Música y Actividades artístico - culturales

Iniciación a la Música

CARLOS GOMEZ AMAT

FEDERICO SOPEÑA IBAÑEZ
RAMON PERALES DE LA CAL
ANTONIO RAMIREZ-ANGEL
REMEDIOS DE LA PEÑA
ALBERTO BLANCAFORT
ENRIQUE FRANCO
MIGUEL ALONSO GOMEZ
LUIS DE PABLO
JUANA ESPINOS ORLANDO
ANTONIO MARTIN ALONSO
ROSA MARIA KUCHARSKI
ANTONIO FERNANDEZ-CID
MANUEL ANGULO
JUAN MANUEL PUENTE
JAVIER ALFONSO
JOSE MARIA FRANCO GIL
MANUEL CARRA
LEOPOLDO HONTAÑON
CARLOS-JOSE COSTAS
TOMAS MARCO

12782

12.782

12782

MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA - GABINETE DE DOCUMENTACION - BIBLIOTECA Y ARCHIVO

Música y Actividades artístico - culturales

Iniciación a la Música

R. 38.6

Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural

Música y Actividades artístico - culturales

Iniciación a la Música

CARLOS GOMEZ AMAT

FEDERICO SOPEÑA IBAÑEZ
RAMON PERALES DE LA CAL
ANTONIO RAMIREZ-ANGEL
REMEDIOS DE LA PEÑA
ALBERTO BLANCAFORT
ENRIQUE FRANCO
MIGUEL ALONSO GOMEZ
LUIS DE PABLO
JUANA ESPINOS ORLANDO
ANTONIO MARTIN ALONSO
ROSA MARIA KUCHARSKI
ANTONIO FERNANDEZ-CID
MANUEL ANGULO
JUAN MANUEL PUENTE
JAVIER ALFONSO
JOSE MARIA FRANCO GIL
MANUEL CARRA
LEOPOLDO HONTAÑON
CARLOS-JOSE COSTAS
TOMAS MARCO

B. 38620

® SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
Director: Carlos Gómez Amat
Maqueta: Diseño, S. A.
Imprime: Gráficas Ellacuría - Avda. del Generalísimo, 19 - Erandio-Bilbao
ISBN: 84-369-0439-3
Depósito Legal: BI-2229-75
Impreso en España

INDICE

PROLOGO
Carlos Gómez Amat ... 9

CAPITULO I
Federico Sopeña Ibáñez ... 13
La música en el panorama cultural. Estilos musicales y épocas históricas. El arte sonoro en relación con la plástica y la literatura. Planteamientos de una formación musical en el desarrollo humanístico.

CAPITULO II
Ramón Perales de la Cal ... 25
Los instrumentos musicales: su evolución. Instrumentos antiguos. Los elementos de la moderna orquesta sinfónica.

CAPITULO III
Antonio Ramírez-Angel ... 43
Los elementos fundamentales de la música. El ritmo, la melodía, la armonía. El contrapunto. Las formas musicales.

CAPITULO IV
Remedios de la Peña ... 61
La Edad Media. El canto gregoriano. El canto mozárabe. Juglares y trovadores. Antiguos códices. Las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Los principios de la Polifonía. Iniciación del Renacimiento musical.

CAPITULO V
Alberto Blancafort ... 73
El Renacimiento. Polifonía religiosa y profana. Palestrina, Lasso, Victoria. Otras grandes figuras. La música instrumental. Gabrieli, los vihuelistas españoles, Cabezón. Panorama europeo.

CAPITULO VI
Enrique Franco ... 85
El Barroco. Conceptos generales. La Opera y el Oratorio. Monteverdi, Carissimi y Alessandro Scarlatti. La Opera en Francia e Inglaterra. La música instrumental en Italia, Alemania y España. Orígenes de la orquesta: Corelli.

CAPITULO VII
Miguel Alonso Gómez ... 93
Plenitud del Barroco. Las grandes figuras en Italia, Francia y Alemania. Los gigantes del Barroco: Bach y Haendel.

CAPITULO VIII
Luis de Pablo ... 113
La Opera en el siglo XVIII: Pergolese, Cimarosa, Gluck. Otras figuras. La música instrumental en la España del siglo XVIII: Antonio Soler y otros compositores. La tonadilla escénica.

CAPITULO IX
Juana Espinós Orlando ... 123
Iniciación y plenitud del Clasicismo. Los hijos de J. S. Bach. Stamitz y la Escuela de Mannheim. Haydn. Boccherini. Mozart. El primer Beethoven. Arriaga.

CAPITULO X
Antonio Martín Alonso ... 139
El genio de la transición: Beethoven. El primer Romanticismo: Weber y Schubert. El lied.

CAPITULO XI
Rosa María Kucharsky 151
Plenitud del Romanticismo: Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt. Modificación de las formas musicales. La pequeña forma romántica.

CAPITULO XII
Antonio Fernández-Cid 165
La ópera en el siglo XIX. El romanticismo en el teatro musical. Opera italiana y francesa. Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi. Puccini y el verismo. Gounod, Bizet, Massenet. Panorama general.

CAPITULO XIII
Manuel Angulo 175
Herencia expresiva y formal del Gran Romanticismo. El Romanticismo tardío, sus grandes figuras. Franck, Saint-Säens. Brahms, Bruckner. Tchaikowsky.

CAPITULO XIV
Juan Manuel Puente 187
Antecedentes y esplendor del drama musical: Ricardo Wagner.

CAPITULO XV
Javier Alfonso 199
El Romanticismo español: Masarnau, Adalid, Marqués. Esplendor de la guitarra: Sor, Aguado, Tárrega. La zarzuela. Lírica española del XIX: Arrieta, Barbieri, Caballero, Bretón, Chapí, Chueca, Jiménez. Lírica del XX: Vives, Usandizaga, Serrano, Luna, M. Torroba, Sorozábal.

CAPITULO XVI
José María Franco Gil 215
El Nacionalismo. Rusia: Glinka, Mussorgsky, Borodin, Rimsky-Korsakof. Noruega: Grieg. Bohemia: Smetana, Dvorak. España: Pedrell, Sarasate, Albéniz, Granados.

CAPITULO XVII
Manuel Carra 225
El post-romanticismo. Mahler, Strauss. Otros compositores. Sibelius. Tradición y novedad en Francia. Fauré. Impresionismo: Debussy. Ravel, Dukas, Roussel. Panorama de la época.

CAPITULO XVIII
Leopoldo Hontañón 239
Nuevo Nacionalismo: Falla, Bartok, Kodaly, Turina, del Campo, Esplá. Compositores españoles. La nueva música: Strawinsky. El dodecafonismo: Schoenberg, Berg, Webern.

CAPITULO XIX
Carlos-José Costas 255
Corrientes contemporáneas. Panorama de grandes figuras en la Unión Soviética, Italia, Francia, Alemania, Gran Bretaña y Estados Unidos.

CAPITULO XX
Tomás Marco 265
El siglo XX en América y en España. Tradición. Precursores de la vanguardia. Generaciones intermedias. La vanguardia plena. Música concreta, electrónica y aleatoria. Panorama mundial. Las últimas figuras.

TABLAS CRONOLOGICAS
María Garijo 279

Carlos Gómez Amat

Carta a los lectores de este trabajo colectivo.

Para una persona que en España vive de alguna forma en el mundo de la música, es un deber —penoso deber— el demostrar que la música representa un capítulo importante dentro del panorama cultural y, sobre todo, dentro de la formación humanística. Digo que este deber es penoso porque para mí, y para otras personas como yo, la cosa resulta evidente, y al pensar en esas demostraciones, nos parece que rebajamos nuestro arte, al aceptar que se encuentre en entredicho. Pero debemos actuar sobre la realidad, sobre los hechos, sin pensar que las cosas son como quisiéramos que fueran.

La verdad es que España es un país poco musical, si consideramos el arte sonoro en su aspecto más culto. La riqueza de nuestro folklore, que se corresponde con la variedad de nuestras regiones, sólo en ocasiones se ha relacionado con el esplendor de la música seria, culta o como se la quiera llamar. Aceptemos que se le llame corrientemente «clásica» —aunque en verdad el clasicismo es una época de la historia musical—, si tenemos en cuenta que lo clásico puede ser lo que nace con intención de permanencia y lo consigue. Así, música clásica sería la que permanece. También lo hace, por tradición, la música folklórica, mientras la ligera, a la que ahora llamamos popular o «pop», por influencia anglosajona y corriendo el peligro de embarullar aún más las terminologías, es un producto de consumo temporal que, si alguna vez perdura, es en un sentido muy restringido, como elemento de una época o como pura nostalgia. Se trata pues de un producto perecedero, que nace con intención de éxito inmediato y pronto olvido. Este fenómeno se acusa más todavía según pasa el tiempo, porque nuestro mundo, en todos sus aspectos, aprieta cada vez más a fondo el acelerador.

Hay, pues, que hablar sobre hechos concretos. Uno de ellos me parece singularmente grave. Dejando sentado que vivimos en un país musicalmente inculto, vamos al fondo de la cuestión si señalamos que aquí la incultura musical no se considera tal incultura. Quien se avergonzaría de hacer ostensible su desinterés por cualquiera de las artes, expresa su disgusto y hasta su desprecio por la música con la mayor tranquilidad. Es conocida la frase que se atribuye a cierto personaje. Esperó a los últimos momentos en su lecho de muerte para decirles a los deudos que, solícitos y apenados, le rodeaban: «¡Me revienta el Dante!» Eso quiere decir que sólo en último extremo y para entrar en la Eternidad con la conciencia tranquila, se puede hablar así de una de las primeras figuras de la literatura universal, a quien por cierto nadie lee. Es un respeto que resulta consustancial con el nivel de educación. Pues bien, entre nosotros se puede decir que a uno le aburre Bach, o que no le importa nada Beethoven, o que le hiere Strawinsky. Y todo ello en la flor de la edad. ¿Por qué ese respeto de que hablábamos no se aplica a estos grandes hombres, a estos genios de la Humanidad? Misterio.

