

Capítulo 30. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DEL ROMANTICISMO

30.1. INTRODUCCIÓN.

El Romanticismo es el período histórico estético que en términos generales comprende el siglo XIX y las primeras décadas del XX, y que en Música sigue al Clasicismo.

El término procede de la palabra *romántico*, relacionada con el *romance*, lo que nos retrotrae a épocas antiguas de la Historia, generalmente la Edad Media, en la que se cantaron en *Romances* con gran fantasía gestas extrañas y fantásticas.

En Música, igual que en Literatura y otras Bellas Artes, el calificativo de romántico se asocia con obras en las que la fantasía y la imaginación son en sí mismas más importantes que otros rasgos clásicos como el equilibrio entre el fondo y la forma, la contención y el buen gusto. Bajo este punto de vista lo romántico se puede dar en cualquier tiempo y estilo. Y la Música es el arte más romántico, pues su material -el sonido y su ordenación rítmica- está completamente separado del mundo de los objetos concretos, y la hace más apta para sugerir impresiones, sentimientos y emociones y excitar el misterio y la fantasía.

El período histórico que se ha llamado *Romanticismo*, el siglo XIX, se caracteriza por una serie de conflictos duales de carácter filosófico o sociológico que afectan al hombre y al artista, de los que resumimos algunos de los más importantes:

- *Individualismo* y aislamiento del artista frente a la *multitud* o público más o menos numeroso y no formado que, desaparecido el mecenazgo individual, acude a las salas de conciertos en demanda de su arte. Es el siglo de los grandes intérpretes virtuosos, como Paganini y Liszt. La forma *Concierto* agranda hasta la desmesura el papel del instrumento solista frente a la Orquesta. La mejor música vocal está escrita para voz solista, no para Coro.

- Intensificación de la distinción entre intérpretes *profesionales* y *aficionados*: frente al gran virtuoso que entusiasma al público se sitúa el conjunto instrumental o vocal de amigos o de la familia reunidos en torno a un piano, para hacer música de cámara, cantar canciones favoritas o tocar las sinfonías, que interpreta la orquesta en las salas de conciertos, en reducción para piano a cuatro manos.

- La emigración del campo a las ciudades industriales y el crecimiento de esta *población urbana*, trajo consigo una nostalgia del *campo* y de la contemplación de la *naturaleza*. La pintura paisajística es característica del siglo XIX. La vida interior del artista siente una cercanía mística con la naturaleza y toma vigor e inspiración de ella. Muchas obras musicales pintan paisajes naturales: *Las Estaciones* de F.J. Haydn, la *Sinfonía Pastoral* de L.v. Beethoven, las *Sinfonías Primavera* y *Renana* de R. Schumann, la *Sinfonía Fantástica* de H. Berlioz, *Poemas sinfónicos*, etc. Son muchísimas las canciones corales sobre poemas descriptivos de la naturaleza.

- Frente a los avances científicos en la Medicina, la Física, la Biología, la Astronomía..., y el establecimiento del *método científico* como base de estos avances, el arte considera a la naturaleza habitada por espíritus y signos misteriosos y gusta adentrarse en el terreno de lo *inconsciente* (el sueño) y lo *supranatural* (el mito). El esfuerzo por la expresión musical de estas ideas condujo a un desarrollo superior de la armonía y del colorido orquestal.

- El espíritu romántico es *laico*, pero a la vez idealista y de una vaga *religiosidad*, y raro es el compositor que no tiene una importante aportación a la música sobre textos de la liturgia de la Iglesia. Pero estas obras, como la *Missa Solemnis* de L.v. Beethoven, el *Te Deum* de H. Berlioz, o el *Requiem* de G. Verdi, entre tantas otras, eran demasiado personales y gigantescas, y por tanto inapropiadas para un uso litúrgico. Son obras de concierto, como otras más genéricas sobre textos no litúrgicos, como el *Requiem Alemán* de J. Brahms, *Parsifal* de R. Wagner o la 8ª Sinfonía de G. Mahler.

- El Romanticismo percibe la conciencia de la propia *nacionalidad* y acentúa las deferencias étnicas. La canción popular se venera como expresión espontánea y característica del alma nacional. La música culta se nutre de ella como fuente de inspiración. Complementariamente hay un deleite por el *exotismo* asociado a ciertas naciones emergentes, como España, Hungría (lo cingaro), Rusia y otros países eslavos.

- El Romanticismo es una época de *evolución* y progreso y por ello tiene un afán de revolución y originalidad. Pero persiste la *tradición* clásica en el uso de las formas sonata, sinfonía, cuarteto de cuerda, y por primera vez en la historia se preocupa del pasado anterior y remoto: se reestrena la *Pasión según San Mateo* de J.S. Bach dirigida por F. Mendelssohn. Este es el punto de arranque de la edición de la obra completa de J.S. Bach y otro tanto sucede con las obras de G.P. da Palestrina; los estudios musicológicos retornan la naturaleza primitiva del Canto Gregoriano. Éstos son sólo algunos hechos que muestran el interés de esta época hacia la música de épocas pasadas.

