culta, de la música popular.

En 1842 Glinka presenta su segunda ópera *Russian y Ludmila*, inspirada en el poema homónimo de Alexandr Pushkin, que pretende recuperar los modos de la antigua canción ética rusa, sin embargo la ópera resulta fabulesca y con una clara orientación hacia el exotismo oriental. Con esta obra Glinka abre las puertas a un nuevo estilo al que varios artistas como Korsakov, Musorgsky, Borodin y Tchaikovsky se adhieren y se convierten en dignos representantes de él con obras muy significativas. Cuando *Russian y Ludmila* se presenta resulta en un verdadero fracaso, así que Glinka parte hacia España y recoge la música popular de ese país para sus siguientes obras: *Jota aragonesa* y *Noche de verano en Madrid*. El interés de Glinka por la música popular de los pueblos es en realidad la base del nacionalismo musical, de donde parte la formación del grupo de los "Cinco".

#### **INTRODUCCION AL NACIONALISMO MUSICAL**

El nacionalismo musical nace en Rusia, país que hasta entonces no se había incorporado al desarrollo musical que había tenido Europa occidental. Mientras que en esta parte de Europa la música culta había dominado en los siglos XVII y XVIII, en Europa oriental es la música popular la que aparece intacta y se conserva con todas sus cualidades. Durante el Romanticismo Europa occidental recurre por última vez a la música popular para incorporarla a la música culta, recordemos el surgimiento del Lied, que no solamente integra canciones populares, sino que es una expresión musical elegante e

incluso refinada. Por su parte las naciones de Europa oriental comprenden que en su música poseen un patrimonio valioso, totalmente agotado en Italia, Francia y Alemania, y los compositores nacionalistas emprenden la tarea de elevar la música popular a música culta.

En Rusia existían dos corrientes: los que deseaban asimilar los valores políticos, sociales y culturales de Occidente, y los eslavistas que pretendían, con una actitud de rechazo hacia Occidente, construir su propia identidad no solamente en el plano cultural y social, sino también en el musical. En esta situación de contrastes nace la Escuela Nacional, y es la ópera *La vida por el zar* de Mijail Ivanovich Glinka, representada en San Petersburgo en diciembre de 1836, la que inicia este movimiento.

Por supuesto la música rusa tenía una influencia de varias partes de Oriente, de ahí su heterogeneidad que la hizo tan rica para los compositores, quienes no solamente llevaron a cabo una labor de transposición de la obra, sino que se esmeraron en su interpretación e invención. Por su parte, los compositores extranjeros también enriquecieron la cultura musical rusa, y poco a poco le otorgan el conocimiento crítico y el dominio técnico y lingüístico que sitúa a la música rusa en un plano elevado, el de la música culta. Así, la Escuela Nacional, por su base nacionalista, se convierte en una institución que busca la expresión política de un pueblo, de tal suerte que salen a la luz óperas con contenido ideológico como *El mercado cubierto* de San Petersburgo, con música de Mikhail Matinskij o *Un incidente a causa de una carroza*, en la que su autor Vasilij Paskevich retrata a la nobleza imitadora de las modas francesas y despótica con los siervos. Catalina II tuvo gran influencia en la Escuela Nacional pues escribió los libretos de algunas óperas cómicas inmersas, por supuesto, en un contenido ideológico aparentemente liberal, aunque su participación es en ocasiones tambaleante pues otros libretos los hace realmente reconociendo las virtudes de la aristocracia.

### **LA MUSICA NACIONALISTA ESLAVA**

En el área eslava se da otro movimiento que no obedece a los mismos impulsos que alimentaron a la música rusa. En esta área hubo una influencia decisiva de la música alemana. Por ejemplo, en Bohemia se encuentran elementos de importación alemana y elementos autóctonos en las canciones y danzas. En Praga, ya en 1700 se funda un teatro de ópera italiana.

Un compositor es Bedrich Smetana, quien con sus obras *La novia vendida*, y *Mi patria*, logra crear una música checa autónoma aunque con características europeas. Otro compositor es Antonio Dvorak, que en sus primeras obras refleja una influencia claramente alemana, pero también una fascinación eslava, remontándose al mismo tiempo con insistencia en las fuentes de la música ucraniana. Una de sus obras *Sinfonía del Nuevo mundo*, ejecutada en 1893 en Estados Unidos con enorme éxito, reúne la tradición occidental y la civilización antigua y reciente de Oriente, y que uniéndolas pareciera representar la unión e integración de la humanidad.

