



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN HISTORIA

T E S I S

**EL PENSAMIENTO ROMÁNTICO DECIMONÓNICO EN LOS ENSAYOS DE UN
ARTISTA; FRANZ LISZT COMO PENSADOR Y CRÍTICO DE LA MÚSICA.**

Que para obtener el título de:
Licenciada en Historia

Presenta:
Celeste Salinas García

Asesor:
Dr. Carlos Alfonso Ledesma Ibarra

Toluca, Estado de México, 2020.

Índice

Introducción	Pág. 3
Capítulo 1. Contexto histórico de la música a finales del siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX	Pág. 12
1.1 Antecedentes: 1790 – 1830. El romanticismo	Pág. 12
1.2 El Romanticismo y la música. Definición y contexto	Pág. 15
1.3 Lo romántico: la ruptura del canon artístico de la música romántica y la clásica	Pág. 19
1.4 Contexto filosófico – estético decimonónico en la música	Pág. 23
Capítulo 2. La reivindicación de la música	Pág. 30
2.1 La innovación de la música programática: ¿Transformación en el gusto musical?	Pág. 30
2.2 Reivindicación del folclor y la influencia del nacionalismo en la música	Pág. 34
Capítulo 3. Escritos de Franz Liszt: De la situación de los artistas y de su condición en la sociedad y Acerca de la música de Iglesia del futuro, un fragmento	Pág. 37
3.1 Análisis de los textos: la visión de Liszt	Pág. 37
3.2 La música religiosa, ¿Una estética idealizada de Liszt?	Pág. 59
Conclusiones	Pág. 64
Bibliografía	Pág. 124
Anexos	Pág. 69

Introducción.

[...] a pesar del incansable fervor de muchas personas entusiastas que fueron condenadas durante su vida por recurrir al conocimiento central de las generaciones extintas, ¡hay tanto material y tantos pensamientos que todavía están enterrados y han desaparecido bajo el polvo de los siglos!

En la política, como en la filosofía y las bellas artes, la mayoría de la gente no tiene la menor idea de los términos más simples; [...] las verdades más importantes superan la apreciación y la instrucción.

Franz Liszt, 1835.

Hacer Historia de la música es, la mayoría de las veces, estudiar a la música desde sus formalidades estéticas, desde cualquier tipo y género musical, desde sus estructuras armónicas buscando destacar las etapas más sobresalientes de la música y acentuar las obras que marcaron una diferencia o tendencia de cómo hacer arte a lo largo de la historia. No obstante, las metodologías para estructurar un proyecto de investigación son pocas, ya que al ser comparada con los estudios de Historia de artes plásticas que han fundamentado sus metodologías con indagaciones respecto a los cambios de las artes visuales en las sociedades, no se desarrolló un estudio profundizado en la Historia de la música. Por ejemplo, en la Historia de las artes plásticas se estudian aspectos como las técnicas, los colores, proporciones, materiales utilizados, perspectivas culturales, perspectivas matemáticas y biografías de los artistas, abriendo un abanico de diferentes panoramas del arte a lo largo del tiempo.

En cambio, la Historia de la música se apartó de las metodologías de la Historia del arte, intentando reformar sus estudios desde perspectivas matemáticas, biográficas, desde la opinión de los artistas, sobre los materiales en los que fueron los instrumentos musicales, la evolución de los instrumentos, de la educación, entre otros. No obstante, recientemente se han hecho estudios respecto a las ideas o tendencias filosóficas vistas desde las perspectivas de los músicos y compositores más aclamados de Europa, Asia y América; estudios sobre el pensamiento de los artistas, diarios, ensayos, correspondencias u objetos personales, de tal forma que, la musicología histórica (nombrada así también a la Historia de la música) ha llegado a tocar la intimidad de los músicos, aunque se ha

propuesto adaptar ciertos métodos de investigación de la Historia del Arte para describir, explicar y tomar como fuente primaria a las piezas musicales y partituras, demostrando que también la música puede estudiarse objetiva y científicamente.

Sin embargo, uno de los problemas que enfrenta la historiografía de la Historia de la música, en ocasiones, es que no se enfocan a la descripción de fragmentos (como lo llama Carl Dahlhaus) del pasado, entendiéndose así a las piezas musicales u obras de los compositores, sino que se guía a través de los comentarios históricos de las obras mismas, por lo que, más allá de explicar el origen de las obras o del impacto cultural que tal vez hubo para dar una visión de las condiciones en que apareció la música, contexto, o de sus implicaciones culturales, se exponen a través de las perspectivas de la época. Es por eso por lo que, en la Historia de la Música se reflexiona sobre su propia naturaleza epistemológica, de sus modificaciones en sus escalas de análisis, de sus conceptos o de sus categorías, formas, filosofías, etcétera, que enriquecen a la Historia de la música.

Se trata de explicar el *cómo* más que el *por qué* la música transcurrió a cambios estéticos, de perspectivas, tendencias, filosofía, ideas pedagógicas o académicas. De esta forma, la Historia de la Música usa métodos tales como la hermenéutica o el empirismo. Carl Dahlhaus en su obra: *Fundamentos de la Historia de la Música*, explica que la manera de hacer legítimar esta Historia del Arte, es tomar como elementos esenciales del pasado a las obras musicales¹, que son en primer lugar, los objetos estéticos que como tales, son los fragmentos del pasado en el presente. Propone que debe buscarse el contenido que buscaban transmitir las obras musicales, de su contexto o el contexto del artista. Cada época debe entenderse por sí misma, teniendo en cuenta la relación que se produjo entre los contenidos de la música y los medios con los que fueron expuestos; se trataría de interpretar los contenidos más que las intenciones del compositor.

Para Dahlhaus, el comprender supone un desarrollo a partir del sujeto (el historiador) y al mismo tiempo, una deducción a partir del objeto (la obra musical, el músico o la fuente primaria), de manera que sólo se puede hablar de historia cuando ha estado presente la razón porque incluye la reflexión sobre sí misma. Del mismo modo que la investigación histórica debe partir de la comprensión de lo que los hombres hacen y crean, por lo tanto, la metodología que se acomoda a esas necesidades es la hermenéutica,

¹ Dahlhaus, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Gedisa editorial. España. 1997. pp. 18 – 20.

ya que se permite la interpretación de las fuentes, del contexto y de la significación que tiene.

La hermenéutica de Dahlhaus, es la metodología que se utilizó en esta investigación, ya que, para el autor, la hermenéutica es una disciplina cuyo objetivo es la interpretación de los textos mediante la ubicación de éstos en su contexto, con el fin de que el intérprete o investigador los entienda en relación con su autor y su contenido². Además, expone que una obra escrita de un compositor no debe verse como un documento biográfico, sino como un documento cuyo conocimiento escrito por ellos, buscaba transmitir una postura ante la filosofía de la música o algún determinado problema.

Considero que, para hacer Historia de la Música es inexcusable el explorar documentos archivísticos u obras publicadas por los propios artistas, además de las obras musicales mismas. Entre los documentos deben considerarse correspondencias, diarios, bitácoras, biografías que realizaron de otros artistas y autobiografías, ensayos, críticas musicales, entre otros. Hay que advertir, que deben leerse de manera objetiva, ya que pueden encontrarse diferencias entre éstos, expresiones subjetivas en sus opiniones o críticas³, por lo que deben identificarse los rasgos que se pretenden estudiar.

Es por eso que la presente tesis de investigación, está enfocada al análisis de un par de escritos de Franz Liszt (1811 – 1886), músico y compositor de origen húngaro que fue uno de los más populares e influyentes de la música romántica del siglo XIX, que, de acuerdo a numerosas biografías publicadas desde su época y de estudios históricos, así como musicológicos, describen que fue un artista influyente con ideas progresistas y propias de la época que intentó introducirlas en estudios pianísticos u obras sinfónicas.

Liszt además de componer, se dedicó a la crítica de la música y a la instrucción musical como pedagogo. Publicó varios de sus ensayos en las revistas más influyentes de

² *Idem.* pp. 41 – 43

³ Cabe mencionar que la crítica y la opinión son distintas en su esencia, aunque se tomen como sinónimos de una de la otra. Sin embargo, considero que la crítica es un conjunto de análisis objetivos respecto a algo, no de descubrir errores, sino de construir a través de la reflexión objetiva, aunque, la crítica puede repercutir en la opinión pública. Por otro lado, la opinión es la perspectiva del juicio de valor, es la expresión de las ideas subjetivas y de las preferencias o afirmaciones no fundamentadas.

las academias de música en las que criticaba el tipo de educación que se impartía en las academias, discutía sobre eventos políticos en Europa, amonestaba y opinaba respecto a obras musicales de compositores conocidos, calificándolos de acuerdo con la calidad de sus obras o presentaciones en teatros importantes. Liszt opinaba y rescataba algunas de las aportaciones de obras de compositores europeos, o señalaba desde su opinión “errores y defectos” de las puestas en escena o la colocación de los departamentos de instrumentos en las orquestas, variaba según a como percibía problemas o críticas a la música y a sus compositores contemporáneos. De igual manera, en sus escritos se encuentran opiniones *políticas* en el mundo de la estética, incluyéndose también, correspondencias personales con otros personajes destacados de la historia de la música.

Con respecto al tema de la publicación de sus ensayos y críticas, *La Gazette musicale de París*, es una fuente primaria para encontrar sus escritos y de otros artistas que publicaron sus ideas o críticas de la música durante el siglo XIX. La revista en sí, a modo de mostrar la influencia que tenía sobre los artistas y en la opinión pública fuera o dentro de los gremios de artistas y compositores, fue fundada por François-Joseph Fétis, musicólogo, pedagogo y compositor belga. Fue profesor de contrapunto y fuga en el Conservatorio de París (lugar en el que se publicaba la revista), además de que el profesor Fétis, (como le llamaban en la sociedad de compositores y músicos), dentro y fuera de las academias, compartía correspondencias con Liszt y con muchos otros compositores y profesores de música en Europa, que coincidían en opiniones y críticas.

En la revista se encuentran artículos y ensayos referentes al estudio de la música, ideas filosóficas, análisis de partituras hechas por músicos reconocidos, artículos de historia, teoría, pedagogía, metodología, técnica, análisis e investigación; asimismo, en ella se encuentran críticas y opiniones diversas de literatura y crítica musical.

La revista da cuenta de las actividades (concursos y premios) de asociaciones, sociedades filarmónicas y academias, como la *Royale de Musique*, y de conciertos en festivales y teatros, como es el caso de *la Ópera Nacional de París*, o el londinense *Covent Garden*. Además, en la revista se dedicaban artículos sobre biografías de cantantes y compositores antiguos como contemporáneos y sus obras, incluso, se encuentran informaciones de la época sobre el modo de la fabricación de instrumentos e innovaciones sobre materiales nuevos, usados para la manufactura de ellos.

La revista da muchos materiales que pueden estudiarse, ya que también ofrecía noticias de la época, incluyendo crónicas nacionales y correspondencias extranjeras en las ciudades más importantes de Europa: Berlín, Florencia, Milán, Viena, Madrid, San Petersburgo y América del Norte. De igual modo, se encuentran críticas de artistas de la época tales como: Giuseppe Verdi, Hector Berlioz, Schumann, literatos como Honoré de Balzac, y Franz Liszt.

Entre los ensayos y críticas de Liszt que fueron difundidos –se incluye la biografía que realizó de Frédéric Chopin (1810-1847) entre 1850 y 1851–, escribió un par de ensayos que fueron publicados y fechados entre 1834 y 1835 en el que se destacan principalmente, la interrogativa sobre la función del músico en la sociedad europea; en ella Liszt intenta exponer una serie de problemas en torno al artista, donde relacionó el campo académico y el desenvolvimiento artístico, expresando una serie de problemas en torno a la música, a su percepción en la época y la función del artista.

Además de esto, Liszt escribió sobre la relación estética o quizá canónica entre la unificación de la música “terrenal” o popular con la música sacra. En sus ensayos expone ideales estéticos en relación con la música y la religión cristiana, que, biográficamente, fue la inquietud predominante entre sus ideales y críticas musicales, así como de expectativas académicas.

La finalidad de esta tesis, es el analizar dos ensayos que fueron publicados en la revista entre 1834 y 1835, titulados: *Sobre la situación de los artistas y su función en la sociedad* (1835) y *Acerca de la música de iglesia, un fragmento* (1834), para identificar sus posturas respecto a la música, además de distinguir las ideas o percepciones del arte que se tenían en la época, y así, sustentar la hipótesis de esta presente tesis: Liszt al ser un crítico de la música, pedagogo y compositor en la época con influencias ideológicas francesas, expuso parámetros de la estética musical del siglo XIX con tintes filosóficos del Romanticismo, explicando pues, que la música debía mantener una formalidad para poder constituir una única manera de componer.

Cabe mencionar que los ensayos consultados y usados como fuente primaria, se encuentran en una recopilación realizada por Janita R. Hall-Swadley en su obra titulada: *The collected writings of Franz Liszt. Vol. II. Essays And Letters Of A Traveling Bachelor Of Music*. En su libro se encuentran ensayos, artículos publicados de la *Gazette Musicale*

de París y en otras revistas de música europeas, ejemplares de algunas correspondencias que mantuvo Liszt con pensadores de la música y profesores de la academia musical de Francia, como es el caso del Profesor Fétis.

Los materiales que pueden consultarse corresponden a una periodización que realizó la autora y se encuentran fechados cronológicamente entre 1834 y 1839, años en que Liszt viajaba por Europa siendo un artista popular. Además, estos materiales se encuentran traducidos del francés al inglés y del alemán al inglés (así lo describe en la introducción de su obra), por lo que mi trabajo consistió en traducirlos del inglés al español de manera libre.

La delimitación de esta investigación son dos factores, primero, estudiar los ideales estéticos que se tenían en la época, dado a que se muestran algunos rasgos que Liszt trató en sus ensayos; el otro factor es el temporal-espacial, situado en los años 1833 y 1834, dado a que los escritos están fechados en esa época y publicados en Francia. Por supuesto que, dado a que son escritos traducidos, se muestran rasgos destacables de las ideas de Liszt en ambos escritos, explicándose y rescatándose ideas que muestren los ideales de la época romántica decimonónica.

La investigación consta de tres capítulos en los que se busca explicar y determinar aspectos históricos, contextos y rasgos del movimiento romántico decimonónico, para identificar y explicar la postura de Liszt y determinar si la hipótesis es correcta o no.

El primer capítulo se titula: *Contexto histórico de la música a finales del siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX. (La música romántica y su problemática)*, se explica en éste la transición del clasicismo musical al Romanticismo, y bajo qué rasgos se fue construyendo el Romanticismo, denotándose pues, que fue una respuesta *revolucionaria* hacia el tradicionalismo impuesto, tanto en las academias como en la formalidad de la música y de las maneras propias de la composición de ésta.

Uno de los aspectos a destacar de este capítulo, es que, se muestra que el Romanticismo de la música se construyó con la influencia de la literatura, por lo que se establece un primer movimiento romántico en la música con estas influencias. Sin embargo, con las ideas filosóficas que se escribían y publicaban en Europa occidental, se terminó modificando esta primera época romántica y se convirtió en una corriente que

además de exaltar lo pasional y la emotividad natural del ser humano, se exacerbó la idea del genio y del heroísmo, con una profunda añoranza al pasado, por lo que se ejemplifican en este capítulo algunas muestras al respecto, tales como las obras de Beethoven que marcó una diferencia y transición, y que, de acuerdo a algunos historiadores de la música, es el ejemplo tradicional y claro del cambio de lo clásico a lo romántico. Es por tal que se explica al movimiento romántico en dos partes, la primera, el antecedente de la música romántica, situando al clasicismo como el modelo pulcro y razonado en la época como la manera más propia de la composición de la música.

Otro punto tratado es “lo romántico”, titulado así por la sustentación que demuestra Rudigüer Safranski, filósofo y escritor alemán, quien explica que la deformación de la idea del Romanticismo hecho por filósofos de la época moldeó al Romanticismo en pro de la música y privilegiándola, la consecuencia fue la reinterpretación del Romanticismo, donde se abarcan aspectos identitarios, tales como la reivindicación del folclor y la sustentación del nacionalismo. También se formó una idea respecto a la música, derivándose dos corrientes filosóficas que marcarían pautas en la percepción del arte. Sin embargo, se ha de mencionar que el nacionalismo al ser una corriente ideológica imperante del siglo XIX fomentó el rescate del folclor de cada región europea, impactando al tipo de composiciones musicales que después, se extenderían hasta principios del siglo XX en América.

De igual manera, en este capítulo se explican las corrientes derivadas del Romanticismo musical o de “lo romántico”: la música programática y la música absoluta. Estas corrientes eran “maneras” postuladas de hacer arte y estaban fundamentadas en ideas filosóficas donde se manifestaba la razón de la música, aunque se argumentaba en modo de comparación, ya que ambas corrientes son antítesis una de la otra.

La primera corriente se define como la unificación de la música y de la poesía o literatura, denotándose una innovación con tintes progresistas que ponían al arte como la máxima expresión de la emotividad y de la naturalidad, por ende, tiene por objetivo evocar ideas e imágenes en la mente del oyente, representando musicalmente una escena, imagen o estado de ánimo.

La segunda corriente postulaba lo contrario: no estaba de acuerdo con la unión de la música con otras artes, ya que encasillaba de alguna manera, a la libertad de la creación

del arte. Tenía como objetivo ser únicamente música instrumental y que no contuviera relación con ningún texto. Aunque, en estudios musicológicos, se determina que esta corriente tenía la intención de conservar a la música como un arte pulcro, libre de ser sometida a objetos oníricos o físicos, justificándose con postulados tales como los de Arthur Schopenhauer (1788-1860) o Friedrich Nietzsche (1844-1900). La música absoluta determinaba erradicar toda relación alguna con artes u objetos de cualquier índole, así como obras plásticas, ideas, metáforas o hasta el propio lenguaje.

Además, en este capítulo se relacionan estas ideas de las formas de la música para unirlo al tercer capítulo, dando un contexto de la filosofía, de cómo se percibía a la música por los músicos y en las academias, cuáles eran las filosofías que estaban discutiéndose y las tendencias que marcaron a la creación de las obras musicales románticas.

Por otro lado, el segundo capítulo trata sobre la reivindicación del folclor de las regiones europeas, dado que a raíz de los ideales románticos en Europa, el rescate de las formas populares musicales tradicionales o folclóricas, era un tópico que determinó a la segunda mitad del siglo XIX, ya que, históricamente, gracias a la formalización de los nacionalismos europeos, florecieron ideales de autonomía y preservación de las tradiciones populares identitarias que favoreció la explotación y rescate de canciones populares, danzas, armonías conocidas y poemas folclóricos, ya que al ser parte de los ideales románticos, el nacionalismo musical fue un tema que a muchos artistas románticos implementaron estilos y percepciones del folclor.

En primera instancia, se determina la relación de los ideales políticos y sociales con el rescate de esos aspectos que daban identidad a los artistas y las poblaciones europeas, porque fue una mera consecuencia de los sentimientos nacionalistas que se formaron a mediados del siglo XIX, incluso, se muestra con el ejemplo más claro de ese nacionalismo musical que fue el alemán. Ese nacionalismo alemán durante la segunda mitad de la época decimonónica se distinguió como un nacionalismo radicalizado, al grado de fundar una escuela y corriente musical que se separó de otros nacionalismos y tradicionalismos como el francés y el italiano.

En el capítulo tercero, se describe a la fuente primaria, de donde se desprendieron una serie de reflexiones y análisis en las que se destacan ciertos elementos, por ejemplo: ideas filosóficas o de estética de la música que Liszt concebía. Sin embargo, al

encontrarme con una traducción fiel de Hall-Swadley en el primer ensayo que se estudió, se encontraron algunas ideas que únicamente refieren a la situación del artista en la que vivía su realidad; es decir, se determinan en el texto de Liszt problemas muy humanos como lo era su agobio por no trascender en el gremio artístico o en las academias, aunque sí se encontraron algunos elementos que influyeron para establecer sus ideas estéticas, porque se identifican de alguna forma, ciertas inspiraciones de las ideas estéticas que concebía su amigo Hector Berlioz (1803-1869).

Además, se destaca que los escritos de Liszt están vinculados con experiencias personales que vivió en su realidad o contexto siendo joven y estudiante, y siendo un artista popular. Pero además de sus experiencias y críticas sobre problemas en la ejecución de la música y de los artistas, se identifican en los escritos de Liszt, ciertos rasgos similares a otros escritos de artistas como Berlioz y Mendelssohn, identificándose entonces, que existía una difusión de ideas estéticas y críticas respecto a la música.

Considero que en esta investigación faltó relacionar el pensamiento de Liszt con sus obras musicales, ya que al haber sido un artista popular e importante en el siglo XIX, puede haberse encontrado una diferencia entre su pensamiento y lo que plasmó en su música, por lo que podría abrir una vía de investigación de relacionar el pensamiento del artista y de sus obras musicales, ya sea Liszt u otro compositor, para determinar la manera en cómo percibían los artistas al arte o su estructura filosófica, social o cultural.

Sobre las fuentes secundarias consultadas que sostienen esta investigación, se encontraron en las siguientes bibliotecas: “Ignacio Altamirano” de la Facultad de Humanidades de la UAEMéx, en la Biblioteca General del Conservatorio de Música del Estado de México y en la Biblioteca Central de la Universidad Autónoma del Estado de México. Además de esas bibliotecas, otras fuentes consultadas se identificaron en la bibliografía de las fuentes buscadas, tales como la obra de Enrico Fubini, William Weber, Rüdiger Safranski, entre otros. También se realizó una búsqueda virtual de revistas o de sitios académicos de música, tales como *Keeping Score with the San Francisco Symphony*, *Beethoven Newsletter*, o *Scherzo*.

Por otro lado, se consultaron fuentes de la época que vislumbran la visión del período, tales como correspondencias de compositores, así como ensayos y publicaciones respecto a la crítica de la música y de la percepción que se tenía de la música en el siglo

XIX. Cabe mencionar que la fuente primaria de esta investigación fue consultada también en la *Gazette musicale* de París en la biblioteca virtual de la Universidad de Ottawa en el sitio www.archive.org

Capítulo 1. Contexto histórico de la música a finales del siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX. La música romántica y su problemática

1.1 Antecedentes del Romanticismo: 1790– 1830.

El contexto del continente europeo a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, se vincula con las revoluciones sociales, desde la agraria hasta la industrial. Desde la revolución francesa, hasta la inglesa, la creación de las máquinas, los nuevos estilos de vida, las innovaciones, la búsqueda del sentido de identidad en las naciones europeas, marcaron un hito en la vida de la música, de los músicos y de aquellos que gustaban del arte.

La música ha tenido una historia particular que tiene relación con sus instrumentos, su ejecución, sus composiciones y sus intereses, pero se encuentra influenciada por los movimientos sociales. Uno de los antecedentes de la música romántica que tuvo distintas variantes, históricamente, fue la corriente clasicista, en la que se identifican a compositores destacados como Mozart, Haydn, Telemann y quizá el propio Beethoven. Estos personajes pueden identificarse a partir de 1750.

Posteriormente, con la caída del llamado Antiguo Régimen se da un replanteamiento de la naturaleza del gobierno, para transitar a cambios políticos entre una monarquía y una nación soberana democrata, esto profundiza una inestabilidad social, económica y política. Por otro lado, la conmoción de los cambios revolucionarios o abruptas situaciones políticas influyó de alguna manera a la propia filosofía, el gusto y el tipo de composición en la música.

La conmoción política estuvo acompañada de un florecer del mundo cultural, un idealismo en la vida musical que formó parte de un movimiento mucho más amplio que buscaba repensar a la cultura y la política dentro de una Europa en su conjunto⁴, tratándose así del *Romanticismo*. Aunque la música clásica alcanzó un máximo estatus dentro del pensamiento musical, entendido como un ideal en el arte, lo innovador representaba a la cultura musical del siglo XIX como una *protesta* en la música, a comparación de periodos anteriores.

⁴ Weber, William. *La gran transformación en el gusto musical*. Fondo de cultura económica. Ciudad de México. 2011. p. 13

De esta manera, se replantearon nuevas perspectivas sobre el tipo de diversidad que existiera en la música. Se remarca entonces, que el tipo de música entre 1790 y 1830, se trataba de la diferencia en el carácter *decorum* de la música clásica y la plasmación de la emoción natural humana en el Romanticismo decimonónico, discutiéndose el tipo de música y programas de conciertos⁵, transformando a la música en sí misma.

A fines del siglo XVIII, y principios del siglo XIX, comenzaron a abandonarse ciertos estándares y luego a formalizarse una disciplina en la escucha de la música⁶. Se trató de establecer un comportamiento social en la vida musical, y formar discusiones académicas del gusto musical para proteger de cierta forma, esas nuevas particularidades.

Si bien, la corriente romántica tardó en llegar a la música, comenzaron a vislumbrarse ciertos cambios desde particularidades simples a finales del siglo XVIII, como el reemplazo de salones públicos por los *Marchands*⁷ privados, donde se daban a conocer músicos nuevos y modernos, así como sus piezas musicales, dando nacimiento a una novedosa forma de difusión. Al mismo tiempo, empezaron a incluir piezas musicales de compositores innovadores en los programas de conciertos, donde se incluían fragmentos de óperas; sin embargo, no se abandonó del todo la adhesión a los cánones estéticos de los músicos anteriores.

Comprender a la música clásica, es conocer la base de la modernidad musical, así como su naturaleza dinámica, adaptando tradicionalidades⁸, que fueron formando un discurso instrumental. En esta época de la música, se conocen las formas musicales de *sonata* y *sinfonía*, considerándose para su tiempo un progreso en las dinámicas musicales presentadas en distintos campos sociales europeos. Aunque historiadores de la música como Carl Dalhaus o William Weber, explican que estas nuevas formas se heredaron en el movimiento romántico, pero se incluyeron con una nueva perspectiva: la estética innovadora desarrolló nuevas corrientes musicales, además de concebir nuevos criterios estéticos en las academias y en los salones burgueses.

⁵ William W. *op. cit.* p. 14.

⁶ *Ibidem.* p. 15

⁷ Entiéndase como *Marchands*, representantes, patrocinadores de compositores populares.

⁸ Entiéndase tradicionalidades como el conjunto de normas y costumbres heredadas. La música ha tenido cánones que se convirtieron en tradicionalidades, cánones filosóficos y cánones pedagógicos. Adaptar tradicionalidades consistía en la reglamentación de la composición a través de la enseñanza de maestros privados y en academias de música. Un ejemplo, la tradicionalidad de Mozart que heredó de su padre en sus composiciones. Véase *Mozart*, Marcel Brion.

La diferencia entre estas corrientes que comenzó a denotarse entre el clásico y el romántico, son sus caracteres desarrollados. Por un lado, la corriente clásica con su *decorum*, su tradicionalidad en las regiones europeas interpretada por los músicos y su ejecución formalista y racionalizada también incluía el mecenazgo, ya que las creaciones musicales eran exclusivas de los salones nobles.

Finalmente, los rasgos más importantes de una música clásica son las formas musicales: la *sonata*, la *sinfonía* y la tradicionalidad en las óperas, donde situaba formalismos racionalistas que buscaban un equilibrio entre la *Forma* y la *Expresión*. La perfección en la música era buscada a través de formas perfectas, entregando una visión hegemónica, académica y contraria a lo popular⁹. Cabe agregar que, en el siglo XVIII también eran limitadas deliberadamente a las jerarquías estéticas que había entre los géneros musicales¹⁰, tales como la música popular, la música de danza, la música sacra y la música noble o de salón.

Por otro lado, la corriente romántica era la “contra respuesta” al *decorum*, que fue concibiéndose como un movimiento emocional, pasional, sensibilizada, expresiva y experimental, muy contraria a la forma académica. *La innovación* era la experiencia estética que trataba *eleva el alma por encima de su medida ordinaria*¹¹ abandonando el ideal de la perfección, invitando a la creatividad y experimentación armónica y rítmica. El Romanticismo procuraba trascender más allá de la tradición, estaba sujeta a idealismos de la revalorización de la música como un lenguaje autónomo de los sentimientos.

Sin embargo, pensamos que existen diversas diferencias en ambas corrientes, y vistas como antagónicas, propias de una sola época, pero no siempre es así. Entre ciertas tradiciones de una y otra corriente, se revalorizaron o se suprimieron algunas características musicales que se preservaron o se cambiaron, pero no se extinguieron en su totalidad.

Por ejemplo, el uso de las formas musicales que se desarrollaron en el clasicismo, fueron reformadas y utilizadas a lo largo del siglo XIX como expresiones formales musicales, aunque también eran utilizadas para experimentos sonoros, para crear

⁹ Zambrano, Raúl. *La música en occidente*. El colegio de México, México. 2012. p. 139.

¹⁰ William Weber. *op. cit.* p. 43.

¹¹ *Ibidem* p. 180-181

escenarios imaginados, escenas líricas o dramáticas¹², reinterpretando ideas, imágenes y emociones. Estas “nuevas” formas fueron inspiradas en las formas clásicas, otro ejemplo que vislumbran estos caracteres son las óperas románticas que reinterpretaban mitologías europeas, poemas populares, contextos y jerarquías sociales.

Otro antecedente, es la influencia que tuvo la literatura en la formación de la nueva corriente en la música. La literatura se vio exaltada como fundamental para la vida y todo ello en un marco de especiales condiciones que hicieron que prosperaran los libros y las publicaciones periódicas¹³, se concibió la tendencia a dar carácter literario a la vida. También, al ser fundados los primeros conservatorios de música entre 1775 y 1800 en Europa, las influencias literarias formaban parte de la gran institución de música en la formación académica¹⁴ de músicos.

1.2: El Romanticismo y la música. Definición y contexto.

Íntegramente, definir y ubicar al Romanticismo en el contexto histórico, predomina situarlo en un espacio geográfico y en una fecha exacta que, cabalmente se definiría como *un movimiento cultural que se originó en Alemania y en el Reino Unido a finales del siglo XVIII como una reacción revolucionaria contra la Ilustración y el clasicismo, dándole prioridad a los sentimientos*¹⁵. Pero de acuerdo con R. Safranski¹⁶, el *Romanticismo* significó más que una época, explica que fue un momento de desarrollo artístico y filosófico donde los pensadores y artistas adquirieron una personalidad *individualista*. El romanticismo era un sentimiento nuevo hacia la naturaleza, un sentido renacido de lo prodigioso y de la libertad¹⁷. Además, el autor caracterizó a la literatura como la influencia principal del Romanticismo, pues la estética se volvió un tema importante entre sus cánones, volviéndola autónoma en un fin en sí mismo y extático¹⁸. Cabe destacar, que el Romanticismo alemán, fue el más importante de Europa y que

¹² Leichtentrit, Hugo. *Música, Historia e Ideas*. Espasa-Calpe. Buenos Aires, Argentina. p. 230.

¹³ Safranski, Rudigüer. *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*. Traducción de Raúl Gabás Pallás. Tusquets Editores México. México, CDMX. 2009, p. 47.

¹⁴ Salazar, Adolfo. *La música en la sociedad europea. El siglo XIX*. Tomo I. Vol. III. El colegio de México. Fondo de Cultura Económica. México. 1946, p. 19.

¹⁵ Definición según la Real Academia Española.

¹⁶ Consultar *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*. Rudigüer Safranski.

¹⁷ Safranski, *op.cit*, p. 15.

¹⁸ Referido a éxtasis.

posteriormente, inspiraría al francés y a otros Romanticismos como el español, el inglés, y el italiano, siendo la fuente básica de todo el movimiento romántico europeo, aunque, seguido del Romanticismo alemán, el Romanticismo inglés, sería el segundo movimiento más importante del siglo XIX.

Safranski situó simbólicamente al Romanticismo en 1769 donde Herder inspiró a los nacionalismos “modernos” y que cita el autor: *“la necesidad de hacerse a la mar e irrumpir en lo terrible que existe en la realidad”*. Pero, entre muchas otras cosas, es también para él una continuación de la religión con medios, contrastando la necesidad y la percepción de lo humano, inspirando la construcción de obras musicales individualistas y progresistas, puntualizando que el Romanticismo fue un estilo literario que predominó en esa época.

Safranski considera en su tesis, que la irrupción del Romanticismo fue una tormenta y un impulso (Sturm und Drang, que se volvería la explicación para los filósofos de la época pues responde al anhelo de la actuación individual) que transcurrió a través de la experiencia de la Revolución Francesa; con los románticos, el aburrimiento apareció como tema de la “modernidad”, ya que era aquello contra lo que luchaban. Era el peligro del “nihilismo moderno”, de la simplicidad, y así apareció el término “Filisteo” en la época, que era considerado –como lo explica el autor– una manera de ver lo común como algo “maravilloso” o “prodigioso”, sin que lo sea.

Al filisteo se le consideraba como un hombre inmerso en el resentimiento que tomaba lo ordinario por extraordinario, intentando empequeñecer lo sublime, como un tipo simple, que más bien sería un sentimiento de la necesidad de lo individual, de lo ajeno a lo demás, pero también se agrega que este sector social, era fuertemente criticado por las clases aristócratas y por burgueses “cultos”, delimitando una brecha entre las clases sociales europeas y sus caracteres.

Algo que puntualiza Safranski, es el fin del Romanticismo como movimiento cultural, ya que en los años veinte del siglo XIX, se manifestó un movimiento inspirado en la Edad Media tendente a la fe católica y al germanismo, y en el que continuaron apareciendo obras románticas como las de Ludwig Achim von Arnim (1781-1831), Joshep von Eichendorff (1788-1857), Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843) y Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822).

Por otro lado, Eric Hobsbawm define y analiza al Romanticismo en su obra *La Era de la Revolución Industrial*, como la consecuencia de una novedad. Aunque no describe un contexto histórico, refiere al Romanticismo como el florecimiento de las artes tanto plásticas como las escénicas (música y el género de la Ópera), todas ellas inspiradas por la literatura.

Sin embargo, aborda al arte como un fenómeno que sacudió a la conciencia de la sociedad europea dado que ocurrió una difusión de los acontecimientos artísticos en las naciones, un fenómeno nuevo en el que se realizaron y rescataron obras artísticas y literarias en todo el viejo continente; por ejemplo, la difusión y rescate de la epopeya finlandesa: *El Kalevala*¹⁹. Además, Hobsbawm explica que el estilo romántico es de difícil definición y descripción²⁰, puesto que los propios románticos no se expresaban sobre el estilo, y sus descripciones carecían a menudo de un contenido racional que ejemplifica con Victor Hugo.

Hobsbawm refiere a Victor Hugo que describía al Romanticismo como: *el intento de hacer lo que la naturaleza, fundirse con las creaciones de la naturaleza pero al mismo tiempo, no mezclándolas; el cuerpo y el alma, lo grotesco y lo sublime*, y continua con otros escritores románticos como Novalis, describiendo que este personaje explicaba al Romanticismo como: *un alto significado a lo que era corriente, un infinito esplendor a lo finito* e incluso, cita a Hegel, quien describía a este estilo como: *[la] esencia del arte romántico está en la libre y concreta existencia del objeto artístico, y la idea espiritual en su verdadera esencia, todo ello revelado desde el interior más bien que por los sentidos*.