El Romanticismo supone de nuevo una explosión de música coral frente a la sequía del Clasicismo. Aunque se da en todas las escuelas, la música coral romántica - como el *Lied*- es eminentemente alemana, bien porque el temperamento romántico congenió con su carácter, bien porque los sentimientos nacionales de Alemania habían estado políticamente oprimidos durante tiempo y necesitaban desahogarse en la música y en la literatura que le sirve de base.

La interpretación de esta música no ofrece problemas de estilo -como sí la tiene la de otras épocas anteriores-, pues en sus partituras están anotados todos los aspectos y parámetros de la interpretación; además nuestra formación musical es eminentemente romántica, por lo que conectamos inmediatamente con este estilo. Esto no significa que sea una música fácil, sino todo lo contrario, y su interpretación está sólo al alcance de Coros muy preparados vocal y musicalmente.

Nuestro capítulo será más bien una toma de contacto con el hecho de la música coral romántica, sus autores, las obras grandes y pequeñas que han compuesto, y un recuerdo de las formas musicales en que se han plasmado.

30.2. COMPOSITORES Y OBRAS

30.2.A. Escuela Austro-Alemana.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (Bonn, 1770 - Viena, 1827). Como se dijo en el capítulo anterior, y es bien conocido, su obra comienza en el Clasicismo y muy pronto evoluciona y establece el nuevo estilo romántico. Sus aportaciones desde la nueva estética romántica a la música coral, como también se dijo entonces, no son muchas, pero abren caminos nuevos:

- *Cristo en el Monte de los Olivos* (Op. 85) (Oratorio, 1803).
- *Fantasia para Piano, Coro y Orquesta*, en Do M. (Op. 80) (1808).
- *Missa Solemnis*, en Re M. (Op. 123) (1823).
- *Sinfonía n° 9*, en Re m. *Coral* (Op. 125) (1824).

CARL MARIA VON WEBER (Eutin, 1786 - Londres, 1826). Su actividad compositiva y laboral estuvo ligada a la ópera. Su música coral incluye 3 Misas, cánones y no demasiadas canciones para voces graves y mixtas.

FRANZ SCHUBERT (Viena, 1797 - 1828). Compositor que vivió la música muy intensamente dentro de su brevedad vital; compositor de una obra ingente, de especial sensibilidad para las formas íntimas (piano, música de cámara) o pequeñas (*Lied*). Tuvo poca fama social (sus sinfonías no se estrenaron ni se publicaron en su tiempo). Su obra coral es grande sobre todo en el campo de la canción (*Lied*) coral:

- 6 Misas para Coro, solistas y Orquesta. Son especialmente importantes:
- Misa n° 5, en La b.M. (1822).
- Misa n° 6, en Mi b.M. (1828).
- *Deutsche Messe* (4 v.m.) (1827).
- Diversas Cantatas para Coro mixto y Orquesta.
- Otras obras para Coro de v.gr. y Orquesta.
- Obras para Coro de v.m. con piano.
- Obras para Coro de v.m. *a cappella*, entre ellas las pequeñas y deliciosas *Antifonas para el Domingo de Ramos* (4 v.m.).
- Obras para Coro de v.gr. con piano o guitarra.
- Obras para Coro de v.gr. *a cappella* (la mayoría de sus obras corales).
- Obras para Coro de v.bl.

FELIX MENDELSSOHN (Hamburgo, 1809 - Leipzig, 1847). Intelectual, además de compositor y director, que reestrenó en 1829 la *Pasión según San Mateo* de J.S. Bach. hecho que le causó una honda influencia posterior. Su obra coral la componen:

- Cánones.
- Varios ciclos de Canciones para v.m.
- Varios ciclos de Canciones para v.gr.
- Más de 30 Motetes y obras sagradas de corta duración, entre ellas los 3 Motetes, Op. 39 para coro de 3 v.bl. y Órgano.

- Ca. 30 Salmos, Cantatas y obras sagradas de mayor duración, entre ellas los 3 Salmos, Op. 78, para 8 v.m. en 2 coros (1843-44).
- Sinfonía nº 2, Op. 52, en Si b.M. *Lobgesang* (1840), para tenor, Coro y Orquesta.
- *Paulus*, Op. 36, Oratorio (1836).
- *Elías*, Op. 70, Oratorio (1846).

ROBERT SCHUMANN (Zwickau, 1810 - Endenich, 1856). Además de compositor, ejerció la crítica musical desde una revista que él mismo fundó. Gran parte de su música de piano y de sus *Lieder* son el testimonio de su amor por su mujer Clara Wieck, gran pianista que a su vez se dedicó a difundir la obra de Robert a su muerte. Su carácter depresivo derivó en locura. Su estilo musical es muy libre y poético. Su abundante obra coral consiste resumidamente en:

- ca. 70 canciones corales agrupadas en ciclos, para voces mixtas, blancas o graves, algunas veces con acompañamiento de piano (entre ellas los cuatro ciclos de *Romanzas y Baladas* Op. 67, 75, 145 y 146, para coro mixto, 1849; o los dos ciclos de *Romanzas* Op. 69 y 91, para coro femenino con piano, 1849).
- *El Paraíso y la Peri* (Oratorio profano o Cantata, 1843).
- *Requiem para Mignon* (para solistas, Coro y Orquesta, 1849).
- *Requiem* (para Coro y Orquesta, 1852).
- *Escenas del Fausto de Goethe* (para solistas, Coro y Orquesta, 1853).

