

Alfredo Rebaza

Música pictórica en el siglo XIX

En el siglo XIX, el romanticismo representó el máximo esplendor de la cultura occidental, cuya alma se había forjado desde el gótico en el siglo XII y cuyo último y más grande logro artístico lo constituyó, según señalan grandes filósofos como Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche y Oswald Spengler, la música.

Incomprensible e inalcanzable en formas y significado, la música escondía desde el barroco, a inicios del siglo XVII, revelaciones que solo poderosas mentes podían percibir, siendo, debido a esta condición, descartada de las recopilaciones y estudios sobre la historia del arte, cuyos clasificadores no hallaron mejor solución que desechar el pesado y complicado bulto al ensamblar “su” historia del arte, apartando así de sus (incompletos) compendios un vasto mundo de formas y sonidos, indispensables para una comprensión total del arte.

A mediados del siglo XVIII, mientras fluía inagotable en riqueza de ideas, la música fue colocada en el escalón más bajo de las categorías artísticas por los enciclopedistas france-

ses, atribuyéndole falta de significado. Finalmente, en el mundo intelectual se dio por sentado que la música llevaba un retraso respecto de las demás artes, cuyas tendencias estéticas lograba con gran rezago alcanzar, creencia que ha perdurado en el tiempo y que aún se enseña en nuestros días.

Sin embargo, en el siglo XVIII se produjeron grandes avances en el campo de la música instrumental, la cual se había emancipado de la música vocal en el barroco, pero por aquella época no había quien entendiera con propiedad el elevado lenguaje que los grandes maestros empleaban en sus sinfonías, conciertos, música de cámara y dramas musicales. Tendría que llegar el romanticismo, en el siglo XIX, para que la música ocupase el sitio que desde el barroco le correspondía como lenguaje artístico de posibilidades superiores. Es difícil determinar cuándo se inicia este periodo en la música, pues emerge justamente de dos de las tres columnas principales del clasicismo, grupo conformado por Franz Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) y Ludwig van Beethoven (1770-1827).

Obras maduras de Mozart como el *Cuarteto con piano K. 478* (1785), el *Concierto para piano N° 20 K 466* (1785). El favorito de Beethoven, para el que escribió en el siglo XIX la más famosa *cadenza*), el *Concierto para piano N° 24 K. 491* (1786), la *Sinfonía N° 40 K 550* (1788). La escena del *Comendatore*, hacia el final de la ópera *Don Giovanni* (1787) y el *Réquiem K 626* (1791), poseen un “contenido” que, si bien está enmarcado en formas clásicas, expresa en sus melodías ideas que presagian la futura conciencia del hombre y de su destino, paradigma principal del romanticismo.

Así, Beethoven recibe la gran herencia clásica y a partir de ella explora nuevos rumbos, hallando caminos inexplorados llenos de cielos que expresan un simbolismo antes no

contemplado, como lo demuestran sus obras a partir de finales de la última década del siglo XVIII: las tres célebres sonatas para piano *Nº 8 “Patética” opus 13* (1798-1799), *Nº 14 “Claro de Luna” opus 27* (1801) y *Nº 23 “Appassionata” opus 57* (1804-1805); la *Sinfonía Nº 3 “Heroica”* (1804) y en gran manera la *Sinfonía Nº 5 en Do menor* (1807). Este visionario enciende el fuego romántico en la primera década del siglo XIX, el cual solo se apagará hacia fines de esa centuria, cuando la cultura occidental exhale su último suspiro.

Hacia el final del primer cuarto del siglo XIX, los compositores del romanticismo temprano, si bien continuaron recurriendo a las formas heredadas del clasicismo, se apartaron de su equilibrio expresivo, volviéndose el fin supremo del artista el plasmar en su obra los más intensos y sublimes sentimientos humanos, envolviéndolos con una visión profunda y grandiosa de la naturaleza, sombreando sus escenarios con la representación de símbolos que caracterizarían a esta etapa final de la cultura occidental, y que en ninguna otra cultura anterior se habían dado con tanta fuerza, como la batalla del azar contra el destino, la armonía entre el mundo interior y exterior del hombre, y el empleo de la idea de la muerte como elemento redentor y liberador de los pecados y ataduras terrenales. Simbolismo que impregna las obras de este periodo de motivos que representaban un intento de trascendencia hacia la inmortalidad en oposición al insalvable sino de la muerte.

Bajo estas concepciones, la música romántica logra que grandes pensadores de la época la consideren como la más grande de las manifestaciones creadas por el hombre, como afirma el filósofo alemán Arthur Schopenhauer en su obra *El mundo como voluntad y representación* (1819):

La música constituye por sí sola capítulo aparte. En ella no encontramos la imitación o reproducción de una Idea de la esencia del mundo; pero es un arte tan grande y magnífico, obra tan poderosamente sobre el espíritu del hombre, repercute en él de manera tan potente y magnífica, que puede ser comparada a una lengua universal, cuya claridad y elocuencia supera en mucho a todos los idiomas de la tierra.

Añadiendo:

Sin embargo, la semejanza entre la música y el mundo, el aspecto bajo el cual la música puede ser una imitación o reproducción del mundo, es algo profundamente oculto. En todos los tiempos se ha cultivado la música sin adquirir conciencia clara de esta relación; contentándose con comprenderla inmediatamente y renunciando a concebir en abstracto la raíz de esta comprensión inmediata.

Más tarde Friedrich Nietzsche diría que “sin la música la vida sería un error” y “la música expresa la esencia de toda vida”.