Incluso argumenta que el Romanticismo surgió como una tendencia consciente y militante de las artes, situándolos en Inglaterra, Francia y Alemania, empero, expone que el Romanticismo fue una consecuencia de la Revolución francesa y que ésta acuñó e inspiró elementos “románticos” que los otros estilos artísticos del siglo XVIII no tenían.

¹⁹ El Kalevala es una epopeya finlandesa compilada por Elías Lönnrot en el siglo XIX a partir de fuentes folclóricas finlandesas, transmitidas oralmente de generación en generación. Fue publicado por primera vez en 1835.

²⁰ Hobsbawm, Eric *La era de la Revolución 1789 — 1848 Weidenfeld and Nicholson*, Londres, Inglaterra. 1962. Traducción al español: Crítica, S.L Barcelona España, Primera edición en nueva presentación: 2011 p. 261

Otro punto que expone, es que el Romanticismo no puede clasificarse simplemente como un movimiento *anti burgués*, ya que existió el prerromanticismo, situado décadas antes de la Revolución francesa, y cuyos lemas utilizados durante la Revolución fueron manipulados para la glorificación de la clase media, hasta que una gran parte de la apasionada y confusa pero profunda reacción del Romanticismo contra la sociedad burguesa, se debía a los intereses de los dos grupos que le proporcionaban sus fuerzas de choque: los jóvenes socialmente desplazados y los artistas profesionales²¹, siendo esto, una de las causas que originaron la idea romántica del *genio*.

La idea del genio describe Hobsbawn, definía la *función social* del artista, la relación directa con el público y la pregunta de qué debe decir y cómo decirlo, ya que un artista podía considerarse un genio, pero rara vez, según el autor, se comportaba como tal.

Pero Eric Hobsbawn detecta un problema; el artista como tal se encontraba en la separación de una función tradicional para entregar su “alma” como una mercancía a un mercado ciego o, el de trabajar en un sistema de patronazgo; de ahí la rebeldía y búsqueda de la autonomía de los artistas en cualquiera de las bellas artes, con la finalidad de tener una libre expresión, aunque no siempre aceptada o renumerada, e incluso, el rasgo más sobresaliente de esta corriente, era la obsesión de los románticos por la *recuperación* de la unidad perdida entre el hombre y la naturaleza, ya que para Hobsbawn, fue un movimiento muy contrario a la del estilo anterior.

Enfocándome ahora al Romanticismo francés, por el autor a estudiar, Adolfo Salazar sitúa ese movimiento y lo define como un Romanticismo exuberante, escénico y dramático, acogido y comunicado por los artistas de todas las bellas artes a partir de 1830. Además, la música romántica se consideraba como *la voz de una sociedad [...], extendida en toda Europa; si el lenguaje que hablaban en sus distintas demarcaciones es distinto, un afán análogo unifica a todos*²², entendiéndose como un lenguaje únicamente para los artistas.

Si bien, Hobsbawn describió al Romanticismo como un movimiento exaltador de los sentimientos humanos, las ideas y sentimientos que tan claramente caracterizan la

²¹ *Ibidem*. p. 264

²² Salazar. *op. cit.* p. 52.

música decimonónica, comenzó a tomar forma poco antes de la muerte de Beethoven y se promovió su difusión a partir de la década de 1830. El movimiento romántico ya era por sí mismo un hecho vivo, con caracteres políticos, transformado por las ideas filosóficas y sociales al igual que las corrientes anteriores propias de los siglos XVII y XVIII, pero basándose en ideales como los de la Revolución Francesa.

Sin embargo, al ser la política un aspecto imperante en la corriente romántica guardó en su carácter una tendencia a aburguesarse²³ y a desmoronar al Romanticismo en su esencia misma, ya que el movimiento romántico se basaba en un rechazo radical de protesta cultural contra una diversidad de características sociales, desde el rechazo a “la civilización moderna”, refiriéndose a valores sociales, políticos, capitalistas e industriales, hasta la religión. Por ende, la tendencia de aburguesar al Romanticismo corrompía los propios principios del movimiento.

Ahora bien, con estas tres definiciones de autores distintos, identifico al Romanticismo como un estilo, pero también como un movimiento, ya que la fundamentación política del Romanticismo se basaba en la Revolución Francesa, que tradujo una causa y difundió una doctrina, así como sus ideales filosóficos que analizaban el contexto en el que se vivía; más aún, se permite identificar el tipo de Romanticismo que comprende de una estética, características, formas y tendencias, porque perfila la tendencia de los artistas y de la época que pueden explicar ideales musicales, delimitados en un espacio y en una temporalidad; en este caso, entre 1830 y 1880 en Francia.

Cabe agregar a esta hipótesis de que el Romanticismo, además de ser un movimiento y un estilo artístico, también fue un estilo de vida influenciado por la revolución industrial, ya que el impacto que tuvo en el pensamiento colectivo europeo y en los artistas, quizás inspiró a las innovaciones que lo caracterizan. Por ende, el Romanticismo fue un movimiento, un estilo y una forma de vida que abarcó a las artes y a las innovaciones en ellas. Estuvo inspirado en movimientos sociales y filosóficos, principalmente alemanes y franceses que influyó a la cultura europea, y más tarde, a la del continente americano.

²³ *Ibidem.* p. 11.

1.3: Lo romántico: la ruptura del canon artístico de la música romántica y la clásica.

El sentido de la estética dieciochesca era la perfección en la composición, así como la pureza de su arte. La conciencia artística del siglo XVIII fue la racionalidad, concibiendo una disciplina del pensamiento dentro de la libertad artística que estableció *una conciencia estética* acerca del alcance del arte en la sociedad europea²⁴, por lo que en la cultura musical del siglo XVIII se reconocía a la grandeza. La grandeza era definida por fundamentos morales que afirmaban una interpretación filosófica de *la belleza y la virtud*, por lo que se pretendía dar una lección de moralidad a los oyentes²⁵ la cual, era explicada por los músicos y compositores de la época para plasmar a la belleza ideal, así como el de utilizar el *estilo erudito* de Johan Fux²⁶ en su manifiesto, *Gradus ad parnassum*. Éste fue utilizado para la educación musical dieciochesca, aunque se utilizaba propiamente para la composición de música de iglesia, más que para la informal o música de danza y salón.

En su antecedente a la ruptura romántica, la llamada estética prerromántica desarrolló características directas en la música y en la literatura y la pintura. La música procuró finalidades *filosóficas* en las que se establecieron sus distintos cánones, sustituyendo lentamente el canon clásico y remplazando a la ciencia armónica por una necesidad de la *funcionalidad* en la actividad artística.

Citando de nuevo a R. Safranski, define *lo romántico*²⁷ como una corriente derivada del Romanticismo en la que se desarrollaron las artes escénicas y la música. En ella, se identifican características del Romanticismo musical que permitían identificar la particular condición que tenía, además, se destaca el tipo de filosofía desarrollada en la música.

El autor describe *lo romántico*, como un movimiento referido a la música y al sentimiento de la libertad, sujeta hacia el sentido del progreso y el nacionalismo en Alemania (y en otros países europeos), que alimentaría el antisemitismo en la época y

²⁴ Adolfo Salazar. *op. cit.* p. 26.

²⁵ Downs, Phillip G. *La música clásica*. Akal Ediciones. 1998. pp. 22 – 25.

²⁶ Rice, John. *La música en el siglo XVIII*. Akal Ediciones, Madrid, España. 2019. p. 36.

²⁷ Safranski. *op. cit.* p. 211.

posteriormente se retomaría con funestas consecuencias, en la primera mitad del siglo XX. Además, también situó en lo romántico al marxismo como corriente filosófica y económica, dando pie al pensamiento anticapitalista, ya que se considera en *lo romántico*, la añoranza al pasado, quizás con aspectos conservadores y tradicionalistas, sin embargo, la añoranza en el marxismo es dar vuelta al pasado para establecer una dirección certera al futuro, de utilizar elementos que funcionaron en el pasado e implementarlos para una construcción del futuro con seguridad aunque, esto es un mero idealismo utópico y característico del Romanticismo.

Después Safránsky ejemplifica con Richard Wagner (1813 – 1883) y su pensamiento anticapitalista y antisemita (aunque históricamente, el antisemitismo es más antiguo que la época de Wagner comenzó desde la Edad Media y continuó con la reforma de Lutero y el protestantismo) que inspira su obra en *El anillo de los Nibelungos*. A grandes rasgos, en la obra puede interpretarse que el anillo es un círculo del mal (capitalismo), ya que *el oro del Rhin* (recurso natural, industria, y en nuestra época, el petróleo) puede otorgar *el poder del mundo*, pero para conseguirlo, se necesita renunciar a los principios morales, o en la ópera, renunciar al amor. Sin embargo, apoderarse del anillo, significaba apoderarse de los bienes y tesoros de la creación acaeciendo grandes males al mundo, abandonando todo principio moral o sentido común²⁸.

Lo romántico, resume el autor, es el descubrimiento sobre lo más íntimo de la libertad y la fe en el progreso, el nacionalismo y la transformación abierta del pensamiento filosófico desencantado. Para Safransky *lo romántico*, referido a la música, se situó en el éxito con el lanzamiento de las composiciones de Schumann y Schubert, y con la representación de la ópera *El cazador furtivo* de Carl Marie von Weber (1786 – 1826).

La estética romántica estaba enfocada a la expresividad máxima de una libertad, este rasgo se desplegó de épocas anteriores en las que se adaptaron y adoptaron caracteres específicos como contenido estético, pero la diferencia en esta época era el tópico de lo natural. Las dos corrientes eran vistas como antagónicas. El Romanticismo ofrecía una libertad expresiva y de creación, así como la permisión a la experimentación, muy al

²⁸ Pacheco, C. Ricardo. (2013, 28 de julio) *El anillo del Nibelungo en petróleo*. Periódico El economista.

contrario del canon clásico, que estaba encaminado al tradicionalismo de las artes y con tópicos de la pureza y perfección.

Pero cualesquiera que hayan sido los preliminares del Romanticismo, aún se conservaban restos de diversas épocas que, si bien eran anacrónicos, no por ello dejaban de llevar a su época los estilos antiguos, composiciones u obras de músicos desusados. Al contrario, se permitió el desarrollo de una estética que accedía a la identificación de tradiciones y prácticas, distribuyéndose en los repertorios²⁹ a manera de percibir la música de otros tiempos y, por ende, la música siempre contuvo este problema estético.

Históricamente, al considerar los problemas estéticos de la música al tener una estética o canon filosófico, nunca ha tenido una estética de reproducción³⁰, entendida como la propia forma de representar la lectura de la partitura o la manera de producirla en el instrumento; ya que al traer la música antigua que persistía en la época decimonónica, no se permitía comentar en anotaciones literarias la discusión de las piezas musicales³¹, y a lo poco que se escribía junto de ellas, la música encontró nuevas formas de supervivencia que se relacionaban con las crisis políticas y sociales.

En la ruptura estética entre la música clásica y la romántica se identifica un tipo de reproducción de la música interpretada y anotada de acuerdo como se entendía en el siglo XIX, porque se redujo la escritura de la música. Otra característica fue la innovación en la temática de las dramaturgias musicales, pero a raíz de la reducción de la escritura, a finales del periodo clásico, se permitió una división y reestructuración del pensamiento musical, influenciado por diversos estilos de las regiones europeas.

Aunque para 1770, la pasión sobre la razón fijó la entrada del Romanticismo con las difusiones del movimiento literario, inspirado por la trasgresión, el sentimiento de libertad y la exaltación de las obras de Shakespeare³², se comenzó a abandonar el

²⁹ W. Weber. *op.cit.* p. 47.

³⁰ P. Steinberg, Michael. *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*. Fondo de Cultura económica. Buenos Aires, Argentina. 2008. p. 18.

³¹ W. Weber. *op. cit.* p. 51.

³² Zambrano. *op. cit.* p. 164.

contrapunto³³, y se inició la escritura de la música basada en la melodía, retomando la forma germana, el *Lied*³⁴.

Una de las características de *lo romántico*, menciona Safranski, es la vivacidad de lo pasional y emocional, además de la diversidad de tópicos, todos ellos eran vinculados con las artes visuales y la literatura, aunque, el carácter más grande en esta rama del Romanticismo fue la fe en el progreso, temática imperante en las ideologías progresistas en la música, vinculadas al contexto social, el nacionalismo y el impacto de la gran revolución industrial.

Otra característica de *lo romántico* es, que esta corriente subyugaba el heroísmo y la creación de la subjetividad³⁵ dominada por los deseos y el sentimentalismo, introducía el dramatismo a la música, denotándose meramente en la ópera, entendiendo por subjetividad el sentimiento y las emociones, siendo el elemental discurso de la música decimonónica. Lo romántico anhelaba trascender el tiempo, aprehender la eternidad, distinguiéndose el rasgo máximo histórico, la fundición del artista con la obra misma³⁶.

Fue entonces que el Romanticismo se extinguió como movimiento y se adaptó una condicionalidad que ramificó un estilo diferente al original, y que se entendería después como Romanticismo y no como otro movimiento, me refiero pues, a los caracteres de *lo romántico*. Por ejemplo, se identifica que a partir de 1830 con las variaciones de Hector Berlioz (1803 – 1869) en Francia, se desfiguró el movimiento con el estilo, naciendo el concepto *romántico* aplicado hacia las artes escénicas y a la música.

Quizás un prospecto de lo romántico que fue materializándose, fue su propio contexto que desató la libre crítica mediada en lo cultural³⁷ de Europa, concibiendo una condicionalidad: la dualidad del Romanticismo o de lo romántico; el arte romántico perfecto (idea de la música absoluta) y la música programática, precepto que vinculaba la música con una imagen etérea o con la literatura (principalmente con la poesía y las

³³ *Ibidem*. p.42

³⁴ El lied tiene su origen en Alemania, que significa “Canción”. Su uso se generalizó en el siglo XV, aunque su apogeo fue durante el siglo XIX con Schubert, Schumann, Brahms y Wolf, como los maestros supremos del género musical. Consultar *Diccionario enciclopédico de la música*. Alison Latham. Fondo de Cultura Económica.

³⁵ Steinberg. *op. cit.* p. 23.

³⁶ J. Grount. Donald. Claude V. Palisca. *Historia de la música occidental*. Vol. II. Alianza Música. Séptima Edición. Madrid, España. 1998. p. 664-665.

³⁷ Steingberg. *op. cit.* p. 20.

novelas romanticistas), razonando la vinculación inconsciente de lo material y lo inmaterial³⁸.

1.4: Contexto filosófico – estético en la música del siglo XIX.

Expuestos los preceptos de la música romántica, y ya explicado el movimiento y el estilo decimonónico, en este apartado se tratará a la estética musical de la época, que estaba sujeta a la emocionalidad, lo pasional y a un razonamiento filosófico sobre la naturaleza humana. Las ideas filosóficas de la época y la percepción de los artistas estaban enmarcadas en un idealismo. La música debía ser estética y sujeta a un pensamiento: ¿cómo debía ser la música?

Para explicarlo, es necesario tomar en cuenta la *Teoría de las emociones*, que expone Carl Dahlhaus³⁹. Este autor explica que es una teoría expositiva que se presenta en la música y en el compositor durante el siglo XIX, aunque esta teoría fue desarrollada a finales del siglo XVIII. Se desprendió de la comprensión de la naturaleza y de las emociones humanas⁴⁰, es decir, que el entendimiento del compositor sobre las emociones era una “verdad” formulada musicalmente por ellos, para mover al oyente a una emoción concreta. Además, la exhibición de las emociones en la música era tanto como una especie de imitación de la naturaleza.

Por ejemplo, *el sufrimiento* puede identificarse con tonalidades menores, disonancias, cromatismos o con un cambio violento en la tonalidad o contornos melódicos muy marcados entre otros. Estas percepciones sobre los afectos que se dan en el cuerpo por la música y la poesía tienen que ver con la teoría de los cuatro humores del cuerpo (optimista, colérico, flemático y melancólico) que determinaron los filósofos y médicos griegos y romanos, y ampliamente desarrollada con Galeno en el siglo II y con plena vigencia hasta el siglo XVII⁴¹.

³⁸ D. Grount. *op. cit.* p. 667.

³⁹ Véase *Fundamentos de la Historia de la Música*.

⁴⁰ Dahlhaus, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Gedisa editorial. España. 1997. p. 31.

⁴¹ López Huertas, Noelia. (2016, 17/10) *La Teoría Hipocrática de los Humores*. Blog científico médico Gómeres: salud, historia, cultura y pensamiento.

Los compositores trataban de identificar ciertas características con una emoción concreta y si esta emoción acababa siendo compartida por la mayoría, se hacía una asociación de característica – emoción y era plasmada en una o varias obras musicales, desde baladas, danzas o arreglos para piano, hasta las sinfonías.

La teoría de las emociones era una psicología exaltada que fue sustituyéndose por la estética romántica, que hablaba de la utilización de categorías metafísicas, por lo que la música instauraba la sensibilidad, la contemplación individual de una música que se autodenominaba “sagrada”. Asimismo, esta teoría establecía una estética en la música destacándose como *la voz de la naturaleza* y no como arte. Sin embargo, los propios artistas en la época se implantaban como “el medio del arte”, expresándolo en sus obras, es decir, el compositor o artista, le daba una cierta legitimidad estética a la música⁴².

Téngase en cuenta que esta teoría, puede percibirse o encontrarse, además de los tratados de los compositores, en las anotaciones de partituras para la forma de reproducir la pieza musical de acuerdo con la normativa escrita en cada marca de *tempo*⁴³. Por ejemplo, Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) utilizó el término *malincolico* (melancólico) en la sección introductoria del cuarto movimiento de su *Cuarteto de cuerdas en si bemol mayor Op. 18 no. 6*, por lo que la obra significa para la historia de la música, el parteaguas de la música romántica decimonónica.

Otro carácter de la estética de la música romántica, es la percepción que tenía el compositor sobre la obra, ya que, como instancia estética central, se concebía como un factor “poético” que otorgaba su carácter artístico, vinculando el reconocimiento de una individualidad que está por detrás de la obra⁴⁴, es decir, el propio artista se concebía como el principal factor estético de sus obras dejando un estilo personal. Por ejemplo, Fryderyk Chopin (1810 – 1849) retomó en una gran mayoría de sus obras pianísticas el folclor de su lugar de origen, adaptando algunas características de su cultura y las plasmó en las mazurcas. Además, influenciado por los cantos populares campesinos polacos, los ritmos, cadencias, giros melódicos, tonalidades y armonías, fue dejando un estilo propio

⁴² Weber. *op. cit.* p. 77.

⁴³ Son abreviaturas de palabras italianas que indican lo rápido o lento que se toca la música y qué emoción debe tener. Por ejemplo, *mp* (mezzo-piano) “moderadamente suave”. *ff* (fortissimo) o “muy fuerte”. Se escribe debajo del pentagrama en instrumentos agudos o bajos y entre las claves aguda y baja de la música para piano.

⁴⁴ Dahlhaus. *op. cit.* p. 32.

en cada una de sus obras musicales. Chopin también tuvo la capacidad de absorber todo tipo de músicas tradicionales de diferentes culturas europeas, aunque las piezas más conocidas y el género en el que prevaleció hayan sido *los nocturnos*⁴⁵.

La estética de la música decimonónica tenía variantes y estaba ligada a la experimentación y adaptación de ritmos folclóricos de regiones europeas, pero también con la metafísica romántica: la música procuró convertirse en *un lenguaje superior a la lengua*.

Uno de los importantes caracteres de la música decimonónica europea, fue la discusión sobre su estética, si bien la estética estaba ligada con la improvisación, al individualismo y la experimentación en la música, la fundamentación filosófica no estaba clara en cuanto a la justificación del arte, porque variaba según las ideas estéticas que surgían, de acuerdo con las influencias filosóficas. Por ejemplo, la discusión estaba dividida entre los progresistas–programáticos y los absolutistas; estos últimos fundamentaban su arte hacia el rechazo del uso de la imagen, las palabras y otros “objetos” oníricos y físicos que sujetaban a la creación e inspiración de la música; *la música absoluta* se convirtió en el paradigma estético de la cultura musical alemana del siglo XIX⁴⁶, y fue extendiéndose en el resto de Europa gracias a la difusión de artistas alemanes con otros en el viejo continente.

Esta filosofía determinaba que la música instrumental era la “verdadera música”, liberada de condicionantes lingüísticos y funcionales, estando por encima de la sentimentalidad terrenal.

Por otro lado, los progresistas – programáticos determinaban su arte de acuerdo con la inspiración de poemas, de imágenes, narraciones e interpretaciones de textos literarios y pictóricos. Era también conocida esta corriente como “el movimiento poético” y se justificaba con que era una especie de narración musical de textos o imágenes, dando

⁴⁵ Es una forma de composición del siglo XIX de carácter lento y “soñador” en la cual una graciosa melodía profusamente adornada en la mano derecha es acompañada por un patrón de acordes arpegiados en la izquierda. La denominación fue utilizada por primera vez por John Field y fue retomado por Chopin. Consultar *Diccionario Enciclopédico de la música*. Alison Latham.

⁴⁶ Dahlhaus, Carl. *La idea de la Música Absoluta*. Idea Books. 4º edición. España. 1999. p. 12.

lugar a las interpretaciones de estados de ánimo, e incluso, a la espontaneidad y alusiones de asuntos definidos como movimientos sociales, movimientos políticos, etcétera.

Pero no fue hasta 1860 que la disputa entre ambas corrientes se desarrolló a su máximo⁴⁷, endureciéndose hasta ser una lucha de partidos en el terreno político – musical, dividiéndose partidarios entre escuelas como “los formalistas” y los “neoalemanes”. Estos últimos, exaltaban su origen y su folclor histórico, aunque ambos partidos buscaban legitimar sus filosofías, ya que la mayoría de los músicos románticos alemanes, fueron intelectuales⁴⁸. Sin embargo, la música programática buscaba convertirse en una corriente “verdadera” bajo la discusión del concepto: “lo espiritual en la música”:

[...] la música instrumental moderna había progresado desde el grado del “sentimiento” al del “espíritu”, así que Liszt completaba lo que Beethoven había iniciado, en la base de la estética de Hanslick, de lo “específicamente musical”, estaba la tesis absolutamente opuesta de que en la música el espíritu era forma, y la forma espíritu. (Dahlhaus, 1999)

Uno de los puntos clave de esta discusión, fue la influencia que tuvo para la creación e inspiración de obras artísticas que hasta la actualidad, son imperantes para la historia de la música, ya que estas corrientes románticas, discutían la fuerza, la razón y la influencia del arte para la sociedad europea y para el gremio de artistas, condicionándola a diferentes ensayos literarios en los que buscaban analizar a la música y su impacto, su influencia e importancia, así como la estética que debía contener. Estos estudios y ensayos dieron entrada a la experimentación y a la invención de tendencias, desarrollando nuevas corrientes artísticas en la música que tendrían su apogeo en el siglo XX.

¿Cómo se entendía a la música entonces?

El tópico preponderante en la estética decimonónica fue la expresión. Tanto la emotividad, la experimentación, como se ha repetido, las teorías filosóficas también eran implementadas en la estética. Por ejemplo, la teoría de Brendel respecto a la música programática, fue inspirada bajo el análisis e impacto sobre la interpretación de

⁴⁷ *Ibidem.* p. 127.

⁴⁸ De Candé, Roland. *Nuevo diccionario de la música (I) Términos de la música*. Ediciones Robinbook. España. 2002.

Beethoven en su obra *Cuarteto para cuerdas* (1826)⁴⁹ en los primeros años de la década de 1830. Sin embargo, la idea de la música programática es anterior junto con la teoría de las emociones entre 1780 y 1790⁵⁰, también se considera a las ideas de la música absoluta en esas mismas fechas:

La teoría romántica del “arte musical puro, absoluto”, que descubría en la “elevada” música instrumental un “lenguaje más allá del lenguaje”, se originó en las décadas de 1780 y 1790 a partir de la estética del sentimiento, y por un proceso de transformación [...] que a veces tiene lugar en el interior de un único texto literario. (Dahlhaus, 1999)

En pocas palabras, la estética romántica intentaba reconocer “la verdadera” esencia de las cosas y del arte, explicando a la música como una forma inmaterial, precisamente, para desprenderse de los condicionamientos empíricos, con lo que por lo demás, están entrelazados los afectos representados en la música, mostraban irremisiblemente su “auténtica” esencia. La música se entendió como el lenguaje primigenio de los sentimientos⁵¹, limitándose y perfeccionándose de acuerdo con el supuesto avance de la civilidad humana.

La música es el sentimiento en sí y, en consecuencia, nada se puede decir acerca de la esencia de la música; a lo más que podrá llegarse será a reflexionar sobre el sentimiento, es decir, la música. La obra musical es intraducible en palabras por ser inefable, como dice Wackenroder, el lenguaje nos puede describir todos los cambios sufridos por un río a lo largo de su trayectoria; ahora bien, la música nos da el río mismo; en realidad, el río puede actuar aquí como símbolo del espíritu humano. (Fubini, 2000)

La estética de la música también se desarrolló y condicionó con los movimientos sociales europeos iniciados desde la Revolución Francesa, hasta los movimientos nacionalistas europeos a mediados del siglo XIX, fue un proceso idealizador, propio del Romanticismo, entregando una identidad⁵² entre la forma y el contenido, el espíritu y el pensamiento, interpretados acorde al pensamiento del compositor. Por ejemplo,

⁴⁹ Dahlhaus. *Ibidem.* p. 33

⁵⁰ *Ibidem.* p. 62

⁵¹ Fubini, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX.* Alianza Editorial. España. 2000. p. 260.

⁵² *Ibidem.* p. 269.

Beethoven compuso la *Eroica* (Sinfonía n.º 3 en mi bemol mayor, Op. 55) originalmente dedicada a Napoleón Bonaparte hacia 1802, durante su estancia en *Heiligenstadt*, Alemania y la finalizó entre la primavera de 1803 y mayo de 1804⁵³.

La primera audición privada se produjo probablemente hacia el mes de agosto de ese mismo año, en la casa del príncipe Joseph Franz von Lobkowitz, a quien finalmente fue dedicada⁵⁴. La primera ejecución en público fue dada en el *Teatro de Viena* el 7 de abril de 1805 presentada por el propio Beethoven⁵⁵.

La idea de haber compuesto una sinfonía en honor al “libertador” de Europa, era con el afán de admiración y de exaltación a su obra política y social, además de los ideales de la Revolución Francesa y de Napoleón quien representaba esos ideales encarnados⁵⁶; sin embargo, con la diferencia de tan sólo un año, cuando Napoleón se auto coronó emperador en mayo de 1804, supuestamente Beethoven se disgustó tanto que borró el nombre de Bonaparte de la página del título con tal fuerza que rompió su lápiz y dejó un agujero rasgado en el papel⁵⁷.

Cuando la obra fue publicada y presentada en 1806, Beethoven le dio el título de: *Sinfonía eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo* (Sinfonía heroica, compuesta para festejar el recuerdo de un gran hombre). Este “gran hombre” era un ideal, un héroe inexistente, no obstante, fue el espíritu del heroísmo mismo lo que interesaba a Beethoven (aunque, también fue un pensamiento característico de la música decimonónica el exaltar al héroe). También se ha dicho que Beethoven se refería a la memoria de la naturaleza de Napoleón, que una vez fue digna.

Así pues, con los ejemplos mostrados, se expone que la estética de la música fue condicionándose de acuerdo a las percepciones e influencias que tuvo cada compositor,

⁵³ Keeping Score with the San Francisco Symphony. Thilson Thomas, Michael. October, 2006. *A Symphonic Revolution Ludwig van Beethoven: "Eroica"*. Consultado en: <http://www.keeping-score.org/sites/default/files/swf/beethoven/beethoven-full>

⁵⁴ Prof. Dr. Wilh Altmann. *Ludwig van Beethoven Symphony, No. 3 Eb Major (Eroica) Op. 55*. Notas en partitura. P. II. Consultado en: <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/adh1166/large/soundscore.html>

⁵⁵ Oakley Beahrs, Virginia. (1984) Beethoven, Bonaparte, and the Republican Ideal-Exploring Alternative Perspectives. *Beethoven Newsletter*. (Vol. 4. Núm. 2. Verano) 1984. P. 34-41. Recuperado desde: <https://www.questia.com/library/p438759/the-beethoven-newsletter>

⁵⁶ W. A. D'Witt. *Why Eroica?* Beethoven's Eroica Symphony. Lugar de publicación: <http://www.beethoveneroica.com>

⁵⁷ J. S. Shedlock. *Beethoven's Letters* Dover Publications, New York. 1972. pp. 9-10.

adaptando un estilo individualista en las obras artísticas, pero también, condicionándose bajo argumentos filosóficos que si bien pudieron haber nacido dentro de las academias o en el gremio de los artistas, no se podría hablar de una sola estética de la música, pero sí de estilos, estilos individualistas casi regionalizados al adaptar folclores europeos en piezas musicales, que fueron identificándose de acuerdo a las ideas de cada compositor e innovación que iba surgiendo.

Capítulo 2. La Reivindicación de la música.

Aunque el siglo XIX fue fructífero en la creación musical, aún se percibía como *un arte menor*. Esta idea tiene su origen en épocas anteriores donde se catalogaba a la música como una expresión sencilla, ya que se consideraba que no contenía una complejidad en sus formas o técnicas de composición y de instrumentación; sin embargo, pese a que se seguía arrastrando esa idea hasta el siglo XIX, se buscó a través del pensamiento de los músicos el reivindicar a la música como un arte mayor. No obstante, los ideales de los músicos se hicieron notar con publicaciones de ensayos o de críticas y opiniones respecto a la música y a su reivindicación, pero no mostraban una necesidad de reivindicar el arte, sino de restituir la importancia de la música como arte, ya que se consideraba que era la más sublime por su amplia capacidad expresiva.

Por ejemplo, Franz Liszt en el artículo sexto de su ensayo: “Sobre la situación de los artistas y su condición en la sociedad”, expone que la crisis de la música se debía a que no se reconocía a la música como parte de las Bellas Artes, por lo que explica que debe reivindicarse a la música y reestructurar su filosofía a través de las academias, de reformar la educación de los conservatorios y de la interpretación individual.

2.1: La innovación de la música programática: ¿Transformación en el gusto musical?

Si se entiende que la música romántica estaba enfocada a la expresividad emocional, la música programática rompió con el esquema del conservadurismo de la música al aportar un tinte revolucionario en el que acentuó virtudes de la originalidad en el arte⁵⁸, en este caso, la unión deliberada entre la poesía, la literatura y la música. Es identificable que la música sustrajo ciertas inspiraciones de las ideas filosóficas que se desarrollaron en la época, aunque la transformación de la música de programa fue transcurriendo de acuerdo con los cambios en el gusto musical.

Estos cambios fueron modificándose según las nuevas apreciaciones sobre la estética que ocurrieron desde finales del siglo XVIII, consolidándose hasta la segunda

⁵⁸ Grout, Donald. J. *Historia de la música occidental*. Vol II. Alianza Editorial. Madrid, España. 1999. p. 666

mitad del siglo XIX, sin embargo, aparecieron nuevas apreciaciones estéticas producto de algunas ideas filosóficas y meramente políticas. Por ejemplo, William Weber en su obra *La gran transformación en el gusto musical, la programación de conciertos de Haydn a Brahms*, explica que la transformación en el gusto musical en la época romántica ocurrió con los cambios en las misceláneas o programas de los conciertos ofrecidos en los teatros parisinos, venecianos, de Leipzig, vieneses y londinenses, que convergieron a favor de los gustos del público que asistían a los conciertos.

Aunque las ofertas de la música en la época estaban ligadas a los cambios o preferencias del público, la superioridad de la *música nueva* o innovadora dictaba un parámetro en los cambios estéticos de la música, pero no siempre fueron aceptados por los oyentes ni por los propios músicos.

Por ejemplo, los críticos franceses discutían a menudo de “les progrès de la musique”, haciendo referencia al proceso de la música que se volvía anticuada para la sociedad y que era modificada y reemplazada⁵⁹ por nuevas piezas o innovaciones, fue entonces que se insertaron estas acciones en las dualidades del Romanticismo musical⁶⁰ a las ideas progresistas, tanto en las nociones políticas como en la calidad de la música.

La música se transformó de acuerdo con las exigencias del público, incluso, podría decirse que puede llegarse a corromper el canon estético anterior dado a las preferencias demandantes, aunque, el idealismo romántico en la música era la reacción contra la comercialización de la actividad musical, buscaban proteger a la cultura de toda “contaminación” por la comercialización y la globalización cultural, se quería defender a las culturas “populares puras” europeas, las culturas regionales; aunque los conciertos ofrecidos en los teatros europeos más importantes e influyentes, dictaban otra cosa.

Por ejemplo, de acuerdo con William Weber, los miembros de la clase alta que no desempeñaban un papel activo en los asuntos del Estado se comprometían seriamente en la política musical, teatral y literaria, asignando al público una autoridad cultural casi política respecto a la elección del gusto musical, para seguir reteniendo la *cualidad*

⁵⁹ Weber. *op. cit.* p. 50.

⁶⁰ Se hace referencia a *dualidad de la música* al tratarse las dos corrientes inherentes del romanticismo: la música absoluta y la música programática.

refinada que sería aunada a la comercialización del arte, es decir, ellos elegían que música tenía calidad y qué no.

Estas acciones y medidas influenciaron a los músicos con inquietudes empresariales que exportaron la actividad musical a otros países y continentes desde finales del siglo XVIII y el siglo XIX⁶¹. Además, a través de estas medidas se estimuló la producción y venta de instrumentos musicales, la edición y venta de partituras y de periódicos especializados que corrían paralelamente con la actividad productora de instrumentos y de los espacios de consumo musical⁶², por lo que a partir de 1830, un mercado cultural “libre” (en el sentido de “libre mercado”) se empezó a desarrollar, abriendo un nuevo campo de mercado que permitió un estímulo económico; por lo tanto, estas innovaciones de la comercialización y difusión de la música, permitió identificar tradiciones y prácticas en los cambios de los repertorios a manera de percibir la música de otras regiones y de acercar de alguna manera, a un sector de la población a los artistas.

La música programática permitió de alguna manera, la unificación de la literatura y la música de forma descriptiva e incluso narrativa, mediante la sugerencia imaginativa. Pero, no significó que la música programática imitara deliberadamente a la naturaleza, aunque sí se identifican aspiraciones a insertar los sonidos naturales para darle un contexto a la pieza musical inspirada en obras literarias o teatrales, además, la inclusión de las medidas de marcas de *tempo* ayudó a darle un carácter mayor a esta innovación romántica. También, mediante la combinación de esos aspectos, incorporaba en la escritura de la música la novedad de darle una coloración⁶³ a la orquesta con las nociones sonoras naturales, tales como el viento del bosque realizados por los cornos, o *la lucha del pueblo* en un coro unido en las óperas históricas.

Esta música aspiraba absorber y transformar el tema imaginado, permitiendo la expresión de las ideas que, aunque se podían comunicar por el lenguaje, se intentaba transmitir aquellas que estaban más allá del poder expresivo de la música⁶⁴. Fue una cualidad que tenía esta corriente filosófica y musical que transcurrió hasta nuestra época,

⁶¹ *Ibidem.* pp. 32-40.