ANTON BRUCKNER (Ansfelden, 1824 - Viena, 1896). Organista y profesor de Teoría Musical. Como compositor, se sintió influenciado por Wagner. Profundamente religioso, sus sinfonías, colosales en dimensiones y orquestación, han sido comparadas con catedrales. Pero el espíritu angelical de sus *adagios* convive con el demoníaco de sus *scherzos*. Su obra coral es:

- Varios Motetes, Salmos y otras obras litúrgicas.
- Misa nº 1, en Do m. (para solistas, Coro y Orquesta, 1864).
- Misa nº 2, en Mi m. (para Coro e instrumentos de viento, 1866).
- Misa nº 3, en Fa m. (para solistas, Coro y Orquesta, 1868).
- *Te Deum*, en Do M. (para solistas, Coro y Orquesta, 1884).
- Salmo 150 (para soprano, Coro y Orquesta, 1892).

JOHANNES BRAHMS (Hamburgo, 1833 - Viena, 1897). Probablemente el único compositor *indiscutido* en toda su obra. Amparado por el matrimonio Schumann, al que le unió una profunda amistad. Su obra es siempre profunda, seria y de gran perfección formal. La abundantísima música vocal de Brahms es, con mucho, la mejor, y se puede resumir:

- 20 Cánones.
 - 26 Canciones Populares Alemanas (para Coro mixto, 1864).
- Muchos ciclos de Canciones para Coro, entre los que queremos destacar:
- *Marienlieder*, Op. 22 (para Coro mixto, 1859).
 - *Liebeslieder-Walzer*, Op. 52 (para Coro mixto y piano a 4 manos, 1869).
 - *Neue Liebeslieder-Walzer*, Op. 65 (para Coro mixto y piano a 4 m., 1875).
 - *Zigeunerlieder*, Op. 103 (para Coro mixto y piano, 1887).
- Mucha música religiosa en alemán y alguna en latín, entre ella:
- 3 Coros espirituales, Op. 37 (para v.bl., 1863).
 - *Fest und Gedensprüche*, Op. 109 (tres Motetes para v.m., 1868).

- 3 Motetes, Op 110 (8 v.m. en 2 coros, 1889).

Entre las obras sinfónico-corales, destacamos:

- *Rinaldo*, Op. 50 (Cantata para tenor, Coro de v.gr. y Orquesta, 1868).

- *Rapsodia*, Op. 53 (para contralto, Coro masculino y Orquesta, 1869).

- *Nänie*, Op. 82 (Cantata para Coro y Orquesta, 1881).

- *Un Requiem Alemán*, Op. 45 (para solistas, Coro y Orquesta, 1868).

JOSEPH GABRIEL RHEINBERGER (Vafuz, 1839 - Munich, 1901). Aunque no es muy importante, su música coral, sobre todo litúrgica, es de una factura impecable y se está descubriendo actualmente:

- Muchas Canciones corales.

- Muchos Motetes, Himnos, etc.

- 14 Misas, 3 *Requiem*, *Stabat Mater* (para Coro, Órgano y Orq. de cuerda *ad lib.*, 1885).

HUGO WOLF (Slovenj Gradec, 1860 - Viena, 1903). Otro compositor de influencia wagneriana; también tendente a la depresión, que evolucionó en enajenación mental, muriendo en un manicomio. Gran *liederista*, aunque su obra coral es escasa y poco conocida.

30.2.B. Escuela Francesa.

HECTOR BERLIOZ (La Côte-Saint-André, Isère, 1803 - París, 1869). Prototipo del compositor romántico megalómano, de inquieta imaginación, que se autodescribe en su *Sinfonía Fantástica*. Su *Tratado de Instrumentación* (1844) es la primera obra moderna importante sobre el tema. Su música coral es sinfónica:

- *Gran Misa de Difuntos (Requiem)*, Op. 5 (1837).

- *Romeo y Julieta*, Op. 17 (Sinfonía dramática con Coro, 1839).

- *La Condenación de Fausto*, Op. 24 (Leyenda dramática para solistas, Coro y Orquesta, 1846).

- *La Infancia de Cristo*, Op. 25 (Oratorio, (1854).

- *Te Deum* (para solistas, Coro y Orquesta, 1849).