Ya en el siglo XX, una de las mentes analíticas más poderosas de la historia, el filósofo alemán Oswald Spengler, en su obra *La decadencia de Occidente* (1918-1922), ofrece una visión retrospectiva que revela y revalora la música de los grandes maestros desde los siglos XV al XIX y la equipara con las grandes manifestaciones artísticas de la Antigüedad, diferenciándolas en aspectos esenciales y cruciales para entender el arte de lo que él llama alma fáustica (según el filósofo de Blankenburg nacida en Occidente en el siglo XI).

Según afirma Spengler, los sentidos son solo puentes que conducen la esencia de la obra artística a nuestra mente, donde actuará según nuestra percepción del mundo, por

tanto, la música, la pintura y la plástica pueden producir impresiones interiores similares:

Comparados con una estatua de Mirón, pertenecen a uno y el mismo arte un paisaje de Poussin y la cantata pastoral para música de cámara, de esta misma época; Rembrandt y las composiciones para órgano de Buxtehude, Pachelbel y Bach; Guardi y las óperas de Mozart. El lenguaje de formas interiores que nos hablan todas estas obras es de tal manera idéntico, que ante esta identidad se desvanece la diferencia entre los medios ópticos y los medios acústicos.

Pero la más importante característica del arte fáustico y la que lo diferencia del arte de las culturas precedentes es la proyección del contenido de la obra más allá de sus marcos o parámetros físicos:

La fase correspondiente del arte occidental llena los tres siglos que van de 1500 a 1800, desde el final del gótico posterior hasta la caída del rococó, y, por lo tanto, hasta el término del gran estilo fáustico. En estos siglos la voluntad de trascender al espacio va penetrando en la conciencia con fuerza cada vez mayor; y, correspondiendo a ello, desarrollase la música instrumental hasta convertirse en el arte predominante.

Impresiones pictórico-musicales

Los grandes compositores del barroco trabajaron con la música modelos arquitectónicos, semejantes a las catedrales en las que se ejecutaban sus obras; también incluyeron motivos impresionistas en sus trabajos, como la representación de

la tormenta y el vuelo de los pájaros en los célebres conciertos de Vivaldi, conocidos como *Las cuatro estaciones*. Alcanzaron esta dimensión gracias a que ampliaron la gama de colores de su paleta orquestal hasta lograr matices que no tendrían paralelo fuera del mundo de los sonidos. Así, con un enfoque más intenso de ideas y con nuevos recursos tímbricos, surgieron los conceptos que permitieron en el futuro la música programática, impresionista, alegórica, decorativa, evocativa, figurativa y descriptiva.

La transición del periodo clásico al romántico

Beethoven vivió la mitad de su vida en el siglo XVIII y la otra mitad en el siglo XIX. Él, Haydn y Mozart conformaron la primera escuela vienesa, la cumbre más elevada del clasicismo musical, aquel lenguaje de formas bien definidas y estabilidad inmutable; de proporciones exactas y exquisitez incomparable.

Los historiadores del arte han llamado falsamente “clásico” (neoclásico para las demás artes) al periodo comprendido entre 1750 y 1800, pues creían que los principios estéticos de la cultura griega habían renacido en Occidente en el siglo XIV, y que el arte de la segunda mitad del siglo XVIII se emparejaba con el de la Grecia clásica. Pero, tal como afirma Spengler, no hubo tal “Renacimiento”, por el hecho de que la concepción del arte y del pensamiento de una cultura pretérita no puede brotar en otra cultura posterior conservando válidamente su visión íntima del mundo. Por lo tanto, las manifestaciones artísticas del llamado “Renacimiento” (alma fáustica) tienen una esencia diferente, que en el caso de contraponerla a la cultura griega (alma apolínea) resulta opuesta.

Echemos un vistazo al pasado. Le era ajeno al alma antigua relacionar la forma “incorpórea” de su música con las formas palpables de su pintura, plástica y arquitectura. No identificaban construcciones de arquitectura musical, ni pintura hecha con pinceladas musicales, el contorno de sus formas artísticas era tan definido que no cabía nada más que la percepción inmediata y estaba fuera de lugar buscar otra interpretación. Era la impresión primaria la que inundaba los sentidos del hombre griego, constituyéndose para él en plenitud lo perceptible al tacto de la vista. Así, con un mundo de experiencias sensoriales de bien marcados paradigmas, no era el fin de sus obras otro que la contemplación externa, experiencia que daba por completada su búsqueda de la belleza.

No era su fin ni el destino de su cultura hallar al mundo interior más allá de los sentidos, al grandioso mundo de formas infinitas que siglos después resplandecería en Occidente por sobre todas las anteriores culturas.

A pesar de que el drama musical era hasta Esquilo la más elevada manifestación artística y que Pitágoras había concebido la “Armonía de las Esferas” (pensaba que los cuerpos celestes estaban separados unos de otros por intervalos correspondientes a longitudes de cuerdas armónicas y que el movimiento de las esferas daba origen a un sonido musical), no sintieron el eco entre las notas musicales y las medidas geométricas, ni percibieron la semejanza entre la armonía musical y los colores. No había posible similitud entre las formas de las diferentes artes, ni podían concebir un lenguaje universal que a su entendimiento se revelase como soberano del arte.

Siglos después, a diferencia de las musas, que para el griego simbolizaban las protectoras e inspiradoras de las artes y las ciencias, para el alma occidental esta custodia recaería y

pertenecería al artista y a su íntima e individual concepción del mundo.

Retornado al romanticismo en el siglo XIX, mucho se ha escrito sobre Beethoven, el compositor más emblemático de este periodo. Nacido en 1770 en Bonn, Alemania, su vida estuvo marcada por un padecimiento que podría tomarse como la ironía más cruel del destino de un músico: la sordera.