⁶² Brugarolas Bonet, Oriol. (enero-diciembre, 2016) El comercio de partituras en Barcelona entre 1792 y 1834: De Antonio Chueca a Francisco Bernareggi. *Anuario musical* (no.71) 163 – 178 pp.

⁶³ Entiéndase coloración como un conjunto de armonías y timbres relacionados a elementos de objetos o ideas concretas para dar efectos dramáticos. En general son conceptos metafóricos.

⁶⁴ Donald. J. *op.cit.* p. 667

ya que inherentemente, se permitió relacionar de manera inconsciente la vinculación de una historia, poema, escena u obra literaria con una pieza musical o una ópera, idea que proyecta la expresividad emotiva, dándole a la música la característica que se vinculó desde entonces con la subjetividad, haciendo de la música erróneamente como un arte meramente intrínseco, latente en la emotividad y juicios de valor, idea que ha influido para entender así a la música hasta nuestros días. Sin embargo, en la época se pensaba a la música como un carácter homogeneizador de los ideales románticos del siglo XIX.

Franz Liszt (1811-1886) como partidario e impulsor de la música programática describe:

La música encarna el sentimiento sin forzarlo [...], para que luche y se funda con el pensamiento. Si la música tiene una ventaja sobre los otros medios mediante los cuales el hombre pueda reproducir las impresiones de su alma, la emplea con su capacidad suprema para que cada impulso interno sea audible sin la ayuda de la razón, tan restringida en la diversidad de sus formas, capaz, después de todo, sólo de confirmar o de describir nuestros sentimientos, no de comunicarlos de manera directa en su total intensidad, ya que para lograr tal cosa, siquiera sea de manera aproximada, se ve obligada a buscar imágenes y comparaciones. Por otra parte, la música presenta a un mismo y único tiempo, la intensidad y la expresión del sentimiento; es la esencia encarnada e inteligible del sentimiento, capaz de ser aprehendida por nuestros sentimientos a los que traspasa como un dardo, como un rayo, como el rocío, como un espíritu que colma nuestra alma. (Liszt, 1855)

Cabe mencionar que la música programática no era peculiar de una sola época, sino que se vincula, según musicólogos, a épocas anteriores como el siglo XVI y el siglo XVIII con compositores como Claudio Monteverdi (1567- 1643), Johan Sebastian Bach (1685 – 1750), Joseph Haydn (1732 – 1809) y Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791).

2.2: La reivindicación del folclor y la influencia del nacionalismo en la música.

Un tema imperante en el Romanticismo fue la búsqueda identitaria de las regiones y naciones europeas y del continente americano. Sin embargo, el Romanticismo como un movimiento sociopolítico (que también lo fue), se argumentaba bajo el sentimiento del nacionalismo justificado con las particularidades de cada región, en las que se encontraban tradiciones y costumbres, así como rasgos folclóricos. En la música el nacionalismo y el folclor regional especialmente europeo, era una temática constante en las composiciones de una gran mayoría de artistas en el siglo XIX que matizaban en su música originalidad.

Uno de los rasgos trascendentales a destacar con lo anteriormente dicho, fue el uso consciente de elementos folclóricos con el objeto de generar sentimientos patrióticos, o sentimientos de los propios artistas con la finalidad de preservar rasgos tradicionales de cada región europea porque, cuando una cultura pretende dominar a otras, a menudo éstas muestran una resistencia para afirmar una tradicionalidad y valor de su propia música folclórica que recalca un sentido de identidad.

Bajo esta idea, nació el *nacionalismo musical*⁶⁵ como un fenómeno que más tarde, a mediados del siglo XIX, inspiró a la escritura de himnos nacionales europeos y de países independizados, que en su mayoría son bélicos (a excepción de Finlandia que se independizó en 1917 y del himno de Inglaterra que se escribió en 1745). De igual forma, el rescate de características folclóricas europeas, fueron un componente más en obras artísticas musicales, aunque también se destacan las óperas como *La Muette de Portici* (Daniel-François Auber 1782 – 1871) que inspiraron revoluciones o independencias, como la de Bélgica en 1830.

Por otra parte, los elementos nacionales, entendidos como caracteres de cada región, se sobreponían a un estilo y una práctica que pertenecen fundamentalmente a la corriente principal de la época, sin embargo, estas reivindicaciones también fueron un movimiento reaccionario ante la *hegemonía* del estilo italiano, en la que se desprendieron parámetros de composición tales como las óperas y oratorios, formándose como una especie de reglamentación musical, por lo que, esta homogeneidad en Europa se convirtió

⁶⁵ Latham. Alison *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica. México. p. 1037.

en una manera exclusiva de escribir y hacer música; es decir que, aunque existieran formas o géneros musicales variados, nuevas piezas ofrecidas por pequeños compositores, se excluían a esos diferentes tipos de música, y con ello, lo folclórico o lo popular.

Otro carácter del nacionalismo musical era que debía distinguirse de la música de concierto de la época, ya que podrían generarse mezclas de estilos y se corría riesgo de perder el sentido de la diferenciación del folclor regional europeo; además, fue común en la época por la música popular el que se siguieran presentando en concierto piezas folclóricas de otras regiones en el extranjero, problema que estimularía a principios del siglo XX, el adoptar folclores ajenos. Por ejemplo, el caso de Rusia, donde se consideraba a la música más original y revolucionaria, porque incluía el pensamiento tradicional que construyeron la diferenciación de sus artistas⁶⁶.

Entre 1835 y 1880, se introdujeron en piezas musicales algunos folclores europeos para difundirlos y mostrarlos con la intencionalidad de reivindicar esas armonías o características sonoras de las regiones, como las *mazeppas*, la *Fantasia en melodías populares húngaras S. 123* o las *Rapsodias Húngaras* de Franz Liszt. Empero, esos elementos folclóricos fueron lentamente reemplazados por nuevas formas y concepciones de lo tradicional, pero no siempre fue aceptado ni tampoco era un fenómeno tan nuevo, ya que desde el siglo XVIII, aspiraciones nacionalistas se mostraron en Escocia⁶⁷, rivalizando con las ofertas italianas en la música, que era el modelo en Europa.

Como una postura ideológica, el nacionalismo desató innovaciones y la búsqueda de la reivindicación de tradicionalismos regionales. Así mismo, cabe destacar que el nacionalismo en la música era apoyado únicamente por personas con un interés político, social o intelectual en su propia nacionalidad, por ello éste estaba impulsado por algunos líderes intelectuales de la sociedad. Sin embargo, para los músicos fue la causa que los inspiró a reivindicar el tradicionalismo folclórico, quizá, para incitar un sentimiento nacionalista en las regiones europeas, o cumplir con los pedidos de las altas clases sociales, tal ejemplo, es el de los mayores nacionalismos románticos, el alemán. Éste con

⁶⁶ Donald. *op.cit.* p. 776.

⁶⁷ Latham. *op.cit.* p. 1040.

un discurso concretó, a diferencia de otros nacionalismos, la posición de su folclor sobre otros, tales como el italiano y el francés, fundando su propia escuela y estilo particular.

Por ejemplo, algunas escalas, ritmos, armonías o conjuntos melódicos determinados se transformaban en *símbolos* nacionales, para crear también un sentido “exótico”, y este último fue un elemento particular del movimiento romántico. Sin embargo, al utilizarse como meras herramientas⁶⁸ de defensa y reivindicación de esas tradicionalidades, era necesario para simbolizar a las regiones el utilizar características que fueran reconocibles por su diferencia con el estilo internacional, que en una mayoría de la historia de la música fue el estilismo italiano.

El nacionalismo como un rasgo individualizador del romanticismo, otorgó otra voz a los compositores y artistas de la época en la que se determinó la identificación de los estilos prominentes de cada región de Europa. También se difundieron las músicas populares y campesinas tradicionales a las que pertenecía cada compositor y artista en el siglo XIX. Estas introducciones folclóricas fueron parte de un discurso que, aunque nació en la Revolución Francesa con el himno *La marsellesa*, puso en tendencia a la reivindicación del folclor europeo y a las disertaciones nacionalistas.

Así se formó como un fenómeno de la música del siglo XIX y se naturalizó el orgullo por la lengua, tradiciones, costumbres y la literatura en la conciencia nacionalista. Esto dio pie a las unificaciones de las naciones europeas, como fueron los casos de Alemania e Italia, aunque también fue la consecuencia del contexto político y social que ocurría, ya que al ser aún estos países un conjunto de regiones no unificadas provocó el nacimiento de la hegemonía de la reflexión del sentimentalismo patriótico.

Un ejemplo de esta necesidad de incentivar al nacionalismo es Giuseppe Verdi (1813 – 1901). Verdi mostró una cierta reflexión del patriotismo de Italia al grado de ser tomado como una figura de la unificación de la nación italiana⁶⁹ o el *Risorgimento italiano* en los años de lucha contra Austria por la unidad del país, aunque no se le identifica un estilo meramente italiano. Sin embargo, se detectan caracteres de índole nacionalista, como en el aria de su ópera *Aida*, “O patria mia”, o “Va pensiero” de su ópera *Nabucco*. Su influencia se volvió tan particular que en las calles italianas se

⁶⁸ *Ibidem*. p. 1038.

⁶⁹ Latham. *op.cit.* p. 772.

observaron las frases pintadas ¡Viva V.E.R.D.I.! sin ser un homenaje al artista, y se multiplicaron en los muros de toda Italia para proclamar ¡Viva Vittorio Emmanuele Re d'Italia! (¡Viva Vittorio Emmanuel Rey de Italia) en los años de 1840 y 1860⁷⁰, burlando la censura austriaca. Las óperas de Verdi dieron un fuerte mensaje patriótico, de resistencia social para lograr la unificación italiana.

La historiadora Jeanne Moisand en su artículo *El canto del pueblo* en la revista *Viento sur*, refiere que la historiadora Carlotta Sorba encontró muchas manifestaciones de la profunda influencia de la ópera histórica y la música romántica en la cultura y el lenguaje político del *Risorgimento* y que no se aparta de la realidad y forma de vida romántica europea en la época:

[...] a los patriotas italianos les gustaba por ejemplo vestirse con grandes capas negras, una prenda típica dramática y de la ópera romántica; insistían de forma recurrente en sus correspondencias sobre las lágrimas que vertían cuando se encontraban o cuando escuchaban alguna arenga política, señal de su fe política y de su unión y rasgo compartido con los personajes de las óperas románticas⁷¹.

Otro ejemplo es el de Beethoven al representar en la única ópera que escribió, *Fidelio*, el tema del amor de una mujer llamada Leonora, quien haciéndose pasar por hombre y quebrantando todas las normas de su época, logró burlar la dominación militar de Pizarro (gobernador de Sevilla) para salvar a su marido Florestan de la muerte, tras ser encarcelado por razones políticas. La ópera remarca en su argumento la lealtad y fidelidad, pero también la alegoría de la revolución y la libertad a través de sus personajes, ya que la tesitura de los protagonistas necesita resaltar sobre la instrumentación, y la innovación de realizar coros completos y musicalizados para darle una mayor dramatización a la historia. Esta ópera en su segundo estreno levantó muchas críticas y tensiones políticas en la Viena de principios del siglo XIX, pues estaba ocupada por la milicia francesa e impulsó diversas corrientes nacionalistas en varios países europeos, entre ellos Alemania y su búsqueda de unificar sus regiones.

⁷⁰ Moisand, Jeanne. (agosto 2015) El canto del pueblo: La música entre comercialización y revolución en el siglo XIX. *Viento Sur* (no. 141). 62 – 72 pp.

⁷¹ Moisand. op.cit. p. 66.

Capítulo III. Ensayos de Franz Liszt: *De la situación de los artistas y de su condición en la sociedad (1835) y Acerca de la música de iglesia del futuro, un fragmento (1834).*

En este capítulo, a modo de introducción, se hará un análisis de dos ensayos del músico Franz Liszt, fechados y publicados en París entre 1834 y 1835 titulados: *De la situación de los artistas y de su condición en la sociedad* y *Acerca de la música de iglesia del futuro, un fragmento*. Además, incluyo la aclaración de que Liszt desarrolló y expuso desde su experiencia una serie de situaciones en las que se encontraban los artistas en su época y de cómo eran percibidos por la sociedad europea. De igual forma, cabe mencionar que estos ensayos los escribió en su juventud y durante su crecimiento como artista, siendo conocido como un joven virtuoso y talentoso⁷².

Ha de mencionarse que en estos textos se destacan características discursivas como la percepción de la música y del artista en la sociedad europea de la época, su funcionalidad e innovación tanto en las academias y en la práctica religiosa. Otra de ellas a destacar, es la percepción nacionalista que influenciaba en las obras artísticas y la reflexión respecto al arte, manejándose un pensamiento totalmente romántico que buscaba el sentido de identidad de las después naciones europeas. En este capítulo se dividirá en secciones en el que se destacaran los ideales de Liszt sobre la música y del artista, pero también, la discusión que se incluía respecto a la percepción del artista y de la música dentro y fuera de la sociedad de artistas y de las academias, incluyéndose también la percepción de la práctica católica.

Así mismo, debe aclararse que los tres primeros artículos *De la situación de los artistas y de su condición en la sociedad*, se encuentran publicados en el tomo I y los consiguientes en el tomo II de la revista de 1835. Los ensayos originales fueron traducidos del alemán al francés en el siglo XIX, (así lo aclara Hall-Swadley en sus anotaciones) y como aportación, Hall-Swadley lo tradujo del francés y el alemán al inglés; por lo tanto,

⁷² Walker, Alan. *Franz Liszt: The virtuoso years, 1811-1847*. Cornell University Press. 2da Edición. New York, Estados Unidos. 1987. p. 141.

parte de mi investigación, fue traducir estos textos al español de forma libre, para realizar un análisis de los textos en su contexto.

3.1: Análisis de los textos: la visión de Liszt.

El primer ensayo para analizar se titula: *De la situation des artistes et de leur condition dans la société* (De la situación de los artistas y de su condición en la sociedad). Este texto fue publicado en dos tomos de la Gaceta de Música de París en 1835, y se estructura en seis artículos numerados. Hall-Swadley⁷³ explica en sus anotaciones, que el ensayo fue publicado después de que Liszt hiciera un borrador, ya que, en el texto original previo a la publicación, se subrayaron palabras claves para poderse publicar en la revista francesa. Las observaciones de Liszt señalaban aspectos principales del ensayo, por lo que, a través de estos, se identifican esfuerzos políticos en la búsqueda de igualdad en la diversidad de la jerarquía social europea, siendo esto un factor relevante a estudiarse.

También, contiene es su texto una propuesta de reforma social que específicamente, se percibe como un llamado a un cambio “masivo” (como lo propone Hall-Swadley en su investigación) a gran escala en el que hubiese un cambio de pensamiento, o percepción hacia el artista desde las instituciones o academias musicales, un cambio en el tipo de conciertos ofrecidos, incluyéndose un cambio estético en la música sacra.

Liszt en su ensayo refirió la necesidad e importancia de *la innovación* en la reflexión del arte y en la creación artística, y que tanto para fracturar o reformar ideas estéticas como para innovar en el arte, le era también necesario repensar cánones estéticos anteriores a su época para transformar a la música, aunque primero describió que para lograr ese objetivo, era necesario argumentarse con una documentación o previa investigación de cánones estéticos anteriores, planteando la necesidad e importancia de la investigación de documentos antiguos, expresando que la indagación sobre estos

⁷³ Ver Introducción, Hall-Swadley. *The Collected Writings of Franz Liszt, vol. 2: Essays and Letters of a Traveling Bachelor of Music.*

textos, estaban destinados a formar una crítica, innovación, estudio y reflexión de la música para escribir una *nueva* historia de la música.

Debe resaltarse que en los escritos de Liszt se denotan influencias de la corriente positivista, por ejemplo: la variación, o más exactamente, la referencia que señala sobre la escritura de la historia de la música justificó su necesidad de reivindicar no sólo a la música, sino también al músico para que se constatará la *importancia* que tenía el arte y el artista en la sociedad.

La idea de Liszt provee una evidencia de la necesidad que había de estudiar la historia de la música y su estética en la época, aunque el ideal surgió desde el pensamiento del *progreso* decimonónico y de la teoría de la progresión armónica⁷⁴, en el que se incluyeran las nuevas formas de la música, el pensamiento filosófico del arte, así como de la imagen y encarnación de la realidad. En su texto demuestra que quería revalidar a la música desde la expresión inmediata del sentimiento e impulsos vitales universales (subjetividades), ya que se entendía en la época que la música podría poseer un contenido transmusal⁷⁵, y que el argumentar esos nuevos manifiestos con base en documentos, transgrediría los cánones establecidos y estimularía nuevos movimientos artísticos a través de la reflexión.

De igual manera, estas ideas de explicarse el arte o de cuestionar su finalidad, formaron parte del contexto del artista para entender lo que ocurría en su realidad. En su ensayo, Liszt denota una opinión sobre los documentos históricos para consultarse y explicarse vicisitudes en torno a la reflexión hacia la música, también manifiesta cierta añoranza de consulta a documentos antiguos e incluirlos en la discusión a modo de fuentes históricas para introducir *un cambio de pensamiento*. Incluso, en la introducción de su primer artículo en el ensayo, Liszt manifestó la necesidad de incluir justificaciones a las innovaciones en la música ya que, a través de las investigaciones estéticas basadas en documentos de compositores de épocas anteriores, así como de críticos y academias, argumentó que el cambio estético e histórico eran necesarios para cambiar y justificar la ruptura del pensamiento ilustrado al romántico:

⁷⁴ Donald J. *op. cit.* p. 664

⁷⁵ *Ibidem.* p. 666

[...] *De hecho, a pesar del incansable fervor de muchas personas entusiastas que fueron condenadas durante toda su vida por aprovechar el conocimiento central de las generaciones extintas, ¡hay tanto material y tantos pensamientos que todavía están enterrados y han desaparecido bajo el polvo de los siglos!*

¡Cuántos documentos, cuántos tesoros acumulados descansan pacíficamente y permanecen intactos en nuestras bibliotecas, en esas salas post mortem del conocimiento! ¿Cuántas obras intentadas y completadas permanecen injustamente desconocidas? ¿Cuántas otras obras quedaron esparcidas por aquí y por allá, esperando ser organizadas, clasificadas, hechas públicas? y ¡traídas a la vida!

Sin embargo, nuestra vista se aleja más del tormentoso movimiento de la sociedad contemporánea: ¡los debates! ¡Qué contradicciones provienen de los bancos de los eruditos y jueces académicos! ¡Qué gimiente ignorancia, qué inmadura pretensión y mediocridad intolerable se escuchan en nuestros salones, en nuestras conversaciones, en nuestro periodismo! Oh sí, ¡sin duda! ¿Y quién hoy en día no lamenta profundamente esto? Aunque ya se haya dicho todo, parecen haber muchas cosas nuevas que aún deben decirse.

En relación a esta idea, Lewis Rowell en su obra, *Introducción a la filosofía de la música*, menciona que los musicólogos del siglo XIX aplicaron el positivismo a la historia de la música, y vieron a la historia del arte como una evolución que partía de comienzos “primitivos” (entendidos como orígenes), para llegar a su pleno florecimiento en sus propios tiempos⁷⁶, lo que acuñó las ideas románticas en la música una *conciencia estética* aplicada a las obras musicales, y también el de historiar las “hazañas” de los músicos antiguos en los estilos musicales pasados, para formar una “música estetizada”⁷⁷ o más bien, idealizada.

Considero que esto último, sería el fenómeno de cambio en los parámetros de la música como arte y de un rompimiento entre sus cánones como la transición a la reflexión del arte en su época, rechazando los principios estéticos y morales establecidos para

⁷⁶ Rowell, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. Editorial Gedisa, S.A. Barcelona, España. 2005. p. 121.

⁷⁷ Entendiéndose como amanerada a una sola estética.

entonces adoptar otros opuestos⁷⁸, y quizá también, para no caer en el error de desconocer o de confundir los estilos y las obras de músicos antiguos, ya que era común en la época, por la rápida innovación y difusión de nuevas obras de artistas novedosos, el confundir las obras populares de otros artistas de épocas anteriores al realizar transcripciones y adaptaciones a los estilos de los románticos porque se vendían las partituras o transcripciones bajo el nombre de quien los hizo y no del compositor original; además, con el rápido aceleramiento de innovación del artista, se tendía a confundir los estilos pasados y esto se reafirma con su aseveración en los primeros párrafos de su artículo: *Las expresiones más antiguas, triviales y poco originales pueden potencialmente ofrecer a nuestros patrones (pautas, cánones) más conscientes artísticamente, una guía muy útil.*

Aunque estas mismas ideas, pueden encontrarse en su cuarto artículo, porque refiere al uso y argumentación documentada justificando los cambios estéticos en la música, aunque también se refirió al legado que dejó la indagación que se contuvo en cuanto a la idealización de la música como arte en los siglos pasados:

El siglo XIX ha adquirido el legado de los siglos XVII y XVIII, especialmente en su compulsión de investigación.⁷⁹

Incluso Liszt en su observación, establece la necesidad de indagación estética y filosófica de la música y cuestiona la problemática que enfrentaban los artistas para exponer su sentimiento y opinión respecto al arte, justificando así, la finalidad de su ensayo para convencer a los lectores de esa situación.

Otro argumento y observación respecto a la música y su reivindicación, era la estructuración y nacimiento del arte y la ruptura de una fuerza tripartita que mantenía la unión de un todo o del mundo. Sin embargo, explica Liszt que el arte se desprendió de la totalidad de un todo y que debido a una separación e individualización de las artes y de las ciencias, esta ruptura contribuyó de cierta forma a la aceleración y progresión del arte y a la expresión artística musical.

Sin embargo, esta ruptura originó un problema hacia la música y a su desarrollo como arte, al deformar su percepción como una de las bellas artes. Liszt explicó que la

⁷⁸ Salazar Adolfo, *La música en la sociedad europea. El siglo XIX*. Tomo I. Vol III. El Colegio de México. Fondo de Cultura Económica. México. 1946. p. 297.

⁷⁹ Liszt. *op. cit. De la situación de los artistas*. Cuarto artículo.

naturaleza de ese problema se concibió tras la creación de las antítesis entre las ciencias, política y arte, que formaban a las *tres antiguas fuerzas de la sociedad*⁸⁰ que mantenían la unión y armonía de un todo o del mundo. Aunque esto sea una percepción griega y entendida de acuerdo con la necesidad de la época decimonónica, Liszt expuso desde su añoranza el restablecimiento de esa fuerza tripartita, destacando que la música es *la verdad* de los orígenes del mundo. En palabras de Liszt, la música a diferencia de otras artes fue exaltada por las culturas antiguas del mundo, ya que consideró que la música por su fuerza e influencia para la construcción de sus universos estaba vinculada a algo más allá de la danza o la poesía, y que se trataba de la unión y concepción de las artes y ciencias, determinando a la música como *la madre de todas las ciencias y artes*.

Con la idea del poder tripartito, Liszt también buscó exponer la reivindicación de la música en el siglo XIX, y aunque tuvo sus orígenes desde el siglo XVIII⁸¹ con la iniciativa de la *reflexión* de la filosofía de la música y su estética, no fue hasta el movimiento romántico en donde se reformaron a las academias y al estilo musical, permitiendo a la música más que a las otras bellas artes, una libertad de expresividad del artista.

Se desarrolló una “evolución” del sentimiento armónico, de la naturaleza como convención poética o lírica, redefiniendo de esta manera al concepto de la estética como “imitación” y como una concepción del mundo⁸². Incluso Liszt refirió que la ruptura entre las ciencias y artes fue la razón por la que la música se percibió como un arte menor:

[...] *¿cómo es posible que tantos grandes hombres hayan sido incapaces de sacudirse este yugo de degradación lamentable? ¿Y por qué desgracia el Primero se convirtió en el Último?*⁸³.

De igual forma, Liszt planteó que la sublevación del artista y de la música como arte, definió el concepto de *Músico*⁸⁴. Si bien planteó la definición de músico hacia la descripción de la importancia que tenían en la antigüedad para la construcción de sus mundos, explicó que, a través de la contemplación y la investigación teórica, lograban

⁸⁰ Esto colocándolo en la percepción de la jerarquía griega respecto a las artes y las ciencias en la formación de la humanidad.

⁸¹ Dahlhaus. *op. cit.* p. 57.

⁸² Salazar. *op. cit.* p. 209.

⁸³ Liszt, F. *op.cit.* Artículo dos.

⁸⁴ Ver cuarto artículo, *De la situación de los artistas*.

exponer al arte a través de la ciencia, yendo más allá de ejecución de los instrumentos y uso de la armonía. Sin embargo, se refirió a las clasificaciones que realizó *Jean Jacques Rousseau* (1712 - 1778) sobre los tipos de músicos, donde se establecía la diferenciación entre *Intérprete, compositor y maestro de música*.

Otra característica que señaló Liszt fue que, a través de la crítica en las academias y en las sociedades de músicos, se consideraba que debía incluirse una cuarta categoría en la que se albergaran los críticos de la música, aunque refutó que debían hacerse excepciones, ya que algunos críticos de música no contaban con conocimientos suficientes sobre el arte, porque tenían una precaria conciencia y formación musical. Tal vez la crítica en la época estaba construida por las opiniones públicas, ya que, al detallar una crítica argumentada con observaciones académicas, técnicas o teóricas, no eran emitidas bajo un parámetro que pudiera calificar o descalificar las obras musicales como en el caso de la crítica de las artes plásticas visuales, tales como la construcción y perspectiva del dibujo, pintura y escultura. Una crítica basada en conocimientos teóricos de la música no existía en la época.

Ahora bien, dentro de su ensayo y con la comparación que hizo a los tipos de músicos, Liszt expuso las situaciones de los artistas, explicadas y expuestas desde un concepto: *la subalternidad*⁸⁵.

Primeramente, definió que la subalternidad o la inferioridad que presentó la música como arte sobre las otras bellas artes y ciencias, condicionó a la música en un grado de inferioridad, y con ello condenó a los músicos y compositores sublevándolos de la jerarquía social europea. Si bien, él aceptó y recalco que para su época el ascenso de éxito o de *virtuosismo* reconocido en los músicos había sido diferente a épocas anteriores, aclaró que había ocurrido una diferencia en cuanto a la libertad de expresión artística en el arte y en la “independencia” de los artistas porque se demostraba un progreso en el arte.

No obstante, la subalternidad que condicionó a la música y que precarizó el poco avance e impulso hacia una reflexión en su época, condicionó también la funcionalidad y desarrollo de nuevos cánones en la música, pero resaltó que la inferioridad hecha hacia la música, se debía a la aceptación de esa condicionalidad por los propios artistas o músicos,

⁸⁵ Referido a *Subalternité* (francés), entendido como la condición de la degradación de algo.

y que era dada por la adopción de las doctrinas que influenciaron en mantener a la música como un arte menor a pesar de que ya existían teorías y estudios en algunos instrumentos, aunque en el texto de Liszt se entiende a la subalternidad como una *consecuencia* por la deficiencia para el pensamiento de la música, de su desarrollo y de la estructuración del conocimiento en el arte.

Aunque el contexto en el que se encontraba Liszt, –y él mismo lo refiera en su texto– se relaciona con los acontecimientos bélicos napoleónicos y de la Revolución de junio de 1830 en Francia que influenciaron a la reflexión de las bellas artes⁸⁶, aunque este acontecimiento marcó una situación que afectaba a la vida estudiantil y artística. Se necesitaba de la innovación en el pensamiento filosófico para que, finalmente, se encauzara en el rechazo total de los románticos al racionalismo ilustrado, propiciando un nuevo movimiento social y artístico: *el sentimentalismo patriótico nacionalista* que comenzó a producirse bajo la influencia de las ideas de Rousseau; y en Alemania, (como un Romanticismo diferente del resto de Europa occidental), con las ideas de Herder que influyeron en gran medida al desarrollo de la filosofía romántica y de las artes.

El ascenso de la popularidad en los artistas que comenzó desde la época de Mozart llegó a su total apogeo con las obras de Beethoven como una tendencia de “dignificar” la obra musical de los artistas. Aunque la influencia de concepciones innovadoras sobre la filosofía de la música tanto en la estética musical, fue pensada desde una reflexión filosófica, por ejemplo: se comenzó a cavilar sobre su naturaleza cognitiva, su esencia como transmisora de significados ocultos y emociones profundas, o de formalismos.⁸⁷ Por ello, para la época de Liszt, que no está tan lejana de la de Beethoven, la popularidad y la difusión de conciertos y obras musicales de compositores, obtenían una mayor atención del público en general y de la aristocracia, lo que impulsó el desarrollo de nuevas tendencias musicales en diversas formas y géneros, y que también se incluye el rescate de lo folclórico.

Este fenómeno ocurrió, simultáneamente, con la variedad ofrecida en los programas de conciertos programados de acuerdo con principios “más elevados”⁸⁸, y

⁸⁶ Boime, Albert. *Historia Social del arte moderno* Alianza Editorial, Madrid, España 1990. p. 238

⁸⁷ Sean considerados los ejemplos de Schopenhauer, Hanslick, Hegel, Kant o Gurney.

⁸⁸ Weber, William. *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. Argentina. 2011. p. 12.

difundidos alrededor de 1830. En éstos se incluían nuevas piezas musicales y géneros como las danzas, baladas sentimentales o melodías de óperas, favoreciendo en cierto grado, estilos musicales que se encontraban en vanguardia o también a los estilos anteriores y, a aquellos críticos que los atacaban.

Aunque todavía era poco lo que se generaba en su época, refiriéndome a las reflexiones estéticas e investigaciones de índole armónica, tonal, o relativas a formas musicales y de que Liszt se contradiga a sí mismo en su tercer artículo, el pensamiento de la relación que tenía la música con otros conocimientos científicos, situaba a la reflexión del arte y de su filosofía como *rasgos de progresión*; pero también se incluye que de no ser por un cuestionamiento del arte y de la dependencia de la música hacia otras artes, la impaciencia romántica ante los límites llevó a una destrucción de esas distinciones entre ellas⁸⁹.

Jacques Charley en su *Compendio de musicología*, encontró una particularidad en la estética de la música del siglo XIX y que encaja con el pensamiento de Liszt, donde se describe que desde el origen de la música, los artistas se habían preguntado a sí mismos sobre las tendencias y aspectos de su arte⁹⁰, una tendencia de pensamiento que se manifestó notablemente desde la década de los treinta del siglo XIX y que coincide con los movimientos sociales en Europa, ya que explica Safranski, en su obra *Romanticismo, una odisea del espíritu alemán*, que hasta la década de los ochenta, apareció una tendencia que llama “lo romántico”. Esta tendencia sirvió como una ideología de reflexión del arte y de la época, que estaba encaminada a cuestionar las diferentes expresiones de la música. Primero, desde la fundamentación filosófica y técnica, hasta en la composición de las piezas musicales, lo que también cuestionó el concepto creado hacia los artistas, reformulando la definición del *genio* que precisaba a *un ser dotado para contemplar la voluntad del mundo*.

El segundo aspecto que aborda Liszt en su ensayo, son las consecuencias de la subalternidad. Pormenoriza una crítica a las academias, conciertos y teatros europeos que, dado a la inferioridad de la música como arte, los artistas eran “reprimidos” en desarrollar innovaciones en el arte dentro de las academias, teatros o conciertos ofrecidos

⁸⁹ J. Grout, Donald. Cloud V. Palisca. *Historia de la música occidental*. Vol. II. Alianza Música. p. 665

⁹⁰ Charley, Jacques. *Compendio de musicología. Directorio bibliográfico de musicología española*. Segunda Edición, Alianza Editorial S.A. Madrid, España. 1958. p. 287.

por ellos, pero destaca una situación en la que propone un problema más: la explotación y venta del arte:

Sin embargo, para ser francos, no debo dejar de mencionar que los músicos han contribuido mucho a su propia posición subordinada, y puede considerarse como la causa y el efecto de la subalternidad de los músicos es la FALTA DE FE, el mezquino EGOISMO y MERCANTIL de muchos de ellos.

Aun así, ¿no es esto último una reacción a uno de los males del mundo que ha lacerado este siglo? ¿Hay apóstoles del arte viviendo entre las multitudes que adoran al becerro de oro? ¿Quién de nosotros se atrevería a condenarlos sin haberlos escuchado?⁹¹

Empero a partir de la década de 1820⁹² se produjo un cambio en los conciertos, en donde los músicos hasta entonces conocidos como virtuosos, convirtieron sus obras en empresas comerciales en las principales ciudades de Europa llenando teatros por varias noches seguidas, por lo que, al referirse Liszt a la mercantilización de la música, se trataba del fenómeno de la transformación del burgués como cliente de la música, por lo que la música pasó a ser *el arte favorito* de esa jerarquía, siendo esto el final de la era del mecenazgo.

Ahora el compositor debía complacer a la clase media para formar una obra comercial, pero sin comprometer sus propios principios, lo que causó que la música ingresara al intercambio mercantil.

Aquí me parece que Liszt exageró la situación en la que vivían los artistas “al ser ofrecidos” o comercializados por las academias o por los tutores reconocidos en Europa como una materia prima más. Desde mi punto de vista, debemos considerar el impulso de la Revolución Industrial y la expansión del sistema capitalista. Esto también transformó la visión sobre los artistas, convirtiéndolos en empresarios y genios reconocidos en el mundo occidental, por lo que el arte se convirtió en una mercancía más

⁹¹ Liszt, F. *op.cit.* Artículo tres.

⁹² Weber. *op. cit.* p. 17.

gracias a la imprenta y venta de partituras, lo que permitió un acercamiento más íntimo entre los artistas y la sociedad.

Sin embargo, Liszt cuestionó un problema principal en su discusión: ¿cómo se percibía al artista? En este aspecto, él discutió la funcionalidad de los artistas, su relevancia e importancia.

Primero exterioriza una serie de problemáticas como el de la excomunión que afectaba, en palabras de Liszt, a muchos músicos en Europa. Si bien, se les criticaba y prohibía la ejecución de sus piezas “sacras”, la Iglesia prohibía y excomulgaba a quienes experimentaran con los cánones sacros musicales en adaptaciones “Teatrales”⁹³, afectando a la libre creación artística consagrada a temáticas religiosas, por ser practicados y ejecutados en templos católicos, aunque independientemente de sus interpretaciones sobre pasajes de la Biblia siendo entendidos de acuerdo a sus necesidades personales o de las necesidades de la época, también generó un problema a la música sacra, ocasionando una crisis de culto pero también, de composición religiosa pese a los acontecimientos históricos sociales y del comienzo de la separación de la Iglesia y Estado.

Otra cuestión que discute Liszt, es el “gran” esfuerzo que debían realizar los artistas para pasar de primer nivel sobre otros que habían alcanzado la popularidad en la sociedad europea, y lo refiere como un problema explícitamente económico y artístico:

¡Oh, amargo desprecio! ¿Qué se debe hacer? ¿Qué será de él? ¿Aparecerá en público? ¿Interpretará un Aria con Variaciones como Entr'acte, o un Gaité en algún rincón de una sala de conciertos? ¿Para qué? ¿Emprenderá una gira de conciertos o un viaje artístico? Pero ¿dónde o cómo? Hay tantos obstáculos que ocurren cuando una persona organiza un concierto, y generalmente, las pequeñas recompensas monetarias de la misma hacen que muchos artistas se alejen de este negocio.