CHARLES GOUNOD (París, 1818 - St. Cloud, 1893). Compositor influido por el estilo de Palestrina, que escuchó en Roma. Impulsor del movimiento *cecilianista*, que pretendió dignificar la música eclesiástica. Su música coral es seria con un delicado sentimentalismo: entre algunos Motetes, Oratorios, Cantatas y 16 Misas, es muy conocida la *Misa Solemne de Santa Cecilia* (para solistas, Coro y Orquesta, 1855) y la Cantata fúnebre *Gallia* (para soprano, Coro y Orquesta, 1871).

CÉSAR FRANCK (Lieja, 1822 - París, 1890). Aunque compositor belga, su obra es francesa. Eminente organista, con muchas obras para este instrumento. De honda religiosidad y muy admirado por sus discípulos, que crearon la *Schola Cantorum*, o institución musical superior para continuar las enseñanzas y la forma cíclica del maestro. Aparte de algunos Motetes, entre ellos el célebre *Panis angelicus* (original para tenor y varios instrumentos, del que se han hecho

arreglos para Coro), su obra coral es de gran formato:

- 2 Misas.
- *Redención* (Oratorio, 1874).
- *Las Bienaventuranzas* (Oratorio, 1879).
- *Psyché* (Poema sinfónico para Coro y Orquesta, 1888).
- *Salmo CL* (para Coro, Orquesta y órgano, 1888).

CAMILLE SAINT-SAËNS (París, 1835 - Argel, 1921). De gran actividad concertística, organista, escritor sobre temas musicales, científicos e históricos, viajero... y compositor de un estilo austero a la vez que elegante. Tiene abundante música coral sagrada y profana, entre otras cosas un *Requiem* para tenor, Coro y Orquesta (1878) y el célebre *Oratorio de Navidad* (1863).

GABRIEL FAURÉ (Pamiers, 1845 - París, 1924). Compositor de hondo lirismo poético, considerado el mayor maestro de la canción francesa. Su música coral la componen unas cuantas piezas religiosas, entre ellas el *Cántico de Jean Racine* (1873), la *Messe basse* (para v.bl. y órg., 1907) y el célebre e inspirado *Requiem* para solistas, Coro y Orquesta (1887).

30.2.C. Escuela Italiana.

GIOACHINO ROSSINI (Pesaro, 1792 - Passy, 1868). Su importancia histórica le viene de sus muchas Óperas; pero tiene una contribución discreta a la música coral religiosa y profana. Destacan:

- *Stabat Mater* (solistas, Coro y Orquesta, 1841).
- *Pequeña Misa Solemne* (solistas, Coro, piano y armonio, 1863).

GIUSEPPE VERDI (Roncole, 1813 - Milán, 1901). Igualmente importante por sus Óperas. La obra coral se concreta en:

- *Requiem* (solistas, Coro y Orquesta, 1874).
- *Cuatro Piezas Sacras* (1898).

30.2.D. Escuela Húngara.

FERENC LISZT (Raiding, 1811 - Bayreuth, 1886). Prototipo del músico, concertista virtuoso y viajero romántico. Hombre religioso, a la vez que mundano y galante. Su lenguaje armónico es novedoso por sus acordes alterados y cromatismo. Incluye el Coro en la forma *Poema sinfónico*, como en las Sinfonías *Dante* (coro de v.bl., 1856) y *Fausto* (coro de v.gr., 1861). Su obra coral es amplia, sobre todo la religiosa (Motetes, Salmos, etc.), que quiso revolucionar. Algunas de las grandes obras corales son:

- *La leyenda de Santa Isabel* (Oratorio, 1862).
- *Missa Choralis*, en La m. (para Coro y órg., 1865).
- *Christus* (Oratorio, 1866).
- *Misa Húngara de la Coronación* (1867)
- *Requiem* (Coro y Orquesta, 1868).

- *Via Crucis* (Coro y piano/órgano, 1879).

30.2.E. Escuela Checa.

BEDRICH SMETANA (Litomyšl, 1824 - Praga, 1884). Padre de la escuela nacionalista checa. Es autor de unas cuantas canciones para Coro a v.m. y v.bl. o gr.

ANTONIN DVORAK (*Nelahozeves*, 1841 - Praga, 1904). Su importante obra acusa la influencia de la música folclórica checa, y posteriormente la americana, además de la de Wagner y la de su íntimo amigo Brahms. Su obra coral es abundante:

- Arreglos corales de canciones populares checas.
- Obras corales litúrgicas (Motetes, Salmos, etc.).
- *Stabat Mater* (para solistas, Coro y Orquesta, 1877).
- *Santa Ludmila* (Oratorio, 1886).
- *Requiem* (para Coro y Orquesta, 1890).
- *Te Deum* (para solistas, Coro y Orquesta, 1892).

30.2.F. Escuela Noruega.

EDVARD GRIEG (Bergen, 1843 - 1907). El compositor más importante del nacionalismo escandinavo del s. XIX. Su obra coral consta de algunos motetes y arreglos de canciones populares. La música incidental para *Peer Gynt* (1875) emplea el Coro como elemento de colorido instrumental.

30.2.G. Escuela Rusa.