El cuadro de música checa la completan dos compositores que demuestran una tremenda originalidad en su creatividad. Ellos son Fibich y Janáček, seguidores de Smetana y de Dvorak.

### **EL NACIONALISMO MUSICAL EN EUROPA**

El nacionalismo musical europeo del siglo XIX surge cuando varios compositores se hacen conscientes del valor de la música folclórica. En su etapa incipiente en San Petersburgo, con los nacionalistas rusos, y más tarde se extiende hacia las ciudades europeas más importantes: Londres, París, Munich, Viena. Es una confluencia y, digamos, también hermandad de los músicos de toda Europa en la que se transmiten las técnicas de la música culta y se imponen a la música de origen folclórico para dar un nuevo estilo musical que se relaciona ampliamente con los cambios sociales e ideológicos de toda Europa. El nacionalismo es en realidad una búsqueda de identidad nacional de los compositores. En la Rusia zarista Glinka; Dvórák y Smetana, en Checoslovaquia, Grieg en la música escandinava y, por supuesto el grupo de "LOS CINCO" BALAKIREV, CUI, BORODIN, MUSORGSKI Y KORSAKOV trascienden hacia Europa con un concepto más definido de la música nacionalista. Sin embargo es Dvórák quien realmente se perfila como el músico nacionalista más importante.

Una vez implantado en Europa el nacionalismo musical transformando todo el entorno musical europeo. En España esta corriente tiene un importantísimo impulso y da origen a compositores como Albéniz, Granados y Manuel de Falla.

## **EL NACIONALISMO MUSICAL EN AMÉRICA**

Como en los países europeos, el nacionalismo en América está fuertemente enraizado en los movimientos sociales. En Brasil surge, ya en el siglo XIX, Antonio Carlos Gomes, compositor que debe ser considerado pionero de esta corriente.

Sin embargo, es en Estados Unidos en donde se manifiesta con mayor fuerza el nacionalismo con Chales Ives, Aaron Copland, George Gershuin. Ruggle, Virgil Thomson y Henry Cowell, mientras que en Argentina Juan José Castro, López Buchardo y Alberto Ginastera son los representantes; en Cuba: Roldán, García Cartula y Ardévoll y Brasil con Villa-Lobos, Guarneri, Fernández Siqueira y Mignone.

## **EL GRUPO DE LOS CINCO RUSOS**

Alrededor de 1860 nace en San Petersburgo el grupo llamado de los "Cinco". Lo componen Milly Balakirev, Alejandro Borodin, Cesar Cui, Modesto Musorgsky y Rimsky Korsakov.

El grupo de los "Cinco" resulta ser una verdadera alianza entre los compositores que buscan una fidelidad al patrimonio musical tradicional, que es interpretado de una manera muy personal por cada uno de ellos.

Si quisiéramos caracterizar a cada uno de los integrantes de este valioso grupo, diríamos que Balakirev fue el impulsor del grupo; Borodin el influyente, Cesar Cui el defensor literario; Musorgsky el genio, y Korsakov el maestro y propagandista del grupo, amén de que todos produjeron obras de valor incalculable, además de haber ejercido en toda Europa una influencia decisiva para su época.

## **MILLY BALAKIREV**

Nació el 2 de enero de 1837 en Nishnij-Nowgorod. Sus primeros estudios musicales los recibió de Oulibishev, y a los 18 años se presentó en San Petersburgo como compositor y pianista.

Por su estilo, que de alguna manera reunía las características del nacionalismo, Glinka lo nombró su sucesor. Su experiencia, espíritu organizador y metódico uniría a la obra de los "Cinco" con todas sus características nacionalistas. Por su iniciativa nació la Escuela Pública de Música, que se convirtió en sede del movimiento. En 1866 publicó una colección de canciones populares rusas que fue muy importante para iniciar la investigación del folclore de su nación. De 1883 a 1895 fue director de los Cantores de la Capilla Imperial. Como compositor tiene en su producción los poemas sinfónicos, En Bohemia y Rusia, escrito para la inauguración del monumento a Glinka en San Petersburgo; dos sinfonías; varias oberturas, Fantasía sobre aires nacionales y su conocida Islamey, etcétera.

Balakirev resulta ser el guía para este nuevo movimiento que pretende incorporar al pueblo a la concepción de la música rusa, que estaba antiguamente destinada solamente a las cortes y a la aristocracia. A Balakirev se debe que muchas de las obras de los compositores que integran el grupo de los "Cinco" sean conocidas.

Balakirev murió en San Petersburgo el 30 de mayo de 1910.