Lo único que le queda por hacer es buscar un lugar en el carruaje para poder regresar a su pueblo de provincia con desesperación. Allí, como tantos otros artistas en residencia, se entrega

⁹³ Latham, Alisson. *Diccionario enciclopédico de la música*. p. 1328.

a más humillaciones realizando contradanzas⁹⁴ para su patrón, de modo que se lo considera un buen ciudadano con un carácter muy moral y vive una vida buena y saludable.

Recibe una invitación para almorzar, pero lo colocan en el extremo más externo de la mesa. Él toma su lugar en esta posición particular para que su amable anfitrión pueda regular su interpretación de una pequeña melodía de ópera.

Ciertamente puedes creerlo. ¿He descrito un producto de mi imaginación, o alguna imagen abstracta, auto fabricada o creada por mí mismo? ¡Lamentablemente no! Este joven es representante de veinte, cien, sí, incluso miles de jóvenes como yo. Somos representantes de una clase completa de músicos y su posición en la sociedad⁹⁵.

Aunque cuestiona la finalidad del artista e incluso, disputa “la iniciativa” y “la acción social del arte” —que está enlazada con la idea del tercer artículo—, destaca la exigencia de los artistas, de las academias y de los críticos del arte, para matizar la importancia de que los artistas debían desarrollar una mejor interpretación y creación artística. En esta particularidad, puntualizó que desde tiempos anteriores se le exigía demasiado el cumplir expectativas al arte, y que cuya finalidad era el de contemplar “la perfección del mundo”⁹⁶.

De igual manera, Liszt expuso *una situación* de los artistas —que es en sí el objetivo de su ensayo—, presentando un fenómeno común: como una consecuencia de la revolución industrial en Europa y de buscar la reestructuración de la jerarquía social, exhibió problemas comunes como la poca oferta laboral, la escasa novedad entre los artistas, la dificultad de competir por un puesto laboral o de obtener un reconocimiento como artista en las academias o en los conservatorios, cómo éstos obstruían el desarrollo

⁹⁴ Entiéndase Contradanza como danza campesina, su origen es folclórico en la que se utiliza tonadas populares y folclóricas, así como una variedad de pasos. La música está en forma binaria, con repeticiones y generalmente en compás de 2/4 o 6/8, aunque para el siglo XVIII y XIX, siguió siendo popular dando origen a *suites de contredanses* de varios compositores como Haydn, Beethoven y Mozart.

⁹⁵ Liszt, F. *op.cit.* Artículo cuatro.

⁹⁶ M. Beardsley. *Estética: Historia y fundamentos* 4ta. Edición. Mcmillan editores. Madrid, España. 1981 pp. 100 – 102.

del arte, la poca innovación. Además, estos problemas afectaban la percepción social de los artistas.

Bajo esta idea, una problemática considerada dentro del discurso de Liszt es que las ideas “progresistas” de la época en el arte, se detuvieran por esos problemas, ya que las malas condiciones de los artistas dificultaban el desarrollo de una serie de reflexiones del arte realizado por los propios artistas, entorpeciendo los estudios de la estética de la música, encauzando un problema estético o de reinterpretación en obras antiguas, aunque se generaron varios estilos en el siglo XIX.

Liszt manifestó que las razones de sus ideas estaban vinculadas a la problemática de cómo eran vistos los artistas por la sociedad, pero también, en el cómo se veían así mismos respecto a su arte y al progreso del arte:

Sería beneficioso revisar los asuntos de los artistas y no ser del todo inútiles para nuestra causa. [...] De Vigny escribió sobre el incesante martirio y el continuo sacrificio que se requiere de los artistas. "Les preocupa", dice, "con su derecho a la vida". Un artista se preocupa por... el aire que se esconde dentro de él ... Finalmente, se preocupa por ... la dignidad moral, la renovación espiritual y la consagración social y religiosa de las artes

[...] también podría expresar justificadamente estas palabras eternamente memorables: "La purificación del arte es la purificación de la humanidad".⁹⁷

Lo anterior muestra que Liszt no sólo tenía la intención de buscar la reivindicación de la música como arte, si no que buscaba hacer reflexionar con sus artículos, la existencia —sino es que función— del artista para que se diversificara tanto en las academias como en el pensamiento colectivo europeo, una imposición de la importancia del artista en la sociedad.

Cuando Liszt escribió la *primera* biografía de Chopin en la historia de la música, refirió la importancia del artista en la sociedad europea y la poca comprensión que se

⁹⁷ Liszt, F. Cuarto artículo en: *De la situación de los artistas y de su condición en la sociedad.*

tenía sobre los artistas. En su cuarto artículo expresó que los artistas eran pensados como seres incomprensidos por su naturaleza o por sus ideales musicales:

*[...] en el arte musical más que en los otros, a veces sólo está reservado al tiempo revelar en todo su mérito y en toda su belleza la inspiración y las formas nuevas. [...] Es de presumir que, de aquí a veinticinco o treinta años, la estima en que se tengan sus obras será menos ligera y superficial que aquélla en que se las tiene hoy.*⁹⁸

Aunado a lo anterior, Liszt ligó la experiencia de su amigo Hector Berlioz (1803–1869) con la preocupación por la estabilidad de los artistas, argumentando que de cierta manera, la educación musical en las academias no apoyaba con antelación a la creación artística, por lo que los propios músicos, compositores y estudiantes, no tenían conciencia del tipo de formación profesional que recibían en el conservatorio, así como el beneficio de los ejercicios académicos, actividades o prácticas profesionales en conciertos ofrecidos en las salas de los conservatorios europeos.

Además de que ligó este problema con la baja calidad educativa que impartían las academias, y dedicó una crítica hacia la educación, pues esta situación provocó una serie de obstáculos para el desarrollo artístico y la poca ganancia monetaria en un mercado:

*Hay tantos obstáculos que ocurren cuando una persona organiza un concierto, y generalmente, las pequeñas recompensas monetarias de la misma hacen que muchos artistas se alejen de este negocio*⁹⁹.

De igual manera, denotó Liszt en su discurso una precariedad en el desarrollo artístico en el que se abandonaba la innovación en la música que además, alimentaba la baja reputación del artista o del compositor en la sociedad europea, por lo que el problema afectaba en gran medida a la transformación musical y a las obras de compositores.

Si bien Liszt refirió, junto con su argumento, a la lucha de Berlioz por la restitución del artista en la jerarquía social, fue rechazada su intención, e inclusive, era criticado por los dueños de los teatros parisinos por comenzar a probar sus teorías musicales en sus composiciones al ser presentados al público bajo su dirección en

⁹⁸ Liszt, F. *Chopin*. Editorial Ave, Barcelona, España 1941. p. 24.

⁹⁹ Liszt, F. op. cit. Cuarto artículo.

orquestas, y aunque este tipo de acciones fueron una característica del primer Romanticismo¹⁰⁰, explicado como un periodo revolucionario en el que las obras artísticas se imponían en la decisiva influencia de la literatura romántica, los músicos reinterpretaban y adaptaban esta corriente en la estética musical de acuerdo a sus necesidades en la época.

En el quinto artículo publicado, destacó y desarrolló apartados en los que hizo una crítica hacia los conservatorios y a la educación, si bien sus críticas fueron fundamentadas por su experiencia en diversas situaciones, Liszt expresó su propuesta para la reestructuración de la música, la crítica y la educación, permeando en su insistencia en la unidad de las artes llamándolo “Trinidad”, conformado por las artes y ciencias, aunque lo interesante en este artículo, es que reemplaza a la política por la *Industria*.

Sin lugar a duda, la mayor importancia del arte moderno es su esencial influencia en la sociedad. Gracias a Dios que ha pasado el tiempo cuando la academia, el órgano de moralidad y escepticismo fundamental de la sociedad, planteó la siguiente pregunta sobre el costo de tal cambio: "¿Ha contribuido el progreso a las artes y ciencias a la perversión o al mejoramiento de la moralidad?"

Esta es una pregunta tan cruda e incluso blasfema, y Rousseau describió su depravación tan bien y con tanta elocuencia con una multitud de amargas paradojas.

Por lo que sé, hoy en día los humanos ya no tienen serias dudas sobre el poder civilizador del arte. Como una estrella, se ha elevado demasiado y su brillo es tan luminoso que incluso la persona más ciega, no puede permanecer inerte.

Pero en la actualidad, hay tantas opiniones y simpatías divergentes y diferentes, y parece que las partes involucradas no pueden conciliar sus diferencias sistemáticas: de hecho, lo único que pueden acordar es que mantienen diferencias de opinión en general. Cuando la joven sociedad de hombres distinguidos sea perseguida con difamación, ridiculización y violencia, recogerán sus armas fieles y lucharán. Como

¹⁰⁰ Jacques Charley. *op. cit.* p. 294.

*ya he dicho, cuando esta sociedad haya declarado una nueva Trinidad, es decir, una unidad de las artes, las ciencias y la industria, cuando la hayan predicado y enseñado, los nuevos evangelistas propondrán un fin a las protestas contra esta idea extraña e inaudita. Su poesía, retórica y tono tendrán una cualidad confesional y necesaria*¹⁰¹.

Pero debe aclararse primero que el contexto en el que vivió Liszt estaba inundado por movimientos revolucionarios en los que se buscaba la unión de territorios y de regiones, creando países tras la influencia y expansión de la Revolución de Julio. Si bien la inspiración romántica de Europa occidental fue la Revolución Francesa, la revolución Industrial que detonó en Inglaterra transformó la visión del mundo en cuanto a la importancia y necesidad de la industria, pero también del mercado.

Al tratarse de la industria como transformadora del mundo, este “poder” podría entenderse como un vehículo innovador en las técnicas y creación de nuevos instrumentos, –tal caso fue el piano con su novedoso ordenamiento tonal, además de la innovadora limpieza tonal– avalando entonces la importancia de la industria como medio de innovación y mejoramiento de instrumentos musicales y en el desarrollo de nuevas tecnologías que fueran útiles para la creación artística.

Ahora bien, yendo de lleno hacia el contenido de su quinto artículo, el primer subtema o apartado, lo llama: *Sobre los Conservatorios*. En esta sección dirigida hacia las academias de música, continuó con el llamado al progreso y la innovación del arte, pero desde la formación académica del alumnado en las academias europeas.

El mayor problema que expuso Liszt fue la exclusión de los extranjeros en las academias que estaban litigadas a las leyes jurídicas e institucionales que dictaban que los extranjeros no podían ingresar a los departamentos artísticos o academias de sus ciudades, fuese cual fuese su situación económica o política. Aunque Liszt menciona que eran cinco ciudades con las importantes academias de arte en Europa, en “la mayoría” de éstas, se podía ingresar sin ningún problema, aunque las ciudades más importantes en la época en el que se producía arte eran: Viena, Nápoles, París, Londres y Milán. Hall-Swadley en sus notas de traducción, menciona que el director del conservatorio de París, Luigi Cherubini (1760 – 1842) aceptó el ingreso de Liszt al conservatorio por

¹⁰¹ Liszt, F. op. cit. Quinto artículo.

considerarse así mismo como foráneo, sin embargo, Liszt el ser extranjero (húngaro) afectó académicamente en su formación ya que los inflexibles reglamentos estipulados en el Conservatorio Real de París, dificultaban el ingreso de los extranjeros a las academias musicales, por lo que Liszt se preocupó por el tipo de sistema educativo implementado en el conservatorio, cuestionando caracteres tales como: satisfacer las necesidades del alumnado y el tipo de misión que tenían las instituciones para la formación musical, por lo que propone la idea de innovar junto con el concepto de progreso a la educación musical, formando un nuevo método de enseñanza en donde se incluyera la fusión de la música y la literatura.

Liszt consideraba que la literatura podría proveer un estímulo al músico para crear arte, llevando a la expresividad de la música más allá de lo que las palabras no podían transmitir¹⁰²; sin embargo, este pensamiento llevó al desinterés al desarrollo de técnicas, aunque entre 1831 y 1832 en su estancia en París como profesor, estableció una guía general para la adquisición de técnicas sencillas junto con algunos ejercicios para el desarrollo creativo musical.

Otro problema que expuso en esta crítica, fue a los profesores de la academia de música que impartían clases en el conservatorio, aunque a Liszt le parecía que no eran lo suficientemente buenos aunque fuesen profesores de renombre, criticó que a estos personajes no les interesaba el tipo de educación que impartían a sus alumnos, lo que generaba una precaria atención hacia el alumnado por parte de los maestros e incluso criticó el poco interés que tenían estos maestros por el tipo de conciertos ofrecidos en el conservatorio y el repetitivo programa que realizaban con sus alumnos.

Si bien hay que plantear que el propio significado de *Conservatorio*, es el conservar e instruir la música, el Conservatorio Real de París se distinguía durante el siglo XIX con una reputación de primera orden; no obstante, Liszt hizo una crítica a la poca innovación en estas instituciones al no incluir piezas nuevas de músicos contemporáneos, aunque la función de estas instituciones eran el de instruir a la música, en parte como un medio para obtener regalías económicas y también, de ostentar un conservadurismo.

¹⁰² Gervers, Hilda. Franz Liszt as Pedagogue. *Journal of Research in Music Education*. Vol. 18, No. 4 (Winter, 1970) p. 386.

Además del asunto de la educación, tomó relevante el tipo de conciertos ofrecidos por parte de los profesores y alumnos al público, por lo que criticó que al no ser de calidad los conciertos o de no denotar una educación progresista y de calidad, llamó “deficientes” a los conciertos brindados, refiriéndose también a los métodos y piezas musicales que se ofrecían; por lo que propuso, a raíz de su inquietud, una solución al problema.

Expone que al realizar e incluir una variedad de música progresista-programática con tal de mostrar y ofrecer una educación musical “perfecta”, se incluirían piezas de artistas jóvenes y distintas a las habituales en su época. Además, el mostrar esas innovaciones al público generaría una nueva perspectiva al tipo de educación y formación musical en las academias, por lo que concluye, que al ofrecer más números musicales o conciertos que la habitual, (de acuerdo con Liszt, se ofrecían ocho conciertos por año en la academia) revelarían una mejor calidad educativa, así como una mejor ejecución e interpretación de la música y un innovador tipo de programa de concierto.

Otro punto que expone es el que se realizaran *asambleas* en las que se expusieran distintas formas y géneros musicales, con el fin de enriquecer la teoría musical y desarrollar innovaciones estéticas. De igual manera, propuso una discusión teórica entre los clasicistas y los románticos para que, en ambos cánones albergaran una armonía filosófica y para ofrecer una mayor variedad en los conciertos que se ofrecían al público. Además de los conciertos, a Liszt le preocupaba que no se impartiera una educación en la que se incluyeran a la filosofía, la literatura y a la estética en forma de “departamento” o campo de conocimiento, puesto que encontraban faltantes en la formación académica en su tiempo, y sitúa como propuesta y solución a esa necesidad, el realizar estudios sobre la estética o de la filosofía de la música con el fin de comprender en su época al arte.

El siguiente apartado de su artículo lo dedicó a los *teatros líricos*¹⁰³, en éste destacó una situación entre los directores de los teatros más importantes o populares en las ciudades de Francia e Italia, y explicó que los directores de estos recintos estaban más interesados en desarrollar distintas diversiones que en mostrar obras artísticas. Así, Liszt enfatizó que esa precariedad, atiborraba la programación de conciertos con otras

¹⁰³ Entiéndase como teatro lírico el recinto en el que se ofrecen óperas y conciertos con una orquesta completa, en otro término, Casas de Ópera.

funciones, lo que significaba un obstáculo para el desarrollo, difusión y presentación de novedosas obras musicales.

Inclusive, Liszt manifestó cuestionamientos sobre si los directores podían aspirar a otras causas más que el de generar ingresos en sus teatros, o de ofrecer meras diversiones como danzas y actos de magia. Ya que le pareció que los directores no estaban dispuestos a mostrar “lo sublime del arte” y difundir piezas artísticas musicales innovadoras.

También, en este apartado, Liszt enfatizó interrogativas respecto a las “piezas de oreja dulce” que se ofrecían en funciones populares en los teatros, e insistió en el problema que atañe y atañía a los músicos que las ofrecían, pues tenían la finalidad de ocupar “huecos” o espacios en funciones por un bajo precio. Inclusive, expuso que el capital invertido en las artes por parte de los directores de teatros, pudieron contener y financiar a la innovación en el arte y que, por esa misma intención, debían los directores de teatro estimular la novedad artística:

“[...] no estoy tratando de continuar la discusión sobre cómo el dinero puede ser el ímpetu para la innovación¹⁰⁴”.

Conjuntamente, Liszt empalmó esta idea con la supresión de obras artísticas de autores clásicos como Mozart, Gluck o Cherubini de los conciertos que se ofrecían en los teatros, y explicó que de no poderse difundir o presentar piezas de artistas “modernos” que permanecían arrinconados o desconocidos en su época, se estigmatizaban a quienes no iban de la mano con la innovación o moda que ocurría en su época. Además de esta situación, Liszt acentuó que, en su experiencia personal se demostraba el entorno en el que sucedía a la música progresista e innovadora, y que no estaba demás resaltar que la transformación por la que atravesaba el arte podía ocurrir en cualquier otra época en la que ocurriera algún tipo de privación en las novedades, causada por la mala organización de los directores en sus teatros e inclusive, del entorpecimiento que generaron al rechazar innovaciones.

Al mismo tiempo, estas ideas se vinculan con la oferta y ganancia que pudieron obtener los teatros al mostrar nuevas tendencias o piezas musicales que manifestaban novedosas ideas artísticas; además de estimular en gran medida las creaciones musicales

¹⁰⁴ Liszt, F. op. cit. Quinto artículo.

para proveer nuevas ideas estéticas al público, como hizo en un momento Berlioz con su innovación musical y poema sinfónico *Symphonie Fantastique* en París en 1830.

El siguiente apartado se titula: *Sobre las Sociedades Filarmónicas*. En éste Liszt desglosó una serie de problemáticas desde su experiencia como intérprete y solista, en el que destacó la mala organización que tenían la mayoría de esas sociedades o agrupaciones musicales. Así mismo, expuso la deficiencia que encontró bajo su experiencia con la mala organización y la falta de músicos profesionales formados por academias en estas sociedades; es decir, que la deficiencia de esas sociedades filarmónicas, reclutaban únicamente personal aficionada a la instrumentación o músicos meramente formados por academias o escuelas particulares. De igual manera, recalcó la problemática de la exigencia del público por ciertas piezas u obras de un músico favorito en particular, ya que asistían al concierto personas con un gusto propio y distinto a lo que se acostumbraba en las grandes ciudades, lo que descalificaba a nuevas obras de otros músicos de renombre, impidiendo la difusión de sus novedosas obras musicales.

De igual manera, Liszt recalcó que dentro de la mala organización de las sociedades como de sus directores o fundadores, ocurría un problema con la colocación de los instrumentos de la orquesta, lo que dificultaba la organización de los músicos o instrumentistas y la percepción de las melodías, además, de ser abarcado únicamente por sólo algunas personas instrumentistas. Liszt criticó que esos problemas rebajaban en calidad a la orquesta y al sonido, cosa que le llevó a mofarse del personal que era contratado por la sociedad filarmónica, e inclusive, mencionó que carecían de una administración y gestión competente, dificultando en gran medida su experiencia en una región europea al presentarse él mismo en un concierto de beneficencia.

También resaltó que la precariedad que tenían estas sociedades filarmónicas, dificultaba su influencia e importancia en las regiones europeas, y las comparó con las sociedades parisinas, exponiendo el tipo de organización e instrumentación de las orquestas, aunque menciona que en algunos lugares o pequeñas ciudades, estaban tomando gusto por la música francesa por lo que, la adopción de los gustos por la difusión artística de otros lugares, originaba un cambio en las preferencias e ideales en el arte. Por otro lado, acuñaba la adopción de estilos extranjeros en sus sociedades.

Sin embargo, Liszt expuso en conclusión una serie de “mejorías” que pudieran haber enmendado la situación de esas sociedades. Entre sus puntos más destacados, sugiere una mejoría en las organizaciones directivas, así como establecer escuelas y bibliotecas diseñadas para la consulta educativa sobre la música, en las que se corrigiera la mala educación y capacitación de los instrumentistas. Igualmente, Liszt sugirió que se convocaran reuniones en las que se discutiera la fijación de horarios laborales para los instrumentistas y la determinación del horario de trabajo de artistas invitados. Agregó también, la sugerencia de que las sociedades filarmónicas se integraran a la crítica académica y buscaran oportunidades de publicitarse en las revistas de música francesa, para difundirse.

El siguiente apartado del artículo, se titula: *Sobre los conciertos*. En este texto recapituló de forma breve el apartado que dedicó a los conciertos, y opinó que los conciertos que se ofrecían eran aburridos y monótonos; por lo que sugirió que se ofrecieran novedades en las piezas musicales, además, propuso que las novedades fuesen piezas musicales de artistas con calidad, aunque desarrolló dos puntos en los que impuso su opinión para mejorar el tipo de conciertos.

Primero mencionó que los conciertos y sus sociedades, debían tener músicos capaces para una ejecución e interpretación limpia de las piezas, recapitulando su experiencia en una anónima sociedad filarmónica, aunque destacó el problema que entre los privilegios que recibía la sociedad de concierto parisino, absorbía éste un mayor presupuesto para el pago de sus músicos y de su recinto, lo que generaba un problema para las demás sociedades filarmónicas, atrayendo la poca atención y financiación del Estado y de sociedades burguesas para el mejoramiento de condiciones orquestales y de sus músicos. Por lo que, expuso en conclusión dos problemáticas de tres recintos: la sociedad de concierto parisino y dos teatros de Italia y Francia.

En este escrito reflexionó sobre la diferencia entre estos lugares, de manera crítica, ésta residía en el tipo de novedad musical y la problemática de agregar músicos o cantantes de baja calidad, por lo que precarizaba la presentación y calidad de los eventos, causando una baja demanda de los conciertos:

“Para dar un concierto, es un requisito necesario tener una ubicación adecuada y músicos aptos¹⁰⁵”.

El apartado *Crítica y Educación*, está enfocado bajo la observación que Liszt realizó hacia la crítica y ausencia de una doctrina universal que avalara la crítica musical y la educación artística, así como el cuestionamiento de los educadores y críticos hacia el arte, por lo que Liszt les debatió cuáles eran sus preocupaciones artísticas y qué soluciones ofrecían a problemáticas estéticas o artísticas.

Liszt recalca que a estas situaciones no les tomaban importancia, ni asumían su cargo para una mejoría en el arte, también hace señalamiento sobre los críticos y lo que necesitaban saber respecto a la práctica de la música. Es decir, que debían ser aprendices instrumentistas antes de publicar sus opiniones a las que Liszt catalogó como equivocadas. También recalca la inexperiencia e ignorancia que tenían estos personajes al no conocer sobre la estética o la filosofía del arte o sobre los métodos de enseñanza. Del mismo modo, señaló y acusó a la soberbia de los críticos de arte por lo que, opinó, que le parecían meros practicantes aficionados y que no sustentaban sus opiniones con una teoría, si no que señalaban los errores, a observación de Liszt, siendo espectadores y oyentes, especuladores e inexpertos. En pocas palabras, Liszt propuso que los críticos de música o de arte, sustentaran sus argumentos bajo experiencias académicas o con una formación académica, para poder solucionar problemas estéticos y de no sólo rechazar a las obras artísticas innovadoras.

En el sexto y último artículo de su texto, Liszt enfatizó el problema que los artistas en su época generaron al aceptar la condicionalidad de la “subalternidad”. Citando a Friedrich von Schiller (1759 – 1805) en su artículo, realizó Liszt una crítica tajante hacia los artistas:

“Y a través del tiempo, cuando el arte decayó, ¡fue el propio artista quien lo destruyó!¹⁰⁶”.

Este punto es importante, al hacer Liszt una crítica de *artista a artista* aunándolo a una realidad de su época, –aunque también puede ser visto en la actualidad– que como

¹⁰⁵ Liszt. *óp. cit.* Quinto artículo.

¹⁰⁶ Liszt, F. *op. cit.* Sexto Artículo.

una visión humana y de un discurso con temática crítica, persistió en la rebeldía que caracterizó al movimiento romántico del siglo XIX, así como a la búsqueda de la reivindicación de la música como arte, de una reivindicación social y una reivindicación en las academias, especialmente, por la intención de ser parte de algo o de simplemente significar dentro de la visión social de su época. Aunque también explica Liszt que es una consecuencia de la subalternidad.

Debe rescatarse de la idea anterior de Liszt, la “*subalternidad*” y cómo la explicó en su ensayo. Es la conciencia de ese problema, de que el artista no aceptaba con una visión crítica y concreta, lo que significó el arte entendido como música en su época, pero que esa cuestión fue la causa de la idea decimonónica de ser el arte musical, un adjunto de las *Tres nobles artes*¹⁰⁷. Sin embargo, Liszt enfatizó en gran medida que la consecuencia de la subalternidad, –además de degradar a la música– eran los propios artistas quienes cargaban con esa condicionalidad al aceptarlo en pro de la degradación artística.

Y como último punto de su artículo final, escribió sobre el folclor, o más bien, sobre aquello que significaba una búsqueda de identidad y con un sentido primigenio del discurso nacionalista. Explicaba Liszt que el folclor se convirtió (en un antecedente de los movimientos nacionalista que se darían en el siglo XIX)¹⁰⁸ en la música de tradición, aunque también explicó que el *Folk* significó una decadencia de la música o de lo arcaico de “la música moderna” en su época; no obstante, para 1863, Liszt compuso la folia¹⁰⁹ *Rapsodie espagnole* intentando reivindicar el *Folk* o lo folclórico como la transgresión de lo académico o canónico. Entonces, esta acción puede interpretarse como una reformulación de su opinión respecto al folclor al interesarse por la reivindicación de la música tradicional y regional.

[...] *Mientras nos apresuramos en el glorioso futuro que nos prometieron los espíritus de los antiguos que existen ante nuestros ojos,*

¹⁰⁷ A *las tres nobles artes*, hago referencia a la Pintura, Escultura y Arquitectura, idea sobre las diferentes expresiones artísticas en el siglo XIX.

¹⁰⁸ Un ejemplo de los movimientos nacionalistas es la ola revolucionaria de 1830, junto con la independencia de Grecia que finalizó en 1832.

¹⁰⁹ En lenguaje musical, la folia es una danza, cuyo patrón armónico característico fue usado por diversos compositores de los siglos XVII, XVIII y pocos en el siglo XIX y que, con el tiempo, se generalizó como una especie de “bajo obstinado” y terminó por adquirir una importancia similar a la línea del bajo y la estructura armónica, convirtiéndose también en un rasgo característico de la folia.

y mientras evocamos a los famosos legisladores y filósofos que previamente instruyeron el Folk con el sonido de sus liras, nos preguntamos: "¿Qué es? ¿Cuál es la razón de esta decadencia, esta resignación social en nuestra música moderna? ¿Qué están buscando, y cómo ha llegado a ser que el Primero de ellos es ahora considerado el Último?"¹¹⁰

Además de esto, Liszt expuso sobre la progresión del arte, explicando cómo se comenzó a interesar la sociedad intelectual del arte en estudiar las progresiones del arte y de su desarrollo, por lo que ejemplifica con la innovación de unir a la música y la poesía denominando a un género musical como *Poema sinfónico*¹¹¹, producto directo del movimiento romántico que exploraba las asociaciones literarias, pictóricas y dramáticas con la música. Este género se originó a mediados del siglo XIX con Liszt y según Alisson Latham en su *Diccionario Enciclopédico Musical*, evolucionó en la importante forma de música programática.

Aunque la idea de Liszt: “progresiones y desarrollo del arte” sea idealista, se congregó en lo real en sus obras posteriores, y ejemplifico con su *Mazzeppa* de 1854, en la que se muestra las innovaciones y la idea de renovar al arte, más bien en todos sus *Études d'exécution transcendante* (estudios de ejecución trascendental) que comenzó a componer en 1826 y finalmente publicados en 1856. Estos estudios tenían la finalidad de además de dar una guía de práctica con niveles de dificultad, el de demostrar que las progresiones en el arte eran necesarias para entender al mismo Arte. Liszt lo explicó en su artículo como “tener fe en el arte”, argumentando que el progreso del arte y el progreso intelectual de los artistas modernos de su época, tenían la finalidad de estimular un resultado “productivo”, entendiéndose como la estimulación a exponer o presentar nuevos estilos o inspiraciones artísticas en la música.

Después de esta breve explicación de su artículo, Liszt realizó un manifiesto respecto a la modernidad y novedad de la música, así como de su reivindicación. Este manifiesto fue fechado en 1832 y lo escribió con la finalidad de pedir por nuevos ascensos

¹¹⁰ Liszt, F. *óp. cit.* Sexto artículo.

¹¹¹ El poema sinfónico es una denominación aplicada ocasionalmente a una pieza orquestal que suele constar de un solo movimiento, con un fuerte elemento programático, basada en un tema literario, poético o extra musical. El término fue particularmente común en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del siglo XX, apareciendo bajo la descripción de poema tonal.

estilísticos en el arte, pensado con otros artistas o músicos; asimismo, de buscar una reivindicación de la música como arte y de sus practicantes o artistas, además de agregar su preocupación por una mejor educación artística.

Primero, comienza el manifiesto estableciendo la finalidad del escrito, que fue la de evocar y hacer en función del movimiento que fuese a ascender junto con el desarrollo de la música de forma irrestricta. Al mismo tiempo, pretendía elevar la posición de los artistas. De esta misma idea, Liszt desglosó una serie de condiciones: la primera estaba enfocada en establecer una asamblea para premiar piezas musicales religiosas, dramáticas (ópera), y sinfónicas, que serían sustentadas con recursos del gobierno; punto e idea que había establecido en sus análisis y opiniones en el quinto artículo en el que desarrolló una crítica hacia las sociedades filarmónicas y al tipo de conciertos que se ofrecían. Además, agregó en el manifiesto que era con la finalidad de reconocer las creaciones musicales originales y de impulsar la reflexión de la música religiosa.

En cuanto a la Ópera su opinión fue muy cercana como lo haría después Wagner con su obra literaria sobre crítica de la ópera, y Nietzsche con sus reflexiones filosóficas sobre la música. El manifiesto que escribió Liszt matiza un llamado al progreso del arte y de la implementación de ésta en el pensamiento crítico de los artistas para estimular un resultado productivo.

Otro punto tratado en el manifiesto es sobre la educación impartida en las escuelas de educación básica. Esta petición formuló la finalidad de estimular en la educación básica el gusto por el arte, pero también el de desarrollar música de iglesia en las academias. Inclusive, desglosó el pensamiento de restablecer el canto coral en toda iglesia de París y provincias aledañas, dando énfasis a la importancia que le daba a este género tal y como había argumentado en su quinto artículo sobre la música religiosa, y también, el de impulsar a las creaciones religiosas musicales en los artistas de su época.

Siguiendo con sus estipulaciones, sugirió establecer una asamblea general de las sociedades filarmónicas de forma correlativa con otras naciones, tales como Alemania e Inglaterra, por los problemas que encontró y a como explicó en su quinto artículo, también desarrolló en sus estipulaciones una organización de los teatros líricos y conciertos que, de igual manera, ya había expuesto en su artículo anterior.

Para Liszt la educación musical era importante y como explica en varios puntos de su manifiesto, buscó establecer una escuela de música, pero una academia como tal y que fuese la contraparte de la academia tradicionalista, el conservatorio de música. En este punto, Liszt sugirió que este tipo de academia se extendiera a otras provincias, lo que generaría una revolucionaria educación artística en el siglo XIX. Por otro lado, propuso que se estableciera un “jefe” general para la historia de la música y su filosofía, y se fundara un departamento de conocimientos estéticos y filosóficos de la música en la academia, cuyo interés, para este siglo entre las sociedades de artistas, era estudiar la estética, la filosofía y la historia de la música para enriquecer las innovaciones en el arte.

Liszt estipuló un punto encaminado a difundir los músicos importantes de otras épocas y redescubrirlos, como sucedió con las obras de Johan Sebastian Bach, que se redescubrió por un concierto dado en Berlín (*La pasión según San Mateo*) en 1829 por Felix Mendelssohn¹¹², lo que propició el redescubrimiento de Bach para el público en Alemania y, más tarde, en toda Europa. Este éxito le proporcionó a Mendelssohn una gran aceptación entre el público cuando sólo tenía 20 años. Sumado a esto, la intención de Liszt era crear un *Panteón de la música* y que fuese publicado como diccionario o Enciclopedia para fines académicos, y también pretendía ser difusor de artistas de su época. Finalmente, concluye su extenso ensayo dividido en seis artículos, convocando a una discusión abierta a todos aquellos que fueron parte de las sociedades de artistas en su época.

Con esta descripción, la finalidad de este ensayo de Liszt era: primero reivindicar la posición social del artista, refiriéndose en sí a los músicos compositores e instrumentistas, y lo segundo, la reivindicación de la música transformada como arte menor a ser una de las Bellas Artes. También pretendía reflexionar la finalidad o función del artista y de su arte para la construcción social; además del pensamiento musical y artístico. Por ello, invitaba a la innovación de géneros musicales como medios estilísticos diversos. También cabe destacar que el ensayo de Liszt fue publicado en dos ocasiones; primero en la gaceta de música de París y posteriormente, por la recopilación de su alumna Lina Ramann después de la muerte de Liszt entre 1874 y 1894.

¹¹² Devrient, Eduard. *My Reminiscences of Felix Mendelssohn-Bartholdy*. traducción al inglés de Natalia MacFarren. Londres, Inglaterra. 1869. p.89.

3.2: La música religiosa, ¿Una estética idealizada de Liszt?

El siguiente ensayo de Liszt a analizar en este capítulo, es: *Sobre la música de Iglesia del futuro*, este ensayo fue publicado según las anotaciones de Hall-Swadley, en las compilaciones que realizó Ramann seguramente con el permiso previo de F. Liszt¹¹³. Igualmente, señala que fue publicado este ensayo parte del escrito original francés que había sido insertado en la sección de su quinto artículo: *De la Situación de los Artistas*. También explica que este ensayo había sido redactado entre 1829 y 1832 para posteriormente, publicarse en Alemania y más tarde en Francia en la Gaceta de música francesa, aunque, habría sido modificado poco antes de publicarse.

El ensayo de Liszt comienza con una breve introducción donde se expone primero, que para 1834 estaba en proceso la aprobación de la ley de impartir educación musical en la educación básica, punto que había propuesto Liszt un año antes en su ensayo “Sobre la situación de los artistas”, al parecerle incorrecta la falta de impartir educación del arte en las escuelas de educación básica.

Sin embargo, Janita en sus anotaciones de traducción del francés al inglés, menciona que fue un año antes de su publicación, es decir, en 1833, que ya se había aprobado la ley de las escuelas primarias¹¹⁴, que introducía la educación artística en los planes de estudio, por lo que hace la observación de Liszt incorrecta.