Se ha hablado con razón de la poca musicalidad de nuestras gentes más cultas, de nuestros intelectuales. Si dejamos tiempos pasados, como los de don Tomás de Iriarte, que nos dejó en su poema «La Música» un interesante documento en forma tan correcta como indigesta, y nos ceñimos a nuestro siglo, encontraremos que los grandes literatos que se interesan por la música se pueden contar casi con los dedos de una sola mano. Galdós, en parte Pío Baroja con sus divertidas confusiones —hay que advertir que el decir tonterías cuando se habla de música no es fenómeno exclusivamente ibérico, lo que en ningún modo puede servirnos de consuelo—, Ortega y Gasset en un solo ensayo no muy afortunado, García Lorca, que acompañaba en sus canciones populares a «La Argentinita», el también pianista Gerardo Diego... Don Miguel de Unamuno, siempre apasionado y extremoso, rechazó explícitamente la música, como una especie de suave veneno que adormecía las facultades del entendimiento. Estaba muy equivocado. Razón tenía en cambio su admirado Don Quijote, en frase que a veces se ha interpretado mal —pues a Don Quijote, como al gato, se le confunde frecuentemente el número de pies—, cuando dijo:

«Señora, donde hay música no puede haber cosa mala».

Decía Beethoven que la música es una revelación más alta que toda filosofía. La frase, aunque suena muy bien, no encierra la verdad. Ni la música ni la filosofía —materias que se mueven en distintos planos y no son, por tanto, comparables—, representan ninguna revelación, sino los altos productos del espíritu humano, capaz de buscar lo que hay más allá de sí mismo. Sin embargo, Beethoven nos indica la clave de este arte que se desarrolla en el tiempo, medida del hombre y de su propia vida. Pareciendo algo inmaterial, la música, cualquiera que sea su género, está bien sujeta a reglas físicas y matemáticas. A pesar de ello, sacude nuestra sensibilidad de una forma que a veces no resulta plenamente consciente. A los que dicen que no les gusta una música porque «no la entienden», hay que contestarles que la música no es cosa de entender, sino de sentir. Si no se entiende una página de vanguardia, tampoco se entiende una sinfonía de Mozart, cuya explicación en palabras, o se reduce a meras consideraciones técnicas, o tiene que ceñirse a los sentimientos o reacciones que despierta en el espíritu de cada uno. Otra cosa es que estemos más o menos habituados a un lenguaje musical. En música las explicaciones sirven para algo, pero no mucho. Hay veces en que nos importa poco el «argumento» de un poema sinfónico. Lo que verdaderamente tiene eficacia es el hábito, la costumbre de oír. Se puede aprender a escuchar música como se puede aprender a ver pintura. Pero lo fundamental será siempre la impresión, la sacudida, que en el caso del arte sonoro es a veces un hecho físico, en el sentido menos científico de la palabra.

La música es el único arte con efectos terapéuticos, mágicos en la antigüedad, y algunos científicamente comprobados en nuestro tiempo. Es el único también que se contó entre las enseñanzas de la universidad medieval, de la renacentista y aun de la moderna. Esto se explica perfectamente por su naturaleza de arte con sus muchos aspectos de ciencia. En fin, la afición a la música es la única que en el lenguaje se considera como «manía», aunque tomemos esa manía en el sentido de pasión. Por eso preferimos el sustantivo «filarmonía» y el adjetivo «filarmónico» a «melomanía» y «melómano». Dejémonos de manías y hablemos de amor.

Por historia y por actualidad, la música perfecciona la sensibilidad humana y las cualidades del intelecto. Lejos de adormecer el pensamiento, lo que hace es azuzarle. A quien ame la música se le abren puertas que para otros están cerradas. Al mejorar su calidad de ser humano, perfeccionará su formación humanística de hombre culto.

Esta «Iniciación a la música» quiere ser sobre todo eso, puerta de entrada, principio de un hermoso camino. Por eso no se ha buscado ni una seca exposición de hechos, ni una metódica sucesión de fríos capítulos. Estos veinte autores son musicólogos, compositores, profesores, críticos, intérpretes, y en alguno de ellos se reúnen varias de estas cualidades. Son gentes que «viven» la música, que están dentro de su ambiente, que protagonizan, sienten y comentan sus acontecimientos. Hay que respetar el enfoque de cada uno, y de esto resultará una natural heterogeneidad. Hay quien trata de dar la idea general de una época, quien se extiende en los nombres y quien se ciñe a los más importantes. Pero, en su conjunto, el panorama resulta bien completo. Para poco servirá, sin embargo, si no se acompaña de la audición. Si dejamos que la música nos envuelva, recibiremos bienes que quizá ni siquiera sospechamos.

Este grupo de personas que queremos acercar la música a los estudiantes españoles, nos hemos propuesto en general adoptar un punto de vista español. En muchas cosas estamos aquí demasiado acostumbrados a la traducción, y eso puede llevar a una extraña infraestimación de nuestros propios valores. La música española, en sus momentos de esplendor, ha sido tan importante como la de cualquier país. Quienes tienen en poco a nuestra música, deben pensar que existe una

correspondencia histórica de las decadencias, cuyo examen nos llevaría muy lejos. Antonio de Cabezón o Tomás Luis de Victoria corresponden a una época histórica gloriosa. Si el arte sonoro español renace a final del siglo XIX y principio del XX —sean cuales sean los caminos—, eso se corresponde también con un nuevo siglo de oro literario. En años en que la música es menor, seguramente es menor todo lo demás. El gran mal es de carácter nacional: nuestros grandes son tan grandes como los demás, pero quizá influyen menos —menos que en otros sitios— en la vida del país. Esto también se corrige. Tengamos esperanza.

Por fin, que no extrañen ciertas reivindicaciones. Si le damos importancia, por ejemplo, a la zarzuela —género tantas veces denostado—, es porque la tiene. Lo mejor de la zarzuela es igual o superior a cualquier teatro lírico de esas intenciones, limitadas desde luego. Lo malo no era la zarzuela, sino que no hubiera junto a ella otros géneros que consiguiesen sus objetivos como la zarzuela los conseguía.

Nada más. Aquí está la música. Muchos hombres grandes han ido en su historia, relativamente corta, entregándose la antorcha. Y así entre todos —tan viejos y tan actuales—, han ido construyendo ese edificio cuyo remate no se pondrá nunca. Torre antibabélica a salvo de catástrofes, tiene de divino y eterno lo que de eterno y divino pueda tener la humana existencia.

Universidad Hispanoamericana de La Rábida

Agosto 1975.

Federico Sopeña Ibáñez

La música en el panorama cultural
Estilos musicales y épocas históricas.
El arte sonoro en relación con la plástica y la literatura. Planteamientos de una formación musical en el desarrollo humanístico.

Por muy diversas razones, algunas peculiares de nuestro país, la música no ocupa el sitio debido dentro de los grandes panoramas culturales. La Estética de los grandes filósofos, hasta que llega el siglo romántico, se ha hecho fundamentalmente sobre las artes plásticas. Hay en esto una razón de fondo: la técnica de la música es, de por sí, esotérica, se requiere un aprendizaje básico y aunque esto, según Paul Valéry, sea causa de "pureza", el hecho es irrefutable y basta con pensar la diferencia "visual" entre un cuadro, un edificio, una estatua y una partitura. Ese hecho, indudable, se agrava entre nosotros porque el español, sobre todo a partir de la Contrarreforma, es mucho más "visual" que "oidor" y esto en todas las capas sociales. Puede decirse que, en general, las Reinas españolas venidas del extranjero han sido mucho más músicas que sus maridos; se puede contar con los dedos de la mano a los políticos españoles preocupados por la importancia de la música —La Cierva, Calvo Sotelo, Azaña y poco más—; es casi una constante, tantas veces señalada por mí, la "sordera" del intelectual español; la misma riqueza de la danza y de la canción popular puede ser, hasta cierto punto, enemiga, en tanto en cuanto lo popular participa de esa "visualidad". Hay muchos signos de esa antimusicalidad del español: dificultad insalvable para cantar nuestro himno nacional, vulgaridad y pobreza de la música en nuestros templos, resistencia al canto y gusto por el ruido. Que Madrid sea la única gran ciudad europea sin teatro estable de ópera es todo un síntoma.

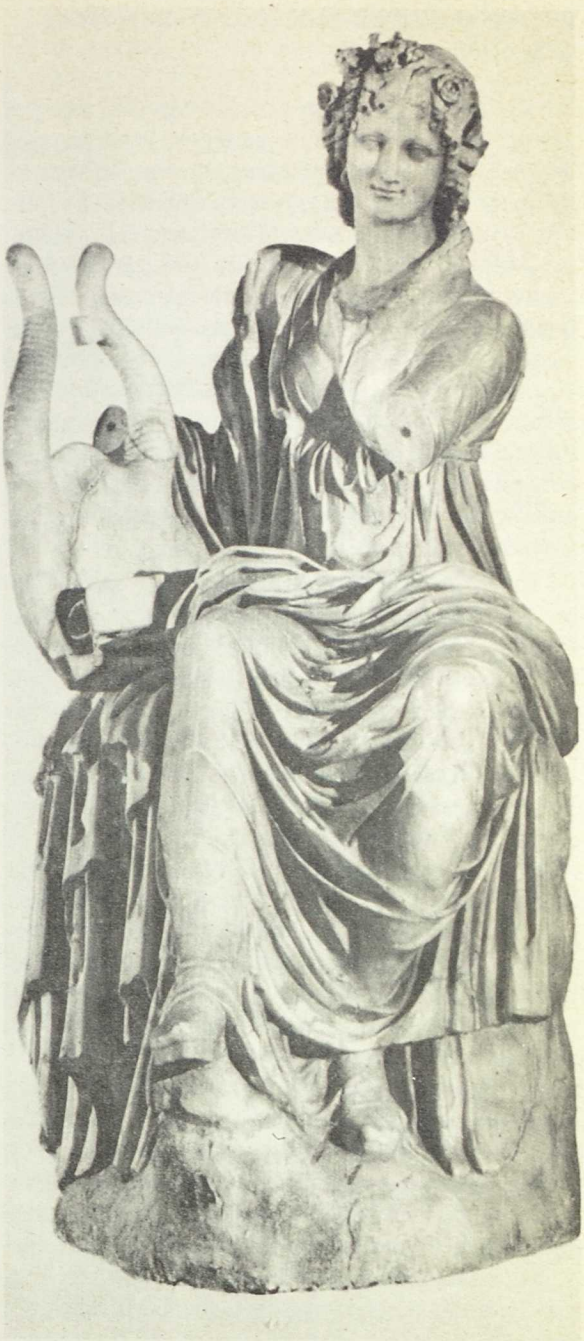
Ahora bien: en el panorama general de la Historia de la Cultura hemos de reconocer una realidad deficitaria en lo que a música se refiere. Cuando desde un punto de vista universitario se habla de "Historia del Arte" se entiende que la referencia va sólo hacia las artes plásticas. A pesar de la gran aportación del siglo XIX —desde Hegel a Nietzsche pasando por Kierkegaard y Schopenhauer—, la Historia del Arte no incorpora la música. Tampoco las nuevas direcciones sociológicas, a pesar de ciertas excepciones, han rectificado el rumbo: un libro tan leído, citado y aprendido como la "Historia social de la Literatura y del Arte" de Hauser hace "alusiones" a la música, inteligentes sí, pero sin salirse de ese ámbito. Bien es verdad que por parte de la Musicología tradicional tampoco ha habido suficiente esfuerzo hacia el lenguaje cultural "común": una mentalidad poco "historicista" y muy "paleográfica" ha impedido en general el planteamiento de puentes, y musicólogos, historiadores y escritores a la vez, como es el caso de Romain Rolland, han sido y son verdadera excepción. El contraste, agudísimo entre nosotros, de la asistencia cada vez mayor a los conciertos y la pobreza bibliográfica es elocuente. Es una situación de la que es necesario salir y de la que, tímidamente, se está saliendo, incluso en España, a la zaga de lo que hacen otros países latinos: en Italia, por ejemplo, con motivo de la "Ley Corona", se han movilizado bastante los tres grandes partidos políticos. Incorporamos la Musicología al Conservatorio y se intenta, a través de algunos Departamentos de Música, incluir ésta dentro de la antigua constelación del llamado "studium generale". Que algo tan social-turístico como los "Festivales Internacionales" haya sido presidido por un escritor como Denis de Rougemont, "hombre de cultura" si los hay, es todo un síntoma.