PYOTR IL'YICH TSCHAIKOWSKY (Kamsko-Votkinsk, 1840 - San Petersburgo, 1893). De atormentada vida personal, recibe la influencia musical de Brahms. Aunque trabaja las formas clásicas (Sinfonía, Concierto), es nacionalista porque emplea en ellas muchos temas del canto popular ruso. Lo más destacado de su obra coral es la *Liturgia de San Juan Crisóstomo*.

30.2.H. Escuela Española.

HILARIÓN ESLAVA (Burlada, 1807 - Madrid, 1878). Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla y Director del Conservatorio de Madrid. Impulsor de la primera investigación sobre la polifonía española del Renacimiento, que empezó a publicar en su revista *Lyra Sacro-Hispana*. Su obra coral es esencialmente religiosa:

- *Te Deum*, *Stabat Mater*, Lamentaciones, Motetes.
- *Misa de Difuntos* (Coro y Orquesta).
- Varios *Misereres*, entre ellos el tradicional de Sevilla (solistas, Coro y Orquesta).

JUAN DE MONTES (Lugo, 1840 - 1899). Seguidor de F. Pedrell, el padre del nacionalismo español. Es autor de:

- Una *Misa de Requiem* y un *Te Deum*.
- Algunas canciones corales, que se encuentran entre las mejores del Romanticismo español, entre ellas la muy célebre *Negra sombra*.

VICENTE GOICOECHEA (Ibarra de Aramayona, 1854 - Valladolid, 1916). Es el padre de una generación de músicos eclesiásticos que elevan esta música a la altura de la música civil contemporánea, aunque carezca de la resonancia social de ésta. Tiene mucha música litúrgica, entre la que sobresalen:

- *Miserere* (6 v.m. y C. Gregoriano).
- Motetes, como *Christus factus est* (5 v.m.), o *Ave Maria* (4 v.gr. y órg.).
- Misas, como la *Missa pro Defunctis* (4 v.m. y órg.).

30.3. FORMAS MUSICALES.

La música coral del Romanticismo se resume en estos géneros:

- a) Canciones polifónicas *a cappella*, o con acompañamiento de piano, guitarra, órgano o pequeño grupo instrumental.
- b) Música litúrgica para el servicio de la Iglesia.
- c) Obras religiosas para Coro, solistas vocales y Orquesta, no aptas para el servicio eclesiástico.
- d) Obras para Coro con solistas vocales y Orquesta sobre texto dramático-narrativo destinadas al concierto (Oratorios y Cantatas).

30.3.A. El Lied o Canción (polifónica).

La composición de canciones polifónicas recibe un impulso notable en el Romanticismo por parte del surgimiento de los sentimientos nacionalistas y el despertar del interés por la canción popular. La multiplicación del movimiento coral no profesional y la institución de festivales de música fueron un estímulo para la composición de obras para coros masculinos, femeninos o de voces mixtas, con y sin acompañamiento, de carácter patriótico, convivencial o sentimental. Prácticamente todos los autores de esta época compusieron música de este tipo, que sirvió para sus fines, pero que en su mayor parte se ha olvidado.

Sin embargo la canción coral sobre textos de los grandes poetas románticos alemanes o de otras nacionalidades, y sobre temas líricos o alusivos a la Naturaleza y la vida en el campo, adquiere una vitalidad ingente, semejante a la del *Lied* para voz solista y piano: es el *Lied coral* que, aunque tímidamente iniciado por los compositores clásicos, en la mano de Fr. Schubert, F. Mendelssohn, R. Schumann y J. Brahms adquiere una categoría artística suprema, como canción culta, que revive el viejo espíritu del Madrigal renacentista y barroco, naturalmente en perfecta sintonía con el estilo musical romántico.

Estas canciones corales, igualmente para voces masculinas, femeninas o mixtas, pueden

tener o no acompañamiento instrumental; los compositores románticos las producían, al igual que tanta música de cámara, para tertulias de amigos y veladas íntimas de artistas que gozaban con las entregas musicales del compositor. Quiere esto decir que no se pensaron para la seriedad envarada del concierto público, y que probablemente eran cantadas por un cantor por parte; pero son obras virtualmente corales, cuya interpretación por parte de un Coro técnico de medianas proporciones es preferible a la solística, como se desprende de la audición de versiones comparadas. Por otra parte, la agrupación frecuente de varias canciones en una *Opus* o ciclo permite confeccionar excelentes programas o bloques de programas de concierto para tantos buenos Coros de un número mediano de cantores.

La forma Canción o *Lied* coral fue tratada en el capítulo correspondiente a las formas musicales corales profanas (22.6).

Muchas de las Canciones corales del Romanticismo son *estróficas*, lo que quiere decir que la misma música se aplica a las diversas estrofas del poema. En este caso hay que modificar la interpretación según lo requiera el sentido de las estrofas del texto, que puede ser cambiante, lo que implica un buen conocimiento del idioma, o disponer de una adecuada traducción. Un ejemplo de canción estrófica es la muy célebre *Abschied vom Walde* (*Adiós al bosque*), Op. 59 n° 3 de F. Mendelssohn sobre poema de J.v. Eichendorff.