Prosiguiendo con la descripción, continúa Liszt su ensayo proponiendo la reinención o regeneración de la música religiosa, por lo que al ser idealista su propuesta, la música de iglesia como lo llama él, debería haber estado relacionada con *el teatro y Dios*, entre lo mundano y terrenal con lo sacro divino. Además, esboza de alguna forma el plantar la semilla de la idea donde se buscaba innovar el arte mismo en la música, de proporcionar la estética de la música del futuro y de la música religiosa vinculada con la profana o la popular y cito:

¹¹³ Hall-Swadley. *op. cit.*

¹¹⁴ A.P Sharma. *Development of Western Educational Thought*. Concept Publishing Company. New Delhi, 1997. p. 120.

[...] el arte debe abandonar su templo interior y extenderse sobre el escenario del mundo exterior para buscar su magnífica manifestación allí.

Liszt, también explica que no sólo la música sacra era para la celebración eucarística, ni para la institución eclesiástica, sino que, al ser reinventada, podría ser una fuente de la vida de este género o su inspiración era el mismo pueblo y Dios, de esto, despliega su idea en que los oyentes o espectadores se “enriquecieran” o se consolaran por ser tocados por lo sacro, inclusive le parece necesario el reordenamiento de este tipo de música, donde la relación entre el teatro como lo profano, lo terrenal o mundano de la naturaleza y necesidad del hombre con lo religioso, de la cercanía de Dios, se transformara en una sola cosa e inclusive Liszt lo llama “música humanitaria”, “humanística”, con el fin de perfeccionar a la música y de hacerla accesible y entendida por el mundo, sea artista o no. Como mencionaba Lewis Rowell, los artistas compendian una especie de misión de trastocar el entendimiento del arte o de la música en un lenguaje casi universal¹¹⁵, poniendo entre lo sagrado y lo humano una misma esencia. Además, podría propiciar la erradicación de la “subalternidad” que tanto discutió Liszt en su anterior ensayo. Sin embargo, Liszt argumentaba que la calidad en la música religiosa debiera tener una profundidad artística y procurar ser austera en cuanto al estilo artístico.

También rescataba el folclor regional de los pueblos europeos, destaca primeramente la influencia de *la Marseillaise* compuesta como canción de marcha revolucionaria en 1792 por Claude-Joseph, que se conservó y se transformó en el Himno Nacional Francés hasta nuestra época, inclusive, la melodía ha sido utilizada en muchas obras de compositores en el siglo XIX, entre ellos el propio Liszt.

Además, el pensamiento de la influencia folclórica que ejemplificó con la *Marselleillaise* es más un estímulo que Liszt encuentra dentro del discurso de la búsqueda de identidad y nacionalismo. También puntualiza, que el rasgo importante para la época era el de reflexionar los folclores ya no como algo “primitivo” en la música, sino que se buscaba el reivindicar de alguna forma, estas formas musicales populares en un discurso “identitario” romántico.

¹¹⁵ Rowell, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. 4ta Edición, Gedisa S.A. Universidad de Massachusetts. Barcelona, España. 2005. p. 163

Esta estética que propuso Liszt a la edad de 23 años (el artista húngaro nació en 1811 y escribió este ensayo en 1834), anhelaba un cambio en la percepción de la sociedad y de los propios artistas hacia lo religioso por lo que escribió que ellos debían contribuir con la poética, la música o en las artes plásticas. De esta forma se propiciaría el cambio de la música religiosa al grado que hasta el propio Estado otorgaría un apoyo renumerando el esfuerzo por la innovación y premios hacia el redescubrimiento en el arte. Aunque de la imagen en la que contemplaba Liszt el arte y lo sacro, desarrolló las ideas de la música del futuro, proponiendo que la música religiosa como escribió fuese la música del futuro que tendría un largo alcance a través del tiempo y de la sociedad decimonónica. No obstante, no fue hasta la segunda mitad del siglo XIX que encauzó una discusión entre ideas estéticas, entre la música absoluta, la música programática y la música del futuro.

Sobre la idea de la música del futuro, escribe Lewis Rowell, muchos artistas estuvieron en desacuerdo al respecto, por ejemplo, Brahms en su apogeo como artista en la segunda mitad del siglo XIX, no comulgaba con estas ideas estéticas de la música e inclusive escribió un manifiesto en contra de la idea estética de una música del futuro¹¹⁶, inclusive Wagner en un momento dado también estuvo es desacuerdo, aún al ser cercano íntimo y después yerno de Liszt. El manifiesto estaba pensado para determinar el perfeccionamiento de la música e involucrar la razón y la cultura del mundo¹¹⁷, sin embargo, hizo que la música del Romanticismo experimentara una dialéctica tripartita de la música instrumental, lo que provocó la división en dos escuelas o corrientes en la música.

Este momento histórico entre los historiadores musicales, se le llamó *La Guerra de los Románticos*¹¹⁸, para describir el cisma estético surgido entre músicos destacados durante la segunda mitad del siglo XIX, se encontraban en oposición la *Nueva escuela alemana* dirigida por Franz Liszt y la de los conservadores liderado por Brahms.

¹¹⁶ Este manifiesto fue escrito entre varios artistas en 1860 bajo la tutela de Brahms, que buscaba la oposición de las dos escuelas alemanas. Ver *Manifiesto* en anexos.

¹¹⁷ Rowell. *op. cit.* p. 172.

¹¹⁸ Walker, Alan *Franz Liszt. 2: The Weimar Years, 1848–1861*. Alfred A Knopf Nueva York, Estados Unidos. 1989. p. 338.

Las principales áreas de discordancia entre ambos grupos fueron la estructura musical y los límites de la armonía cromática¹¹⁹. En un vértice se situaba la música pura, y en el otro, la programática que, siendo diferente entre ambas corrientes, se conservaba todavía la visión de la música como arte. Aunque Wagner, es un caso muy diferente de Liszt, el primero planteó los cimientos de nuevas perspectivas en la ópera. El drama que imprimió en la música la llevó a un nuevo contexto¹²⁰. Por su parte Liszt caminó hacia el formalismo que intentó plasmar en la música absoluta: como lo puro y sacro, algo que criticaba fervientemente Wagner. El músico húngaro concibió a la música absoluta, como la música del futuro, lo que implicaba la reconstrucción de la filosofía y estética de la música, planteada desde la primera mitad del siglo XIX, con la célebre frase de Victor Cousin, “el arte por el arte”.

Cabe subrayar también que este acontecimiento, inició en un momento en que el artista era considerado el vocero de toda una nación, tradición o raza¹²¹, e inclusive, Jacques Chailley en su *Compendio de musicología*, establece que el Romanticismo musical para los contemporáneos, era una noción muy amplia¹²², pues era la idea de construir una filosofía que compartiera, en cierto modo, los pensamientos ideológicos musicales de Liszt, o de Berlioz, en la progresiva música denominada como *Música programática*.

Sin embargo, Liszt actualmente se considera como músico “realista”, de acuerdo con Donald N. Ferguson: “el realista exhibe su tema tal como lo ve”¹²³ e invita a que se comparta la misma visión. Liszt realizó tanto en sus obras musicales como en sus escritos esta esencia de lo romántico que explicaba esa visión y su propia reacción emocional ante él de darle una mayor importancia al contenido y no a la forma artística, permitiendo un cambio de la música.

¹¹⁹ La armonía cromática es el uso de notas que no pertenecen a la tonalidad en la que se pretende tocar. Por ejemplo, si se produce una tonalidad mayor y se hace una progresión, se utilizan notas que pertenezcan a la escala, sin embargo, esto mismo puede hacerse dándole un color diferente a la interpretación al cambiar una nota para darle una armonía diferente a la escala o pieza que se interpreta.

¹²⁰ Polo, Pujadas Magda. *Filosofía de la música del futuro. Encuentros y desencuentros entre Nietzsche, Wagner y Hanslick*. 2da Edición. Universidad de Zaragoza. Zaragoza, España. 2017. p. 41-45.

¹²¹ Lewis Rowell. *Ibidem*. p. 143.

¹²² Jacques Chailley. *op. cit.* p. 289.

¹²³ Nivision Ferguson, Donald. *A history of musical thought*. Segunda edición, Appleton Century Crofts, inc. Universidad de Minnesota, Nueva York, Estados Unidos. 1948. p. 425.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación, se puntualiza que a través del estudio de los escritos de Liszt se identifican los rasgos esenciales de la ideología romanticista, tales como la exaltación de las emociones, la manera de pensar, la opinión fundamentada en percepciones individuales; pero también, se remarcan las necesidades de la época, como lo era el de hacer valer a la música como un arte mayor.

Además, se logra identificar la diferencia en el Romanticismo decimonónico y en el Romanticismo de la música, ya que este arte abarcó un número considerable de tópicos, incluyéndose rasgos filosóficos en los que se produjo una tendencia de abandonar las formas convencionales del siglo XVIII, y de *revolucionar* al arte de manera desmesurada. Por ende, se halló en la investigación que el Romanticismo musical es una deformación del Romanticismo inicial o de finales del siglo XVIII, ya que se reflexionó a la música por su alto poder de sugestión sin la mediación del lenguaje, erigiéndose como el arte romántico ideal. El Romanticismo, en conclusión, es la expresión artística de una concepción del mundo que combina eclécticamente posturas difícilmente conciliables: revolución y tradición.

Aunque cada músico interpretaba y reinterpretaba al romanticismo según la necesidad de qué se buscaba transmitir. Tal es el ejemplo de la época cuando Schopenhauer en un momento dado, definió a la música como la expresión inmediata de los sentimientos; la música encarnaba la propia emoción y por ello se le consideraría como un arte supremo, o la madre de todas las artes como lo plantea Liszt en su ensayo *De la situación de los artistas*.

Sin embargo, a través de las observaciones u opiniones de Liszt, las innovaciones fueron una manera atípica de buscar la reivindicación de *la importancia de la música* y de reformar *el tipo de educación* que se impartía en las academias y conservatorios de música, aunque también se nota la búsqueda de “recuperar” la funcionalidad del artista en la sociedad. Por ende, se muestra a través de sus escritos la necesidad de revolucionar al arte desde la educación que se impartía en las academias o conservatorios en Europa, pero también de innovar dentro de ella al grado de estimular la creación artística musical con tópicos que marcarían estilos y formas de pensar de la época, tales como la música

programática, siendo la corriente musical más imperante de la época que transformó la percepción de innovar, y la búsqueda de esclarecer a la música como un arte complejo.

Lo que llamó la atención en la investigación, fue el tópico de la educación o formación profesional que impartían los conservatorios y que tal fue la necesidad de Liszt de expresar su opinión y percepción, que le preocupó el estilo educativo de la época que, escribió la serie de Estudios trascendentales, reflejando su deseo de reformar la educación. Sin embargo, los títulos que tiene cada ejercicio o cada estudio tienen la peculiar forma de pensar románticista. Por ejemplo, los *Études Trascendentales* “Eroica” o “Cacería Salvaje” o “Chasse-Neige” (Ventisca), son títulos que contienen los rasgos idealistas de la época. Incluso, esta serie de estudios son como tal, ejercicios de práctica agotadores, pasionales y con amplias variaciones tonales consecutivas que los vuelven difíciles de estudiar y de dominar, ya que la finalidad de estos ejercicios es vigorizar la práctica pianística y lograr una maestría en ejecución musical. Para la época, las reformas educativas o avance en la formación de músicos fueron cada vez más centrados en una actividad meramente profesional: formar directores, compositores y concertistas, ideal que Liszt pudo reflejar en sus estudios.

En ese sentido, puede decirse que la hipótesis de esta investigación no era correcta en su totalidad, ya que Liszt no explica rasgos estéticos o postulados respecto a formalidades de la música, a manera de encuadrar elementos reglamentados para la composición o apreciación de la música en el primer ensayo estudiado. No obstante, se encontraron críticas y opiniones respecto a la funcionalidad del artista al grado de mediar una exigencia para el reconocimiento de los artistas en cuestión de su *utilidad en la sociedad*, y de su formación profesional en las academias, haciendo petición de una reforma pedagógica para mejorar la educación en los conservatorios. Además, cabe recalcar que Liszt mantuvo una postura política que buscaba “defender” a los artistas que fueran “discriminados” o ignorados, pese a él ser una figura pública. Se puede agregar que también había una necesidad de establecer la diferencia de la opinión pública y la crítica de la música por parte de los oyentes, maestros, profesores de academias y por supuesto, de los críticos de la música.

Es por ello por lo que la diferencia de la crítica y la opinión de la música, de acuerdo con Liszt, es la mera justificación de la forma de evaluar a la actividad musical, es en sí, el análisis de manera objetiva de las obras musicales en todos sus rasgos y

géneros. Pero Liszt establece que debe existir la diferencia entre la opinión periodística y pública, y la crítica analítica académica donde se remarcara la comprensión de la música como una fuerza social, más que un vehículo de divertimento. Aunque el gusto musical cambiante del público entorpecía estas demandas y no se notaba un parámetro de cómo debía ser una crítica musical fundamentada en conocimientos teóricos y estéticos.

Otro aspecto que se logra identificar, es la crítica e invitación por parte de Liszt, de incluir y reflexionar sobre la filosofía de la música en los planes de estudio, para lograr una formación completa de los músicos a manera de revolucionar la enseñanza en los conservatorios, que, considero, sigue siendo necesario para entender los cambios que transcurrieron en la música a lo largo de la historia, aunque, no debiera quedarse únicamente en el campo académico, sino que se difundiera a través de presentaciones musicales, donde se expliquen claramente el cómo y el por qué transcurrió la música a cambios estéticos. Por lo tanto, estas indagaciones proporcionarían un complemento para explicar a través de estudios históricos, las transiciones o cambios estilísticos de la música.

Por otro lado, en el segundo ensayo estudiado se encuentran rasgos estéticos y apreciaciones respecto a la reivindicación de la música sacra, donde se distinguen las idealizaciones de una estética reformadora y hegemónica para la sensibilización de las sociedades.

Aunque a diferencia del primer ensayo, en el segundo se identifica un postulado estético que propone una unificación de la música popular o teatral y la música religiosa, para abnegar sus diferencias gradualmente, llamándolo *música humanitaria*. Por ende, se entiende que lo sagrado no funcionaba como un legado del poder eclesiástico total, sino de hacer privilegiar a la subjetividad en la intimidad de los individuos ante la religiosidad, y de estimular la devoción personal hacia la cristiandad; pero también, de las complejidades culturales en la formación del sujeto para definir las estructuras de la sociedad, para que a través de la práctica religiosa se diseminara una nueva percepción de la música y de la religiosidad.

Esto quizá sea un carácter más de la añoranza de la época (o idealismo) que, históricamente, se quería regresar a un pasado que todavía estaba incautada en la práctica religiosa y que inspiraría a finales del siglo XIX, el Congreso de Viena (1814 – 1815) que

dictaba el regresar al mundo a como era antes de la Revolución Francesa para impedir un nuevo impulso y que generase nuevas revueltas y conflictos en el continente europeo, por lo cual las decisiones del Congreso estarían marcadas por un firme conservadurismo político que favorecía la restauración inmediata de gobiernos absolutistas¹²⁴. Sin embargo, entre los artistas no se buscaba regresar a una época donde la música y los artistas fueran percibidos como meras muestras suntuosas de poder y de riquezas por parte de la nobleza, ya que se eliminaría total o parcialmente, la autonomía que habían ganado los artistas al sublevar la nobleza europea. Los artistas necesitaron una libre expresión en sus obras sin atenerse a una exigencia total o parcial de otros, o de la nobleza y burguesía. El pensamiento de Liszt en sus ensayos denota esa necesidad y sugiere a partir de la idea del progreso, el desarrollo total de las innovaciones que pudieran enriquecer a la música (y a todo arte) y a su percepción en la sociedad europea, como algo más que un entretenimiento.

Sin embargo, la música nacionalista que describe Liszt como una “voz del pueblo”, era una manera de incitar a una retórica de la colectividad, de diferenciar la voz de las naciones a través de los folclores. Las posturas ideológicas que se encuentran tanto en los ensayos de Liszt como en las posturas nacionalistas de compositores en el siglo XIX se identifican como absorciones ideológicas de la conservación de los caracteres identitarios de las regiones europeas, aunque, todavía no se discutían las narrativas nacionales para cuando Liszt escribiera sobre el folclor, pero sí de un establecimiento necesario de identidad. Tal fue su insistencia que fue autor del ensayo: *De los bohemios y de su música de Hungría* (publicado en París en 1859), donde argumentó una postura de investigación y rescate del folclor europeo, incitando a la recopilación y estudio de la música popular, ya que podría ofrecer una diferente perspectiva concreta sobre la música europea y su evolución, e hizo comparaciones con la música Zíngara o gitana y la húngara, explicando que tal vez el origen de la música húngara durante la época procedía de una mezcla entre lo judío, el húngaro y los gitanos, proporcionando un carácter particular que evocaba a la libertad, a la libre expresividad y alegría, aunque también, de las mezclas religiosas que establecieron un estilo particular en la música.

¹²⁴ Nicolson, Harold. *The Congress of Vienna: A Study in Allied Unity: 1812-1822*. Grove Press. New York, 1946. pp. 260-264.

No obstante, en sus escritos no se trataba de formar a manera crítica, una música de la nación, si no de incentivar el rescate de los sonidos regionales que determinaba un sentido de pertenencia a manera de mostrar a los demás la variedad musical que existía en Europa.

Si bien la crítica que realizó Liszt respecto a la música religiosa en ambos escritos estudiados, puede definirse que había una resistencia contra el movimiento ideológico que se desarrollaba a finales de la primera mitad del siglo XIX (el nacionalismo musical), que implicaba el desplazamiento de la práctica religiosa hacia el marco nacionalista que se concebía en la primera mitad del siglo XIX como una mediación sutil entre lo sacro y lo secular. Sin embargo, se trataba de una oposición a la teatralidad característica del Romanticismo como portadora del poder y la autoridad sobre la creación artística. Aquí podríamos encontrar una cierta contradicción en el pensamiento de Liszt, aunque refleja también una necesidad de la época romántica donde el imaginario colectivo estaba vinculado al *anhelo* o añoranza que figuraban el “proceso” agotador de *llegar a ser* en lugar de *ser*. Esto se traduce a que las pasiones personales podían ser un objeto de deseo que podrían materializarse a través de la “razón” expresada subjetivamente, en este caso, de revolucionar a la música sacra, deformando su canon establecido por siglos en la Santa Sede.

El fenómeno de la música en la época decimonónica fue a un modo singular hacia la libertad expresiva entre los artistas, yendo diferente a las épocas anteriores que estaban sujetas a la manera de pensar de las clases altas, monarquías absolutistas o mecanismo de ejercicio de poder por parte de la burguesía, y se denota en la forma de pensar en los artistas, evocando elementos revolucionarios, la deslegitimación del poder establecido político en Europa, produciendo a la música como un activo en el cambio político y social.

A través de esta tesis, se puede concluir también que la Historia de la música ha mantenido un puesto marginal al ser considerada como un estudio parcial y subjetiva, ya que, si bien es cierto que cada vez es más habitual el uso de la literatura, además de incluir la Historia del arte, la cultura escrita o el cine por parte de los historiadores, lo musical sigue sin convocar el interés de una buena parte de los investigadores actuales, porque la Historia de la música puede ofrecer una vista al pensamiento de la época, las relaciones sociales o el ejercicio del poder de los regímenes políticos en el mundo reflejadas en

ensayos, cartas, en las partituras mismas o en las biografías de los artistas y en las revistas de música modernas, esto refiriéndome al siglo XIX.

Cabe agregar que el método de la Historia de la música puede incluirse además de leer las partituras, el interpretar objetivamente correspondencias, biografías, ensayos o libros realizados por los artistas, ya que puede abrir un panorama concreto para el estudio de la música y los diferentes cambios que han transformado sus rasgos estéticos y filosóficos, hasta las percepciones sociales hacia el arte.

Bibliografía.

A.P Sharma. *Development of Western Educational Thought*. Concept Publishing Company. New Delhi, 1997.

Boime, Albert. *Historia Social del arte moderno* Alianza Editorial, Madrid, España 1990.

Brugarolas Bonet, Oriol. (enero-diciembre, 2016) El comercio de partituras en Barcelona entre 1792 y 1834: De Antonio Chueca a Francisco Bernareggi. *Anuario musical* (no.71).

Charlley, Jacques. *Compendio de musicología. Directorio bibliográfico de musicología española*. Segunda Edición, Alianza Editorial S.A. Madrid, España. 1958.

Dahlhaus, Carl. *La idea de la música absoluta*. España: Idea Books. 1999

– *Fundamentos de la historia de la música*. Gedisa, Barcelona España, 1997.

Devrient, Eduard. *My Reminiscences of Felix Mendelssohn-Bartholdy*. traducción al inglés de Natalia MacFarren. Londres, Inglaterra. 1869.

Fubini, Enrico. *La Estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. España: Alianza Editorial. 2000

Grout, Donald. J. *Historia de la música occidental*. Vol II. Alianza Editorial. Madrid, España. 1999.

Gervers, Hilda. Franz Liszt as Pedagogue. *Journal of Research in Music Education*. Vol. 18, No. 4 (Winter, 1970)

Hall-Swadley. *The Collected Writings of Franz Liszt, vol. 2: Essays and Letters of a Traveling Bachelor of Music*. Oxford, Inglaterra. 2014.

Hobsbawn, Eric. *La era de la Revolución 1789 — 1848*. Weidenfeld and Nicholson, Londres, Inglaterra. 1962. Traducción al español: Crítica, S.L Barcelona España, Primera edición en nueva presentación: 2011

J. S. Shedlock. *Beethoven's Letters* Dover Publications, New York. 1972.

Liszt, Franz. *Chopin*. Editorial Ave, Barcelona, España. 1941.

– *De la situación de los artistas y de su condición en la sociedad*. 1834.

Latham. Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica. México.

M. Beardsley. *Estética: Historia y fundamentos* 4ta. Edición. Mcmillan editores. Madrid, España. 1981

Moisand, Jeanne. (agosto 2015) El canto del pueblo: La música entre comercialización y revolución en el siglo XIX. *Viento Sur* (no. 141).

Nivision Ferguson, Donald. *A history of musical thought*. Segunda edición, Appleton century crofts, inc. Universidad de Minnesota, Nueva York, Estados Unidos. 1948.

Nicolson, Harold. *The Congress of Vienna: A Study in Allied Unity: 1812-1822*. Grove Press. Nueva York, Estados Unidos de América. 1946.

Rowell, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. 4ta Edición, Gedisa S.A. Universidad de Massachusetts. Barcelona, España. 2005.

Salazar Adolfo, *La música en la sociedad europea. El siglo XIX*. Tomo I. Vol III. El Colegio de México. Fondo de Cultura Económica. México. 1946.

Safranski, Rudigüer. *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*. Traducción de Raúl Gabás Pallás. Tusquets Editores México. México, CDMX. 2009.

P. Steinberg, Michael. *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*. Fondo de Cultura económica. Buenos Aire, Argentina. 2008.

Pacheco, C. Ricardo. (2013, 28 de julio) *El anillo del Nibelungo en petróleo*. Periódico El economista.

Polo, Pujadas Magda. *Filosofía de la música del futuro. Encuentros y desencuentros entre Nietzsche, Wagner y Hanslick*. 2da Edición. Universidad de Zaragoza. Zaragoza, España. 2017

Walker, Alan. *Franz Liszt: The virtuoso years, 1811-1847*. Cornell University Press. 2da Edición. New York, Estados Unidos. 1987

– *Franz Liszt. 2: The Weimar Years, 1848–1861*. Alfred A Knopf Nueva York, Estados Unidos. 1989.

Weber, William. *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. Argentina. 2011.

Zambrano, Raúl. *Historia mínima de la música. La música en occidente*. El colegio de México, México. 2012

Fuentes digitales.

W. A. D'Witt. *Why Eroica?* Beethoven's Eroica Symphony. Lugar de publicación: <http://www.beethoveneroica.com>

Keeping Score with the San Francisco Symphony. Thilson Thomas, Michael. October, 2006. *A Symphonic Revolution Ludwig van Beethoven: "Eroica"*. Consultado en: <http://www.keeping-score.org/sites/default/files/swf/beethoven/beethoven-full>

Prof. Dr. Wilh Altmann. *Ludwig van Beethoven Symphony, No. 3 Eb Major (Eroica) Op. 55.* Consultado en: <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/adh1166/large/soundscore.html>

Oakley Beahrs , Virginia. (1984) Beethoven, Bonaparte, and the Republican Ideal- Exploring Alternative Perspectives. *Beethoven Newsletter*. (Vol. 4. Núm. 2. Verano) 1984. Recuperado desde: <https://www.questia.com/library/p438759/the-beethoven-newsletter>

Anexos.

A continuación, se presenta en este apartado la fuente primaria. He de mencionar que se tradujo de la obra compilatoria de Janita Hall-Swadley, *The Collected Writings of Franz Liszt, vol. 2: Essays and Letters of a Traveling Bachelor of Music*. Por lo que, mi trabajo consistió en traducir de manera libre esta fuente primaria.

El proceso consistió en la lectura y la traducción al español de manera libre, intentando hacer explicar el documento, aunque la traducción de Janita Hall-Swadley tiene particularidades que no reflejan el texto completo que se publicó en la *Gazette Musicale* de París en 1834, no obstante, explica en su obra que hubo una mezcolanza en su traducción con el texto original o borrador inicial de Franz Liszt, escrito en alemán.

En la traducción y transcripción de los escritos de Liszt, se tomó en cuenta peculiaridades donde se remarca la manera de pensar de la época y del artista, por lo que, guiada de la traducción de Hall-Swadley a inglés, mi traducción consistió en respetar la traducción de la autora, pero comparando con la versión de la revista francesa. He de decir que se encontraron algunas diferencias en la traducción de francés a inglés, por lo que agregué anotaciones sobre conceptos o ideas destacables para esta investigación, basándome en la versión de la revista sin romper con la traducción de Hall-Swadley, ya que existe una barrera idiomática entre la revista y mi persona, aunque, recurrí con un profesional bilingüe que me ayudara a traducir de francés a español ciertos conceptos, como *la subalternidad*.

Cabe mencionar que, los artículos originales fueron escritos en alemán, de acuerdo con Hall-Swadley, y luego fueron escritos por el propio Liszt a francés para poder ser publicados en la revista de París.

Aunque mi trabajo consistió en traducir directamente de la traducción inglesa, se le dio un formato entendible al español explicando algunas connotaciones o ideas de Liszt junto con la traducción.

I

“Todo se ha dicho, y llevamos más de siete mil años de pensamiento humano demasiado tarde.”¹²⁵, dice La Bruyère

Sin querer hacer una interpretación a esta cita del famoso y hermoso libro *Los caracteres* con autoridad imperiosa de que pudiera restarle valor a la majestuosidad de la obra, permítanme comentar que al asumir cierta universalidad abstracta y decir que ya todo se ha dicho, de ninguna manera justifica lo que podría tomarse por expuesto, o de cómo se haya escuchado y entendido.

De hecho, a pesar del incansable fervor de muchas personas entusiastas que fueron condenadas durante toda su vida por aprovechar el conocimiento central de las generaciones extintas, ¡hay tanto material y tantos pensamientos que todavía están enterrados y han desaparecido bajo el polvo de los siglos!

¡Cuántos documentos, cuántos tesoros acumulados descansan pacíficamente y permanecen intactos en nuestras

¹²⁵ En el proceso de traducción, encontré un problema en la traducción de la autora Hall-Swadley, ya que citó una versión de *Los caracteres* del moralista francés Jean de Labruyère de 1885 realizado por el inglés John C. Nimmo, por lo que traduje textual del trabajo de Hall-Swadley: *Hace más de siete mil años todo lo que pudo haber dicho el hombre, incluso de hombres pensantes, ya se dijo, pero a lo largo del tiempo siempre viene un pensador moderno, que pareciera llegó demasiado tarde.*

Por ello, busqué la edición en inglés más reciente (editado por la Universidad de California en el 2014) del libro De Labruyère para traducir la cita.

Anexo la traducción de Hall-Swadley: “*Over more than seven thousand years, anything that could be said by men, indeed thinking men, has already been said, but along comes a modern thinker much too late,*” says Labruyère.”

bibliotecas, en esas salas post mortem del conocimiento! ¿Cuántas obras intentadas y completadas permanecen injustamente desconocidas? ¿Cuántas otras obras quedaron esparcidas por aquí y por allá, esperando ser organizadas, clasificadas, hechas públicas? y ¡traídas a la vida!

Sin embargo, nuestra vista se aleja más del tormentoso movimiento de la sociedad contemporánea: ¡los debates! ¡Qué contradicciones provienen de los bancos de los eruditos y jueces académicos! ¡Qué gimiente ignorancia, qué inmadura pretensión y mediocridad intolerable se escuchan en nuestros salones, en nuestras conversaciones, en nuestro periodismo! Oh sí, ¡sin duda! ¿Y quién hoy en día no lamenta profundamente esto? Aunque ya se haya dicho todo, parecen haber muchas cosas nuevas que aún deben decirse.

En la política, como en la filosofía y las bellas artes, la mayoría de la gente no tiene la menor idea de los términos más simples; del mismo modo, las verdades más importantes superan la apreciación y la instrucción. Por lo tanto, no es contraproducente, pero merecen una seria consideración mencionar recientes afirmaciones de algunos representantes entusiastas, cuyos nombres permanecerán en el anonimato, ellos afirman que "Las expresiones más antiguas, triviales y poco originales pueden ofrecer potencialmente a nuestros patrones más conscientes artísticamente, una guía muy útil".

Te pido que perdones esta aparente interrupción en mi artículo. Estoy ocupado con la pregunta sobre el estatus del artista, y si estas son opiniones más personales que de preferencias sociales, es imposible para mí darles un sentido lógico a sus procesos de pensamiento, especialmente cuando su camino mental me parece tan extraño.

Para juzgar la situación de manera apropiada para tener un sentido razonable de todo esto, y para encontrar una correcta respuesta al problema, una persona necesita realizar diligentemente investigaciones y observaciones respecto a las circunstancias, –¡algo muy raro en verdad! – antes de ofrecer una gran síntesis religiosa y filosófica de la situación.

De alguna manera, este requisito parece ser algún tipo de humilde confesión. Encuentro particularmente innecesario enfatizar que yo, el novato¹²⁶, sí, el apodado *recién llegado*, sea considerado entre la amplia gama de artistas superiores, y a pesar del hecho de que me sienta honrado de ser mencionado entre aquellos a quienes llamo mis amigos, es degradante estar cubierto con tan presumidos reclamos y de vano dogmatismo. Sé demasiado bien que mis palabras no son necesariamente elocuentes y no se basan en la experiencia; son solo las últimas palabras de un humilde estudiante de la naturaleza y de la Verdad¹²⁷.

No escribí estas palabras para enseñar a nadie – sufro de un delirio que me hace cuestionar sus orígenes–. En general, me limito a las observaciones, pero a veces me atrevo a decir algunas cosas. Sin embargo, siempre estoy cuestionándome al mismo tiempo.

Seguramente sería una misión hermosa y maravillosa determinar el tono de la posición social de los artistas con todo detalle, explicar sus conexiones políticas, individuales y religiosas, describir su dolor, su miseria, sus problemas y desilusiones –y ¡Oh!– derribar a las asociaciones responsables de sus sangrantes heridas, para levantarse y protestar

¹²⁶ En la traducción de Hall-Swadley tiene en cursivas “Novice” – Novicio.

¹²⁷ La frase *humilde estudiante de la naturaleza y de la Verdad* en la versión francesa está en itálicas. En mi traducción se respetaron el uso de mayúsculas.

enérgicamente contra la opresiva injusticia y la descarada mente que hiere, atormenta y condesciende altamente a estos artistas, y que los convierte en un juguete del público y de los ricos. Más bien, deseo exaltarlos, examinar su pasado, revelar su futuro, sacar a la luz todos sus honrados títulos y enseñarle al público y a las sociedades irreflexivas y materialistas sobre estos hombres y mujeres, a quienes alentamos y quienes nos ofrecen todo su aliento: a donde quiera que vayamos, a donde sea que vaguemos, cualquiera que sea nuestra misión, con cualquiera que crucemos palabras, nosotros enseñaremos a los superdotados; a aquellos que han rechazado los sentimientos más nobles de la humanidad, a aquellos que han sido llamados al noble servicio de Dios, a aquellos que están divinamente ungidos, a aquellos que están indefensos y atados por los grilletes de la humanidad, quienes han sido despojados de las santas llamas del cielo, aquellos quienes comparten sus pensamientos sobre las circunstancias de la vida, así como podemos realizar nuestros ideales a través de Revelaciones divinas¹²⁸, aquellos que nos ayudan a alcanzar el cielo cuando estamos atados por los grilletes del éxtasis: estos son los creadores de la humanidad, los evangelistas y los sacerdotes que traen a nuestros corazones la religión indestructible y siempre creciente, así como su misterio. ¡Ciertamente, cualquiera que enseñe, predique o proclame en voz alta este mensaje al más sordo de los oídos, ha sido obligado con una misión hermosa y gloriosa!

Confieso abiertamente que me atrajo varias veces la importancia, si puedo aprovechar la expresión, de decir lo que pienso acerca de no alcanzar este objetivo; sin embargo, siendo absorbido por la composición y demasiada investigación, debido a la falta de tiempo y de aptitud, solo pude seleccionar

¹²⁸ En las palabras *Divinas revelaciones* se respetaron el uso de mayúsculas en la traducción de Hall-Swadley del alemán al inglés.

algunas preguntas adicionales y discutir las aquí. Temporalmente, me limitaré a algunas breves observaciones y juicios específicamente relacionados con los artistas de clase, y espero profundamente que mis atrevimientos se reflejen de una manera atractiva, y tanto como sea posible, espero presentar una discusión detallada de labores muy importantes.

Por mucho tiempo, el futuro de estos trabajos fue confiado únicamente por opiniones. Ya no quiero esperar para resolver estos errores, ni deseo emitir una disculpa por estos puntos de vista en el futuro. Espero demostrar la necesidad de sacar a la luz la verdad reprimida y reclamar la legítima dignidad del artista, que hasta ahora no ha sido reconocida. De este modo, los fundadores y constructores del Nuevo Templo del Arte, cuyos dispersos bloques de construcción que solo puedo proféticamente sugerir, serán consagrados en la gloria.

II

Una vez que el completo conocimiento humano de la civilización moderna se liberó de su velo oriental, las artes y las ciencias lograron, por así decirlo, una posición más separada e individualizada en la sociedad, y este progreso contribuyó a la aceleración, madurez y perfección de nuestro arte de una manera inmensa.

Sin embargo, si estos grandes logros han sido tan fructíferos para la civilización moderna, ¿por qué deberíamos quejarnos?

Este cambio progresivo se produjo de manera crítica y casi amenazante, y provocó graves abusos, extrañeza y confusión.