Estilos musicales y épocas históricas

Una idea del Spengler de "La decadencia de Occidente" se ha hecho tópico: el retraso de la música dentro de las diversas épocas. La idea no es cierta y mucho menos sin las correcciones que el tópico exigiría. Es verdad que el melodrama supone una reacción tardía en su vuelta al mundo antiguo, pero en cuanto se fija por Monteverdi, entra de lleno dentro del mundo del barroco. Nuestra idea sustentada hace años y con base en no pocos libros, es exactamente la contraria: la música determina lo que es, a la vez, lo más inefable y lo más característico de cada épo-

ca, es decir, las formas y maneras de amar. Hay, sí, un cambio radical cuando adquiere plena independencia la música instrumental, pues durante siglos la estética musical no podía separarse de la música como marco de la palabra.

Lo que sí es cierto y por eso es tan aprovechable la explicación de Spengler, es que en la definición de las Culturas a través de Spengler, la singularidad de la Música, que luego explicaremos, obliga a ver su contribución desde un prisma distinto. Hace años y aun hoy todavía la diferencia entre clasicismo y barroquismo se hacía siguiendo lo marcado por Wolffin. Ahora bien: algunas de las características estimadas como inseparables del clasicismo —la simetría, por ejemplo— lo son, indudablemente, de la música barroca y ello es así por un principio general que no debe olvidarse: la música necesita de la "repetición" porque es arte que sucede en el tiempo. Marcado bien lo anterior, la música está en la entraña de cada época, pero con una capacidad especial de supervivencia, de renovación a través del intérprete, que la hace "actual". Lo que sí es necesario, una vez señaladas las características de la singularidad, es señalar para cada época la contribución a través de esa singularidad. España, es verdad, queda aparte, retrasada, "otoñal" en ciertas épocas. Ese retraso supone a veces, cuando cristaliza en grandes obras, un "mas" de pasión: así puede ser juzgado el "trovadorismo" de las Cantigas o la radical religiosidad de la obra de Victoria, nacida, sin embargo, del clasicismo palestriniano. En otras épocas el retraso es, por desgracia, símbolo del aislamiento, de la psicología de frontera con Europa: así en el siglo XVII respecto al melodrama y a la música instrumental y así también, acusadísimamente, en el siglo romántico: que las sinfonías de Beethoven tarden más de cincuenta años en estrenarse en España es uno de los signos más claros de la pobreza espiritual de nuestra burguesía. Esos retrasos y otros han perturbado hondamente la evolución de la música española: algo parecido ocurrió con la no recepción a tiempo del impresionismo pictórico.



Terpsicore.
Museo del Prado

El arte sonoro en relación con la plástica y la literatura

Es decir: la singularidad de la música. La elemental distinción entre la música, que se oye, y la belleza plástica, que se ve, es ya, de por sí, fértil en consecuencias. La vista como tal, la mirada como prolongación, transcendencia y espiritualización del tacto va de dentro a fuera. El oído señala al camino contrario, camino de interiorización. La distinción fundamental de la Música como arte que se ordena en el tiempo acusa rectamente esa diferencia y esa interiorización. Aunque la música necesite para su orden inventarse un correctivo "espacial", el factor temporal, sucesivo, de "duración", es absolutamente fundamental.

Es singularidad de la Música el partir para su creación de lo que no es dato de la Naturaleza. Paul Valéry señaló agudamente que los sonidos, las notas, los instrumentos, puntos de partida, son ya, de por sí —lo que de ninguna manera ocurre con la literatura—, elementos abstractos creados por el hombre. El hecho mismo, señalado ya, de un cierto esoterismo en la técnica de la Música, está señalando a lo mismo. No menos importante es que todo el esfuerzo de las artes plásticas para liberarse de "la imitación" se haga como intento de aproximación a la música: basta recordar la línea que va del impresionismo al arte abstracto. No sólo la inevitable realidad científica de la acústica explica la tradicional comunidad de la música con la alta especulación matemática. En este sentido puede verse como una "constante" la de ver la música como el arte más espiritual de todos, pues incluso ese señalado esoterismo del lenguaje contribuye en el aficionado a aumentar la sensación de misterio que se liga con la vulgarmente llamada "espiritualidad".

En contraste con lo anterior se nos acerca el misterio, no la paradoja, a través de una elemental fenomenología hecha altísima poesía en "artistas del misterio" como Rainer Maria Rilke: el cuerpo, inconsciente y poderosamente, responde a la música y no primordialmente a través de sensaciones psicomotoras provocadas por el ritmo, sino que se trata de movimientos que quieren obedecer al "melos" de cada obra. Fenómeno de Sociología musical que va desde la expresión amorosa hasta la enorme proyección del himno en el inconsciente colectivo, sólo pueden explicarse por esa resonancia que en las artes plásticas y en la literatura aparece como indiferenciada, sutilísima en ciertos casos, pero nunca como respuesta instintiva.

Dentro de ese elemental análisis fenomenológico encontramos que entre las actividades fisiológicas y las de pura razón hay un mundo que vemos como hondamente "espiritual" —amor, dolor—, pero que exige, de por sí, una expresión corporal: nada tan espiritual como el éxtasis de los místicos y nada, sin embargo, con tan honda, incluso violenta, repercusión corporal. En una palabra: la música, que no imita a la Naturaleza, tiende su puente de comprensión, sólo hasta cierto punto imitativo, a través del mundo de la emoción.

Debemos ahondar un poco más en la singularidad señalando las características del "artista músico". Recuérdese, para empezar, que por esa señalada "pureza" la Música, durante la Edad Media, estaba libre del sambenito de arte "servil" adjudicado a los plásticos que tenían que trabajar sobre "materia". Dentro de las formas de vida del "artista-músico", la encarnación típica y máxima de la vocación musical se verifica en el compositor. De esa singularísima tipificación surge un capítulo estricto de moral, de ascética, que es la respuesta a una tentación permanente: la de descender en escala de creación por un afán de ganancia. Baste recordar ciertas formas de música teatral como expresión de esa permanente tentación. La permanencia del conflicto originado, indudablemente, por esa tentación se agrava, de manera única, en la música, porque en la civilización de masas, en el mundo del espectáculo regido por la sociedad de consumo, la primacía social y económica del intérprete es absoluta. Por otra parte, la complejidad de la técnica y del mismo espectáculo impiden la situación, antaño corriente, del "compositor-intérprete".

Correa de Vivar
La Natividad (detalle)
Museo del Prado

En la singularidad de la música colocamos la necesidad del intérprete como nota muy distintiva. Dos realidades hemos de notar en la típica inspiración del intérprete: que la obra de arte musical al ser interpretada (algo parecido pero en escala mucho menor ocurre en el teatro) y dentro de una buscada tónica de "fidelidad", de "transparencia", permite diversas interpretaciones y que esa libertad es elemento decisivo en el valor de "actualidad", según las épocas. En la música contemporánea, frente a la fijación exhaustiva propia de la música inmediatamente anterior y de la romántica —nótese cuándo la primacía del intérprete obliga a escribir ya una sola cadencia en los conciertos—, el elemento "creador" del intérprete penetra dentro de la misma estructura de la composición a través de la llamada "música aleatoria". Esto, que hasta cierto punto es posible en el teatro, no puede darse, salvo desde un extremo muy "experimental", ni en las artes plásticas ni en la Literatura.

En el mundo del "artista-músico" incluimos al profesor. No es normal que esta forma de vida aparezca como perteneciendo al "artista" y, sin embargo, estética e históricamente es así. Que magníficos compositores hayan fracasado como profesores —lo mismo ocurre con los intérpretes— y que sean espléndidos profesores-músicos en apariencia de segundo orden, indica cómo la auténtica función del profesor, y desde el mismo solfeo, lleva dentro de sí el misterio y la realidad de la inspiración. El eclecticismo necesario para despertar y guiar las diversas personalidades se presenta como barrera para la libertad del creador. Es muy corriente que el gran profesor de composición, el maestro verdadero de compositores, sea creador de pocas obras, muy perfectas de factura, pero tímidas de expresión personal; es frecuente también que la vocación de "profesor", descubierta paulatinamente, haga descender el ritmo normal de creación: recuérdese como ejemplo el caso de Paul Dukas.

Dentro de la singularidad de la Música adquiere una categoría especial la función del crítico. Servir de puente entre la obra y el

público, intuir el mutuo condicionamiento de ese puente, dirigir al creador hacia esa parte del público que es "comunidad", que busca una participación activa, es obra también de inspiración. Ni el conocimiento de la técnica musical, ni un estilo literario adecuado —ambas cosas son fundamentalmente indispensables— garantizan la autenticidad del crítico. El crítico auténtico, como surge en la "edad de la prensa", no suele ser gran compositor —hay excepciones como la de Schumann, pareja y contemporánea a la de Baudelaire en la Literatura— ni tampoco creador literario sin más. La crítica, no la crónica, como auténtico género literario, tiene esa precisa singularidad exigida por el "artista".