## **ALEXANDER BORODIN**

El 12 de noviembre de 1833 nace en San Petersburgo Alejandro Borodin, perteneciente a una familia aristocrática, pues fue el hijo del príncipe Gedianov.

Borodin fue médico militar y llegó a ser Consejero de Estado, y catedrático de Química en la Academia Medico-quirúrgica. Su gusto por la música fue el de un mero aficionado, sin embargo sus dotes le llevaron a componer dos sinfonías; el poema sinfónico Las estepas de Asia Central; dos cuartetos, un trío, un sexteto para cuerda y un quinteto para piano; Pequeña suite, scherzo, una sonata para piano y la ópera El príncipe Igor que fue terminada por Rimsky Korsakov, así como la obertura escrita por Glazounoff. En el segundo y tercero actos de esta obertura se encuentran las Danzas Polovtsianas, que con bastante frecuencia se tocan en las salas de conciertos.

Borodin realizó varios viajes fuera de su país y estuvo en estrecho contacto con músicos europeos. Murió en San Petersburgo el 27 de febrero de 1887, víctima de un infarto mientras asistía a una fiesta.

### **CESAR CUI**

Nació en Vilna, Polonia, el 6 de enero de 1835. Hijo de un oficial francés y de una mujer lituana. Desde pequeño tomó clases de música y estudió la carrera de ingeniero en la Escuela Militar de San Petersburgo; fue ahí en donde se hizo experto en fortificaciones, materia sobre la que escribió dos libros. Durante 13 años redactó El diario de San Petersburgo y colaboró en la "Gaceta musical de París". Entre sus obras están once óperas, más de 200 canciones y dos libros musicales La música en Rusia y El anillo de los nibelungos. Murió en 14 de marzo de 1918.

### **MODEST MUSORGSKY**

Por su talento, es considerado el más importante del grupo de los "Cinco". Moussorgsky nace en Karevo, Rusia, el 21 de marzo de 1835, y muere en San Petersburgo el 28 de marzo de 1881. Las primeras lecciones musicales las recibió de su madre, Julia Ivanova, y de una pianista alemana. También estudió en la Academia Militar pero siguió con sus estudios de piano con Herke, un reputado profesor de piano, Tiempo después conoció a Cesar Cui quien lo presentó con Balakirev. Éste le dio clases y le infundió sus ideas musicales. Muy pronto Musorgsky manifestó una extraordinaria originalidad y un temperamento apasionado, y esas cualidades le dieron muy pronto un lugar importante entre sus compañeros del grupo de los "Cinco", sin embargo su condición económica precaria y las frustraciones que de ella se derivaron le hicieron caer en el alcoholismo que pronto hizo decaer su trabajo. Su obra manifiesta una constante melancolía, por ejemplo El huérfano, o Sin sol, pero no es sino su ópera Boris Gudonov donde refleja el drama nacional ruso. Otras obras de Musorgsky son Cuadros de una exposición escrita originalmente para piano y que Maurice Ravel instrumentó tan acertadamente. También escribió varias obras para piano.

### **NICOLAI RIMSKY KORSAKOF**

Fue Korsakof el que utilizó la técnica musical más refinada del grupo de los "Cinco". Nació el 18 de marzo de 1844 en Tischwine, y murió en San Petersburgo el 21 de junio de 1908. Estudió en la Marina, y al mismo tiempo con el pianista Kanille y el violonchelista Ulich. En 1865, bajo la dirección de Balakirev, estrenó su primera sinfonía, considerada la primera obra rusa de este género, al igual que su poema sinfónico Sadko. En 1873 escribió su primera ópera La Pskovitana; en 1880 Una noche de mayo; en 1882 Copo de nieve; en 1895 Noche de Navidad; en 1898 Mozart y Salieri; en 1898 La novia del zar; etc., y en 1908 El gallo de oro que fue prohibida por la censura y presentada por vez primera en París en 1914. Por otro lado, Korsakof escribió obras para orquesta, tres sinfonías, un concierto para piano y orquesta, oberturas y canciones populares rusas. También fue profesor de Composición en el Conservatorio de San Petersburgo.

En cuanto a su obra didáctica escribió un Tratado de armonía, y un Tratado de Instrumentación, obras que ejercieron una importante influencia entre los jóvenes compositores de la época.

Compositores como Glinka, Borondin, Rimski-Korsakov, Mussorgsky Tchaikovski, Dargomizski en Rusia, Grieg, Nielsen, Gade en Escandinavia, Pedrell, Falla, Granados, Albéniz en España son destacados exponentes de esta tendencia.