Para clasificar todos los esfuerzos útiles y necesarios, para ampliar y expandir reformas parciales, y desarrollar ciertas

partes de estas reformas y expandirlas también, es importante tener en cuenta que nuestra comprensión de las antiguas leyes originales hasta cierto punto, fueron degeneradas, y han sido por así decirlo, llevadas al olvido volviéndose totalmente incomprensibles.

La política, las artes y las ciencias fueron consideradas radicalmente opuestas, incluso hostiles antítesis durante siglos. Como representante de una de las tres grandes fuerzas de la sociedad, el arte se separó de las demás. El artista erudito estaba contento con su propia orgullosa y amplia autosuficiencia, y no sentía que hubiera un beneficio mutuo entre las artes y las ciencias. A partir de entonces, cada uno de estos poderes estaba satisfecho con la configuración de sus respectivos campos y con la cosecha de sus propias cosechas. Sucesivamente, el político se volvió contra el matemático, el poeta contra el filósofo y el músico, ¡y se amenazaban mutuamente con falta de respeto y se consideraban parásitos rastreros!

Y así, después de que los diferentes significados, intereses y profesiones de fe se negaron mutuamente, y la necesidad conciliadora de acercar sus orígenes comunes, los vínculos anteriores fueron destruidos. El desarrollo natural de estos poderes individuales, que alguna vez fueron una gloriosa unidad, ahora se invirtieron, y una vez que la unidad se rompió, la gran armonía de nuestro universo infinito fue perturbado.

Estábamos totalmente convencidos de la Verdad de los orígenes de la música, así como de su gradual estratificación. Ningún otro arte o ciencia, excepto la filosofía, tiene el derecho de reclamar o exaltar un pasado tan glorioso o una síntesis antigua y mágica. Ahora nosotros volvemos a la antigüedad y nos arrodillamos ante la cuna de los filósofos y legisladores más famosos e inspiradores.

Los egipcios, chinos, persas, griegos, todos los pueblos y sabios de la antigüedad proclamaron por unanimidad el poder milagroso y fuerza de la música. ¿Dónde está el pensador? ¿Dónde está el hombre serio? –si entre nosotros podemos preguntar– ¿Quién no se ve afectado por sus dignos testimonios, que nos han sido desconocidos durante tantos siglos? ¿Dónde está el artista cuya alma no tiembla por el recuerdo de la increíble visión musical de Pitágoras? ¿Dónde está la persona que no está llena de una emoción profunda por los maravillosos cuentos en las Sagradas Escrituras, o por las en serio palabras sublimes del *Li Chi*¹²⁹?

¡Qué tipo de admirable sentimiento artístico y de comprensión se declara en estos viejos restos de la antigüedad! ¡Cómo la sociedad fue recompensada con esta importante influencia musical! ¡Cuánta sabiduría y grandiosidad se imparte en sus palabras! ¡Qué comprensión universal nos han proporcionado los nombres ilustres! Para ellos, la "Música" era universalmente familiar, y no solo en relación con la danza, actuaciones de pantomima¹³⁰ o poesía, pero también su asociación con todas las ciencias.

Hermes definió el término "música" como "el conocimiento del orden de todas las cosas". Lo mismo fue proclamado por Pitágoras en sus teoremas, como por Platón, quien afirmó: "Todo en el universo es música". Los atenienses le dijeron a Hesiquio de Alejandría que todas las artes se llamaban "música". La música ha recibido tantas designaciones

¹²⁹ El *Li ki* o *Li Chi* en castellano, es un libro de ritos de los cinco clásicos chinos compilados por Confucio en el siglo V. Este libro describe las reformas sociales, los sistemas ideales gubernamentales y ritos ceremoniales de la dinastía Zhou en China.

¹³⁰ La pantomima es un género teatral basado en gestos y movimientos, sin utilizar la palabra.

sublimes de los filósofos, como: "música divina", "música de la humanidad", "música celestial", "música contemplativa", "música declamatoria", "música de la mente", "música retórica" y otras caracterizaciones.

Esta carrera artística de personas se presentó con una gran cantidad de música, el lenguaje de los dioses y la ciencia de todas las ciencias, y su misión era preservar esta contundente Verdad y sabiduría. No deseo fijarme en la fe del pueblo, los sagrados misterios y alegorías de sus sacerdotes, sus grandes mitos y sus abundantes alegorías, que se han convertido en nuestra guía para algunos temas divertidos, como los impartidos por Chénier¹³¹ en su discurso en la nacional convención, "The Waldungeheuer" [Monstruo del Bosque] de las Montañas Tracias que fue Derrotado por la Poderosa Lira de Orfeo". No evoco reminiscencias de "Arion rescatado de las olas" o "Ciudades de Anfión construidas con tonos mágicos". No desplegar de nuevo los anales de la historia y contar los cuentos de Timoteo y su lira o cantar las canciones de Tirteo u otros tipos de música milagrosa.

Por lo tanto, me limitaré a resaltar la inmensa, multifacética y universal influencia de lo Antiguo en la sociedad y solo mencionar hechos probados e indiscutibles sobre su poder político, filosófico, social y religioso durante esta época de paganismo.

La pregunta aquí es probablemente obvia: ¿Cómo es posible que la música pierda su autoridad y la conciencia que acompañó su transmisión, cuando continuó desarrollándose

¹³¹ Franz Liszt refirió al poeta revolucionario francés André Chenier (1762 – 1794), por su poesía sensual y emotiva que aún se leía en su época. Se le considera como uno de los precursores del Romanticismo en Francia y fue defensor de Luis XVI.

gracias a los esfuerzos del afinado artista y a su increíble sacrificio?

"¿Cómo podría la posición social del artista convertirse en una destrucción cercana, cuando continuó produciendo tantas maravillosas obras maestras que revelan las penas de la vida?"

"Finalmente, ¿cómo es posible que tantos grandes hombres hayan sido incapaces de sacudirse este yugo de degradación lamentable? ¿Y por qué desgracia el Primero se convirtió en el Último?"

La respuesta a estas serias preguntas puede ser muy engañosa y triste, pero no tiene que seguir siendo un tema intocable en el artículo de hoy. Me atrevo a decir que, aunque estas páginas se parecen más a los *feuilletons*¹³² aristocráticos, no obstante, todavía pueden proporcionar evidencia de la majestuosidad del arte. Quizás las ideas presentadas aquí serán aceptadas en un momento posterior.

El enfoque principal de estos artículos es similar a las ideas presentes en el excelente ensayo musical de Rousseau en su *Dictionnaire de musique*, y hasta cierto punto, ayudarán a aclarar y justificar las bruscas palabras del filósofo ginebrino, cuyas palabras repetimos a continuación. Él dijo:

El título "músico" se puede aplicarse a aquellos que escriben sobre música, así como a aquellos que la interpretan. Los antiguos músicos, tales como Orfeo, Terpandro y Estesícoro también fueron poetas,

¹³² Liszt se refirió con "Feuilletons" como una desvalorización de la situación de los artistas, comparándolo con una novela ficticia y dramática.

filósofos y oradores de primera clase. Boecio reconoció los nombres de los músicos no porque practicaran el arte de la digitación o el embellecimiento de la voz. Al contrario, apreciaba a los músicos que, a través de la reflexión y la investigación, lograron a través de la ciencia su arte. Por lo tanto, parece que, para exaltar a las artes retóricas con la mayor cantidad de expresión, una persona debe someterse a un estudio extraordinario y detallado de la pintura musical, las pasiones humanas y el lenguaje de la naturaleza.

Sin embargo, el músico de nuestros días, que en gran medida se preocupa por la ejecución de notas y por la formación de ciertas formas de canto, apenas se siente insultado si no se le considera como gran filósofo.

Tampoco nos aventuraremos a proporcionar aquí una definición filosófica o lingüística de la palabra "músico", pero estamos de acuerdo con las tres clasificaciones de Jean-Jacques sobre los artistas del mundo: interpretación, composición y docencia. De hecho, Rousseau no mencionó al último de estos artistas [maestros] en sus escritos, pero parece que todavía no había un gran número de estos individuos en época que ejercieran la comprensión creativa.

Estaban satisfechos con el desarrollo del arte de una manera indirecta – a saber, para recopilar la mayor cantidad posible de notas de clase. También se podría creer que las clasificaciones anteriores deberían extenderse para incluir una cuarta categoría, el de la crítica musical, que de hecho forma otra clase destacada de músicos.

Pero con raras excepciones, hoy en día hay pocos académicos o conocedores vivos que tengan conocimientos suficientes sobre la música, o no se han esforzado un poco por

aprender sobre ella, aparte de aprender las siete notas de una sola escala musical.

Por lo tanto, me temo que sería poco sincero clasificarlos entre aquellos que con razón reclaman el título de "músico". ¡Estos caballeros tienen un objetivo inconfundiblemente más alto y ambicioso!

Por eso, nos adheriremos a esta clasificación tripartita de los músicos: intérpretes, compositores y profesores, y dejaremos que el público distinga entre artista y artesano en términos de mayor o menor talento, ya sean clásicos o románticos, capaces o incapaces, usuales o inusuales, y morales o inmorales.

Estas dos expresiones -artistas y artesanos- apenas requieren una explicación. El orden moral, que es la epifanía del progreso humano, se compró a un precio doloroso, y el sacrificio y las dificultades sufridas se convirtieron en blanco del ridículo y la envidia. ¡En todo momento, esta ha sido la verdadera herencia del artista! Hay algunos que se refieren a nosotros como "artesanos", pero no necesitamos molestarnos con ellos. la patética satisfacción que recibe el grupito en sus pequeñas actividades diarias será suficiente para llenar de vanidad a sus vitales egos. Hacen sus alabanzas en voz alta y ganan una cantidad suficiente de ingresos. Desafortunadamente, el público a veces se engaña –Oh, ¡y cómo!

III

Antes de comenzar un examen más detallado de las diversas circunstancias que existen para los artistas de clase; antes de definir exactamente su posición en la sociedad y la

relación general que existe entre compositores, virtuosos y profesores; antes de arriesgarme a tocar (y tal vez con un dedicado tacto audaz) los santuarios de las tradiciones musicales que comúnmente se llaman "conservatorios" y "escuelas reales de música", y someter la dirección de nuestros teatros líricos, sociedades filarmónicas y conciertos a un estudio más detallado, y discutir los fragmentos de la música de iglesia en Francia; antes de aventurarme a proporcionar respuestas sin pretensiones a varias preguntas sobre las brechas proyectadas en muchas de las mejoras diarias; y finalmente, antes de evaluar las ramificaciones de las diversas ramas de la educación musical y la crítica musical, me gustaría recordar dos puntos generales que son relevantes para el arte.

Quienes hayan prestado atención a los dos artículos anteriores, no deben sorprenderse si expreso una dolorosa confesión que toma en cuenta la política, las ciencias sociales y la religión, así como su triple relación. Ya que se relacionan con la subordinación de la música y el músico, en lugar de simplemente proporcionar una lista histórica de los eventos principales que ocurrieron durante los últimos dos siglos. El principal, dominante, EL HECHO dominante de la historia de la música y los músicos, desde hace dos siglos, es su SUBALTERNIDAD¹³³.

No sé si esta palabra, que considero un hecho absoluto, no sé si se considerará incorrecta o exagerada. Algunas personas (bien intencionadas del resto), no negarán que los artistas de finales del siglo anterior y principios de este siglo trabajaron de manera agotadora para brindar honor y belleza a

¹³³ Entiéndase como Subalternidad para referirse a sectores marginados y a las clases inferiores de las sociedades. En la versión inglesa, Hall-Swadley traduce *subalternidad* por subordinación desde la versión francesa en la Gazette Musicale de París. No obstante, al revisarla en el sitio archive.org, se puede leer *Subalternité* en letras capitales, denotando la importancia que le dio Liszt al referirse al problema que detectó en su época.

su arte. Tal vez estoy siendo demasiado crítico, pero no veo ninguna mejora considerable en la condición del artista moderno, es decir, en su fortuna, reputación, igualdad de posición en la sociedad, así como el dinero que tenían como compensación por su noble espíritu y nacimiento¹³⁴.

Desafortunadamente, es muy fácil responder a mis objeciones aparentemente abrumadoras, y fáciles de descartar. Sin embargo, confieso con gusto estos detalles algo familiares. El punto principal que estoy recomendando aquí es que debe haber una evaluación positiva de tales objeciones. No tengo ningún deseo de derrocar a la oposición; Solo quiero aclararlo¹³⁵.

Es superfluo, me parece, recordar aquí nuevamente a aquellos que constantemente se jactan en pomposas frases de retórica de la magnificencia y dulzura infinita de un llamado Eldorado de artistas (cuya posición geográfica aún no descubro), ¡Oh recuerden nuestra memoria de esas melodías cocinadas por Mozart, ¡el Príncipe de Salzburgo, o el viento a lo largo de la calle de Viena que alguna vez fue consagrado con la soledad y el cansancio de Beethoven! Con un espíritu optimista pero un poco descontento, permítame, una persona

¹³⁴ En la versión francesa tiene un discurso diferente a la alemana. Hall-Swadley tradujo la versión francesa con la alemana, fusionando ideas para estructurar un mismo discurso; en cambio en mi traducción, traduje la versión de Hall-Swadley y la versión francesa de la Gazette Musicale. Anexo aquí el fragmento:

A los artistas en el siglo pasado y al comienzo de este siglo; otros probablemente también me reprocharán por olvidar e ignorar algunas mejoras en la posición de los artistas de nuestro tiempo, sus fortunas, su consideración, la igualdad que se establece insensiblemente entre la aristocracia desde su nacimiento, la aristocracia de la fortuna y de su capacidad, etc., etc., etc.

¹³⁵ En la versión francesa, igualmente tiene otro discurso en esta parte del artículo: *Y antes que nada, de buena gana y alegremente nos otorgamos mutuamente todos los hechos secundarios, más o menos conocidos que serán dignos de producir. Lejos de destruir el HECHO esencial que aquí argumento y que, si es necesario que lo establezca positivamente, ellos no hacen más que cubrirlo u ocultarlo.*

cuya opinión sobre el progreso tiene el mismo objetivo que se afirma en la gloriosa Proclamación de 1830, plantear la pregunta: ¿Cómo podría el escritor y legislador designado por la aristocracia entender el espíritu del artista? ¿Y cómo pueden comprender el papel para el que está destinado, cuando hasta ahora no ha habido nada más que oposición contra él?

Es más, pregunto, ¿qué papel desempeñamos hasta ahora, músicos?¹³⁶

Les preguntaré de nuevo ¿qué piensan de la excomuni3n religiosa que, en Francia, sigue afectando a una parte tan notable de nosotros? ¿Y qué pasos dieron artistas de primer nivel, como Moscheles, Rubini, Lafont, Pasta, Malibran, etc., para haber sido recibidos en las casas de la aristocracia londinense? ¿Habrán seguido los reservados pasos de la servidumbre?

¿Cuál es la INICIATIVA y ACCI3N SOCIAL¹³⁷ reservada para la música? ¿Y qué se puede decir sobre la degradaci3n y las diatribas agresivas que han privado a los artistas de tantas nobles prerrogativas?

Vale la pena se3alar aqu3 (a riesgo de excitar algo de hilaridad en el banco de doctores) sugerir a la audiencia acad3mica que piense alegremente sobre tres poetas de hace unos a3os: tres poetas MM. Chateaubriand; Canning y Mart3nez de la Rosa quienes tuvieron grandes relaciones en los gobiernos de tres naciones poderosas, pero ninguna de ellas contribuy3 a las conexiones pol3ticas del m3sico en sus respectivas tierras¹³⁸. Es cierto que casi al mismo tiempo que Lamartine y Monsieur Viennet representaron (en la C3mara de los Diputados) una cara diferente de la poes3a contempor3nea,

¹³⁶ En la versi3n francesa se encuentra esta 3ltima pregunta que Hall-Swadley omiti3 en su traducci3n al ingl3s, por lo que en mi traducci3n la inclu3 dentro del discurso.

¹³⁷ Se han respetado el uso de may3sculas y 3nfasis de la versi3n francesa.

¹³⁸ En la versi3n francesa tiene otro sentido: [...] *estaban a la cabeza del gobierno de tres naciones poderosas, y nunca un m3sico ha tenido una gran influencia pol3tica en los destinos de su pa3s.*

el difunto emperador de Austria convirtió a Paganini en un barón. El difunto su alteza real majestad y constitucional, Don Pedro lo complació en hacer que los italianos escucharan sus maravillosas oberturas italianas, que adoramos, después de escucharlo actuar. También podemos hacer el anuncio de que Donizetti tenía la distinción de ser recibido por sus Majestades, el Rey y la Reina de Francia a través de una declaración real. Sin embargo, ¡estas instancias son solo cositas compensatorias y promesas vacías!

Sin embargo, para ser francos, no debo dejar de mencionar que los músicos han contribuido mucho a su propia posición subordinada, y puede considerarse como la causa y el efecto de la subalternidad de los músicos es la FALTA DE FE, el mezquino EGOISMO y MERCANTIL de muchos de ellos.

Aun así, ¿no es esto último una reacción a uno de los males del mundo que ha lacerado este siglo? ¿Hay apóstoles del arte viviendo entre las multitudes que adoran al becerro de oro? ¿Quién de nosotros se atrevería a condenarlos sin haberlos escuchado?

Filósofos y escritores famosos y desconocidos han señalado este vacío de creencias esta ausencia de cualquier vínculo común que inevitablemente conduce al brutal predominio de intereses materiales, como la gran plaga de nuestra época en cada volumen de sus obras recopiladas y, como consecuencia inevitable, la mayor parte de este material mutila nuestra edad con una herida grave. Ninguna clase ha escapado de eso; príncipes, sacerdotes, jueces y soldados, todos fueron invadidos por un espantoso contagio ... ¡Y nosotros también, ay! nosotros, priores del arte, encargados de una misión y enseñanza sublime, en lugar de permanecer firmes y vigilantes como los guardias del Señor que no callan ni de noche ni de día, en lugar de mirar y orar, apresurar y actuar, nos agachamos y nos agazapamos miserablemente el barro

dorado... Sin embargo, nada es inútil, nada está perdido todavía.

Hay muchas personas que han permanecido erguidas y que han luchado. Luego hay otros que se unieron apresuradamente a los demás y se afiliaron a este santo ejército. ¡CORAJE Y ESPERANZA!¹³⁹ – Una nueva generación aparecerá y seguirá adelante. La práctica persistente ha nutrido su sentimiento de dignidad, y él es consciente de su propia fuerza – Le impresiona el asombro y la admiración por la grandeza de los tiempos anteriores, y se consagrará con luz dorada y destrozará los gloriosos grilletos de la tradición. Cada noble aspiración es una parte de este bello destino; ¡es una ofrenda al poder y gloria del arte!

Hagamos espacio para estos nuevos embajadores: ¡escuchemos la palabra, la PREDICACIÓN de sus obras!

IV

Como había previsto, cuando generosamente expresé en mis artículos anteriores que un pensador original aún no había "madurado", un cierto número de mis colegas honrados se sintieron muy molestos y profundamente ofendidos.

En todo caso, trato de hacer preguntas de una manera humilde y muy considerada, y más o menos, también me tomo el trabajo de evitar consistentemente cualquier indicio de curiosidad personal o de libres interpretaciones. Sin embargo, no he podido escapar de una maldición terrible que se ha extendido por los salones de una manera insolente, arrogante y degradante.

¹³⁹ En la versión francesa se encuentran estas palabras en capital.

No solo he sido maldecido por media docena de artesanos que frecuentan nuestros salones, sino también por los diarios y las imprentas, que han lanzado sobre sus páginas garabatos contra mí con artículos punitivos como: Muerte y Exilio” a todas las “locas exageraciones” a todos los "Intentos criminales de progreso”

Debo confesar que, durante mis días más inocentes, escuché algunos debates, juicios y críticas y estas discusiones me inspiraron a escribir un breve ensayo sobre la situación general de los artistas. Y con toda humildad, admito que, aunque los escuché con atención, fue realmente imposible para mí darles una seria consideración o llegar a una conclusión razonable debido a la falta de contenido en la discusión, y en medio de su cacofonía casi sinfónica, y sus mordaces acusaciones.

Si una de estas grandes personas hubiera hecho sus declaraciones de paso, no habría sido necesario que yo las ultrajara unas cuantas muescas al desacreditar su crítico artículo. Siempre he dicho que, si algunas de estas personas emprenden el desorden del discurso existente y escriben un argumento acertado en un francés comprensible, indudablemente, nos estarían ofreciendo un digno servicio, y les ofrecería de antemano mi gratitud.

Finalmente, si una persona me hubiera informado de cualquier exageración, burlas o declaraciones irónicas, de las cuales se me acusan y condenan, habría tenido la oportunidad de ofrecer alguna justificación para mis declaraciones. Hubiera ignorado los juicios de los altamente admirados colegas mencionados con anterioridad a la luz de la autoridad de un juez superior. Hubiera intentado destruir sus imprudentes veredictos, que eran a la vez estúpidos y groseros, y habría

alejado al público de todos los embrollos para que pudieran tomar la tutela de su sano sentido común. Incluso, hasta que uno de ellos pueda exhibir crudamente el crimen que he cometido, solo puedo honrar a estos caballeros con brillantes serenatas de tonterías parafraseadas. Hasta que se determine una hipótesis precisa y comprensible o una discusión seriamente digna, soy incapaz de explicar los asuntos, y solo puedo responder con incumplimiento. Por lo tanto, revisaré rápidamente sus objeciones, lo que requerirá mucha más atención mía que lo que se les debe.

Mis comentarios han surgido de una seria contemplación acerca de la llamada naturaleza más interna de la Cosa, y por lo tanto creo que no estoy cometiendo un error si discuto este efecto, que desarrollará y explicará las ideas que solo han sido sugeridas previamente. No pretendo, - más bien lo confirmo-, que, debido a mi actual ubicación geográfica, estoy separado de esta discusión artística. Actualmente, estoy rodeado de mares y montañas, y estoy a casi 150 millas de una gran ciudad.

No es mi intención fomentar el vacío de material académico en la *Gazette musicale* y llenarlo con material reiterado, o filosofar de ida y vuelta con una discusión larga. Por el contrario, prefiero ofrecer una amplia discusión de algunos materiales básicos con mis amigos distantes y algo olvidadizos.

Quizás una consecuencia de mis impresiones podría decir: "¿Por qué comienzas con las discusiones sobre los artistas y la sociedad de una manera muy desvergonzada cuando tú mismo eres un músico que ha elogiado estas relaciones sociales y artísticas? ¿Por qué plantear preguntas en las que su adecuación y razonamiento es dudoso? ¿Por qué comprometerte con muchas mediocridades de sangre caliente,

que te hace parecer como uno de los muchos falsos profetas, cuando fuiste considerado como uno de esos grandes hombres y pioneros revolucionarios? Por lo menos, ¿por qué asumir los gestos de un Napoleón o Mahoma?

"Si esto es así, ¿Realmente crees en la aparente soberanía del arte? ¿Puede una persona realmente creer en el significado completo de las palabras de alguien que está inmerso en el egoísmo y en intereses materiales, que intentan reinar sobre la sociedad con su propia autoridad moral y religiosa? ¿Son aceptables tus teorías? ¿Puede realmente existir esta soberanía artística? ¿Y puede la vida realmente verse afectada por el arte?" Una pregunta que Larochefoucauld planteó en su famosa declaración: "¿Cómo pueden las devociones penosas de los desgastados amigos mostrar la amistad?"

Permítanme expandir un poco estos efectos, así como abarcar algunos otros. Sería beneficioso revisar los asuntos de los artistas y no ser del todo inútiles para nuestra causa. De Vigny mencionó lo mismo en el Prólogo de su escrito Chatterton¹⁴⁰, donde escribió sobre el incesante martirio y el continuo sacrificio que se requiere de los artistas. "Están preocupados", dice, "con su derecho a la vida". Un artista se preocupa por... el aire que se esconde dentro de él... Finalmente, se preocupa por... la dignidad moral, la renovación espiritual y la consagración social y religiosa de las artes y el

¹⁴⁰ Alfred Victor de Vigny (1797 – 1863), escribió la obra teatral Chatterton en 1835, la obra está inspirada en la vida del poeta prerromántico inglés Thomas Chatterton (1752 – 1770) que se suicidó con arsénico en agosto de 1770 al ser incapaz de superar la mísera vida que llevaba en una posada de Londres. El poeta murió a los 18 años, y con el tiempo se convirtió en una figura heroica y de culto para los románticos, influyendo en el imaginario colectivo francés. En su prefacio, de Vigny escribió una protesta contra "el perpetuo sacrificio de los poetas" para ganarse un "reconocimiento" social, atacando a la sociedad que descuidaba al genio y al artista, obligándolo a su perdición.

artista, cuya tarea es revelar, exaltar y deificar ¡todas las tendencias de la conciencia humana!

El poeta-sacerdote también podría expresar justificadamente estas memorables palabras eternamente: "La purificación del arte es la purificación de la humanidad".

Sobre todo, hoy en día si existe un "Algo" universalmente válido, un principio universalmente reconocido, que nace de la profunda necesidad en virtud de su impulso vivo que es siempre natural, progresivo y constante, que tiene una conexión con todo lo casual e intencional, tendría que hablarse libremente, y no solo administrarse a la comunidad académica, sino que también debería llegar a todas las circunstancias, niveles y rangos de la sociedad. Allí puede desmoronarse, diversificarse, transformarse y renovarse. Como ya he dicho, no hay un principio o límite mayor, ni más irreprimible que nuestros propios poderes mentales y espirituales.

No importa si una persona lo quiere o no, o si está complacido o angustiado por eso: esta ley es necesaria. Es una necesidad –"espantosa", como lo llamó Boussuet en alguna parte– que cuando se cuestionan los grandes problemas del destino humano, como los problemas relacionados con la política o la sociedad, las investigaciones científicas y religiosas u otras situaciones similares, la respuesta puede ser pacífica u hostil, pero al menos debería haber una discusión al respecto; es una necesidad para producir una solución perfectamente satisfactoria a estos problemas, sin importar cuándo suceda, a través de todos los tiempos y para toda la eternidad, en cada ocasión, en cualquier forma que sea, y sin importar qué tipo de arte se vea afectado, hasta la solución se hace absolutamente comprensible y aceptable.

"El espíritu explora todas las cosas", dice la Sagrada Biblia, y la semilla terrenal de estas palabras no fue sembrada en vano. El siglo XIX ha adquirido el legado de los siglos XVII y XVIII, especialmente en su compulsión de investigación. Al igual que nosotros, sacudieron las temibles pero poderosas ramas del árbol del conocimiento del Bien y del Mal y se apoderaron de él. Un hombre es designado para esta tarea, y debe usar toda la fuerza dentro de él para cumplir con este deber. Sus pensamientos son insaciables y su voluntad es irresistible y desenfrenada. Él profundiza en el deseo eterno después de devorar los frutos del árbol hasta que encuentra el origen de la raíz.

¿Y quién podría evitar que arraigue en las profundidades más oscuras de la tierra? Locos son todos esos niños de la antigüedad que construyeron sus tronos en las colinas de arena.

Desde esta altura angustiante, imaginan que nos miran como reales dignatarios. Ellos, así como otros magistrados inmorales, se escandalizan sobre el escepticismo, la mentira y el dolor, ¡y lo hacen con tanta reverencia! Locos, sí, tres veces locos son esas almas hastiadas a quienes se les negó la calidez de la sangre y las nobles pasiones.

Niegan a nuestros corazones cualquier futuro, y nos saludan: "No vayan más allá; no mires alrededor, el abismo yace frente a ti; ¡Está a tus pies!" Locos, sí, tres veces locos son este montón de mente estrecha y cruda, que nunca buscó la realización interna de nada. En cambio, se duermen, solo para refrescarse y luchar de nuevo. Ellos no sienten; no tienen la idea de seguir adelante con una concesión mutua. Sí, la ley se declara con necesidad irrevocable e ineludible; despierta todas las simpatías, y todas las aspiraciones se convierten en

propiedad común de la mente más profunda, extendiéndose lo suficiente como para llenar valles y derribar montañas.

Ahora es el momento para "el mayor de todos los innovadores" (Bacon) y "el más firme de todos los jueces" (Lamennais). El tiempo ha llegado. "¡Ha llegado! ... ¡Una persona ya puede escuchar el crujido de las hojas en el libro del Destino!" (Werner).

Dios no quiere que me olvide de la gratitud y de la devoción que le debo a la sociedad, que siempre me ha tenido una gran simpatía, o los artistas a los que les tengo cariño fraternal. Pero dicho esto, ¿es justo mandar que sosiegue la sensibilidad de mi corazón, ahogarme en el horror de mis propios llantos y no ser afectado por la lamentable suntuosidad de la explotación cruda, la subordinación patética y la degradación y deshonra vergonzosa del arte y del artista? ¿Debo permanecer en silencio y ocultar mi rostro de la gran mayoría de las dificultades y el sufrimiento de mis hermanos, y solo después participar de la triste verdad cuando mueren de hambre y desesperación?

Nadie viene a mí y me dice con calma: "Exageras; Nos sermoneas" No, y una vez más, ¡NO! ¡No exagero ni doy sermones! Mis palabras son interpretaciones de hechos, y para citar a Royer-Collard: "No hay nada más tenaz que un hecho" Aquí hago que los hechos sean tangibles y digeribles para todos. ¡Mire, y esté convencido!

¿Qué ves en un joven con mejillas hundidas y rostro cansado y enfermizo?

Él era una persona con habilidades considerables y con frecuencia estaba impulsado por el anhelo. Quizás fue llevado

a París debido a la intensa provincia interior de la poesía; supongamos que el destino lo animó. Allí, fue derrotado por cincuenta rivales diferentes que compiten por el mismo puesto, por lo que asiste a un conservatorio, donde experimenta un increíble favor. Allí lo vemos encajonado y abarrotado bajo un techo abuhardillado, trabajando desde la mañana hasta la noche para mejorar sus habilidades técnicas. Su cuerpo y alma trabajan juntos cuando golpea, golpea o inclina un instrumento para prepararse para una lección semanal de cuarenta y cinco minutos, y solo se toma un descanso para tomar un almuerzo de veinte minutos. Aun así, después de todo esto, él no conoce muy bien su arte, LO QUE HIZO o POR QUÉ hizo esto o aquello.

Incluso con esta educación amplia, todavía no posee sólidamente el oído entrenado de un artista, y sin esta relación o conexión, él solo puede encontrar la indiferencia, obstáculos y la decepción fuera del conservatorio, y dentro de sus paredes solo la amargura, la incertidumbre y la angustia. Después de tres o cuatro años, cuando sus finanzas activas se agotan y su corazón se ha saturado, su núcleo interno, donde residen las chispas del deseo, se apaga y su noble búsqueda se evapora y desaparece. Luego, un hermoso día, le dice a su maestro: "Al final de todo este estudio, soy un hombre hecho y un artista".

¡Oh, amargo desprecio! ¿Qué se debe hacer? ¿Qué será de él? ¿Aparecerá en público? ¿Interpretará un Aria con Variaciones como Entr'acte, o un Gaité¹⁴¹ en algún rincón de una sala de conciertos? ¿Para qué? ¿Emprenderá una gira de conciertos o un viaje artístico? Pero ¿dónde o cómo? Hay tantos obstáculos que ocurren cuando una persona organiza un

¹⁴¹ Entiéndase Entr'acte como una pieza musical, generalmente instrumental, ejecutada "entre dos actos" de una obra de teatro o una ópera. En inglés, equivale a un "act tunes".

concierto, y generalmente, las pequeñas recompensas monetarias de la misma hacen que muchos artistas se alejen de este negocio.

Lo único que le queda por hacer es buscar un lugar en el carruaje para poder regresar a su pueblo de provincia con desesperación. Allí, como tantos otros artistas en residencia, se entrega a más humillaciones realizando contradanzas¹⁴² para su patrón, de modo que se lo considera un buen ciudadano con un carácter muy moral y vive una vida buena y saludable.

Recibe una invitación para almorzar, pero lo colocan en el extremo más externo de la mesa. Él toma su lugar en esta posición particular para que su amable anfitrión pueda regular su interpretación de una pequeña melodía de ópera.

Ciertamente puedes creerlo. ¿He descrito un producto de mi imaginación, o alguna imagen abstracta, auto fabricada o creada por mí mismo? ¡Lamentablemente no! Este joven es representante de veinte, cien, sí, incluso miles de jóvenes como yo. Somos representantes de una clase completa de músicos y su posición en la sociedad.

¡Mira a Berlioz! ¡Este incansable, siempre preparado, siempre guerrero de avance! ¡Berlioz, que fue coronado con un laurel de la Real Escuela de Música! Berlioz, cuyas sinfonías, dos poemas monumentales, tomaron por asalto a todo París, un artista que también es un artesano, un diletante y un experto. ¡Berlioz es un hombre genial, un artista nuevo por excelencia, músico y revolucionario francés de julio!

¹⁴² Entiéndase Contradanza como danza campesina, su origen es folclórico en la que se utiliza tonadas populares y folclóricas, así como una variedad de pasos. La música está en forma binaria, con repeticiones y generalmente en compás de 2/4 o 6/8, aunque para el siglo XVIII y XIX, siguió siendo popular dando origen a *suites de contredanses* de varios compositores como Haydn, Beethoven y Mozart.

Bueno, ha abogado por un mejor puesto en la sociedad durante casi tres años, pero todavía es rechazado. Ha llamado a la puerta, pero está cerrada. Ha buscado una manera de hacer realidad sus ideas y ofrecer al mundo sus creaciones, ganarse la vida, encontrar un teatro para presentar su música y emplear coros y músicos para lo mismo. Sin embargo, ¡él siempre es desterrado o rechazado! El Sr. Verón¹⁴³, el director de teatro para el área de Pashalic de Rue Lepelletier, le dijo enfáticamente: "Este teatro no es un teatro para experimentos; solo la razón y la lógica (la expresión favorita de Véron) están permitidas, y el presidente ejecutivo de la Opéra no ve ninguna razón o lógica en la obra *Les francs juges*, que fue escrita por este compositor"

Berlioz ha trabajado como maestro de coro en el "Théâtre des Nouveautés", uno de los muchos lugares musicales donde reside el mal. No estaba contento con algunos de los llamados cantantes y miembros del coro, y se puso furioso por la crítica mordaz y sarcástica que recibió de un corresponsal de los Débats, el Sr. Crosnier, Director de la Opéra-Comique, que es adversario apasionado de Berlioz. En sus últimos artículos publicados en la Gazette musicale, Berlioz se refirió al Director como una "alimaña vodevil" porque le prohibió al compositor estrenar una de sus partituras experimentales en el Teatro. Finalmente, con respecto al Sr. Robert¹⁴⁴, el dandi diletante providencial y

¹⁴³ Hall-Swadley refiere que Louis Verón era un empresario de la ópera francesa, director de teatro, médico patentado y fundador de dos periódicos, *Revue de Paris* (1829) y *La constitutionnel* (1838 – 1852). Fue popular entre los músicos franceses y escribió dos libros históricos sobre varias casas de ópera parisinas.