Dentro de la singularidad de la música entra hoy la llamada "moda de los conciertos", algo paralela pero muy distinta al crecimiento comercial de las salas de exposiciones. En la manera de oír de cada época, hay siempre un núcleo pequeño que no se limita a la audición pasiva, que es minoría dentro del público, que prolonga más allá de la audición la influencia de la Música, que transforma el tiempo del ocio en tiempo "vocacional". Ese aficionado "especial" se sitúa en difícil equilibrio entre el auditor corriente y el esnob; por esa misma dificultad puede y debe entrar, de alguna manera, dentro del mundo del "artista". Ciertas formas extrañas y aun abusivas intentan, de manera parecida a lo ocurrido con el intérprete en la "música aleatoria", sacar ese núcleo y hacerlo participar de la misma creación: lo que tiene de experiencia es enormemente significativo. Insisto en la diferencia con las otras artes y en una cierta cercanía con el mundo del teatro, precisamente por esa presencia de público reunido, algo que dista por igual de la lectura solitaria como del recorrido, con cicerone o sin él, de un Museo.

Taller de los Serra
Historia de S. Juan Bautista (detalle)
Museo del Prado

Planteamiento de una formación musical en el desarrollo humanístico

Entramos en un capítulo absolutamente fundamental. Una de las conquistas decisivas de la música de nuestro tiempo es el inmenso progreso de la pedagogía musical: recordemos lo que significan métodos como el de Orff y el de Kodaly. Lo que no suele señalarse es una verdad de Perogrullo pero de enormes consecuencias sociológicas: que no se puede partir de cero. No nos podemos contentar con la educación musical de la niñez porque su mismo mañana está comprometido si no acudimos, en España sobre todo y con prisa de bombero, a corregir la "amusicalidad" de los mayores. No pocas veces les falta a los pedagogos este punto de vista y no se dan cuenta de que lo que se aprende en la escuela necesita del correlativo en el hogar, en la calle, en la vida.

Comencemos con la infancia. En España este aspecto de la educación ha estado descuidadísimo. Hemos de señalar una excepción a la que no se ha hecho la debida justicia: el espíritu de don Francisco Giner de los Ríos, que tenía la música como "pan cotidiano", logró plasmarse, primero en conferencias-concierto y luego en estructura plenamente estable a través del "Instituto Escuela", esfuerzo llevado por la simpática y singular figura del maestro Rafael Benedito y que en nuestra posguerra fue, de alguna manera, continuado por la Sección Femenina. La base era fundamentalmente la de la canción popular con muy interesantes derivaciones hacia el pasado y, sobre todo, con una interesante vinculación hacia el teatro. Servía esto además de correctivo, especialmente en las niñas, a esa otra espontánea y cultivada aptitud para la danza cascabelera, ruidosa e incluso provocativa. A mí no me alegra del todo la afirmación de Cervantes de que "no existe mujer española que no sea una danzarina desde el vientre de su madre" y las cautelas se acrecen con el poema del mismo Cervantes:

Hállase allí el ejercicio
que la salud acomoda,
sacudiendo los miembros
la pereza poltrona.

Bulle la risa en el pecho
de quien baila y de quien toca,
del que mira y del que escucha
baile y música sonora.

Vierten azogue los pies,
derrítese la persona
y con gusto de sus dueños
las mulillas se descorchan.

El brío y la ligereza
en los viejos se remoza,
y en los mancebos se ensalza
y, sobre todo, se entona.

Esa buena herencia debe amplificarse hoy a través de los métodos, sí, pero sin olvidar la necesaria creación de "instintos" para luchar contra los defectos de la sociedad de consumo: de ahí la necesidad de vincular los estudios y las prácticas de la Pedagogía con todo el material de trabajo y de conclusiones de la investigación sociológica. No basta la herencia señalada y alabada. La música es fundamental en la educación de la infancia, pero para luchar contra la pasividad creada por la primacía del espectáculo, es necesario que la educación musical no separe el "oír" del "hacer". Siguiendo, más o menos, las etapas que marca la ley de Educación, habrá que atender en una primera fase a lo que yo llamo "incorporación fisiológica de la música". De igual manera que a un niño —parto, claro está, de la ya indiscutible coeducación— no se le dan lecciones sobre la Estética del paisaje, pero sí se consigue educarle en la necesidad del parque, del aire libre a través del juego, la música debe de ser insuflada a través, en primer lugar, del deporte hecho ritmo. Es importante también, claro está, mediar en la tendencia al grito a través de la canción. Ahora bien: la Radiotelevisión ha destrozado la primacía de la canción popular campesina. Es necesario, por lo tanto, que la elección de canciones que pueden y deben ser cantadas por el niño vaya acompañada de una política musical que promocione, que proteja una canción, "cantable" sí, pero decorosa. Esa canción infantil, cantada a coro, debe ser inseparable del juego pero no menos de otros capítulos de la vida. Pienso, por ejemplo, que es necesario aprovechar la edad de la primera comunión para ir creando estructuras musicales de "participación" cantada en la Liturgia, pero eso es, a su vez, inseparable de una política musical de dignificación de la música que se toca y que se canta en los templos y no menos inseparable de la música que explaya el tocadiscos de la casa. Hay en esto una enorme responsabilidad por parte de los mayores.

No puedo extenderme, pero sí es necesario hacer referencia, a través de los trabajos españoles de la doctora Poch, a la enorme importancia que tiene la música en el tratamiento de los niños subnormales. La Musicoterapia ha adquirido en estos últimos tiempor un impresionante rigor científico.

Entramos en el mundo misterioso, mágico, apasionante de la adolescencia. Desde hace muchos años he insistido en que la primera vocación del hombre, la vocación amorosa, debe de ser presentada en esa edad: luché y todavía lucho por un cambio de nombres que afecta al fondo mismo del problema, lucho también porque se substituya lo de "iniciación a la vida sexual" por "iniciación a la vida amorosa". Señalo para nuestro tema la distinción paulina entre "carne" y "cuerpo". Basta el señalamiento, creo yo, para fijar lo que estimo como clave en esa iniciación amorosa y en un sentido —¿por qué no decirlo?— positivo de la castidad, mejor palabra que la manida y relamida de "pureza": el dúo muy a partes iguales entre un deporte muy activo y el constante, hondo, cultivo de la sensibilidad. Cuando hablo de dúo a partes iguales, muy iguales, estoy señalando la lucha contra los dos excesos "románticos" de esa edad: la barbarie y el sentimentalismo. Recordando lo expuesto al tratar de la singularidad de la música, su inseparabilidad del mundo amoroso, se debe comprender la enorme importancia de un ambiente musical lo más intenso y plural posible.

Primacía siempre de la música "hecha" y "vivida". En ese mundo, debe ocupar un puesto preeminente la "canción acompañada". La música de nuestro Humanismo, la canción con vihuela, era, como la canción de hoy, para la "voz natural", sin necesitar de la técnica de paso: la personalidad estaba en el gusto para dar sentido a la letra y para "variar" en el acompañamiento, sencillo en sí. pues no en vano los libros para "cantar y tañer" iban acompañados de sus tablas de iniciación. Son principios válidos para hoy mismo: una auténtica obra musical tiene que plantear seriamente y ganar la gran batalla de la canción porque ya no es sólo la canción amorosa, aunque sea lo central, sino también la apertura al mundo y a su reforma a través de la canción "testimonio" y de la canción "protesta", que de ninguna manera están ausentes de nuestros viejos y bellos cancioneros. Yo he vivido el auténtico, "actual" estremecimiento de adolescentes avispados al oír la canción que cantara toda España en torno a la Reina Isabel:

> Triste España sin ventura,
> todos te deben llorar,
> despoblada de alegría
> para nunca en ti tornar.

Pero, ojo, es también la edad en la que se desarrolla la curiosidad y la pasión por el espectáculo y de ahí la importancia de acostumbrar a la selección y a la autocrítica. Esto hay que lograrlo a través de diversas líneas convergentes, no paralelas. Primera línea: presentación de la música bien enmarcada humana, culturalmente. No se trata sólo de la Historia, importante claro, pero parece perogrullada y es nota de urgente realización que lo expuesto hoy como "Geografía humana" tenga su capítulo correspondiente de la música popular, sin olvidar lo del mundo a escala planetaria, y basta como ejemplo de esto último que también la seductora universalidad del yoga tiene su respuesta musical.

Segunda línea: conciertos "especiales" pero "conciertos", es decir, con todo su buen halo de "acontecimiento" y de solemnidad. La experiencia de antaño con la Orquesta de Conservatorio y la de hoy con los conciertos para el C.O.U. de la Fundación March es bien aleccionadora. Tercera línea: entrada gradual, progresiva no sólo en el sistema de los llamados "conciertos para universitarios" sino también en los otros y en la ópera: no hay aburrimiento posible ante la gran curiosidad.

No debe ser monopolizada esta atención por lo que genéricamente llamamos "bachillerato" como antesala de la Universidad. El mundo de la "enseñanza profesional", cada día más poblado y rico, signo de la ascensión de la llamada "cuarta clase" —obreros especializados, muchachos de clase media, no desertores de carrera sino con vocación de técnicos "especiales"— tiene que recibir una formación humanística y en ella ocupa un papel decisivo la enseñanza para el ocio. Lo que soñara en tiempos el Antonio Machado de la "Universidad Popular" era una como

El Greco
La Anunciación de Villanueva y Geltrú (detalle)
Museo del Prado

premonición de lo que ahora puede tener su estructura; mas en nuestro mundo, ¿cómo hemos de olvidar que los grandes revolucionarios de la escuela musical vienesa tenían, no como "hobby" sino como "vocación", la preparación y dirección de orquestas y de coros para obreros? Nuestras Universidades laborales han trabajado bastante bien en esta línea y profesores y conferenciantes tenemos muy conmovedora experiencia de la manera como fuimos y somos escuchados.