Al respecto, Spengler sostiene:

No es un azar el que Beethoven haya compuesto sus últimas obras estando sordo. Esta sordera cortó, por decirlo así, el último ligamen sensible. Para esta música, la vista y el oído son por igual puentes que conducen al alma; y nada más. Pero este modo visionario de gozar el arte le es totalmente extraño al hombre griego. El griego palpa el mármol con la mirada; el sonido pastoso del aulos le produce una impresión de contacto corpóreo. Los ojos y los oídos son para él receptores de la impresión rotunda, completa. En cambio para nosotros, desde la época del Gótico, ya no tienen los sentidos esa función.

Fue este hombre quien encaró la transición hacia una nueva era, llena de arrebatos, de grandeza desbordante, dominada por el subjetivismo del artista que siente y representa el mundo y las emociones con plena conciencia de ser un intérprete único, personal.

Hasta entonces, la música siempre debió obedecer a normas establecidas, y en algunos casos estrictas, así fue en el barroco y también en el clasicismo, los periodos precedentes al romanticismo, pero debía llegar el momento de la emancipación de las reglas que parecían inmutables, un peligroso proceso que requería de mentes que tuvieran la capacidad de combinar de forma indisoluble arte y ciencia, los elementos principales de la música.

Así, la culminación de la creatividad humana en el campo musical llegaría en el siglo XIX de la mano de compositores de diversas escuelas, como la alemana con Beethoven (1770-1827), Schubert (1797-1828), Weber (1786-1826), Brahms (1833-1897), Mendelssohn (1809-1847), Schumann (1810-1856), Wagner (1813-1883) y Bruckner (1824-1896); la francesa con Berlioz (1803-1869), Gounod (1818-1893), Bizet (1838-1875), Lalo (1823-1892), Saint-Saëns (1835-1921) y Massenet (1842-1912); la italiana con Rossini (1792-1868), Paganini (1782-1840) y Verdi (1813-1901); la polaca con Chopin (1810-1849); la húngara con Liszt (1811-1886), la checa con Dvorák (1841-1904) y Smetana (1824-1884); la rusa con Glinka (1804-1857), Mussorgsky (1839-1881), Rimski-Korsakov (1844-1908), Borodin (1833-1887) y Tchaikovski (1840-1893); la belga con Franck (1822-1890), la finlandesa con Sibelius (1856-1957); la noruega con Grieg (1843-1907) y la española con Sarasate (1844-1908). Nada hay antes que se asemeje a la concepción musical de estos artistas, nada se proyecta en el espacio con más dinamismo y firmeza, ni se fija con mayor impresión en nuestra mente que la música de estos maestros.

El contenido de su música responde a que el artista es más consciente de lo que quiere expresar y revela un espíritu que trata incontinentemente de entender y representar la naturaleza de las cosas, fusionando por primera vez el orden interno con el externo, para luego proyectarlo con sonidos, en un lenguaje ante el cual las demás artes, con toda la grandeza de sus proporciones y de sus posibilidades, quedan limitadas.

La *existencia* como transcurrir cotidiano y común de la vida, y la *conciencia* como luz e impulso de la existencia hacia nuevos rumbos y logros, se acercaron cada vez más al entendimiento del hombre por medio de la música, único lenguaje que podía representar la poderosa lucha del azar (exis-

tencia) contra el destino (conciencia) que hace la diferencia entre el hombre religioso y el profeta, el artesano y el artista, el oprimido y el revolucionario, el saqueador y el libertador.

Así, el compositor del siglo XIX, involucrando en el proceso de creación todo cuanto sus sentidos podían captar y su mente intuir, fue capaz de describir con su música elementos que antes le eran ajenos a la existencia occidental, como la mencionada lucha de las fuerzas del azar contra las del destino, concepción que se refleja en los desarrollos de las grandes sinfonías, conciertos, música de cámara y en los dramas musicales de esta época. Fue capaz de evocar el miedo a lo desconocido; dar relieve a los sentimientos humanos, aislándolos de los límites permisibles, estrictos y rígidos de las concepciones religiosas, elevándolos como supremos impulsadores del despertar y paso de la simple *existencia* a la *conciencia* (es decir la toma de conciencia del destino del individuo y de su cultura); pintó escenarios con claroscuros que ningún pincel sería capaz de lograr; comunicó ideas sin palabras, pero también fundió música y texto en un balance perfecto.

Cabe señalar que el artista innovador siempre será incomprendido y su obra cuestionada por los críticos, mentes llenas de datos pero estériles y por lo tanto negadas para la apreciación cabal del arte, pues les falta justamente lo que es abundante entre las mentes creadoras: la intuición. Así, Beethoven, revolucionario, solo puede ser comprendido a cabalidad en su tiempo por mentes creativas como Schubert, Rossini, Weber, Habeneck y posteriormente Liszt y Wagner (quien dijo: “Toda mi obra procede de la *Novena sinfonía*”).

Música pictórica

Las impresiones pictóricas pueden hallarse en la música desde la Antigüedad, pues recordemos que los primeros instrumentos fueron concebidos para imitar los sonidos de la naturaleza: el viento agitando las hojas de los árboles, el canto de los pájaros por las mañanas y los truenos nocturnos, etcétera.

Pero no fue hasta el barroco que una importante relación entre las artes fue perceptible, evidenciando que la música presentaba estructuras arquitectónicas, formas plásticas e imágenes pictóricas. Sin embargo, para que se forme en nosotros una imagen pictórica debemos haber tenido no solo una experiencia sensorial previa, sino haber realizado todo un proceso de asimilación y representación del mundo interior y exterior.