¹⁴⁴ Hall-Swadley en sus notas, explica que Édouard Robert había sido director del Teatro Real Italiano de 1830 – 1838. Durante su gestión, se presentaron artistas como Rossini, Bellini, Donizetti, y Liszt.

empresario de los divertidos actores musicales, Robert, "que diversifica su repertorio cada año con una docena de nuevas y brillantes obras maestras al estilo italiano", una persona puede leer sobre sus empresas en los periódicos, que se refieren a su dirección como la "temporada de la bufonada". Como consecuencia de la gran prisa por ver el "bonbonnière" en la Salle Favart, que triunfó en el Teatro, el nombre de nuestro amigo [Berlioz] fue eliminado de la lista de los solicitantes.

En consecuencia, todos los teatros permanecen cerrados a Berlioz. Por lo tanto, le han robado cualquier perspectiva de reputación y fama europeas. Esto no se debe al comando más elevado de un rey ni a ninguna ley; más bien, se ha producido debido a un decreto inflexible hecho por un "Sr. Fulano" ¡Sí, esto es exactamente lo que estoy diciendo! ¿Estoy equivocado? ¿No es esto algo que he enfatizado una y otra vez?

Sí, sin duda, las cosas pueden no ser tan desesperadas u oscuras como las he descrito. Un hecho importante, de hecho, muy importante, se me escapó por completo. ¡Gracias a Dios! Un vaudevilleista y melodramático tienen el deber de vengar el berrinche y la injusticia de nuestros empresarios para que puedan volver a hacer las cosas bien. A Berlioz le ofrecieron una posición real: ahora, ¿puedes adivinar qué posición es esta? ¡Me han ofrecido cientos, y sí, incluso miles de tales ofertas! ¿No puedes? Bien, entonces, escuchen atentamente: ¡se le dio la oportunidad de postularse para el cargo de Kapellmeister¹⁴⁵

¹⁴⁵ Liszt escribió en la versión francesa Kapellmeister (alemán) como "Maestro de capilla". El maestro de capilla tiene la función de dirigir la música sacra de templos o capillas de la realeza y recintos sagrados, tales como monasterios, beaterios y clausuras femeniles.

para orquestas y director de coro para el Porte Saint-Martin [teatro]!

Este puesto fue asistido por el Sr. Beckfort, quien anteriormente le ofreció a Chatterton el puesto de Valet de Chambre. ¿Pero qué hará Berlioz? ¿Qué será de sus magníficas habilidades? ¿Escribirá misas, oratorios y música de iglesia? ¿Quién los interpretará, pregunto? ¿Qué papel emprenderán sus obras y las interpretará? ¿Continuará componiendo sinfonías, oberturas, cuartetos y música instrumental? Y, sin embargo, todos saben cómo es el público, es decir, este tipo de composiciones no les interesan y no están acostumbrados a tales trabajos. Y, además, ¿esto no compensará el tiempo perdido del artista! Entonces, ¿qué hará Berlioz? ¿Qué harán algunos de los mejores compositores jóvenes, estos hombres serios y concienzudos, cuando se les ofrezcan puestos similares o ligeras variaciones de estos? Repito: "¿Qué deberían hacer?"

"La respuesta es fácil", uno podría responder. "Deben escribir buenos pequeños romances, canciones cortas y popurrís, o galopas y contradanzas con pequeños encantadores motivos de las nuevas óperas".

¡Musar vive! ¡Tolbecque vive! Vive en estos hombres... ¡Estos hombres espirituales! ¡No busque más, la música de los Louis-Philippes, Rothschilds y Agnados!

Mira más profundo, si tienes el coraje. Busco una clase diferente de músico, el profesor, como uno de mis compatriotas gallardos, H.H., el más espiritual y parisino de los alemanes, que viaja por la ciudad después de horas como un cochero alquilado. Mira, o mejor aún, escucha sus

insultos, sus quejas sobre el "comercio de perros" al que su profesión los ha llevado, sobre la inexperiencia e incorregibilidad de sus estudiantes, y sobre la imposibilidad de pensar en su arte o vivir como un artista. Después de "aderezar la sopa con sal", sus días están llenos de enseñar a un barril lleno de Danaides desde las siete de la mañana hasta las diez de la noche, los siete días de la semana, los 365 días del año.

Miren todas las esquinas de las calles de París con avisos y anuncios de conciertos y representaciones teatrales en beneficio de artistas desafortunados. Esto es una prueba de que hay muchos que no tienen el beneficio de un servicio de asistencia social¹⁴⁶. Mira la excomunión y el exilio inexorable de los actores en sus teatros, y vea la reacción a estos tabúes sociales. Vea los resultados en sus salones, cuando una artista se mantiene a distancia y excluido.

¿Finalmente ves la miseria y la crueldad de nuestra situación? ¿La enfermedad que hemos contraído debido a un comercialismo tan opresivo? ¿La anarquía antiética que nos recluye y finalmente nos mata? Mira y escucha, si todavía tienes ojos para ver y oídos para escuchar, para el gran dolor, el ridículo, la vergüenza y la maldición trazadas en las páginas de estos escritos ilustremente volcánicos, a la que están sometidos todos los genios poderosos de nuestro siglo, que son, por así decirlo, ¡castigados con un cinismo admirable que se lanza directamente a su cara! Ellos conocen muy bien la situación de los artistas y su posición en la sociedad.

¹⁴⁶ En la versión francesa tiene un texto agregado más: *En Inglaterra, estas instituciones especiales distribuyeron limosnas a los artistas pobres y no alegres como un medio de apoyo honorable, y este fue un acto bueno y hermoso. París haría bien en establecer tal institución.*

¡Mira y escúchalo, y luego decide si hablo demasiado! ¿Honestamente crees que digo estas cosas como un pasatiempo? Hace casi cincuenta años (alrededor de 1789), el metafísico y "viajero del mundo", los llamados sarcásticos Mirabeu y Sieyés, como miembro de la clase media francesa, formularon la siguiente pregunta: "¿Hay algún lugar en el mundo que no se considere al músico como un ciudadano de tercera clase en la sociedad?" Su respuesta todavía resuena en nuestra memoria: ¡Revolución! En otros cincuenta años, tal vez un metafísico y un orador vendrán de nuevo, y podría tener el mismo apodo ruin. Este hombre hará la misma pregunta, pero no solicitará una respuesta de la clase media. Buscará una audiencia con las dos clases superiores gobernantes y la autoridad, y él les pedirá que hagan las paces con todas las clases de la sociedad y revivirá el amor mutuo por los objetivos comunes de toda la humanidad. Él será sacerdote y un artista.

V

Sin lugar a duda, la mayor importancia del arte moderno es su esencial influencia en la sociedad. Gracias a Dios que ha pasado el tiempo cuando la academia, el órgano de moralidad y escepticismo fundamental de la sociedad, planteó la siguiente pregunta sobre el costo de tal cambio: "¿Ha contribuido el progreso a las artes y ciencias a la perversión o al mejoramiento de la moralidad?"

Esta es una pregunta tan cruda e incluso blasfema, y Rousseau describió su depravación tan bien y con tanta elocuencia con una multitud de amargas paradojas.

Por lo que sé, hoy en día los humanos ya no tienen serias dudas sobre el poder civilizador del arte. Como una estrella, se ha elevado demasiado y su brillo es tan luminoso que incluso la persona más ciega, no puede permanecer inerte.

Pero en la actualidad, hay tantas opiniones y simpatías divergentes y diferentes, y parece que las partes involucradas no pueden conciliar sus diferencias sistemáticas: de hecho, lo único que pueden acordar es que mantienen diferencias de opinión en general. Cuando la joven sociedad de hombres distinguidos sea perseguida con difamación, ridiculización y violencia, recogerán sus armas fieles y lucharán. Como ya he dicho, cuando esta sociedad haya declarado una nueva Trinidad, es decir, una unidad de las artes, las ciencias y la industria, cuando la hayan predicado y enseñado, los nuevos evangelistas propondrán un fin a las protestas contra esta idea extraña e inaudita. Su poesía, retórica y tono tendrán una cualidad confesional y necesaria.

Esto se debe a que, ellos en realidad son poetas, escritores, pintores y músicos, en pocas palabras, artistas; confieren la función religiosa y social del arte a través de palabras, pinturas y tonos.

Independientemente de todas las confesiones hechas por los innovadores conservadores, *los adoradores del pasado*, los extremistas incorregibles que luchan contra el statu quo y *los audaces simpatizantes del progreso*, todos profesan los más incondicionales derechos civiles del arte.

Los pesados defensores del orden de las cosas han llenado las copas del Parlamento con aguas dulces, y han hablado de su causa con bellas injurias. En sus discusiones presupuestarias, en particular, el Sr. Fulchiron que nunca dejó escapar palabras elocuentes sin antes revelar la evidencia de su provisión paterna hacia las bellas artes. Más concisamente: hay evidencia concluyente, prueba absoluta y confirmación sobre nuestras observaciones generales sobre el Sr.

Fulchiron, como en el año de 1830 (todos lo recordarán), era un hombre genial que hizo una carrera muy exitosa en un cargo público. Era un padre de familia digno de confianza y bueno en el parlamento, así como un protector liberal de las artes y de los artistas. No es mi objetivo recitar las bellas diatribas del Sr. Fulchiron y sus consortes aquí, pero lamento que esté limitado por los estrechos límites de mi artículo y no haya asignado un espacio para citar a estos autores contemporáneos que podrían arrojar una luz brillante sobre nuestra futura causa. Ballanche, Lamartine y, sobre todo, Victor Hugo han reconocido y proclamado admirablemente la magnitud social del arte: "Los artistas son genios humildes con coronas nobles".

Hay otros hombres quizás menos famosos que también han tenido el deseo general de aportar su conocimiento y amor. Me gustaría mencionar a uno de ellos [Joseph] d'Ortigue que dedicó un capítulo muy notable al desarrollo de las teorías del arte de Lamennais en su novela *La Sainte-Baume*:

"Hay espíritus de fuego", dice, "que están atormentados por la necesidad de amar y de creer en algo. Para ellos, el arte es un refugio y un altar Divino. Se puede

entender en el sentido más amplio de la palabra, a saber, como la manipulación del Pensamiento humano. Es una expresión de autoproclamación humana en cualquier forma que él desee que sea. Estos espíritus del fuego tienen fe en el arte, una creencia individual en el arte y una fe que desafía la lógica y la racionalidad. La fe de estos espíritus de fuego es tan genuina, al punto que la creencia es casi instintiva e involuntaria, y las efusiones son completamente emocionales. Esta condición primaria e involuntaria es una manifestación de genio. Toda expresión superior del espíritu despierta en el arte de las simpatías universales. ¿Hay alguien que pueda restaurar esta gracia Divina? ¿Hay alguien que esté cansado de su posición solitaria en la sociedad y de los sistemas que la respaldan, que no puede encontrar la paz o una forma de calmar la discrepancia interna en sus almas, y que quiere romper su cansancio y desechar a estos espíritus desalentadores? ¿Hay alguna comunidad artística que sienta la necesidad de elevarse y expandir sus horizontes, o de liberarse de la soga y reclamar su alta posición social? Solo lo Divino posee los estándares que permiten a la humanidad surgir de las raíces del árbol de la vida y encontrar el descanso una vez más.

Sin embargo, no hay nada más tedioso o trivial que emitir frases triviales sobre la supuesta soberanía del arte, que podría ser verdadera o falsa, dependiendo de si alguien cree que la soberanía del Pueblo debe ser glorificada.

En realidad, parece que los artistas estaban destinados a ser alentados, condescendientes y elogiados, al igual que un *Te Deum* continuo, que los llevaría al éxtasis. Pero esto es avaro e insolente. Nadie tiene permitido esperar que el foro insista en nada. ¡Oh, esas criaturas increíblemente insatisfechas!

Si una persona quisiera preocuparse solo por los hechos, y si quisiera investigar cómo sucedió esa posición del artista, en la sociedad y las instituciones que los respaldan, lo que es hoy, esta persona se sorprendería de la situación, como las metáforas en el lenguaje infantil, existieron en casi todas partes.

En el artículo anterior, creo que he enfatizado suficientemente mi duda sobre la situación de la mayoría de los tipos de clasificaciones musicales, y de hecho me entristece, así que no volveré a hacerlo.

No hay nada debajo de mi lona en el camino de citas o anécdotas que justifiquen la situación actual del artista, y no he proporcionado suficientes hechos que puedan fortalecer mis interpretaciones de una manera muy general. Cualquier circunstancia que valga la pena quejarse es una consecuencia de la posición subordinada del artista en la sociedad, así como la falta de fe artística. Hay muchos ejemplos y hechos dispersos que pueden reunirse para analizar los tres tipos de músicos mencionados anteriormente, a saber: intérpretes, compositores y maestros.

Ahora examinaremos las diferentes instituciones musicales francesas, conservatorios, teatros líricos, sociedades filarmónicas, etc., lo que ayudará a fortalecer nuestra convicción sobre cuán tristes son realmente estas condiciones.

Además, trataremos de llenar los puntos y revelar los abusos, mientras que al mismo tiempo allanaremos el camino para el desarrollo y la expansión de reformas importantes en todas partes. También creemos en la

iluminación del público, por lo que declaramos: Las condiciones de las diferentes instituciones de arte antes mencionadas están tan alejadas del público para hacer del arte cualquier servicio real.

¡Pero Ay! La música y los músicos viven solo una vida efectiva, casi ficticia, en la superficie de la sociedad. No sé por qué adversidad se condena a los artistas, por qué se le hace vivir su vida y florecer lejos sin propiedad común, dignidad o bendición; incluso su existencia externa parece ser algo gracioso o vergonzoso, o lo que sea que nuestras llamadas instituciones hayan decidido en ese momento, ya a nadie le importa siquiera un poco cómo afecta esto al individuo.

Bonaparte deambuló por países con una escala, y redujo el número de profesores de conservatorio y estudiantes a la mitad de lo que había sido. ¡Fueron hechos para mantenerse continuamente en solo 100,000 francos! Inmediatamente después de la Revolución de Julio, esta Majestad de la Burguesía Civil y sus seguidores, fueron enviados a empacar, lejos de la capilla real del artista, como un grupo de sirvientes sin valor. Apenas habían transcurrido dieciocho meses cuando Chorón¹⁴⁷, que había dedicado toda su vida a la fundación de una institución que fomentaba las grandes tradiciones de la escuela italiana en Francia, murió angustiado casi al mismo tiempo. El famoso coleccionista de Regnault¹⁴⁸ "pâte" contrató al gran

¹⁴⁷ Liszt refirió a Alexander-Étienne Chorón (1771 – 1834), fue músico teórico, traductor y administrador de un instituto musical. Escribió el Diccionario histórico de músicos en 1810. Hall-Swadley también refiere que la obra de Chorón, sirvió como modelo a François-Joseph Fétis (1784 – 1871) en su libro Biografía Universal de los músicos, publicada en 1837.

¹⁴⁸ Jean-Baptiste Regnault (1754-1829) fue pintor académico y neoclásico francés, Bajo el Imperio Napoleónico, Regnault, firmaba como "Renaud de Roma", elaboró en 1804 la *Marcha triunfal de*

violinista Baillot como director de ópera porque Véron rechazó la mitad del salario que se le ofreció.

Sin embargo, no subestimes los sentimientos que nos inspiraron a vivir una vida feliz. A la luz de tanta indigencia y pobreza, no creo que vaya demasiado lejos al preguntar: a pesar de que hay tantas experiencias tristes, ¿es posible tener aún nuestra fe infantil en el arte? ¿Es absurdo halagarnos con la sincera esperanza de llenar nuestras magníficas ciudades con el sonido de la lira, o es mejor oscurecer el sol con nuevas doctrinas y oscurecer el orden de las cosas?

Sí, ciertamente, contra viento y marea, e independientemente de nuestro uso de las palabras porqué, o, aunque, sabemos que la fe puede mover montañas. Creemos en el arte, ya que creemos en Dios y la humanidad. Creemos que el arte es el órgano que expresa lo Sublime. Creemos en el progreso sin fin y en un futuro social sin límites para el músico; ¡creemos en el poder infinito de nuestra esperanza y amor! Y es a partir de esta creencia que hemos hablado y continuaremos hablando.

¡Ahora comenzamos nuestro viaje!

Sobre los Conservatorios

Europa tiene solo cinco o seis ciudades principales que tienen escuelas de música. En todas partes, incluso en las ciudades ricas e importantes, una persona aprende

Napoleón hacia el templo de la inmortalidad, aún es conservado en el Palacio de Versalles.

música de manera fortuita, sin un método fijo, plan o coherencia.

De estas pocas escuelas, la escuela de música en París es indiscutiblemente la más famosa, y con buena razón: Cherubini es el director, y Reicha, Habeneck, Ballot, Nourrit, Tulou, Zimmermann y muchos otros son empleados allí como profesores. Recuerdo muy bien la indescriptible sensación de entusiasmo interior que me embargaba cuando, a la edad de aproximadamente doce años, mi padre me dijo: "Franz, ahora sabes más que yo, y dentro de seis meses, iremos a ¡París! Allí entrarás en el Conservatorio, y estudiarás bajo la custodia y la guía de los maestros más famosos".

El primer día que llegamos a París, nos apuramos para ver a Cherubini. Recibimos una muy cálida carta de recomendación del Príncipe Metternich, que nos sirvió de preámbulo. Llegamos exactamente a las diez en punto y creímos que Cherubini ya había llegado al Conservatorio. Nos apresuramos a encontrarlo. Casi tan pronto como llegué a la puerta de entrada – de hecho, justo cuando llegué por la terrible puerta de la Rue du Faubourg-Poissonnière me invadió un inmenso sentimiento de profunda reverencia. "Esto también es un lugar amenazante", pensé. "Aquí, en este santuario pacífico, el tribunal está entronizado, y podrían perdonarme o condenarme por siempre".

Y poco después tuve esta sensación, fui colocado ante una multitud de gente famosa, y para mi asombro, vi a varios de estos hombres moviéndose de un lado a otro, y algunos de ellos incluso se arrodillaron.

Finalmente, después de un cuarto de hora de espera minuciosa, el Canciller abrió las puertas de la oficina del director y nos dio una señal para que ingresáramos. Estaba más muerto que vivo, pero en ese momento me sobrecogió un poder abrumador y corrí hacia Cherubini para besarle la mano. Pero entonces, por primera vez en mi vida, pensamientos cruzaron por mi mente que tal vez en Francia, esto no era aceptable, y mis ojos se llenaron de lágrimas.

Avergonzado y apenado, sin mirar a los ojos del gran compositor que de hecho se había atrevido a tocar la frente de Napoleón, concentré todos mis esfuerzos en escuchar cada palabra de su boca. No quería perderme el aliento que escapaba de sus labios.

Afortunadamente, mi agonía no duró mucho. Ya nos habían dicho que sería difícil obtener la admisión en el Conservatorio, pero en ese momento nos era desconocido que existía una ley institucional que excluía a cualquier extranjero de participar en su instrucción. Cherubini fue la primera persona en hacernos conscientes de eso.

¡Qué gran trueno! Todas mis extremidades temblaron. Sin embargo, me quedé quieto, pero mi padre comenzó a suplicar. Su voz revivió mi coraje, y del mismo modo, traté de balbucear algunas palabras. Como la mujer cananea, supliqué humildemente: "Estoy salivando como un perrito, al menos permíteme nutrirme con las migas de pan que caen de la mesa de los niños". Para mí, las leyes eran imperdonables, y yo estaba inconsolable. Todo parecía perdido para mí – incluso mi honor–, creí que nadie podría rescatarme.

No podía dejar de quejarme o suspirar en absoluto. Mi padre y mi familia adoptiva trataron de consolarme, pero no tuvieron éxito. La herida era demasiado profunda y sangró durante mucho tiempo.

Han pasado alrededor de ocho o diez años desde este incidente, y estoy agradecido por mi diligente estudio del método de piano de Kalkbrenner¹⁴⁹ y los informes confidenciales de varios de sus pupilos en el Conservatorio. Mi herida se ha curado por completo.

¡Extraño! el origen de esta institución es revolucionario y algo anarquista (el Conservatorio fue creado en el año 1793¹⁵⁰); sin embargo, escuchamos todos los días cómo ha sido atacado y calumniado como la "personificación del régimen antiguo", como "el refugio de las momias" como la "apoteosis de los Cíclopes" y demás. Tiendo a estar de acuerdo con estas declaraciones difamatorias; mis sentimientos irreconciliables acerca de su regulación contra los extranjeros fueron pruebas terribles de mis convicciones, y con todas mis fuerzas, me gustaría hacer lo que sea necesario para disolver esta ley.

Sin perjuicio o parcialidad, pregunto a los profesores y estudiantes: ¿la institución cumple con todas sus necesidades? ¿Están contentos con todos los reclamos actuales? ¿La vida circula por este monstruoso cuerpo? ¿Es

¹⁴⁹ Frédéric Kalbrenner (1785 – 1849), fue pianista, compositor y maestro francés. Viajó como virtuoso obteniendo fama internacional desde París hasta Inglaterra, Alemania y Prusia. Escribió un libro para mejorar la técnica pianística titulado *Méthode*. Su método fue incluido en manuales técnicos de piano en los conservatorios europeos, históricamente es considerado como uno de los primeros manuales técnicos para piano, más precisos para incrementar la fuerza, agilidad y resistencia muscular.

¹⁵⁰ Hall-Swadley expone que el dato es erróneo, el conservatorio de París fue fundado el 3 de agosto de 1795, estipulado por la Convención de los revolucionarios franceses.

débil o fuerte? ¿Están los consejeros estudiantiles e instructores de clase actualizados con los últimos métodos de enseñanza y simpatías? ¿Se dan cuenta de la tarea a la que han sido asignados? ¿Están completamente conscientes de eso? ¿Tienen el coraje necesario para lograr sus objetivos, y su espíritu ha sido encendido por el fuego de la creencia?

¿Comparten las convicciones de los nuevos estudiantes? ¿Aceptan de todo corazón las responsabilidades de su trabajo como algo natural, sin laguna y aversión? ¿Son sus métodos y materiales de instrucción tan progresivos como los avances en el arte?

¿Los estudiantes conservan la reverencia, el amor y el entusiasmo suficiente para que sus profesores los nominen para el máximo galardón de enseñanza de la música en Europa? ¿Creen en lo que han aprendido? ¿Escuchan lo que les dicen? ¿Son capaces de lograr lo que se les exige? Repito, ¿son capaces de encontrar algún individuo que hable la palabra viva, cuyas acciones brillan con profundo sentimiento artístico entre esas personas impías en la Rue du Faubourg Poissonnière?

"Esta institución", una persona podría decir, "tiene nombres famosos en su lista de profesores".

Sí, ciertamente, estamos lejos de negar esto. Pero, por un lado – y no estamos solos en esto– los consideramos como un grupo de incompetentes, un personal con fundamentos de degradación y habilidades de instrucción mediocres. Por otro lado, los vemos como las personas más famosas, que, de acuerdo con la opinión pública, son hombres honrados en la sociedad. Sin embargo, ¿hay

incluso uno que pueda ofrecer la instrumentación más importante, o hay individuos que hayan participado en esta instrucción y que hayan tenido un resultado favorable al abandonar la organización existente? Y, al mismo tiempo, ¿alguno de ellos puede percibir las reformas de largo alcance que se necesitan? ¿Han obtenido realmente estas personas la admiración del público y el amor de sus alumnos?

"El conservatorio ha producido estudiantes excelentes", continúa una persona.

Del mismo modo, no niego esto. Pero me pregunto: ¿dónde se encuentran en relación con aquellos que son mediocres? ¿No hay incidentes y circunstancias externas, como lecciones, donde los estudiantes tomaron instrucción con otros profesores fuera de la Escuela Real¹⁵¹, que nunca ganaron el primer premio hasta que realizaron el trabajo más intenso y cambiaron su método? ¿Este cambio contribuyó a un mayor desarrollo en sus habilidades?

¿Acaso Kalkbrenner, al igual que otros no menos importantes que él, casi renunció a sus instrucciones y se burló de su título coronado en laureles?

"Los conciertos del conservatorio", proclama finalmente una persona, "son los mejores del mundo".

Ciertamente, si alguna vez ha habido alguien que haya temblado por dentro al escuchar las sinfonías de

¹⁵¹ En la versión francesa tiene otro discurso: *He mencionado aquí que la mayoría de los estudiantes se ven obligados a tomar clases particulares en la institución, y se les prohíbe estrictamente elegir un maestro diferente. La duración de las lecciones es corta y los estudiantes deben pagar una tarifa especial por la instrucción.*

Beethoven interpretadas por una maravillosa orquesta, donde la actuación haya sido tan poderosa como el Arcángel [Miguell] aplastando a Satanás, y al mismo tiempo, fue tan divertida y versátil como el Hada Mab¹⁵², si alguna vez esa persona sintió algo: ¡yo también! Pero (¿debe haber siempre una excepción?) estos conciertos, que en realidad han hecho mucho para mostrar a toda la penuria de las escuelas, no tienen ninguna conexión interna o esencial con el establecimiento.

Son solo eventos al azar en el Conservatorio, un fenómeno casi independiente: el primer concierto del Conservatorio no data de antes del año 1829. Durante seis años consecutivos, las sinfonías de Beethoven han tenido un éxito casi exclusivo aquí, y el Conservatorio ha cubierto los gastos de estos conciertos. Es innecesario decir que después de escuchar a los vocalistas, hay tantas páginas que se han dejado sin abrir. Los coros rara vez son correctos en sus interpretaciones, y aún más raramente muestran que tienen la comprensión necesaria para ensayarlos e interpretarlos. Lo mismo corresponde a la cantidad masiva de interpretaciones de música instrumental acompañada, como solos, dúos, cuartetos y sextetos. La mayoría de la orquesta está abrumada por las imposibilidades, y la música se convierte casi en un sacrificio, en lugar de una oferta musical.

Me atrevo a hacer la pregunta de nuevo: a pesar de toda la admiración pública, ¿pueden estos conciertos apenas realizados, que tienen tan poco lugar como ocho veces al año, satisfacer perfectamente todas las demandas del artista

¹⁵² Es una figura de la mitología celta. El hada Mab es la reina de las hadas que ayuda a los humanos.

y el público? ¿Deben ocurrir mucho más a menudo? ¿Debería haber una serie completa de trabajos realizados, o deberían realizarse cambios o variaciones?

¿No serviría un doble objetivo lanzar algunos conciertos progresivos, que, por un lado, compartan el objetivo de preservar las obras maestras de Beethoven y Weber, y que no se olviden de incluir la música de Mozart, Haydn, Bach y todo el otros grandes maestros de la música, cuyas tumbas pacíficas se han sellado desde hace mucho tiempo, y por otro lado, también incluir las obras menos conocidas de los compositores contemporáneos, como Cherubini, Spohr, Onslow, etc., así como las obras de otros hombres jóvenes, como Mendelssohn, Berlioz, Hiller, etc. ¿Deberían haber grandes actuaciones en la sala de conciertos que incluyan muchas actuaciones corales gratas, que también podrían competir con el maravilloso poder de las legiones de música instrumental?

¿No mostraría tal concierto el mejor gusto cultural y la educación de innumerables hombres nobles? ¿No es cierto que estas actuaciones revelarían su educación musical de manera más perfecta?

Más aún.

Debería haber asambleas regulares de música de cámara, un género musical que creemos que es muy rico. Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, etc., han compuesto piezas solistas, sonatas, fantasías, dúos, tríos, cuartetos, etc., que abarcan una gran cantidad de hábil diseño musical, y las famosas creaciones de estos maestros, están de hecho escritos en el estilo más mágico; sin embargo, ¿No sería mejor tener actuaciones regulares de música de cámara donde lo Viejo se coloque junto a lo Nuevo? ¿Que la música

de los Muertos se escuche junto a la música de los Vivos, donde los clasicistas, así como los románticos, sean considerados uno del otro? ¿No serían estas asambleas las mismas congregaciones artísticas y de moda, donde los artistas más exquisitos de este hermoso mundo se relacionen fraternalmente con los maestros del pasado a través de una cita diaria? ¿Estas artes unidas no serían también una escuela excelente en sí misma? ¿No es esto necesario para aquellos que están dedicados al arte, y cuyos intereses y motivaciones son su amor por las artes?

¿Podrían ensayarse juntas las piezas de conjunto de los grandes conciertos que no son interpretados por artistas jóvenes y estudiantes de conservatorio? ¿Podrían los ensayos vocales e instrumentales que contienen el mismo formato de los conciertos de todas las artes mencionadas anteriormente contribuir a moderar una o más batallas con hombres más maduros y tal vez incluso ayudarlos a obtener la victoria sobre sus maestros? ¿No sería este el mejor medio para una competencia noble, el mejor medio para iniciar una competencia formidable?

Finalmente, ¿la historia de la música, la literatura y la estética (filosofía) no se han ganado el derecho de tener su propio departamento especial? ¿Ni siquiera una de estas materias tan poco y tan pobremente entendidas merecen una representación integral en la sapiencia, que creemos que es totalmente necesaria en nuestro tiempo? ¿Debería ser independiente?, o, mejor dicho: ¿no debería ser el primer requisito musical de todos los profesores europeos en el Conservatorio Real o Nacional de Francia, una condición absoluta de toda su existencia como profesores, o como una representación de su talento y su grandeza como grandes personas, para atraer a otros a ellos al mismo tiempo con sus habilidades de enseñanza en la teoría de la música, así

como en los exámenes? Como ya he comentado, ¿no sería mejor que el conservatorio "sea justo con las diversas necesidades y demandas legítimas del artista y el público" y que las prescriba y supervise, en lugar de ser el domador que las mantenga a raya?

Presento estas preguntas para un garantizado y justo veredicto.

Sobre los teatros líricos.

Los dos teatros líricos en París siguen bajo un tipo especial de protección, y mantienen el favor del público.

Nadie puede negar que los directores del Teatro Italiano y la famosa Ópera, son empresarios inteligentes y calculadores. Los señores Véron y Robert hacen un trabajo realmente maravilloso. El director de la Real Academia de Música está más preocupado por la danza que por la música, y el otro, el director del Teatro Italiano está preocupado por los equilibristas que cruzan su garganta. La casa está completamente atiborrada, y el público, así como los periódicos se llenan de emoción. Tienen más que suficientes cosas buenas para hablar sobre ellos.

Sin embargo, ¿Han considerado seriamente la lamentable condición del arte? ¿Tienen algún deseo de elevar sus tradiciones honorarias a algo Sublime, o algo de lo que otros estarían celosos? ¿Tienen estos señores una deuda de gratitud que pagar?

¿O se conformarán servilmente a los caprichos de la administración?

Por ejemplo, ¿aprobará una persona la repetición continua de obras conocidas que todos consideran atroces? Estas obras solo fueron aplaudidas gracias (o no) a los obstáculos que Mesdemoiselles Taglioni y Elssler¹⁵³ pudieron superar. ¿Desempeñarán su responsabilidad y aceptarán el vandalismo del arte nuevo y las obras maestras más admirables? Por ejemplo, *Wilhelm Tell*, *Moses* o *Don Juan* –y elegirán mutilar y cercenar– dos de las series de tres partes cancelaron su actuación, ofreciendo al público ¿una insípida pieza de "oreja dulce" en su lugar? Al hacer estas preguntas, no estoy tratando de continuar la discusión sobre cómo el dinero puede ser el ímpetu para la innovación, porque eso podría convertirse en un discurso interminable. Esto sí, sin embargo, me empuja hacia un punto más importante.

No sé, –y realmente me interesa poco saber– si la farsa operística, como los señores Véron y Robert nos han mostrado, ofrece alguna forma real de fabricar este o aquel efecto, o si realmente los efectos sirven como su "instigato" (*faiseur*). Sólo hay algunas cosas que son ciertas, gracias a los fructíferos esfuerzos del Sr. N. [...] Quién fue responsable de permitir no solo nombres como Gluck¹⁵⁴, Spontini¹⁵⁵, Cherubini, Mozart, Cimarosa¹⁵⁶, etc. (*Orfeo* [Gluck], *Armide* [Gluck], *Iphigénie* [Gluck], *Die Vestalin* [Sponti-ni], *Die zwei Tage* [Cherubini], *Figaro's Hochzeit* [Mozar], *Die Zauberflöte* [Mozart], *Die Heimliche Ehe*

¹⁵³ Hall-Swadley refiere en sus notas de traducción que, fueron famosas bailarinas de ballet durante la década de los 30's del siglo XIX. Se caracterizaron por ser bailarinas trascendentales por imitar el estilo agraciado de mariposas.

¹⁵⁴ Christoph Willibald von Gluck (1714 – 1787), compositor alemán.

¹⁵⁵ Gaspare Spontini (1774 – 1851), compositor italiano. Fue pedagogo en canto coral y métodos vocales.

¹⁵⁶ Domenico Cimarosa (1749 – 1801), compositor italiano, particularmente de Opera cómica a finales del siglo XVIII.

[Cimarosa], etc.) para desaparecer de los escenarios (¡ya no se encuentran en ningún repertorio!), sino también las obras de jóvenes poetas de clase, cuyos talentos y genialidad no se desarrollaron de acuerdo a la moda del día. Sus obras, tanto antiguas como nuevas, son continuamente rechazadas de la interpretación y, por lo tanto, siguen siendo casi desconocidas e incomprensidas.

"La ópera no es un teatro de aficionados", respondió el lógico Véron, como respuesta a la presentación de una de las obras de Berlioz; "¿Por qué se anuncia a sí mismo a través del medio de la ópera cómica"?

Esta anécdota realmente entretenida nos informa sobre el verdadero estado de cosas de la música moderna, y las obras de Weber, Meyerbeer, Schubert y quizás incluso Beethoven, fueron sometidas a esta farsa de manera similar. En realidad, en promedio, solo se realizan dos obras operísticas por año. Ciertamente al menos media docena de aquellas obras sobaron el año anterior, han sido determinadas y establecidas legítimamente como obras de arte, están reservadas para un futuro hipotético e indefinido, y de ahí en adelante, a veces permanecen esperando dentro de la cartelera artística de alguien durante veinte años o más.

Por lo tanto, ¿dónde puede una persona encontrar una forma válida de traer nuevas obras al escenario? Ya he ofrecido mi consejo con respecto a la ópera cómica. Ahora, sin embargo, me gustaría decir que no es mi intención denigrar o juzgar mal los esfuerzos de la administración de Salle Feydeau¹⁵⁷ para mostrar a su equipo de cantantes y

¹⁵⁷ De acuerdo con Hall-Swadley, fue el antecedente del teatro "Ópera Cómica" en Francia, fue abierto en 1791 pero después de severas

artistas en una muy buena luz. Sus esfuerzos son honorables y merecedores de ánimo, pero hasta ahora, parecen haber tenido un éxito moderado.

Instintivamente, pensé en hacer algunos comentarios en un pequeño periódico diario sobre toda la temporada de obras de teatro en el [Theater des] Nouveautés y anunciar en letra grande: "El Théâtre des Nouveautés se basa en una mala premisa. ¡Realiza piezas malas, y admite un mal elenco de personajes!!! " La ópera cómica se ha apoderado de todo el salón. Con suerte, Pandora no será su profetisa en secula seculorum ".