En resumen y para todos, con referencia singular para el español: la Música como medio decisivo de enriquecimiento de la sensibilidad. El español se ha acostumbrado a hacer virtudes de sus vicios: así, por ejemplo, una cierta buscada rudeza en lo emotivo, una falta de costumbre para el silencio, un gusto por el griterío y, sobre todo, un amurallamiento de la intimidad y un recelo de su expresión especialmente en el varón. La Música es la gran batería que debe alinearse contra todo eso. Pensemos en que dentro de ese desaforado desarrollo, inundación más bien, del disco, esa edad, la que pide "cuarto aparte", "diario secreto", vive mucho con la ilusión de su pequeña discoteca, inseparable de los libros personales, separada de los libros de texto. Y volvemos a lo de siempre: cómo es la discoteca de los mayores, qué "sensible" disciplina hay en la manera de disfrutar de la Radio y de la Televisión, cómo se cuida y se administra el regalo del disco. Es todo un mundo el que tenemos por delan-

te gracias precisamente al disco que evocará de mayores los años donde la vida entera se enraíza.

Toda la anterior, deseada formación humanística, ha de culminar en el trabajo sobre la juventud, especialmente sobre la universitaria. Nos hemos referido ya a aspectos negativos y positivos: no inclusión de la Música en la Teoría e Historia de las Artes, entrada de la Musicología en el Conservatorio, creación de los Departamentos de Música en la Universidad. Lo esencial estriba en una segunda forma de "actividad": el joven, especialmente el universitario, sólo se forma si, a su vez, es, de alguna manera, protagonista. Dos tareas unidas. Frente a la moda del "concierto como espectáculo", la minoría juvenil debe prepararse para hacer del concierto, "acontecimiento", siendo no "público" sino "comunidad", sal y levadura, por lo tanto, de ese mismo público.

De abajo a arriba el programa de la Música en la formación humanística de la juventud debe seguir unos variados caminos que enumeramos someramente. El ejercicio, más bien la creación en compañía de la canción con su acompañamiento, llega, debe llegar a su madurez en esta edad: después es tarde. No son utopías: lo más discreto, lo más fuerte y lo más fino a la vez de la canción moderna ha sido muy promocionado por esa juventud: dejando aparte lo que pudiera aparecer como influido por la política, me basta citar el caso, el éxito de Joaquín Díaz. Este mundo de la canción, del que puede ser protagonista la juventud universitaria, tiene un enorme interés desde un punto de vista sociológico: poner de moda cierto tipo de canción es "transmitir" todo un mundo de sensibilidad que rebasa el mundo universitario. No es baladí, sino todo lo contrario, esa función de "poner de moda", pues la otra juventud, especialmente la obrera bien "alfabetizada", imita como imita el vestir. Por eso es tan importante una política musical de la canción y sobre dos frentes: que la vieja canción española salga de una cierta visión arqueológica y que se

Jan Van Eyck (Escuela)
La fuente de la gracia (detalle)
Museo del Prado

actualice todo lo posible el mundo de la canción popular. Insisto en que no son utopías: si estamos viviendo una renovación del cante flamenco que va de los Colegios Mayores a la misma calle ha sido y es obra de cantantes como Menese, de guitarristas como Lucía, cuya audiencia multitudinaria es estudiantil. No cabe el monopolio de lo que las gentes llaman "música clásica" y tampoco se puede seguir en ese cerrado carácter minoritario de la música contemporánea. Hace años se programaba al mismo tiempo para los Colegios Mayores series que incluían la música de Falla, la canción de Díaz y el flamenco "comprometido" de Menese.

En lo que respecta al mundo sinfónico y al mundo de la ópera, la labor humanística debe apuntar a varias direcciones, pero todas centradas en una tarea fundamental: el estudio y el disfrute de la Música (recuérdese lo dicho anteriormente sobre el "aficionado") deben integrarse dentro del mundo de la Cultura. Esto supone un singular "talante", pues no se trata sólo, como habitualmente se hace, de presentar un "cuadro"

histórico. Es necesario profundizar a través de la Historia de la Cultura. Lo explicaré con un ejemplo. Hace unos años, no muchos, la ópera, especialmente la italiana, era vista desde lejos y hasta con cierto desprecio por parte del mundo universitario. Cambió todo cuando, poco a poco, se explicó cómo Verdi es inseparable de la lucha a la vez liberal y nacionalista la visión wagneriana quedó profundizada y mucho cuando pudo ser presentada a través de los presupuestos de la Mitología y del inconsciente colectivo.

Me he referido antes a un cierto exilio minoritario de la música actual. Incorporarla, pero con exigencia, debe ser el resumen, la consecuencia de una continua labor cultural de integración de las Artes. Insisto en que no se trata de utopías sino de muy concretas experiencias que deben ser continuadas. No debe quedar al margen de esta labor, sino todo lo contrario, el mundo profesional de la enseñanza de la Música. No basta, aunque no ha llegado, la incorporación "formal" de los Conservatorios superiores a la Universidad: es necesario crear mundos de comunicación real, pues si bien podemos tener razón al hablar de la "sordera" de nuestros intelectuales, también se puede tener razón desde su campo para quejarse de la falta de inquietud intelectual, cultural, en nuestro mundo.

El esfuerzo social debe de ir amparado por la política musical que el Estado desarrolla. Quisiera recordar, para terminar, mi teoría, ampliamente expuesta de una nueva concepción del "servicio público" aplicado al mundo del espectáculo musical. Pues bien: la burocracia "ilustrada" capaz de realizar eso puede estructurar sus cuadros a través de esas minorías universitarias, capaces, muchas veces de manera autodidacta, de pasar del libro a la partitura, atentas a los múltiples signos de lucha contra la sociedad de consumo, ganados sus derechos a través de colas y más colas ante el Teatro Real, pero no menos a través de horas y horas de plena dedicación a dirigir el "ocio noble" de los Colegios Mayores.

Ramón Perales de la Cal

Los instrumentos musicales: su evolución. Instrumentos antiguos. Los elementos de la moderna orquesta sinfónica.

2

La historia de los instrumentos musicales nace con la del hombre y paralela a la propia música.

En los albores de la Humanidad, el hombre, aquel "homo erectus" u "homo sapiens", merced a su ingenio, pudo manufacturar sencillos instrumentos, una vez que hubo utilizado los recursos de su propio cuerpo: palmas, golpes sobre su pecho y el sonido de la voz.

Surgieron así algunos instrumentos, aprovechando la materia que le rodeaba: huesos sin medula, que pudo utilizar como silbato, sonoras piedras que entrechocaba, frutos desecados cuyas semillas sonaban en su interior, a modo de maracas, huesecillos enfilados en forma de collar o mandíbulas de animales empleadas como rascadores y un sinfín de ligeros instrumentos, tomados de la propia naturaleza y que se han dado en denominar IDIOFONOS.

Los AEROFONOS o instrumentos de aire incluyen lo que habitualmente se ha dado en denominar instrumentos de viento y no son sino tubos en cuyo interior vibra una columna de aire reproduciendo, como resultado, sonido.

1 Al grupo de los MEMBRANOFONOS pertenecen todos aquellos instrumentos que emiten sonidos al golpear una membrana o parche tensa, tendida sobre una abertura o concavidad. Todos son conocidos genéricamente como TAMBORES.

CORDOFONOS son los que producen sonido por frotamiento, pulsación o percusión de cuerdas, que están sujetas a ambos extremos de una caja de resonancia: "arpas", "liras", "guitarras", laúdes", "salterios", "violas", etc.

Partiendo de esta base clasificatoria se pueden agrupar los instrumentos por familias, en función de sus características y peculiaridades, tanto morfológicas como sonoras.

Diremos, por ejemplo, que a los instrumentos de cuerda frotada pertenecen a la familia de las antiguas "violas" o la de los

1

2

"violines", que engloban una gama de formas similares. El violín se asemeja a la viola, aunque es de menor tamaño, y ésta a su vez, más aguda que el violoncello, más voluminoso que ambos y más pequeño y agudo que el contrabajo.

Así, en las divisiones generales encontraremos nuevas subdivisiones que perfilan y delimitan la gran variedad existente de instrumentos de música, los cuales a lo largo de tantos siglos de Historia han evolucionado y se han ido perfeccionando a tenor de los descubrimientos que el hombre ha llevado a cabo.

No sería aventurado pensar que el gesto acompañaría al sonido. Al mover su propio cuerpo voluntaria o involuntariamente, abriría el camino a lo que, al correr el tiempo, habría de denominarse DANZA.

Obtener sonidos continuados, modificar su intensidad, perforar un hueso o una caña, suponen grandes períodos de tiempo y etapas culturales por las que hubo de atravesar el hombre primitivo.

Dejando atrás esta larga época, en la que la evolución fue menos patente y los restos iconográficos casi exiguos, entraremos en los capítulos de la Historia de la Antigüedad para extraer esos escasos datos que hacen referencia a los instrumentos musicales.

Poco conocemos de la música de los egip-

cios, aunque, sí, la predilección y alta estima que habría de merecerles, a juzgar por los papiros conservados o por la decoración de las pirámides y santuarios. Vestigios, todos ellos, que hablan de la prosperidad y consideración del carácter musical.

2 Citar sus medios de producción sonora, según las mismas fuentes plásticas, resulta sencillo: "arpas" de todos los tamaños y números de cuerdas; "sistros", instrumentos eminentemente religiosos; "flautas" simples llamadas "reba"; tambores, "crótalos" y demás instrumentos de percusión para acompañar al canto o la danza, también de antigua tradición.

Sobre el instrumentarium hebreo podemos indagar en las Sagradas Escrituras que recogen numerosas referencias a instrumentos musicales.

No pocas por cierto son las alusiones al rey David y a Salomón, que habría de sucederle. Numerosas ilustraciones y relieves salpican libros y cantorales de épocas posteriores o figuran en pórticos y tímpanos románicos o góticos, apareciendo generalmente David tañendo algún instrumento musical.

3 Una delicada leyenda hebrea relata cómo, mientras el rey dormía, el viento hacía sonar las cuerdas de su "arpa", acompañando con dulce música su sueño.

También sus Salmos plasman magníficamente el ambiente cultural de la antigüedad anterior al mundo Clásico. Por su belleza, hacemos mención a uno de ellos, el último del quinto libro, en el que se dan cita varios instrumentos, nombrados con la misma terminología con la que posteriormente habrían de conocerse, ya que la primera traducción de los Salmos fue hecha en hebreo, lengua de la que más tarde se haría al latín, circunstancia ésta que imposibilita el exacto conocimiento de ciertos aspectos musicales, aunque podamos aproximarnos lo suficiente respaldados por los restos arqueológicos, único camino par su identificación.