En otras ocasiones la canción es una composición total, llamada *Canción-Balada*, en la que la música varía según el contenido literario. Su interpretación es más evidente, pues el autor anota todos los datos musicales para conseguirla. Puede servir de muestra *Jagdlied* (*Canción de caza*), Op. 59 n° 6 del mismo compositor y poeta.

30.3.B. Música litúrgica.

La música litúrgica se sigue componiendo en la oscuridad semisilenciosa de las Catedrales de la mano de los maestros de capilla. Esta música abunda en las formas obligadas del *Motete* y sus derivadas, y *Misas*, que en la mayoría de las veces se dejan influir por el estilo de la ópera italiana en su sentido más virtuoso y vacío de fondo musical.

Hacia mediados del siglo surgió dentro de la Iglesia católica un movimiento de reforma musical, llamado *movimiento cecilianista* en homenaje a Sta. Cecilia, patrona de la Música. Este movimiento, estimulado en parte por el interés romántico por la música del pasado, abogaba por una resurrección del estilo *a cappella* del Renacimiento y una restauración del Canto Gregoriano a su forma primitiva; pero no logró una música de verdadero interés por parte de los autores que preconizaron este ideal. La mejor aportación a este campo son las obras sagradas de Ch. Gounod y los Motetes de A. Bruckner. En España F. Gorriti y su discípulo V. Goicoechea comienzan un trabajo de dignificación de la música sagrada de gran trascendencia en el mundo de las Catedrales y Seminarios.

En el *sector protestante* la tradición es mucho mejor por la no influencia del estilo italiano. Además es muy importante la aportación que hacen los grandes autores con sus Misas (Fr. Schubert: *Deutsche Messe*), o Motetes, Salmos y otras obras (F. Mendelssohn o J. Brahms).

30.3.C. Obras religiosas sinfónico-corales.

El Romanticismo produce unas obras religiosas magníficas, de grandes proporciones, pero no aptas para el servicio litúrgico. Se trata de sinfonías dramáticas para orquesta y voces, que emplean, unas veces textos litúrgicos, otras veces textos bíblicos o religiosos, que no son sino el pretexto para la inspiración musical. A pesar del enorme subjetivismo de estas obras, de su inutilidad litúrgica funcional, y de estar pensadas para el concierto, creemos que están cargadas de ese espíritu religioso, al menos en sentido vago, según el cual los compositores quieren dar a Dios (o al Ser Supremo) lo mejor de su arte. Probablemente estas obras son las mejores, o están entre las mejores de cada autor.

El caso de la utilización de textos litúrgicos es con diferencia el más abundante, y se materializa en la producción de las grandes *Misas*, *Requiem*, *Te Deum*, *Stabat Mater*, etc. que hemos ido citando al enumerar a los distintos compositores del período en el apartado anterior.

La utilización de textos bíblicos o religiosos no litúrgicos es menos frecuente; el mejor exponente es *Ein Deutsches Requiem (Un Requiem Alemán)* de J. Brahms; recordamos también el *Via Crucis* de F. Liszt.

30.3.D. Oratorios y Cantatas.

En esta época no está bien definida la diferencia entre estas dos formas de la música para Coro, solistas y Orquesta. En general llamaremos *Oratorio* a la composición siempre extensa y elaborada, sobre un tema dramático de índole religiosa, aunque sea en sentido vago. A obras más breves, o menos dramáticas, o sobre tema profano, las denominaremos *Cantatas*.

Las *Cantatas* más importantes han sido citadas con sus respectivos autores en el apartado anterior, pero recordamos las más importantes:

- *La primera noche de Walpurgis* (1843) de F. Mendelssohn.
- *El Paraíso y la Peri* (1843) y *Escenas del 'Fausto'* de Goethe (1853) de R. Schumann.
- *Rapsodia* para contralto, Coro masculino y Orquesta (1870), *Canto del Destino* (1871) y *Nänie* (1881) de J. Brahms.

El *Oratorio* romántico, en contraposición a la Ópera, florece sobre todo en Centroeuropa. Al carecer de las limitaciones escénicas de la Ópera puede tener un carácter épico o contemplativo imposible para ésta. La principal característica del Oratorio romántico es el empleo principal del Coro, y en este aspecto es patente su descendencia de la forma establecida en período Barroco, sobre todo del oratorio händeliano.

Recordamos también algunos de los más importantes Oratorios:

- *Paulus* (1836) y *Elías* (1846) de F. Mendelssohn.
- *La infancia de Cristo* (1854) de H. Berlioz.
- *Christus* (1856) y *La Leyenda de Santa Isabel* (1862) de F. Liszt.
- *Las Bienaventuranzas* (1879) y *Redención* (1882) de C. Franck.
- *Mors et vita* (1885) de Ch. Gounod.

30.4. ASPECTOS INTERPRETATIVOS VARIOS.

30.4.A. Los textos.

Uno de los primeros problemas que nos encontramos a la hora de comenzar la preparación de un programa con música del Romanticismo es el idioma. Éste es, en porcentaje muy elevado, el alemán, idioma poco extendido entre nuestra sociedad.