Bajo este principio, en el mundo de los sonidos, el espíritu de la caza sería impulsado por los cornos, la alegría del baile por la percusión y las cuerdas, la serenidad del paisaje rural por los vientos de madera, la furia de la tormenta por los vientos de metal, el miedo a lo desconocido por las cuerdas graves, originando un tipo nuevo de imágenes: las musicales, las cuales representan una transfiguración de la naturaleza, tal como sucede con la pintura.

Por ejemplo, en el caso de la pintura del siglo XIX, la vegetación expuesta entre cielos nublados y reflejos sobre el agua que muestra John Constable (1776-1837) en *El caballo blanco* (1819) y *El caballo de beno* (1821) no se asemeja a ninguna vista captada por pupilas humanas en el mundo real, sin embargo sus formas y matices se hacen “semejantes” a los que conocemos gracias a nuestra experiencia por medio de una transfiguración idealizada y evocativa de la realidad.

La sensualidad de las majas vestida y desnuda (1802-1805) del español Francisco de Goya (1746-1828) producen el

mismo efecto provocativo a pesar de que una está evidentemente desnuda y la otra completamente vestida (lo cual causó que la Inquisición las incautara en 1815), pero ni la desnudez de la una ni el vestido de la otra tienen semejanza “real” con la textura y el aroma de la tela y la piel que conocemos, sin embargo el efecto que se produce es el mismo que si contempláramos a las mujeres en la vida real.

Caspar David Friedrich (1774-1840) autor de *El caminante sobre el mar de niebla* (1818), *Cementerio de la abadía bajo la nieve*, *Claro de luna sobre el mar* (1822) y *Hombre y mujer contemplando la Luna* (c. 1830-1835) dijo: “El artista no solo debe pintar lo que ve ante él, sino también lo que ve dentro de él, pero si no ve nada dentro de él, sería mejor que se abstuviera de pintar lo que ve ante él”. Friedrich deja claro que la intención del verdadero artista no debe ser la imitación del mundo real sino su interpretación y recreación simbólica, sin esta premisa el arte no tendría sentido ni razón de ser.

El francés Théodore Géricault (1791-1824) realizó el más impactante retrato de la agitación, la desesperanza y el abandono humano en *La balsa de la Medusa* (1819) basado en la catástrofe náutica del navío *Medusa* en 1816, cuyos supervivientes padecieron bajo las inclemencias del tiempo y los horrores del hambre.

Admirador de Byron, Eugène Delacroix (1798-1863) pintó *La muerte de Sardanápalo* (1827), personaje que ordena a sus eunucos y funcionarios exterminar a sus mujeres, pajes, perros y caballos, todo aquello que le ha causado placer. El cuadro provocó tal reacción adversa que su autor lo escondió en su taller hasta su muerte.

En la música del siglo XIX se podían hallar imágenes pictóricas que producían impresiones bajo los efectos arriba descritos, basándose en las mismas leyes de asimilación e

interpretación de la realidad, es decir mediante la correspondiente representación musical interior de formas, colores, luz, oscuridad, perspectivas y estimulación de los sentidos.

Beethoven logra expresar en 1808 una transfiguración de la naturaleza en su *Sinfonía N.º 6* llamada *Pastoral*. Pero debemos recalcar que los elementos que él expone en la obra no actúan de igual manera sobre todos, sino que estimulan la mente según la concepción y percepción del mundo propia de cada individuo, de tal manera que ante un auditorio de mil personas tendríamos mil interpretaciones distintas, pues la música no transmite un mensaje codificado que contiene una única interpretación. Vemos entonces que si la armonía y la orquestación utilizadas por Beethoven nos sugieren imágenes rurales en partes de la obra, no serán estas idénticas para todos nosotros, pues jamás un escenario evocado tendrá una misma gama de colores para unos y otros.

Respecto de los colores, el dramaturgo, científico y poeta alemán Johann Wolfgang von Goethe, llamado “el Sol de Weimar”, publicó en 1810 su *Teoría de los colores* en oposición a la teoría de Newton, provocando que Schopenhauer dijera en *El mundo como voluntad y representación*:

Los incomprensivos adversarios de la teoría de los colores de Goethe le reprocharon siempre su desconocimiento de las matemáticas; pero en este caso, en que no se trataba de calcular y medir, partiendo de datos hipotéticos, sino del inmediato conocimiento de una causa y un efecto, semejante reproche estaba fuera de lugar, no probando otra cosa que la falta de buen sentido en sus autores, así como las demás sentencias a lo Midas que sobre esta cuestión se han emitido. El hecho de que hoy todavía, habiendo pasado cerca de medio siglo desde la aparición de la teoría de los colores de Goethe, continúen dominando en la enseñanza universitaria de la misma Alemania las

patrañas de Newton, y se siga hablando seriamente de los siete colores homogéneos y de su diferente índice de refracción, debe ser catalogado entre los rasgos intelectuales de la humanidad en general y del pueblo alemán en particular.

También respecto de la obra de Goethe y del significado de los colores, Spengler hace, en el capítulo “Música y plástica” de *La decadencia de Occidente*, una invaluable apreciación, que reproducimos en parte:

Todas las culturas profundamente trascendentes, todas las culturas cuyo símbolo primario exige una superación de las apariencias visibles, una vida de lucha y de conquista, que no se abandona a lo que adviene, todas estas culturas sienten hacia el espacio la misma propensión metafísica que hacia el azul y el negro. En los estudios de Goethe acerca de los colores entópicos de la atmósfera se encuentran profundas observaciones sobre la relación que existe entre la idea del espacio y el sentido de los colores. El simbolismo de los colores que derivamos aquí de las ideas del espacio y del sino coincide perfectamente con el expuesto por Goethe en su *Teoría de los colores*.