Con un poco de suerte, el momento no está lejos antes de que finalmente tengamos un verdadero teatro lírico, organizado por personas iluminadas artísticamente, que concedan sus prejuicios a favor o en contra del pasado, presente y futuro y adquieran sed de obras divinas. Como los de los jóvenes compositores, que están ansiosos de que se conozcan sus nombres, e intentan evitar que caigan en el olvido. Por lo tanto, la profesión de la música estará abierta. Habrá todo tipo de apariciones de talentos prominentes, tanto viejos como nuevos. En pocas palabras: todo humano y cualquier cosa hecha de materia viviente que tenga fuerza, valor y vida, serán llamados competencia.

Estos son los deseos de los artistas más experimentados. La realización de estos deseos es obviamente necesaria para el avance del arte, así como para el interés del público. Actualmente, cada uno de ellos está en oposición del otro.

pérdidas financieras, se requirió el apoyo de Salle Favart, dueño de Opera cómica. Más tarde, el teatro fue demolido.

Las Sociedades Filarmónicas.

El verano pasado viví en una pequeña casa de campo muy cerca de ... De manera amistosa, varios lugareños me pidieron que organizara un concierto allí. Los rechacé debido a mi total desagrado por este tipo de conciertos en general, y especialmente por mi profundo desagrado por los conciertos provinciales. En este tipo de conciertos, una persona solo puede reunir un programa ligeramente entretenido con la mayor cantidad de dificultad. La gente siempre quiere un artista famoso que haya realizado giras por todas las ciudades de Europa y que organice el programa de conciertos de esta manera.

1. Una obertura - que no puede realizarse debido a la falta de músicos;
2. Un concierto - que debe ser compuesto y ejecutado por el Sr. M ...
3. Una pieza vocal, también escrita por el mismo,
4. Una fantasía brillante sobre melodías favoritas, que debe ser compuesta y ejecutada por el mismo;
5. Un Morceaux d'harmonie - que se omite por defecto debido a la falta de instrumentos de viento;
6. Un romance y un nocturno - que también debe ser compuesto e interpretado por el mismo, etc., etc.

A pesar de mi negativa, se corrió el rumor en la ciudad de que mi mejor concierto vocal e instrumental tendría lugar en poco tiempo.

Muchos clientes de arte compraron asientos reservados. A diario, recibí solicitudes adicionales; de hecho, el número de solicitudes se duplicó día a día. Finalmente, mis amigos, que me aceptaron con la más

generosa hospitalidad, se unieron a la conspiración y me presionaban mucho hasta que me cansé del agobio, y les prometí a todos que haría todo lo posible por arreglar lo que querían, y producir una tarde de entretenimiento algo tolerable cuyas ganancias debían entregarse a un fondo de beneficencia para los pobres.

El director de la Sociedad Filarmónica en ..., apenas fue informado de nuestra decisión antes de que apareciera a mi lado. Con una extraordinaria disposición, puso a mi disposición el apoyo débil pero más activo de la Sociedad, "lo que le había llevado a hacer por honor". Su amigo fue muy sincero.

"Si lo desea", dijo, "tocaremos algunas sinfonías, conciertos y oberturas, tales oberturas de *Semiramide* [por Rossini], *Der Freischütz* [por Weber], o *Die Karawane* [por William Reeve]. ¡Será un gran concierto benéfico!"

Completamente sorprendido por estas promesas brillantes y resplandecientes, no creía que pudiera expresar mi tibieza con la suficiente amabilidad. El director fue muy confiado y elocuente. Me habló durante media hora sobre las maravillosas hazañas de la Sociedad Filarmónica, y me contó el incesante crecimiento de su fundación. ¡Escuché estos informes con deleite! De vez en cuando, intervine con algunas preguntas sobre los estatutos de la Sociedad y su constitución, él respondió con gran prontitud al respecto, y me dio todas las explicaciones que deseaba.

Finalmente, solicité que, por motivos musicales, los violines se alinearan con los bombos. Lo hizo de inmediato y de forma instantánea.

Ahora permítanme comunicar algunas confesiones más literales e ingenuas que él me hizo:

"La primera sección de violín está representada por mi hijo y el Sr. M. Los segundos violines incluyen un cirujano militar retirado y un notario público. Tenemos una viola. El violonchelista toca su instrumento como un viejo oficial de la marina. Nos falta un contrabajo. Nadie en la Sociedad ha sido capaz de acostumbrarse a este tipo de instrumento artístico.

En cuanto a los instrumentos de viento, bueno, esto es algo así como un talón de Aquiles. Tenemos un flautista, pero él siempre está enfermo. También tenemos un clarinetista entre nosotros, pero tengo entendido que su instrumento actualmente está siendo reparado en París.

Hablando de la sección de cornos, son ejemplares. Usamos un hombre joven de muchas maneras diferentes. Él llena todas las posiciones vacantes".

Estas secciones vacantes tenían entre doce y quince instrumentos (oboes, trompetas, trombones, etc.), y los instrumentistas no eran competentes en tocar sus instrumentos. Peor aún, tocaban muy tontamente. Si me es posible decir: ¡El clarín debe haber sido reemplazado por el mismo pobre diablo!

¡Uno solo puede imaginar mi decepción cuando el director enumera poderosamente todas estas sorpresas! No sabía qué hacer o qué decir. El concierto que había acordado me parecía absolutamente imposible, y casi estaba a punto de renunciar, cuando de repente fui rescatado inesperadamente, y mi angustiada ansiedad fue puesta a un fin.

Un artista parisino, que había estado demorado a unos pocos kilómetros de..., nos dio una agradable sorpresa al ofrecernos su ayuda. Gracias a su buena voluntad, el concierto fue un éxito espléndido, y surgió como una actuación que hace época en los anuarios musicales en todas partes.

La mayoría de las Sociedades Filarmónicas de todo el mundo tienen muy poca semejanza con las de Francia, pero continúan extendiéndose y despertando el gusto por la música francesa. Estas sociedades artísticas son, por así decirlo, una Guardia Nacional musical, y su número se ha incrementado increíblemente durante muchos años. Principalmente, lo que les falta es un general militar y personal. A pesar de sus actuales esfuerzos para reformar el tipo de miembros que reclutan, artistas en oposición a músicos legos, carecen de una administración y gestión competente, que actualmente es culturalmente inadecuada y está débilmente informada.

Para ganar importancia y promover activamente su influencia, deben:

1. Organizar un plan para la orquesta y el coro, que están, por así decirlo, constantemente en guerra entre sí, y ampliar sus sesiones de ensayo para reunirse con mayor frecuencia, tanto individualmente como en grupos especiales para repasar revisiones generales y más cambios específicos, para obtener un rendimiento perfecto;

2. Establecer escuelas de música y bibliotecas que, en lo más importante, contraten docentes competentes, y en segundo lugar, formar parte de las revistas de música más importantes de Francia y sean publicadas en el extranjero;

3. Convocar a la Asamblea General con frecuencia, cada cinco o seis años para determinar honorarios razonables para un artista sobresaliente y sus dignas obras, cuya residencia en la provincia solo es temporal mientras él contribuye a los conciertos de la Sociedad.

Sobre Los Conciertos

¿Qué es más aburrido, mortalmente aburrido que tres cuartetos interpretados en los conciertos? ¿Quién podría liberarse de esta triste experiencia? "¿Es una sonata lo que quieres de mí?" Preguntó Fontenelle¹⁵⁸. Y ¡oh, qué sonatas ha condescendido Dios para darnos! Hay sonatas de Pleyel y Jarnowick¹⁵⁹, en lugar de romances de M..., dúos de Elisa y Claudio¹⁶⁰ [de Mercadante], veinticuatro versiones de Veilchen [violetas] de Herz, y otras pequeñas piezas llamativas que nos insultan el oído incluso más que el popurrí.

En mi discusión sobre los conciertos del Conservatorio, esboqué un programa para conciertos y asambleas musicales, y aunque sea pretencioso, me parece que este plan es satisfactorio. Si una persona comparase los buenos programas con los mundanos, fácilmente se convencería de la inaccesibilidad y la lamentable monotonía de este último. No emprenderé exprofeso la destitución de la mayoría de los conciertos públicos, que también han llegado a ser conocidos como "entretenimiento musical matutino y vespertino, matiné y veladas" por aquellos que realmente creen que la música solo sirve como

¹⁵⁸ Bernard le Bovier de Fontanelle (1657 – 1757) fue libretista francés de teatro, aunque no tuvo una gran fama. Se destacó como filósofo y científico según la tradición cartesiana.

¹⁵⁹ Giovanni Mane Jarnowick (1747 – 1804) fue compositor y virtuoso violinista italiano.

¹⁶⁰ La ópera fue escrita en 1821 por Saverio Mercadante (1795 – 1870) en Italia. Fue una obra popular en Italia a finales del siglo XVIII.

pretexto. Todo esto es tan innegable como indiscutible, y en este sentido, se siente en todas partes y a nuestro alrededor.

Las personas mundanas, como los artistas, están cansadas y disgustadas con la cantidad de conciertos aburridos que están llenas de notas equivocadas. Con respecto a estos conciertos que se organizan desde una perspectiva comercial, solo Dios sabe qué partes comunes y miserables se remiendan juntas para hacer un concierto, y qué músicos comunes y miserables se emplean para realizarlas. Sus nombres y su fastidioso estatus de celebridad se anuncian en las primeras 200 esquinas de París con anuncios verdes, amarillos, rojos y azules para que todos sepan quiénes son.

Me niego a nombrar los innumerables conciertos especiales, que en Inglaterra y Alemania se llaman "conciertos privados", que los franceses llaman *Privés*. Incluso el menor de nosotros en Francia ya no puede abstenerse de hacer bromas sobre ellos. Sin embargo, me gustaría discutir otro punto destacando lo que creo que es mi deber especial. Esto es algo que no se le ha prestado suficiente atención. Se trata de las dificultades extraordinarias y los innumerables obstáculos que inevitablemente encuentran los artistas más sobresalientes en un momento dado, muchos de los cuales deben ser completamente abolidos. Estos impedimentos son tales que casi equivalen a una imposibilidad absoluta.

Quiero decir esto:

Para dar un concierto, es un requisito necesario tener una ubicación adecuada y músicos aptos. En París, estas dos necesidades físicas y morales están completamente

ausentes. Esto puede parecer increíble, y sí es fenomenal, ¡pero no hay nada más verdadero! Para autenticar esta afirmación, cito dos disposiciones / privilegios:

1. La Sociéte des Concerts recibe el privilegio absoluto y el derecho exclusivo al uso de la sala del "Hôtel des Menus Plaisirs", y por cuatro meses durante la temporada de música (enero, febrero, marzo y abril), solo ocho matinés se realizan a lo máximo;
2. El Teatro Italiano y L'Opéra tienen una disposición abusiva e insípida donde todos los cantantes masculinos y femeninos tienen particularmente prohibido, bajo una inmensa amenaza financiera punitiva, asistir a cualquiera de estos conciertos.

No era mi intención de ninguna manera negar el número limitado de derecho del Director de Teatro a usar o abusar de lo mismo.

La racionalidad y la lógica de estas personalidades distinguidas me aplastarían por completo. Tampoco trato de pelear con ellos en absoluto. Solo deseo arrojar luz sobre la prudencia de sus disposiciones, a fin de impartir alguna información adecuada al público sobre las dificultades e impedimentos que a los artistas den conciertos, desafortunada y lamentablemente, son sometidos como artistas condenados

"Me di cuenta de su desgracia: por lo tanto, puedo simpatizar con ellos".

Educación y Crítica.

Aquí hay un asunto que tiene tanto o tan poco valor como los demás: del mismo modo todo es incorrecto, incompleto, tonto o simplemente ridículo.

El honor y los molestos deberes de la enseñanza y la crítica, este último del cual no existe una doctrina universal, solo son entendidos por unos cuantos. La mayoría de los profesores y críticos de profesión rara vez se preocupan por lo que hacen y dicen. ¿Cuáles son sus preocupaciones artísticas? ¿Qué mejoras proponen? ¿Qué hay del crecimiento social? Estas palabras son disonantes para sus oídos, y les gustaría borrarlas por completo del diccionario. Estos hombres se consideran a sí mismos como las máximas autoridades en el negocio artístico y la comercialización. Pero al otorgarles este título, como lo hemos hecho, creo que hemos demostrado que son hombres de buena voluntad durante el tiempo suficiente. Para practicar cualquier oficio o entender el negocio de un carpintero, panadero o lavaplatos, necesitamos ser un aprendiz en ese oficio, como se hizo en épocas anteriores, pero estos caballeros raramente hacen ningún esfuerzo en este sentido. Un buen tercio de ellos, y de hecho aquellos que son los más influyentes, apenas conocen las claves o notas.

¿Se les ocurre pensar o cavilar seriamente sobre la historia o la filosofía de la música?

¿Harán un esfuerzo valioso por estudiar a los mejores autores, o examinarán y compararán los métodos de enseñanza, los puntajes de las partes, o las composiciones que hacen época, y demás? Se podría decir que estamos pidiendo detalles a los habitantes de la luna.

¡Por qué!, responderán, "¿deberíamos preocuparnos por lo desconocido o atemorizarnos por cosas contradictorias? Nosotros no necesitamos aprender ciencia. No necesitamos aprender a enseñar, y aún más, criterio para criticar apropiadamente: Nosotros somos los que practicamos la crítica, y nosotros somos quienes enseñamos. ¿No son los oídos la mejor manera de criticar? y ¿no necesitamos dinero para enseñar?"

Así que el mejor aficionado tiene la misma autorización para adornarse con el título de *Profesor* como muchos de sus colegas distinguidos, influyentes y buenos hacedores de dinero. Varios de estos artistas combinan el honor de un maestro y un pirata de prensa en la misma bolsa. Sin embargo, los *feuilletons* prefieren reclutar personas especialmente incompetentes, eunucos humildes, hambrientos, sucios y con guantes llenos de dinero. Eligen a los propietarios del hermoso grupo de artistas de Tilbury de un clan de colocadores de yeso fresco. Esta raza vital de humanos, afirman ser los jueces más altos de las cosas más bellas o despectivas, y pueden ofrecerle a la persona el éxito o la derrota. Se hacen pasar por grandes y admirables pensadores, y pasean fatigosamente por la ópera como si fueran los grandes reyes que deambulan por el templo de la bufonería.

¿No es una misión digna tratar de detener la censura de las obras bellas, así como los tontos bostezos, bromas y comentarios despectivos de estos individuos, que imponen su ignorancia y miserable parcialidad al público de un día para otro?

Sin duda, y aunque son pocos en número, ¡hay hombres muy merecedores que enseñan y escriben a

quienes podríamos llamar testigos! Son por ellos que lamentamos el vacío, el absurdo y la instrucción abusiva que ofrece el estado actual de la crítica.

No hay duda de que, para controlar el mal, incluso de la manera más pequeña, sería necesario usurpar el derecho de la crítica a enseñar públicamente sobre la función de la crítica antes de que sea capaz de aprobar un examen y recibir un diploma¹⁶¹.

Sin embargo, no me atrevo a continuar este tema más allá ni a hacer remarcar más al respecto. De lo contrario, tendría una carrera completa con colegas honorables de gentileza, y una investigación irreconciliable sería conjurada contra mí por buscadores de fallas y feuilletonists. [folletinistas]

Sobre la música de Iglesia

"Es triste ver solo lo malo y escuchar solamente insatisfacción y quejas saliendo de tu boca". Pero ¿cómo puedo alejarme, y cómo puedo evitar lo que es absolutamente necesario en nuestro tiempo? ¿Oyes los irreflexivos ecos que resuenan contra los arcos abovedados

¹⁶¹ Hall-Swadley señala en sus notas que durante la época de los escritos de Liszt todos los niveles de educación fueron privatizados, y la certificación de enseñanza era casi inexistente, ya que generalmente, a los maestros se les otorgaban puestos en instituciones que no se basaban en un método de enseñanza, sino en la reputación y popularidad dentro de su comunidad. La certificación en cualquier disciplina le tomó mucho tiempo para ser apoyada en Francia. Sin embargo, en junio de 1881 se aprobó una ley para trasladar la educación del sector privado a las instituciones públicas. Pero una vez que los maestros comenzaron a enseñar en las escuelas públicas, se les exigió aprobar exámenes para obtener certificaciones de enseñanza. Las escuelas e institutos funcionaban únicamente con fondos privados y las matrículas estaban exentas de la ley, esto incluía a la mayoría de las universidades.

de la catedral? ¿Qué es eso? "Estos sonidos son los himnos y las canciones de alabanza que elevan a la novia mística a Jesucristo. Son los salmistas bárbaros, engorrosos y no consagrados de los cantantes de iglesias". ¡Qué equivocados, qué duros, qué horribles son estas voces! ¡Qué espantoso, repulsivo y asombroso acompañamiento de las trompetas son los bajos que se preparan para el aire! ¿Una persona cree que está oyendo un enjambre de insectos zumbando dentro de un mausoleo? ¡Y el órgano! –¡El Santo Padre de los instrumentos, este misterioso océano de sonido, que una vez resonó en el majestuoso altar de Cristo y soportó las oraciones y suspiros desde su armonía a través de los siglos! – ¡Escucha ahora cómo una persona abusa de ella con canciones de Vaudeville e incluso galopa! ... Se les escucha en los momentos más solemnes, como cuando los sacerdotes levantan la Sagrada Hostia hacia el cielo. Pero ¿se deberían escuchar las más desdichadas variaciones de órgano en "*Di piacer mi balza il cor*" de [Rossini], o algo de [Auber] *Fra Diavolo*¹⁶² en estos momentos? ¡Oh, estas piezas de comedia son un insulto y una burla! ¿Cuándo dejarán de repetir estas actuaciones en todas las iglesias de París, en cada ciudad y en sus 86 diferentes departamentos, todos los domingos y días festivos? ¿Cuándo serán desterrados de los santuarios sagrados? ¿Cuándo se exiliarán esas intoxicaciones flagrantes? ... ¿Cuándo, oh cuándo, tendremos música de iglesia?

¡Música de iglesia! Ya no sabemos qué es eso. Las grandes revelaciones de Palestrina, Handel, Marcello, Haydn y Mozart rara vez se encuentran en las librerías. Ninguna de sus obras maestras, han sido exhumadas, y el polvo de su entierro no ha sido sacudido. Sus palabras

¹⁶² "El hermano del diablo" es una ópera cómica de tres actos. Fue compuesta por Daniel Francois Esprit Auber (1782 – 1871). Se estrenó por primera vez en la *Ópera-Comique* en Paris el 28 de enero de 1830.

carneles –ya sea para asustarnos o aterrorizarnos– nunca nos imbuirá de esa Magia Divina, que nos pone de rodillas ante el Santo de Santos. ¿Lo han olvidado? ¿Han sido condenados? ¡Oh no! Su silencio tiene una base más grave y profunda.

¿Ya no sabemos qué es la música de iglesia o cómo podría ser distinta?

El poder religioso de la Edad Media, que fue tan grande durante ese tiempo, es un poder beneficioso que ahora a menudo se asemeja a una caña doblada, en lugar de una caña de lino continuamente humeante. Ya no tiene la fuerza interior para hundirse en las profundidades de la tierra para aferrarse a las raíces vibrantes e iluminar el cielo y la tierra con maravillosas ráfagas de fuego dorado y llameante. Las llamas del progreso social los han eludido por mucho tiempo. La Iglesia Católica solo murmuraba letras muertas, y pasaban desapercibidas en la decrepitud de la vida lujosa. Ellos solo conocían maldiciones y la anatema donde deberían ser bendiciones edificantes. No tenían ninguna empatía por los profundos anhelos que las nuevas generaciones han ansiado, y no comprenden el arte o la ciencia. No hicieron nada sustancial para detener la agonizante sed de justicia y el ansia de libertad. Y amor, ellos no lo poseyeron

La Iglesia Católica, que ayudó a dar forma a la música, cuyas oficinas exteriores ahora existen como lugares públicos, ha sido abofeteada en ambas mejillas al mismo tiempo por la gente y los príncipes. Esta Iglesia, y lo decimos sin reservas, se ha distanciado completamente del respeto y el amor de la gente.

La gente, Vida y Arte se han retirado de ellos, y parece que su destino es ser abandonado, olvidado y condenado a perecer.

Por otro lado, el poder secular se ha alejado de la Iglesia y se ha vuelto más o menos abierto en su contra desde la Revolución de Julio, cuando decidieron separarse en un área diferente. Debido a su naturaleza cautelosa y conservadora, así como por pura necesidad, los reinos urbanos y civiles se vieron obligados a proteger sus territorios a lo largo del tiempo, ya que fueron continuamente atacados, atormentados y hostigados por todos lados. Este pobre reino no tuvo el tiempo ni el deseo de preocuparse por la cultura y el arte cuando, en ese momento, luchaba por asegurar su imperio.

De hecho, en el otro lado del Rin, sin duda todos los principados menores, duques y grandes duques, gobernantes y potentados, consideraron un punto de honor poseer su propia capilla y su propio *Kapellmaster*.

Pero en Francia, que está bajo la ley atea, Su Majestad, el Rey Louis Philippe, que rara vez asiste a Misa, pensó que poseer una capilla personal no era necesaria, y un músico de iglesia y un diácono de capilla podrían ser fácilmente desechados. Dentro de los primeros días después de la ascensión de Su Gracia caritativa al trono, rápidamente se despidió del diácono y de los artistas, y la sagrada familia quedó hermosamente satisfecha con los servicios corales en Saint Roch.

Ciertamente, esta es solo una condición de las cosas de mil que basta para excitar nuestra ira. Una vez que se puso en marcha, el vandalismo de la burguesía

continuó a lo largo del siglo. De hecho, fue impulsado hacia adelante con un movimiento rápido. Las mejoras en la economía se derramaron por todos lados. El cierre de la escuela de Choron siguió de cerca el cierre de la capilla. Por temor a ser acusados de jesuitismo, se les mostró a Cherubini, Plantade y Lesueur la puerta de las Tullerías, y se llevaron sus misas y réquiems. Poco después de que esto sucedió, se retiraron de la población civil y escaparon a la institución en la Rue de Vangirard, donde aceptaron una modesta pensión. Sus servicios fueron universalmente valorados y apreciados. Pero debido a las visiones genuinamente miserables de la realeza y el público, no pudieron continuar sus deberes anteriores.

Además, todo lo que se menciona aquí no solo es coherente; también demuestra claramente cómo el arte siempre ha sido protegido y cuán envidiable es la posición de un artista.

VI

Hoy resumiré lo que ya se dijo. Desde nuestro punto de vista, –y es innecesario afirmar que no hicimos ningún comentario sobre estos temas de manera indiscriminada o únicamente basada en algún capricho, ya que nuestro único y exclusivo deseo, era dar la comprensión más perfecta de los hechos, hemos comentado todos los lados del sufrimiento, la humillación, la amargura, la miseria, la desolación y la persecución a la que están sometidos los artistas– hemos comentado sobre los obstáculos que enfrentan, su explotación, así como sus condiciones económicas desfavorables que fueron introducidas por

instituciones imperfectas e inadecuadas, sus opresores que los mantuvieron encadenados. Esto es parte de ser un artista. Así que hemos utilizado las quejas de toda clase de músicos, intérpretes, compositores y maestros, sus negativas, discursos insatisfechos y enojados, su anhelo por el cambio y la mejora, sus esfuerzos por un futuro mejor y más satisfactorio. Estos esfuerzos, que a veces pueden ser confusos y contradictorios, siempre traicionarán la fermentación de nuevas levaduras.

Más o menos evidentemente, más o menos profundamente, ¡todos sufren!

Ya sea a través de su contacto con el público o la sociedad, ya sea a través de distinguidos directores de teatros, caballeros de literatura, distinguidos ministros o editores de música, ya sea con una palabra de sus conexiones políticas, cívicas o religiosas, –o alguna otra relación– de conexiones que soportan toda la consagración, pero sin peso real: no importa. Todos sufren.

Muchas de las prácticas angustiosas e injustas no son enteramente culpa de las instituciones. Los artistas también deben cargar con parte de la culpa, debido a su aislamiento, egoísmo y sí, su falta de creencia en el arte.

Schiller dijo en alguna parte: "Y a través del tiempo, cuando el arte decayó, ¡fue el propio artista quien lo destruyó!"¹⁶³ Una persona puede unirse a estas palabras: cuando el artista no puede fraternizar, ya sea por rechazo o por exigencias injustas en su frente [hace referencia a la frente de la persona, a su conciencia] o por alejarse de un

¹⁶³ Esta cita puede encontrarse en el ensayo de Freidrich Von Schiller (1759 – 1805) en *El Uso Del Coro En La Tragedia*.

destino u objetivo común, su conciencia se divide y niega su propia dignidad. Todos los días él acepta las consecuencias en silencio, y día tras día soporta la subalternidad. Aquí radica el gran error, y en gran medida, la culpa está dentro de él...

No podemos suponer que tales cosas serán mencionadas en otra parte.

Repetimos nuevamente: la situación de los artistas y su posición en la sociedad, lo que han sido, lo que son, lo que deberían ser en la ciudad, en el templo, en la sala de conciertos, y en el teatro -todas estas extensas preguntas, cuya premisa hemos hecho nuestro objetivo-, tienen gran importancia. Somos extraordinariamente comprensivos de sus preocupaciones, y al mismo tiempo, no negaremos que se encuentran en una situación muy difícil. La concepción transitoria e imperfecta del artista, lo muestra como un noviciado doloroso pero práctico, obligado por innumerables consideraciones e interpretaciones previas de lo que debería ser.

Estamos insatisfechos con el estudio de una cantidad continua de hechos y detalles que se nos han presentado, pero dejaremos de lado la escalera histórica para finalmente refrescar la fuente viviente de la eterna juventud y sus tradiciones. Mientras nos apresuramos en el glorioso futuro que nos prometieron los espíritus de los antiguos que existen ante nuestros ojos, y mientras evocamos a los famosos legisladores y filósofos que previamente instruyeron el Folk con el sonido de sus liras, nos preguntamos: "¿Qué es? ¿Cuál es la razón de esta decadencia, esta resignación social en nuestra música moderna? ¿Qué están buscando, y cómo ha llegado a ser

que el *Primero* de ellos es ahora considerado el *Último*?¹⁶⁴

"

Cada vez más atentos comenzamos a examinar las diferentes progresiones y el desarrollo gradual del arte, esa *cosa eterna*, sus principios y consecuencias, cuando fuimos más allá para alcanzar las conexiones íntimas entre la música y la poesía, así como la asociación de la religión al corazón humano, y cuando investigamos cualquier cosa que conecta el cuerpo con la percepción del alma, mientras más secretos de los antiguos, así como su verdadero valor nos fueron revelados, más llegamos a la convicción de renovar nuestra fe, y cuanto más proclamamos la gran obra de la misión religiosa y social del artista sin restricciones.

Con el fin de salvarnos de la acusación de utilizar estas palabras de forma arbitraria y en un sentido indistinto por tiempo indefinido, con el fin de llevarnos a simpatías universales adicionales, que sólo aumenta la correlación ininterrumpida entre el progreso del arte y del progreso moral e intelectual de los artistas modernos y estimular un resultado productivo, para finalmente promover la implementación de estas habilidades y eliminar todo lo que anhelamos en el futuro, convocamos a todos los músicos, a todos los que posean un sentimiento artístico amplio y profundo. Necesitamos unirnos como una hermandad, una fraternidad y un grupo sagrado de mentes semejantes para establecer una Federación Mundial Universal, en la cual su propósito es:

¹⁶⁴ En las anotaciones de Janita en su traducción del francés y alemán al inglés, explica que Liszt escribió a pie de página una nota, quizá para explicar a qué se refería o a una referencia ajena a su opinión, ya que Janita explica que se perdió la nota en los documentos originales.

1- Evocar, alentar y poner en funcionamiento el movimiento ascendente y el desarrollo irrestricto de la música;

2. Elevar la posición de los artistas y enaltecerlos mediante la abolición del abuso y la injusticia a los que han sido sometidos, y tomar las medidas necesarias para otorgarles honor.

En nombre de todos los artistas, el arte y el progreso social, exigimos:

- a. El establecimiento de una asamblea para reunirse cada cinco años en el Louvre por un mes con el propósito solemne de encontrar los tres mejores tipos de música religiosa, dramática y sinfónica, que se publicará con dinero adquirido del gobierno, en otras palabras: el establecimiento de un nuevo museo de música;
- b. La introducción de educación de la música en las escuelas primarias, para difundir la instrucción a otras escuelas, y en esta ocasión, para requerir el desarrollo de un nuevo tipo de música de la iglesia;
- c. El restablecimiento del canto coral y la mejora del canto llano en todas las iglesias parisienses y en las provincias;
- d. Una asamblea general de las Sociedades Filarmónicas para estar de acuerdo con las grandes celebraciones musicales de Inglaterra y Alemania;

- e. Teatro lírico, conciertos y actuaciones de música de cámara organizadas de acuerdo con el plan esbozado en el artículo anterior sobre conservatorios;
- f. Una escuela progresiva de música, basada fuera del Conservatorio, y dirigida por los artistas más destacados: una escuela cuyas ramas se extienden a todas las capitales de las provincias;
- g. Un jefe de departamento para historia de la música y filosofía;
- h. Una colección barata de las obras musicales más importantes de compositores antiguos y nuevos del Renacimiento hasta nuestros días.

Esta publicación, que abarca el desarrollo histórico gradual y secuencial del arte desde el *Folk lied* hasta la sinfonía coral de Beethoven con grandiosidad e integridad, podría tener el título: "El panteón de la Música".

Esta publicación formará una verdadera enciclopedia de música, que contendrá biografías adjuntas, discursos, comentarios y anotaciones.

Este es el programa que presentamos para la inspección de todos, para aquellos en Francia interesados en el arte, y nos reservamos la opción de revisarlo más tarde.

Aunque indudablemente, habrá algunas personas que objetarán la posibilidad de realizar estas sugerencias, creemos que poseemos una impresión suficientemente profunda del estado actual de las cosas, incluso si algunas personas pueden estar en desacuerdo con los objetivos mencionados anteriormente.

Sobre la música de Iglesia del futuro. Fragmento (1834)

Hay dioses, y hay reyes, pero solo Dios permanece eterno y el pueblo surge: no desesperaremos por el arte.

Después de que un miembro de la Cámara de Representantes aplique la ley, no pasará mucho tiempo antes de que la música se enseñe en nuestras escuelas.

Nos felicitamos por este progreso, y lo consideramos como una promesa de un gran avance, una mejora que tendrá la más maravillosa y suprema influencia de la mayor magnitud sobre las masas.

Ahora queremos hablar sobre la regeneración **de la música de iglesia.**

Aunque cuando uno piensa en el significado usual de esta palabra, uno solo considera la música tradicional en las ceremonias litúrgicas de la iglesia, pero necesito proporcionar un significado más completo aquí.

Como en tiempos pasados, cuando un servicio sagrado de confesión satisfacía las necesidades y simpatías de la Gente, cuando un hombre y una mujer encontraban un altar en la iglesia y se arrodillaban, cuando comían los sacramentos delante del púlpito, renovaban sus mentes y corazones con la obra de la pasión y se vieron envueltos en el éxtasis sagrado: nuestra música de la iglesia necesita destilar su poder misterioso a la satisfacción de la gente, y para servir como un acompañamiento al poder de la liturgia católica.

Hoy en día, cuando el altar tiemble y estremezca, y ahora, cuando el púlpito y las ceremonias religiosas sirven a los burladores y escépticos, el arte debe abandonar su templo

interior y extenderse sobre el escenario del mundo exterior para buscar allí su magnífica manifestación.

Sin duda se debe saber que la fuente de la vida de la música es **El Pueblo y Dios**, y de esta conexión, las personas se enriquecen, consuelan y ennoblecen rápidamente, y la Deidad es bendecida y alabada.

Para lograr esto, la evocación de un nuevo tipo de música es absolutamente esencial. Esta música que quisiéramos bautizar como humanística (*Humanitaire*), a falta de una mejor descripción, debe ser solemne, austera y potente. Une el **Teatro y la Iglesia** en proporciones colosales, y al mismo tiempo, es dramático y santo, espléndido pero simple, solemne y serio, ferviente y desenfrenado, tormentoso y pacífico, claro y profundo.

La "Marseillaise" demostró el poder de la música para nosotros más que todos los cuentos populares legendarios de los hindúes, chinos y griegos. La "Marseillaise" y otras bellas canciones de la revolución son los fructíferos y espléndidos antecesores de esta música.

Sí, desterramos toda duda: pronto oiremos sonar en los campos, bosques, aldeas, comunidades, en el lugar de trabajo y en las ciudades, *Lieder* nacional, moral, política y religiosa, melodías e himnos, que fueron escritos, ¡enseñado, y cantado por el Pueblo - por trabajadores, campesinos, artesanos, muchachos y señoritas, y mujeres!

Todos los grandes artistas, poetas y músicos otorgarán sus contribuciones a este tesoro armónico nacional y eternamente rejuvenecedor. El Estado otorgará premios públicos a aquellos que, como nosotros, buscan la Trinidad, donde las tres clases mencionadas finalmente se

fusionarán en una Gran Asamblea religiosa, sublime, noble y universal.

¡Este será el "fiat lux" del Arte!

¡Ahora parece ser un momento espléndido para que el Arte despliegue completamente todas sus formas externas, y cuando su perfección más alta se balancee hacia arriba, sus deliciosas maravillas se unirán con la hermandad de la humanidad! ¡Oh, llega el momento en que las revelaciones del artista dejan de ser amargas y el agua volátil se hunde en una arena inofensiva e impenetrable! ¡Oh, llega el momento en que nos congreguemos en la inagotable y excitante primavera! Oh, ven la hora de la salvación, cuando el poeta se olvida del público y llega a conocer el único lema:

"¡Gente y Dios!"¹⁶⁵

¹⁶⁵ El uso de las negritas fue respetado de acuerdo con los textos originales de Franz Liszt durante la traducción al español.

**Manifiesto de Brahms contra la música del futuro,
Fragmento. 1860.**

En 1860, Joachim, Julius Otto Grimm, Woldemar Bargiel, Albert Dietrich, Carl Reinecke, Brahms, Ferdinand Hiller, Bernhard Scholz y unos 13 compositores más firmarían el Manifiesto contra la “música del futuro”:

"Los abajo firmantes hemos seguido con mucho pesar las actividades de un determinado grupo, cuyo órgano es la Zeitschrift für Musik de Brendel. La revista anterior difunde continuamente la opinión de que los músicos de actividad más importante están fundamentalmente de acuerdo con las tendencias que ella representa, que reconocen en las composiciones de los líderes de este grupo obras de valor artístico y que, en conjunto, y especialmente en el norte de Alemania, los argumentos a favor y en contra de la llamada música del futuro son culminados y de resolver la controversia en su favor. Para protestar contra la mala interpretación de estos hechos se considera como su deber por los abajo firmantes y declaran que, al menos hasta ahora son los principales afectados, los principios enunciados por la revista de Brendel no son reconocidos y que consideran las producciones de los dirigentes y alumnos de la llamada Nueva Escuela Alemana, que en parte simplemente refuerzan estos principios en la práctica y, en parte, una vez más hacen cumplir nuevas y desconocidas teorías, que son contrarias al espíritu más profundo de la música, algo muy de lamentar y condenar.