El idioma alemán debe ser conocido por el director que quiere trabajar este período al menos a nivel de lectura, pues en caso contrario perderá mucho de su función directorial al tener que estar dependiendo constantemente de un ayudante para el trabajo del texto.

Pero el alemán tiene la ventaja, sobre otros idiomas, de tener una *pronunciación* fonética *constante* y no variable (como le ocurre al inglés): las reglas sirven para todos los casos y se aprenden con relativa facilidad. Sin embargo es un idioma de pronunciación *enérgica* o *fuerte*, comparado con el español y mucho más con la pronunciación blanda y poco cuidada del castellano-andaluz: tiene muchas acumulaciones de consonantes, de las que no debe perderse ninguna, finales secos y tajantes en < t > u otras consonantes, a veces dobles, que son preciso controlar perfectamente para que los finales sean justos y no escalonados.

Es posible que el trabajo sobre los textos de estas obras ocupe más tiempo que el de la preparación de la sonoridad musical de las mismas, si se quiere llegar a la soltura conveniente en la dicción y a una mínima memorización que faculte a los cantores estar en contacto visual frecuente con el director. De todos modos, un idioma extranjero asusta cuando se emplea de manera ocasional para una obra; pero si un Coro se sumerge en un programa monográfico, se produce una especie de inmersión lingüística que hace su pronunciación más natural y fácil.

El conocimiento general del sentido texto, y en muchos casos el conocimiento literal de todo el texto y el concreto de una palabra determinada, se vuelve imprescindible para la interpretación correcta de las obras, y esto a pesar de todas las indicaciones interpretativas puestas en las mismas: la música responde minuciosamente, paso por paso, al clima promovido por el texto, y la técnica de la composición musical del siglo XIX aporta nuevos elementos para *pintar* musicalmente un texto o una idea.

30.4.B. Sonoridad.

La música coral romántica nos brinda dos tipos de sonoridades:

- La sonoridad de las obras a cappella o con pequeño acompañamiento instrumental es de carácter íntimo, como música familiar que en principio fue, en el estilo del *Lied* solista. La voz de soprano suele llevar la melodía, que podría ser perfectamente la de un *Lied* con piano. Es necesario para ello contar con una magnífica y timbrada cuerda de sopranos. Las otras voces están perfectamente tratadas en su cantabilidad: forman subcorrientes melódicas que a veces emergen con protagonismo propio.

El estilo normal, salvo en Brahms, es el homofónico: la palabra se erige, por tanto, en el ritmo básico de la música. Este estilo es muy apto para que la armonía utilice todas sus sutilezas y posibilidades de tensión-distensión por medio de acordes alterados y modulaciones próximas,

lejanas o sorpresivas. Se requiere para ello gran pureza vocal y preparación musical y cultural por parte del Coro y de su director.

- Las obras sinfónico-corales exigen una sonoridad grande por parte del Coro, adecuada a la gran sonoridad de la Orquesta romántica, en la que los instrumentos de viento han perfeccionado su ejecución con la inclusión organológica de las llaves y pistones, y se emplean en número mayor; los instrumentos de cuerda correspondientemente son más numerosos y emplean las cuerdas metálicas en lugar de tripas. Esta orquesta está preparada para producir una gran riqueza tímbrica (que será más explotada aún en el siglo XX). Las obras de este tipo que producen los compositores románticos tienen grandes exigencias vocales y técnicas, y son sólo aptas para los grandes Coros sinfónicos y profesionales, de gran sonoridad por la educación técnico-vocal de sus miembros, formados en el *vibrato* y otros efectos belcantistas que facultan amplificar el sonido y hacerlo más expresivo.

La enorme dificultad armónica y técnica de estas obras se ve facilitada, sin embargo, por el acompañamiento sonoro de los instrumentos, que ayudan, conducen, dulcifican o, en definitiva, doblan las voces corales.

30.4.C. *Tempo y agógica.*

Desde la introducción de este capítulo venimos diciendo que en las partituras musicales del siglo XIX se van anotando progresivamente con más precisión todos los signos y mensajes que afectan a los distintos parámetros de la interpretación, por lo que los intérpretes, y en nuestro caso los directores, no tienen más que estudiar estos signos y seguirlos escrupulosamente. Estamos, por tanto, en una época en la que el intérprete es en la práctica un esclavo de la partitura, y ésta le deja muy poco margen de libertad, por no decir ninguno. Los directores con poca imaginación, aquéllos que se encontraban perdidos ante una partitura renacentista porque carecía de referencias interpretativas expresas, se tornan ahora dichosos porque una obra romántica les dicta todo lo que tienen que hacer: desde la velocidad metronómica, los valores, las intensidades, las alteraciones agógicas y dinámicas, las vueltas a la normalidad, el carácter...