El empleo más importante del verde sombrío, como color del sino, se encuentra en Grünewald, cuyas “noches” tienen una indescriptible potencia de espacialidad que solo Rembrandt ha podido después alcanzar. Al contemplarlas, se recibe la impresión de que ese verde azulado, que es el mismo color en que está a veces envuelto el interior de las grandes catedrales, podría denominarse el color específico del catolicismo, suponiendo que se dé este nombre única y exclusivamente al cristianismo fáustico, con la eucaristía como centro, al cristianismo fundado en 1215 por el Con-

cilio lateranense y perfeccionado por el Tridentino. Ese color, con su silenciosa grandeza, dista seguramente tanto del fastuoso fondo dorado de las imágenes cristiano-bizantinas como de los colores chillones, alegres, “paganos”, de los templos y estatuas griegas. Adviértase que ese color, para producir impresión, necesita que el cuadro esté expuesto en un “espacio interior”, es decir, lo contrario del amarillo y del rojo. La pintura antigua es resueltamente pintura de la calle; en cambio la pintura occidental es un arte de taller. En toda la gran pintura al óleo, desde Leonardo hasta el final del siglo XVIII, no hay una obra pensada para ser vista a la luz cruda del día. Reaparece aquí la oposición entre la música de cámara y la estatua aislada, al aire libre. Algunos han querido explicar este hecho por el clima. Pero esta explicación superficial quedaría refutada –si fuere necesario refutarla– por el caso de la pintura egipcia.

Para el sentimiento vital de los antiguos, el espacio infinito era una perfecta nada; por lo tanto, el azul y el verde, con su poder anulador de la realidad y creador de la lejanía, hubieran hecho vacilar la omnipotencia de los primeros términos, de los cuerpos aislados, menoscabando así el sentido propio de las obras del arte apolíneo. Para los ojos de un ateniense, un cuadro con el colorido de Watteau sería algo sin esencia, sin realidad, algo falso, vacío, de una vacuidad interna que difícilmente podría expresarse con palabras. Ese colorido da a las superficies sensibles, a los planos que reflejan la luz, el valor de testimonios y límites no de las cosas, sino del espacio circundante. Por eso lo rechazó la Antigüedad. Por eso predomina en nuestra cultura occidental.

Paletas orquestales

Hacia mediados del siglo XIX, gracias a las mejoras realizadas a los instrumentos de la orquesta, los músicos pudieron tener un mayor control en la ejecución y lograr una afinación exacta. A partir de entonces, la orquesta romántica fue capaz de crear mareas sonoras de inigualable belleza y los compositores aprovecharon las combinaciones de timbres y armonías para pintar diversos pasajes de su música con tonalidades de colores nunca antes empleados ni concebidos: se aproximaba el momento de la culminación de la cultura occidental, cuya alma moría, según Spengler, como sucedió con las grandes culturas del pasado, que perecieron de gran manera y en forma estrepitosa. Así, finalmente, a través de la música, pudo el hombre de finales del siglo XIX presenciar un acontecimiento histórico sin igual: el grandioso fin de la cultura occidental, el último suspiro del alma fáustica: historia, arte y ciencia en su máximo esplendor.

De este notable siglo, nos restan las artes y el pensamiento, a los que ahora, como civilización, recurrimos. No habría suficiente tinta para describir los hermosos pasajes evocativos de los grandes símbolos de Occidente: amor, temor, destino, azar, naturaleza y muerte. Al finalizar este artículo nos ocupamos, de entre los pasajes más notables de la música romántica, de aquellos con contenido netamente pictórico-musical.

En el ciclo de lieder *Die Winterreise* (*Viaje de invierno*, 1828), Franz Schubert evoca tanto la desesperanza del alma humana, como desolados paisajes invernales en una auténtica representación de la soledad, la cual involucra al mundo interno y externo del hombre.

Al inicio de la obertura de su ópera *Guillermo Tell* (1829), Rossini evoca la paz que imperaba antes de la dominación

austriaca. La tormenta que sigue crea una impresión pictórico-musical de descomunal fuerza, que se mezcla con el incontenible espíritu de la libertad, que en la historia siempre ha empujado al hombre hacia la rebelión contra la opresión. En el tercer tiempo el maestro de Pesaro pinta un paisaje rural sereno, apacible, de sosegada tranquilidad que viene seguido de la célebre cabalgata con el frenético paso de los caballos y el aire heroico de sus jinetes.

Weber evoca los espíritus y sonidos sombríos del bosque en *Der Freischütz* (*El cazador furtivo*, 1821), logrando en el segundo acto una escena escalofriante, en la cual crea una atmósfera lúgubre y tenebrosa con los timbres provenientes de su orquesta. Esta obra le valió ser considerado el padre de la ópera alemana.

En su *Sinfonía N.º 3 Renana* (1850), Schumann describe la belleza de los paisajes renanos de la época en que vivió en Düsseldorf, resaltando en ella melodías de aire popular y hasta una ceremonia solemne en la catedral de Colonia.

Tras viajar por tierras escocesas Mendelssohn concibió su *Sinfonía N.º 3 Escocesa* (esbozada en 1829 y terminada en 1842), impregnada de melodías populares que evocan el espíritu y los parajes de la región (la obra incluye una mención a la gaita, instrumento tradicional escocés). Pero esta sinfonía es más un viaje hacia las profundidades del mundo interior del compositor, el cual se revela con una dimensión de tal envergadura que en sus álgidos momentos no expone otra cosa que la inigualable profundidad de la condición humana, tabernáculo inexplicadamente profanado en la historia por propia mano y en contra de su propio orden. De igual forma, su viaje por tierras del sur le inspiraron para la composición de su *Sinfonía N.º 4 Italiana* (1833), aunque esta, a pesar de la representación de una procesión de peregrinos en el segundo

movimiento y el agitado tiempo de danza (*saltarello*) del cuarto movimiento, no deja de ser nunca una sinfonía alemana.