"Arpas", "címbalos", "salterios" y "flautas", fueron de similares características a las de otros pueblos. La "trompeta" sería instrumento insustituible en cualquier manifestación, incluso, como elemento bélico, al menos, con este fin, fue empleado en la toma de Jericó:

> *Tenía Jericó cerradas las puertas y bien echados los cerrojos por miedo a los hijos de Israel y nadie salía ni entraba en ella. Yahvéh dijo a Josué: "Mira, yo pongo en tus manos a Jericó y a su rey. Vosotros, esforzados guerreros, todos los hombres de guerra, rodearéis la ciudad dando una vuelta a su alrededor. Así haréis durante siete días. Siete sacerdotes llevarán las siete "trompetas jubilares" delante del arca.*
>
> *El séptimo día daréis la vuelta a la ciudad siete veces y los sacerdotes tocarán las trompetas. Cuando el "cuerno jubilar" suene, cuando oigan la voz de la "trompeta", todo el pueblo prorrumpirá en gran clamor y las murallas de la ciudad se derrumbarán y el pueblo se lanzará al asalto".*
>
> (Josué 6, 1-5)

El "cuerno jubilar" a que se hace referencia, sería el "Shofar", o "chofar", instrumento, hoy día, aún utilizado en las Sinagogas. Una pequeña "lira", el "kinnor", el "arpa", llamada "nevel", que contaba con diez cuerdas; la "trompeta" de agudos sonidos, "hazorra", serían los instrumentos que debieron pertenecer a la misma época.

Las más antiguas tradiciones del pueblo hindú hacen referencia a instrumentos músicos que han llegado hasta nosotros, a través de siglos. Tanto el Ramayana como el Mahabharata, seis siglos a. C., hacen a ellos referencia correspondiéndose con los que aparecen en las esculturas correspondientes a este período. El "gong", "kamsya", las "campanillas", "ghanta", la "vina", las "flautas", hoy empleadas por los encantadores de serpientes, denominadas "pungi" o "magidhi" y el "sitar".

Sobre bases firmemente religiosas se orientan las primeras manifestaciones musi-

3 4

5 6

cales chinas. En numerosas excavaciones han aparecido restos de algunos instrumentos vinculados a épocas neolíticas, como el "ch'ing", piedra sonora, y el "hsüan", especie de flauta, y un primitivo tambor, el "ku", y la campana, "chung", correspondientes ya a la Edad de Bronce.

Alguna información al respecto puede hallarse en el Libro de los Cantos, "Shih Ching", sobre aspectos varios de los pueblos primitivos chinos.

Nuevamente encontramos, en esta cultura, el empleo de la música acompañando festividades y conmemoraciones religiosas y civiles en combinación con justas poéticas y movidos bailes, que al son de "carillones de piedra", "litófonos" (pienchʼing"), campanillas varias y el "chêng" u "órgano de boca", cuyo origen se remonta diez siglos a. C., pondrían la nota de alegría a tales manifestaciones, ceremonias todas ellas que están bien descritas en el Libro o Registro de Ritos, en el que se incluye un capítulo denominado Memorial de música.

4 La mitología griega, salvando mitos y tradiciones locales, se erige como religión del pueblo griego. Con ella aparecen las leyendas del héroe Orfeo, padre de las cantos; Lino, creador del verso y música griegos, o de Olimpo, del que se dice dictó las leyes melódicas para la "flauta", "aulos", nueve siglos antes de nuestra era.

A la declamación poética o a la narración de las gestas de los dioses, habría de unirse el sonido de los instrumentos musicales; la "lira" fue uno de ellos, el más importante por sus caracteres divinos.

Homero, en la "Iliada", hace referencia a ella:

> *...recreaba*
> *su corazón de héroe con la dulce*
> *sonante, lira hermosa*

quien la nombra como "phorminx" o "kitharis" y "glaphyiros" a una de mayor tamaño. Posteriormente los nombres de "kithara" y "lyra", denominaron instrumentos que, aun siendo de iguales características, ofrecían diferencias, ya por la forma en que sobre ella se tocaba, ya por quien fuera tañida. El número de cuerdas variaba entre tres y doce.

"Psaltêrion", "magadis" y "pektis", eran términos usuales para designar al arpa.

5 Anacronte cantaba en uno de sus poemas:

> *Vibró las veinte cuerdas*
> *de su armónica magadis*

instrumento también conocido como "sambyke".

El "aulos", asociado al culto de Baco, equivalente a la "tibia" romana, traduce exactamente "tubo", y no es sino aquel que aparece como motivo decorativo en vasos o relieves griegos y romanos, no tratándose de "flautas", concepto muy generalizado, sino de dobles "oboes" cuyo sonido debió de

ser tan excitante como el de las actuales "gaitas".

Las "flautas de pan" o "siringas" eran de humilde cuna; instrumento bucólico que los antiguos textos ponen siempre en manos de pastores.

"Salpinx" eran las "trompetas rectas" que se corresponden con la "tuba", conocida por los romanos, de uso militar fundamentalmente. Instrumentos que requerían gran potencia en el soplo para conseguir hacerlas sonar a juzgar por la posición del instrumentista en numerosos relieves, con una mano afirmando la cabeza, sin duda para conferir mayor fuerza a la ejecución.

...cuán sonora
se oye la voz de la marcial trompeta...

escribe Homero.

"Tympanon" era, entre los antiguos griegos y romanos, el "tambor de marco" que golpeaban con las manos, siendo exclusivamente tañido por mujeres, dedicadas a los cultos de Dionisios y Cibeles.

De similares características a las de otros pueblos, fueron los "címbalos" o discos de metal, para ser empleados golpeándolos también para hacer señales.

El "hydraulis" u "órgano" era conocido, ya en los primeros años del Cristianismo, suponiéndosele potente, opuesto a la discreta sonoridad de los demás instrumentos.

Roma, que como en otros múltiples aspectos de la cultura, siguió los pasos de Grecia, no aportó instrumento alguno a la Organografía antigua.

La "tuba", el "lituus" o el "cornu", ya habían sido empleados en la guerra debido, probablemente, al alcance de su sonoridad.

Nerón, capaz de incendiar la ciudad de Roma para satisfacer sus caprichos estéticos, fue protector del arte musical, a la vez que afamado instrumentista.

Músicos de todas partes acudían a Roma con el ánimo exclusivo de escucharle y deleitarse con sus músicas y cantos.

Voces e instrumentos se unían intercalando adornos musicales, entremezclándose con las melodías interpretadas por los cantantes. Horacio, en una de sus Odas, la dedicada a Mecenas, cita algunos instrumentos, cuando escribe:

¿Cuándo feliz Mecenas,
alegre por haber vencido al César,
contigo beberé en tu altiva casa
(así lo quier Júpiter), el Cécubo
que tiene reservado
para festivos días
a los acordes de las "liras dorias"
y "flautas frigias"?

La Iglesia primitiva no permitió el uso de los instrumentos durante la liturgia, por considerarlos reminiscencia de la paganía, anatematización que, muy posteriormente, recoge Santo Tomás, considerándolos como inductores al pecado, por sus redondeadas formas que recordaban al cuerpo humano.

Quizá sea ésta la razón por la cual el instrumentarium antiguo no ofrece ejemplos en los que pueda apreciarse una evolución o aparición de nuevas formas o tipos de instrumentos.

6 Abundantes y ricas fuentes de investigación organográfica ofrecen la imaginería, la pintura y el dibujo en los códices miniados y las ilustraciones en piedra que adornan las construcciones arquitectónicas religiosas y civiles que se levantan en toda Europa, amén de la bibliografía general de la cultura literaria e histórico-artística.

Pero son raras las ocasiones en que dichas fuentes arrojan datos concretos acerca de las peculiaridades técnicas y musicales de los instrumentos que en ellas aparacen. De otro lado la Historia General de la Música presenta grandes vacíos y no pocos errores.

El nombre de los instrumentos, en la mayoría de las ocasiones, se halla en lenguas como el árabe, el latín o el griego, cuando no en dialectos, que hacen ardua, si no imposible, la labor de identificación y catalogación.

Llega hasta nuestros días el nombre de gran número de instrumentos en su acepción original o ligeramente alterado, merced a la intervención de glosadores y filólogos que, en todas las épocas, corrigieron o introdujeron, para mayor confusionismo, nuevas y arbitrarias modificaciones.

Por ello y ante la escasez de datos concretos o la imprecisión en las descripciones de los instrumentos, fruto en no pocas ocasiones de la imaginación de los autores medievales, es necesario recurrir a los tratados de instrumentos que, aun siendo posteriores a la época, arrojen la luz suficiente para el esclarecimiento de sus aspectos tanto morfológicos como técnicos.

Podrían ser estos libros: la "Declaración de instrumentos musicales" de Fray Juan Bermudo, impreso en Osuna el año 1555, el "Melopeo y Maestro" de Cerone, publicado en Nápoles el año 1613 o la "Escuela de Música" de Fray Pablo Nasarre, impreso en Zaragoza en 1724.

Sin parar mientes en la citada y nada desdeñable aportación arquitectónica de auténticas y fidedignas orquestas y agrupaciones medievales en piedra, deberá prestarse atención a las fuentes bibliográficas de la literatura de la Edad Media, que aunque en forma menos plástica, deja traslucir con más lujo de detalles, los instrumentos que, durante estos siglos, estuvieron en boga.

Las primeras manifestaciones organográficas se encuentran en la descripción escueta del instrumental, en tiempos de San Isidoro. En el segundo libro de sus "Etimologías" define la música como la pericia de la modulación en el sonido y en el canto, a la vez que cita instrumentos, como el "organum", la "fístula", la "pándura", el "tintinábulum" o la "symphoniam", que algunos siglos más tarde encontraremos con el mismo nombre, designando instrumentos similares, tan sólo modificados en formas no substanciales.

Pero será la poesía de los primitivos mesteres de clerecía, unida a la gracia e ingenuidad de las miniaturas que ilustran tantos libros y cantorales, los que den la pauta para nombrar y ordenar la diversidad instrumental que refieren.