Todo esto, sin embargo, no es exacto: por encima de todo este corsé interpretativo planea un espíritu de libertad y una necesidad de toma de decisiones, como quizá nunca se ofrecía o se demandaba del intérprete. Veamos sólo algunas consideraciones:

El tempo o velocidad determinada por la unidad metronómica es el criterio excelente que debe ser seguido en las obras instrumentales de carácter rápido, en las que la precisión rítmica se erige en protagonista. La música coral, salvo excepciones, y los tiempos lentos de las obras instrumentales son más expresivos y deben tener una *fluidéz* en su devenir, para la que el metrónomo se vuelve inútil. El director hará muy bien en poner el metrónomo en funcionamiento en su mesa de trabajo para conocer la voluntad agógica del compositor; una vez conocida y asimilada esta velocidad, deberá parar el metrónomo y recordar el criterio de L. Mozart expresado en el capítulo anterior (29.5.B), y tomar su decisión sobre la marcha del estudio de la obra, con tal de que el director esté dotado “de una larga experiencia y fina sensibilidad”, apoyándose en la expresión sugerida por el texto.

El *rubato* es una característica de la música romántica y consiste en una peculiar y muy subjetiva elasticidad o flexibilidad del *tempo*, que puede afectar a un pasaje, a una frase, a un compás, e incluso a una determinada parte de un compás; y esto tanto en piezas de aire lento, como rápido. Esta característica de la interpretación está a veces expresamente anotada; otras se debe suponer.

El *rubato* es una consecuencia ulterior del conocimiento de las leyes del fraseo y de su práctica habitual, que en el Romanticismo se llevan a un mayor grado de percepción, por ejemplo:

- Mediante *accelerandos* o *ritardandos* que preparan las cumbres de frase y su resolución.
- Con detenciones imperceptibles sobre ciertos acordes alterados o disonantes, para cargar o descargar la tensión y saborear lo extraño de un sonido.
- Realizando retardos cadenciales más acusados que en épocas anteriores y que afectan, no a la preparación de la cadencia, sino a todo el proceso cadencial que a veces dura varios compases, o a toda una sección de *coda*.

La interpretación *rubato* es relativamente fácil en el intérprete personal, generalmente un pianista (a veces es muy exagerado, tornándose la interpretación en caprichosa, cuando no amanerada). Es muy difícil esa característica flexibilidad cuando el intérprete es colectivo (el Coro o la Orquesta), y con frecuencia se obvia el problema no haciendo nada, privando a esta música de una de sus cualidades distintivas. El director por medio del ensayo debe comunicar esta intuición del *rubato* y su resolución práctica al Coro o la Orquesta.

Si se quiere ver en la práctica la riqueza de las sutilezas agógicas de las obras románticas, pueden examinarse, por ejemplo, los *Liebesslieder Walzer*, Op. 52 ó 65 de J. Brahms.

Debe saberse el dato curioso, y probablemente no respetado en las ediciones¹, de que R. Schumann coloca la palabra *ri - tar - dan - do* exactamente encima de las notas que deben alargarse; por tanto, terminado el término, vuelve el *tempo* normal que llevaba la obra, sin que tenga que anotarse *Tempo I*.

30.4.D. Intensidad y dinámica.

El parámetro musical de la intensidad y sus cambios dinámicos está igualmente cuidado por el compositor y en las partituras se anota con todo detalle. Pero mientras la velocidad es un parámetro objetivo, que puede marcarse con exactitud gracias al metrónomo, la intensidad sigue y seguirá siendo un parámetro relativo, sujeto al *grosor* del Coro (número de intérpretes), a su preparación vocal, a las condiciones acústicas del local y, en definitiva, al criterio subjetivo del director.

Veamos algunas consideraciones sobre este campo:

- El Romanticismo amplía el campo dinámico, que pasa a ser de *ppp* a *fff*.
- Aparecen acentos sobre notas concretas que indican diversas intensidades: - / > / ^ / *sfz*.

¹ La edición Kalmus, que es la que disponemos, no lo anota así, sino de manera convencional.

- Se usan cambios bruscos o sorpresivos de la dinámica, de difícil ejecución, pero de mejor efecto y aceptación entre el público: *fp* / *f sub.* / *p sub.*
- No coinciden automáticamente el ascenso melódico con el *crescendo*, y viceversa, el descenso melódico con el *decrescendo*; pero el principio seguirá siendo válido siempre que no se indique lo contrario.
- La flexibilidad expresada por el término *rubato* también es flexibilidad microintensiva y está en relación con la microtemporal.

Un buen estudio de la intensidad romántica y sus múltiples posibilidades puede realizarse sobre los Motetes de A. Bruckner.

Véase el juego de intensidades presente en *Romanze vom Gänsebuben* (Romanza del mozo del ganso), Op. 145 n° 15 (cc. 17ss.) de R. Schumann:

(Munter) (soli)

Sopranos
Contraltos

Tenores
Bajos

Dass sie fortihm gin-gen, dess' hatt' er kein Arg, Leu-te, Leute, die nichts wissen, führen

Dass sie fortihm gin-gen, dess' hatt' er kein Arg, Leute, die nichts wissen, führen