Las danzas húngaras de Brahms y las rapsodias húngaras de Liszt, ambos grupos compuestos originalmente para piano (en el caso de Brahms, para piano a cuatro manos) y posteriormente orquestadas, retratan ante nosotros paisajes soleados bajo la inmensidad del cielo, sugieren vivos bailes, agitan vestidos de brillante colorido, pintan anocheceres sombríos y una misteriosa sensualidad y aire de libertad que emana propia de los campamentos gitanos.

La *Sinfonía Fausto* (1857) de Liszt posee tres movimientos, cuyas armonías evocan las personalidades de los tres personajes que componen el eje principal de la obra: Fausto, Margarita y Mefistófeles. Los reflejos del cielo y del infierno evocados por Liszt en los caracteres de estos personajes están inscritos en el cromatismo de la armonía que él magistralmente manipula, adelantándose a la concepción wagneriana en este campo.

Berlioz instituyó en la música el principio de la *idée fixe* (idea fija), que consiste en recurrir a una idea musical representativa una y otra vez (y que en su caso puede tornarse obsesiva). Su *Sinfonía fantástica* es, según el programa redactado por el propio Berlioz, una autobiografía de sus amores con la actriz Harriet Smithson: “Sueños y pasiones”, “Un baile”, “Escena en el campo”, “Marcha del suplicio” y “Sueño de una noche de Sabbat”. La obra refleja la complejidad interior del compositor, comunicándonos sensaciones e imágenes que no podemos descifrar totalmente, pues no compartimos el estado mental que tenía Berlioz cuando escribió la música. Debido a este tipo de incompatibilidad es que algunos, al no encontrar un significado claro en la música, prefieren tacharla de “abstracta”, disminuyendo sus posibilidades y arrojándola a un

mundo donde no existen símbolos ni representaciones, por lo tanto tampoco tiene allí el hombre voluntad ni destino.

Berlioz fue el impulsador del romanticismo francés y poseía un gran conocimiento de las posibilidades de la orquesta, incluso imaginó a la que consideraba la agrupación ideal, una idea que aún hoy resultaría difícil de concretar. Su asombrosa concepción requería de una orquesta de 465 músicos: 120 violines, 40 violas, 45 violoncelos, 18 contrabajos, 30 arpas, 30 pianos, 8 timbales, 12 fagotes, 15 clarinetes, 16 cornos, 12 clarinetes, 8 trompetas, etcétera. Todo complementado por un coro de 360 personas. Berlioz afirmaba:

Con este grupo gigantesco podría realizarse un millón de combinaciones, según la riqueza de la armonía, la diversidad de los sonidos, la multitud de los contrastes, semejante a nada de lo que hasta ahora se ha realizado en ningún arte. Sería un huracán tropical o el rugido explosivo de un volcán. Tendríamos el rumor misterioso de las selvas primitivas, las lamentaciones, la triunfal canción fúnebre de las naciones dolientes, amantes y emotivas. El silencio nos provocaría temblor por su solemnidad. El *crescendo* determinaría incluso que una naturaleza sensible se estremeciese. Se extendería como un fuego inmenso que a su tiempo enciende en llamas el cielo entero.

Verdi fue un maestro delineando con profundidad los perfiles psicológicos de sus personajes, y también un gran creador de música con contenido pictórico, como el amanecer en el campamento gitano a inicios del segundo acto de *Il Trovatore* (*El Trovador*, 1853). También nos sumerge en el antiguo Egipto en su ópera *Aída* (1871), pero en Egipto jamás se escucharon esos cánticos en los templos ni esa marcha de noble acento que tocan las trompetas para recibir al vencedor

de los etíopes. Sin embargo, el gran maestro italiano hace que sus armonías y melodías se correspondan con las superficies de las columnas y los templos que decoran el escenario, creando junto con ellos una atmósfera exótica, aunque artificial. Un pasaje magistral salido de la mano de Verdi es la escena de la tormenta al inicio de la ópera *Otello* (1887), donde la música pinta con dramáticos acentos la superficie ondulante del mar embravecido, el destello amenazador de los relámpagos, el sonido intimidante de los truenos y los fantasmales vientos huracanados, elementos que gracias a un magistral manejo de orquesta, coros y voces solistas proyectan en nuestro interior las fuerzas de la naturaleza de tal manera que quedan desvanecidos los límites de la escena.

En su ópera *Faust* (*Fausto*, 1859), Gounod pinta la escena de la bacanal en el infierno con acentos orquestales que reflejan el ambiente de perdición, lujuria y desenfreno; en contraposición con el final de la ópera, donde utilizando todos sus recursos compositivos abre las puertas del cielo, en una escena magistral que incluye cantos celestiales y la salvación de Margarita tras la derrota de Mefistófeles.