El autor del Libro de Apolonio era, según deja entrever, entendido en la práctica de la música. En el Poema de Alexandre se advierte la distinción o, más bien, el acoplamiento entre los "...instrumentos que usan los juglares y otros de mayor precio que usan los escolares...". Aunque los segundos no quedan citados, sí la "symphonia", la "giga", los "albogues", la "viola" y el "salterio" propios de los primeros.

Pero estas referencias quedan paliadas por la riqueza e importancia capital de las enumeraciones instrumentales que el Arcipreste de Hita hace en su "Libro de Buen Amor", a través del cual podría asegurarse que era conocedor de la música, disciplina que cultivaba y profesaba en el sentido técnico de la palabra.

Consta por las repetidas declaraciones de instrumentos que se hallan en el poema, por la selección que hace de los instrumentos que "convienen a los cantares de arábigo...", por haber compuesto letras y sin duda la música de danzas para "...troteras e cantaderas...", o por las repetidas alusiones, que de la práctica de la música hace en numerosos pasajes.

Por su importancia, transcribimos el pasaje más importante y completo del Poema:

DE COMO CLERIGOS E LEGOS E FRAYRES E MONJAS E DUEÑAS E JOGLARES SALIERON A REÇEBIR A DON AMOR

Día era muy ssanto de la Pascua mayor:
el sol salya muy claro e de noble color;
los omes e las aves e toda noble flor,
todos van rresçebir cantando al Amor.

Rresçíbenle las aves, gayos e ruyseñores,
calandrias, papagayos mayores e meno-
[res,
dan cantos plaçenteros e de dulçes ssa-
[bores:

más alegría fazen los que son más me-
[nores.

Rreçíbenle los árboles con rramos e con
[flores
de diviersas maneras, de fermosas co-
[lores,
rreçíbenle los omes e dueñas con amores:
con muchos instrumentos salen los ata-
[bores.

Ally sale gritando la guitarra morisca,
de las vozes aguda, de los puntos arisca.
El corpudo alaút, que tyen punto a la
[trisca,
la guitarra ladina con estos se aprisca.

El rrabé gritador con la su alta nota:
¡calbi, garabí! *ba teniendo la su nota:*
el salterio con ellos más alto que la mota,
la vyyuela de péñola con estos ay sota.

Medio caño e harpa con el rrabé morisco,
entr' ellos alegrança al galopa françisco,
la rrota diz' con ellos más alta que un
[risco,
con ella el taborete, syn él non vale un
[prisco.

La vihuela de arco faze dulçes vayladas,
adormiendo a las vezes, muy alta a las
[vegadas,
vozes dulçes, sabrosas, claras e bien pun-
[tadas,
a las gentes alegra, todas tyene pagadas.

Dulce caño entero sal' con el panderete,
con sonajas d'açófar faze dulçe sonete,
los órganos que dizen chançonetas e mo-
[tete,
la ¡Hadedur' alvardana! *entr'ellos s'en-*
[tremete.

Gayta e axabeba, el inchado albogón,
çinfonía e baldosa en esta fiesta sson,
el ffrançés odreçillo con estos se conpón',
la neçiacha vandurria aquí pone su son.

Trompas e añafiles ssalen con atabales.
Non fueron tyenpo ha plaçenterías tales,
tan grandes alegrías nin atán comunales:
de juglares van llenas cuestas e eriales.

De esta hermosa descripción serán tomados los instrumentos, si bien deben establecerse algunas consideraciones previas:

a) La casi totalidad de los instrumentos medievales proceden de Asia, llegando a Europa a través de Bizancio o por el imperio islámico norte-africano.

b) Los instrumentos de cuerda, antes del siglo X no fueron tañidos con arco, elemento que penetra en el contienente europeo a través de la España árabe, estando generalizado su uso a partir de entonces.

c) Dentro de Europa los instrumentos de cuerda tomaron la forma de "laúdes" en la zona sur y de "liras" en la central y nórdica.

Apreciaciones todas ellas que pueden cotejarse en los manuscritos miniados de la época y no debe sorprender el que en ellos se confundan con ligereza los instrumentos que habían sido empleados punteándolos, pasando después a ser tañidos con arco.

7 A la familia de las antiguas "violas de arco" pertenecen los dos instrumentos que tuvieron máxima importancia y caracterizaron e influyeron definitivamente en la música de la Edad Media, el "rabel", conocido indistintamente como "rebec", "giga" o "rubeba" y las "fídulas", que no son sino "violas" o "vihuelas de arco", anteriores al siglo XV.

Aunque frecuentemente confundidos en un principio, adquirieron con prontitud autonomía propia en virtud de sus peculiaridades técnicas, pues, mientras que el "rabel" es de pequeño tamaño, de cuerpo piriforme y alargado, terminado en un clavijero con forma de hoz, las "fídulas" era de tamaño sensiblemente mayor, de cuerpo plano, tapas paralelas y clavijero, plano también, variando sus cuerdas en número de tres, cuatro y cinco.

Ambos instrumentos se encuentran también mencionados en los "Milagros de Nuestra Señora", de Berceo, y en el "Libro de Alexandre", siendo, para la música de los siglos XIII al XV, lo que el "violín" y la "viola" habrían de significar para la música dieciochesca. Será suficiente apuntar que el nombre popular con el que se conoce el "violín" en Inglaterra es el de "fiddel" y "geige" en Alemania.

Fueron, sin duda, los más estimados para la interpretación tanto de la música culta medieval como para la popular, preferida junto al "arpa" por juglares y trovadores. En las miniaturas polícromas de las "Cantigas de Santa María", del Rey Alfonso X el Sabio, pueden contemplarse modelos de variadas formas y número de cuerdas.

8 Su importancia fue notoria, por la constante influencia que ejercierons sobre el instrumentarium medieval, dando lugar, en su evolución, a la familia de las "violas de gamba" o de "pierna" que tanto auge alcanzaron en la época renacentista y barroca, diferenciadas de aquellas conocidas como "violas de brazo" o de "braccio", familia a la que pertenecen "violines", "quintones" y "violas".

Ajeno a los instrumentos de arco, en cuanto a la forma de ser producido el sonido se refiere y que coincide con el sistema empleado, el de frotación, queda referida la "çinfonía", también conocida como "organistrum", "viola de rueda", "zampoña" y "zanfona".

9 Fue este instrumento muy cultivado por las clases elevadas de la Edad Media, perdurando, aún, en el Renacimiento.

Su funcionamiento es secillo y original, una rueda de madera unida a un manubrio frota continuamente las cuerdas, que son pulsadas mediante un teclado paralelo al bastidor, mientras que otras varias producen, al ser frotadas, un sonido continuo, sirviendo de acompañamiento o pedal a la melodía, que sobre una de ellas se ejecuta.

La moda de este instrumento resistió hasta fines del siglo XV, siendo después, a pesar de un renocimiento postrero, abandonado a los músicos nómadas y pordioseros que la popularizaron con el nombre de "lyra mendicorum".

Coexistiendo con los instrumentos de cuerda frotada, se encuentra otro importante grupo, el de los "punteados" o "pulsados", íntimamente relacionados con las "fídulas". Se trata de las "vihuelas de péñola", "cedras", "cítolas", "baldosas", "arpas", "medio caño", "caño entero", "salterios" y las "guitarras latina y "morisca".

Puede apreciarse cómo, en numerosas miniaturas de los siglos XI y XII aparecen representadas tales "fídulas", tañidas indistintamente con arco o punteadas con los dedos o con el plectro.

A pesar del gran favor de que gozara el empleo del arco, muchos países se resistieron a la nueva modalidad, conservando su tradicional manera de tañerlos, por lo que, especialmente en los pueblos mediterráneos, fueron transformándose para mayor facilidad en la técnica de la ejecución. De esta manera aparecieron esos primeros instrumentos de la familia de las "fídulas", todos ellos antepasados directos de las "vihuelas de mano" y de los "cistres", que tanto auge habrían de alcanzar en la Europa renacentista.

10 La "cítola", aun tratándose de uno de los instrumentos más antiguos, no aparece mencionada hasta mediados del siglo XIII, en el "Libro de Alexandre", como un instrumento

7

8

trotero y albardán, apto para el uso que de él hacían juglares graciosos y truhanes que continuamente recorrían comarcas y ciudades. Con el mismo carácter popular se refiere a ella el Arcipreste: "... tañía el rabadán la cítara trotera...".

Estas primitivas "cítolas" fueron evolucionando a partir del siglo XV hacia un subtipo de instrumentos, definidos en los siglos XVI y XVII como "cistre" o "cistro".

Conservando la forma de las "fídulas", modificadas y perfeccionadas por la cultura musical europea con influencias hispanoárabes, surgen las "guitarras", en sus variedades de "latina" y "morisca", conservando la morfología de las "fídulas" y con la adición de trastes, que hacían más perfecta su afinación.

11 Instrumentos, que pierden su hegemonía ante el empuje del "laud". Aparece en muy variadas versiones. Del siglo IX son los primeros testimonios de su existencia en Europa, en dos formas diferentes, "laud largo", conocido en árabe como "tanbur" y "laud corto". Aunque la verdadera penetración del "laud" en Europa no se produce hasta mediados del siglo XIV, su tradición en España fue mucho más antigua, importado por las frecuentes incursiones de moros y sarracenos.

Al-Farabí, teórico árabe del siglo X, es el primero que trata ampliamente el instrumento en su "Libro de Música" y aparece mencionado continuamente en las antiguas crónicas y relaciones instrumentales. Citamos la que se encuentra en el Poema de Alfonso XI:

El laud ivan tañendo
estromento falaguero
la vihuela tañendo
el rabé con el salterio

Fue durante los siglos XV y XVI cuando los "laudes" alcanzaron verdadero auge, al conquistar un lugar preeminente en cualquier formación musical.

9

10

11

12

Durante los primeros años del siglo XV el número de cuerdas u órdenes era de seis, siete y ocho, alcanzando hasta las once tradicionales en la segunda mitad de esa misma centuria, aunque ha de entenderse que por ser órdenes dobles el número de once correspondía nada más que a cinco y una cuerda sencilla.

Tanto la forma como la encordadura definitiva datan del siglo XVI.

12 Las mismas "fídulas" o "violas" que en el siglo XIII eran tañidas con arco lo fueron también punteadas con los dedos o el plectro. Prueba de ellos son las miniaturas alfonsíes, en las que varios juglares tocan instrumentos iguales, con técnicas diferentes. Aquellas que eran punteadas recibieron el nombre de "vihuelas de péñola", que habrían de ceder en importancia ante el empuje del

"laud" y recobrarla, ya entrado el siglo XVI, con la práctica de la polifonía.