En los catorce retratos que conforman *El carnaval de los animales* (1887), Camil Saint-Saëns utiliza una curiosa orquestación (dos pianos, dos violines, una viola, un cello, un contrabajo, una flauta, un clarinete, un acordeón y un xilófono), ideal para dar vida, tras la “Introducción” y “Marcha real”, a un desfile poco común: “Gallinas y gallos”, “Mulas”, “Las tortugas”, “El elefante”, “Los canguros”, “El acuario”, “Personajes de largas orejas”, “El cucú en el bosque”, “La pajarera”, “Pianistas” (sátira acerca del hombre), “Los fósiles” y “El cisne”. La pieza refleja obviamente no el mundo real, sino una fábula musical. En *Danza macabra* (1874), tras las doce campanadas de medianoche anunciadas por el arpa, la muerte llama a la

danza a los habitantes de un cementerio, quienes se dejan seducir por la bella y seductora melodía de su violín. Interrumpidos por el canto del gallo (confiado al oboe), y tras la ejecución del tema de la danza a cargo de un violín solo, culmina esta tétrica escena nocturna. La bacanal de *Samson et Dalila* (1877) muestra con colores más crudos que los de Gounod la lascivia y perdición del hombre entregado al placer y apartado del mundo consciente, sumergido en el casi total abandono de las demás facetas que conforman su dimensión humana.

La música “española” de Bizet en su ópera *Carmen* no es española en ningún modo, pero recrea con su ingenio, y a su manera, aquella atmósfera de permanente picardía y seducción tan propias de la península ibérica. El arraigado tradicionalismo español no es evadido por Bizet, quien se atreve incluso a realizar una compleja escena que pondría en aprietos a cualquier compositor: dentro de una taberna en las afueras de Sevilla, el célebre torero Escamillo cuenta a los presentes sobre sus hazañas en el ruedo, narrando con detalles precisos una corrida de toros, gran fiesta española. Solo el genio de Bizet pudo revestir este pasaje de una música ajena y convencernos, al igual que hace Verdi en *Aída*, de su verosimilitud.

Compuestas originalmente para piano, los *Cuadros de una exposición* de Mussorgski fueron orquestados por Ravel, logrando, según afirman los musicólogos, revelar su verdadera belleza: “Los gnomos”, “Le Vecchio Castello”, “Las Tullerías”, “Bydlo”, “Los pollitos en su cascarón”, “Samuel Goldenberg y Schuyle”, “El mercado de Limoges”, “Catacombae”, “La choza de Baba Yaga” y “La gran puerta de Kiev”. La exposición fue organizada tras la muerte de su gran amigo Hartmann, por lo que la obra condensa la tristeza del compositor al observar los cuadros del desaparecido pintor, sufri-

miento en intimidad que quedan perfectamente plasmados en la versión original para piano.

Respecto de su cuadro sinfónico *En las estepas del Asia central*, Borodin redactó el siguiente programa:

En el silencio de las arenosas estepas resuena el estribillo de una apacible canción rusa. Se oyen también los cantos melancólicos de Oriente, así como los pasos de los caballos y los camellos que se aproximan. Una caravana, escoltada por soldados rusos, atraviesa la inmensidad del desierto. Sin temor, prosigue su largo viaje, abandonándose confiadamente a la guardia de los soldados. Los cantos de rusos e indígenas se confunden... Poco a poco van desvaneciéndose a medida que se alejan, terminando por perderse en la lejanía del desierto.

En su suite sinfónica *Scheherezade* (1888), Rimski-Korsakov narra con exacerbado exotismo algunos cuentos de *Las mil y una noches*. En ella los personajes de Scheherezade, el Sultán y el príncipe Calendre, tienen sus propios motivos musicales representativos. La fiesta en Bagdad es la cumbre colorida de esta pieza, que culmina, tras un tumulto, con un diálogo reconciliador entre los dos personajes principales.

Basado en un relato de E. T. A. Hoffmann, el ballet *Cascanueces* (1892) de Tchaikovski, con su desfile de coloridas danzas y personajes, tiene en la música el principal pincel para lograr tonalidades inagotables que crean la atmósfera adecuada para aquel mundo de fantasía. Pocas piezas pueden evocar un paisaje tan hermoso como aquel del ballet *El lago de los cisnes*, donde en el plenilunio el cisne danza atraído por un espíritu maligno.

El poema sinfónico *Má Vlast* (*Mi Patria*, 1874-1879) de Smetana es, sin duda, la cumbre del nacionalismo checo.

Basado en leyendas bohemias, Smetana (cuya sordera ya era avanzada) describe con notable brillantez la hermosa geografía de su país.

En el poema sinfónico *Finlandia* (1899), Sibelius trae en su tejido orquestal un exaltado canto patriótico, que retrata con una orquestación compleja la belleza de los bosques y los lagos de su patria.

Quizá se encuentre en los cuatro dramas musicales que componen el ciclo *El Anillo del Nibelungo* (1848-1874) de Wagner, la mayor simbología e imágenes pictóricas de la música occidental. Las leyendas sobre los dioses nórdicos plasmadas en la última gran materialización occidental de mundos pasados y mitológicos ajenos al nuestro se hallan en las cumbres y profundidades de esta obra sin par.

Usando el recurso del leitmotiv (circulan más de 200 en la totalidad de la tetralogía), que consiste en una célula rítmica o melódica que aparece, ya sea como melodía principal o como parte del tejido orquestal, y evoca a un personaje, un lugar, describe acciones, estados psicológicos, elementos proféticos y el destino.

Entre la música pictórica de esta obra destacan, en *Das Rheingold* (*El oro del Rin*, 1848-1854) las olas del Rin y el jugueteo de las ondinas, el brillo del oro y la grotesca figura del enano Alberich, el Walhalla, la fortaleza de los dioses, los pasos amenazadores de los gigantes Fasolt y Fafner; las profundidades del reino nibelungo; el poder del anillo; la aparición de Erda, el alma antigua de la Tierra; Donner golpeando la peña y disipando la tormenta, la aparición del arco iris y la entrada de los dioses en el Walhalla, asediados por Loge, el semidiós del fuego y las súplicas de las ondinas desde el Rin.

En *Die Walküre* (*La Valquiria*, 1854-1856) la oscuridad del bosque y el aliento exhausto de Siegmund, la liberación

de la espada Nothung, clavada en un roble por Wotan para Siegmund, la primavera y el amor de Siegmund y Sieglinde, el anuncio nocturno de Brünnhilde a Siegmund sobre su pronta muerte en el combate con Hunding, el duelo de Hunding y Sigmund, con la intervención de Brünnhilde y Wotan, la huida de Brünnhilde y Sieglinde en el caballo volador Grane, la cabalgata de las valquirias y su encuentro en una alta roca donde descansan luego de haber recogido y llevado al Walhalla a los guerreros muertos en combate, el estrépito de los cascos del caballo de Wotan acercándose furioso en busca de Brünnhilde, las súplicas de la virgen guerrera para aplacar la ira de su padre que la amenaza con castigarla despojándola de su divinidad y dejándola dormida por el camino para que el primer hombre que la encuentre la despierte y la haga suya, el dolor del dios al tener que castigar a su hija predilecta quitándole su divinidad con un beso en los ojos y dejándola dormida sobre un peñasco, el cual, a pedido de ella, hace que Loge rodee de fuego, de tal manera que solo aquel que no conozca el miedo pueda flanquear las llamas y despertar a la virgen.

En *Siegfried* (1856-1871) la forja de las hojas rotas de la espada Nothung por mano de Siegfried, hijo de Siegmund y Sieglinde, la lucha de Siegfried con el gigante Fafner convertido en dragón y oculto en una cueva; los sonidos del bosque y el canto del pajarillo diciéndole a Siegfried sobre la virgen que duerme sobre una roca rodeada de fuego; la lucha entre Wotan y Siegfried cerca de la roca de Brünnhilde, Siegfried atravesando las llamas mientras hace sonar su cuerno; el momento del despertar de la valquiria, quien retorna a la vida como mujer tras el beso del héroe que por primera vez conoce el miedo al contemplar a una mujer.

En *Götterdämmerung* (*El crepúsculo de los dioses*, 1869-1874) las nornas hilando el destino de la humanidad, el viaje de Siegfried por el Rin, el funeral de Siegfried; la inmolación de Brünnhilde, colocándose el anillo y lanzándose montada en su caballo Grane a la pira donde arde el cuerpo de Siegfried; el incendio del Walhalla, las olas del Rin que llevan a las ondinas a recoger el anillo, y el establecimiento de un nuevo orden en el mundo.

El impresionismo no es nuevo en la música (ni en la pintura, pues tal como dice Spengler refiriéndose a la escuela impresionista francesa del siglo XIX ¿qué es eso de imitar la impresión?), ya en el barroco hubo grandes muestras de música que transmitía impresiones pictóricas, lo que es nuevo son las armonías para describir esas imágenes.

Claude Debussy presenta su visión del mundo en piezas como *Preludio para la siesta de un fauno*, *Claro de luna*, *Reflejos sobre el agua* y sobre todo *El mar*, poderosa representación sonora de una de las fuerzas más temidas de la naturaleza.

Finalmente, diremos que toda obra de arte del pasado cae en un estado inverso al que vivió durante su gestación, pues descendió de la alta esfera de la *conciencia* (cuando fue representación viva de la cultura a la cual perteneció) a la superficial *existencia* (convertida en objeto de exhibición de carácter histórico, donde permanece ajena a la realidad, ajena al tiempo y al nuevo mundo). Pero aún allí el verdadero arte occidental se caracteriza por querer irrumpir en el espacio más allá de los claustros físicos en los que se encuentre, los cuales apenas pueden contener la proyección de su grandioso simbolismo.

Bibliografía

- Bayer, Raymond
2002 *Historia de la estética.* México:
Fondo de Cultura Económica.
- Herriot, Edouard
1984 *La vida de Beethoven.* Santiago:
Empresa Editora Zig-Zag.
- Hildesheimer, Wolfgang
1982 *Mozart.* Buenos Aires: Javier Verga-
ra Editor S.A.
- Hutchings, Arthur
Mozart. Barcelona: Salvat Editores
S.A., 1985.
- Lexus.
2001 *Historia del arte.* Barcelona: Octo-
plus Publishing Group Ltd..
- Martin, George
1984 *Verdi.* Buenos Aires: Javier Vergara
Editor S.A.
- Nietzsche, Friedrich
2001 *El nacimiento de la tragedia.*
Madrid: Editorial Edaf.
- Océano
1999 *El mundo de la música.* Barcelona:
Océano Grupo Editorial.

- Rosen, Charles
1987 *Formas de sonata*. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- Salvat
1984 *Enciclopedia Salvat de "Los Grandes Compositores"*. Pamplona: Salvat S.A. de Ediciones.
- 1983 *Enciclopedia Salvat de "Los Grandes Temas de la Música"*. Pamplona: Salvat S.A. de Ediciones.
- 1986 *Musicalia Enciclopedia y Guía de la Música Clásica*. Pamplona: Salvat S.A. de Ediciones.
- 1943 *Universitas Enciclopedia de Iniciación Cultural*. Barcelona: Salvat Editores S.A.
- Schonberg, Harold C.
1990 *Los grandes directores*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- Schopenhauer, Arthur
2002 *El mundo como voluntad y representación*. Barcelona: Ediciones Folio.
- 1941 *Metafísica de lo bello*. Buenos Aires: Editorial Tor.

Scott, Marion M.
1985

Beethoven. Barcelona: Salvat Editores S.A.

Spengler, Oswald
1983

La decadencia de Occidente. Madrid: Espasa-Calpe.