En esta época se hablaba tan sólo de "vihuelas de mano" y de "guitarras", salvando algunas diferencias, tanto por el número de cuerdas como por la riqueza y lujo de su construcción o su abolengo aristocrático aquélla y popular ésta.

Amplia y magnífica es la literatura musical para la "vihuela", que los compositores, los vihuelistas clásicos del Renacimiento, escribieron. Luis de Milán alcanza la fama con su obra "El Maestro", al igual que los seis libros del "Delfín" de Luis de Narváez, los "Tres libros de música en cifra para vihuela", de Alonso de Mudarra o la "Silva de Sirenas" de Valderrábano.

La afinidad de la "vihuela" y la "guitarra" fue tal, que Juan Bermudo, en su libro "Declaración de Instrumentos Musicales", impreso en Osuna, el año 1555 aclara:

> *"Si de la "vihuela" queréis hacer "guitarra", quitadle la prima y la sexta y las cuatro cuerdas que le quedan, son las de la "guitarra" y si queréis de la "guitarra" hacer "vihuela", ponedle una sexta y una prima."*

La "guitarra" fue bullanguera y popular, a juzgar por las numerosas alusiones literarias de la época que a ella se hacen, puestas siempre en manos de barberos y gentes de humilde condición.

Así, Quevedo, en "Las zahurdas de Plutón", comenta que el mayor tormento de los barberos en el infierno consiste en no poder tocar la "guitarra", y escribe:

> *Pasé allí y vi, en justa pena, a los barberos atados y las manos sueltas y sobre la cabeza una guitarra... y cuando iban con aquel ansia natural de pasacalles a tañer, la guitarra les huía... y ésta era su pena.*

13 "Arpa" y "salterio" pertenecen a la misma familia de instrumentos, los pulsados, si bien su forma es bien diferente.

El "arpa", de añeja tradición, fue uno de los instrumentos más populares durante la Edad Media. Irlanda es uno de los países que la adoptan en primer lugar, difundiéndola, al poco tiempo, por el continente. Estas arpas antiguas, en su versión de los siglos IX y X, fueron conocidas con el nombre de "crot" o "crwth" y son las que aparecen en los códices de estos siglos, puestas en manos del rey David, alternando con las de tipo continental más próximas a la forma actual del instrumento.

Cervantes, que a lo largo de todas sus obras ofrece numerosísimas noticias sobre toda clase de instrumentos, escribe en "La Ilustre fregona":

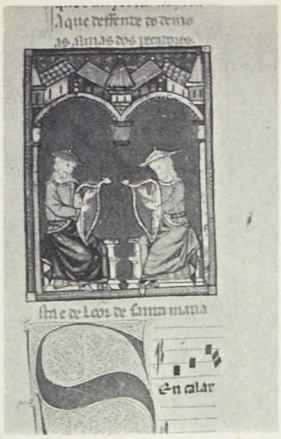
> *"...la mejor voz pierde sus quilates, cuando no se acompaña con el arpa."*

Este mismo instrumento fue empleado para la interpretación de la música culta, según puede comprobarse en las inspiradas composiciones que Antonio de Cabezón o Ruiz de Ribayaz le dedicaron.

14 El "salterio" es una instrumento de forma trapezoidal, provisto de gran número de cuerdas, veintitrés por lo general, que estaban montadas sobre una caja de madera en cuyos extremos se anudaban las cuerdas. Su procedencia es ciertamente oriental, llegando a Occidente con los Cruzados a principios del siglo XII y por los árabes que, también a través de España, lo introdujeron en Europa. Estos "salterios" árabes se denominaban "cannon" o "medio cannon", según fuera su forma trapezoidal o semitrapezoidal. 15

Otra variedad del "salterio" es el "dulcemelos", de características similares, si no iguales, a excepción de la manera en que se produce el sonido. En ellos, unas varitas guarnecidas por badana en uno de sus extremos percute sobre las cuerdas, logrando un timbre más dulce que el producido por el plectro o los dedos. 16

La moda y uso, tanto del "dulcemelos" como del "salterio", se perdió entrado ya el siglo XVI, ante las ventajas que ofrecían



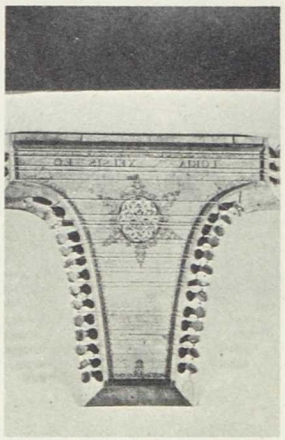
13

14

15

16

17



las "espinetas", "virginales" y "clavicordios", que por entonces empezaban a proliferar, dadas las posibilidades que estos instrumentos de tecla ofrecían al poder hacer sonar varias notas a la vez. Su forma externa era cuadrada o alargada (de cola). Sobre la tabla armónica o en la tapa se pintaban agradables motivos que favorecían la estética del instrumento o se perforaba aquélla, con rosetones bellamente marqueteados. Surgió la idea de introducir un timbre nuevo en el instrumento, que permitiera hacer algún contraste en la interpretación de la música. Este recurso, que fue denominado "registro", hacía la sonoridad de los clavicordios y espinetas semejante a la del tradicional "laud".

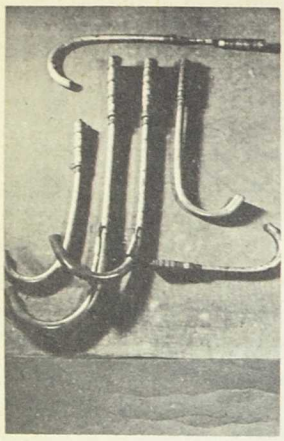
Siguen los instrumentos de viento o soplo, en sus versiones de caña y boquilla. Son de madera, manufacturados de forma más o menos rústica, de tubo cónico o cilíndrico y con lengüeta de caña doble y sencilla.

17 La "dulzaina" fue instrumento de caña doble, con tubo acabado en un pabellón añadido en forma de vaso o campana; es curioso observar cómo, al igual que la "gaita mora" actual, después de la embocadura, una rodaja de cuerno se encuentra adosada al tubo para apoyar los labios, cuando el instrumentista pretende producir sonidos más intensos.

Junto a ellas, ocuparon lugar preponderante también las "gaitas" o "cornamusas", compuestas de una gran bolsa de cuero, que hace las veces de depósito de aire y que se alimenta, soplando intermitentemente, ya por el instrumentista, ya mediante un fuelle accionado con el brazo; en el pellejo se insertan uno o más tubos de lengüeta doble que tienen misiones diferentes; si están encargados de la melodía se llaman "punteros", "chirimías" y "caramillos"; si, por el contrario, tan sólo sirven para producir notas pedales, se denominan "roncones". Las "gaitas" y "cornamusas", muy populares entre los siglos XIII y XV, fueron conocidas también con los nombres de "museta" y "francés odrecillo".

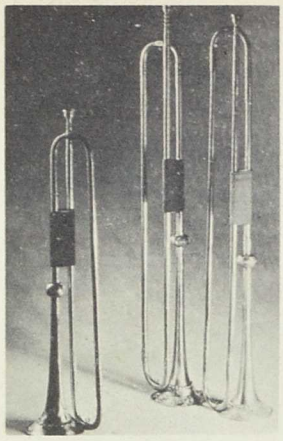
19 Ejemplo de flautas, tanto verticales como traveseras, aparecen muy frecuentemente representadas. Su morfología es sencilla, el tubo abierto, biselado en uno de los extremos, produce una serie de sonidos con la ayuda de una agujeros perforados sobre el tubo. Las "axabebas" o "flautas traveseras" penetraron en Europa a través de Bizancio y de la España árabe.

18 Instrumento de lengüeta doble, es también el "cromorno" u "orlo", respondiendo este nombre a su forma, "cuerno curvado", que aparece bajo la denominación de "krummhorn", en la segunda mitad del siglo XV.



18

19



20

21

Durante la Alta Edad Media hállanse en Europa, como resto de la herencia del Imperio Romano, la práctica de la música en un cierto tipo de "tubas" muy estilizadas, influenciadas por la "trompeta árabe" o "añafil".

20 De su importancia da idea el privilegio social que representó el mantenimiento de músicos trompeteros, predicamento reservado a la alta nobleza y más tarde a los municipios de las ciudades. Por esta razón las trompetas llevaban siempre suspendido un estandarte con las correspondientes armas señoriales y palaciegas de cada casa.

A fines del siglo XIV aparece un nuevo tipo de trompetas: las "españolas" o "trompetas bastardas", instrumentos destinados a integrar pequeñas agrupaciones instrumentales o para la ejecución de toques militares y guerreros.

Con el nombre de "sacabuches", derivado del francés "sacqueboute", conocemos los primitivos trombones. Eran de paredes gruesas y el pabellón se ensanchaba menos que en los actuales, estando, además, bellamente decorados.

"Atabales", "sonajas de latón", "platillos", "tamborete", "panderos" y "címbalos", encuentran sus homónimos en los actuales instrumentos de percusión. Sí merece ser destacado el "campanil" o "tintinábulum", muy apreciado en las formaciones instrumentales de la época.

21 Sobre un marco de madera eran colocados unas campanas sencillas de diferentes tamaños que producían, según su volumen, sonidos de diferente altura, dando un peculiar color a la tímbrica general del grupo.

El estilo barroco musical se hace presente en el desarrollo de la música instrumental. Bach y Haendel son sus más genuinos representantes. La melodía acompañada surge como forma primordial, requiriendo instrumentos y técnicas musicales diferentes. Los primeros instrumentos que se adaptaron a esta nueva modalidad fueron aquellos que podían emitir varios sonidos a la vez.

22 Así empezó a cundir el empleo de los "archilaudes" y "teorbas", creación de los luthieres italianos. Sus proporciones eran sensiblemente mayores que las de los antiguos "laudes", sus antecedentes directos, mástil alargado con doble clavijero en los que se anudaban tanto las cuerdas que se pulsaban como aquellas que estaban destinadas a sonar por simpatía, agrandando así la sonoridad general del instrumento.

23 Las "fídulas" y "viellas", que habían acaparado la música instrumental de la Edad

Media y el Renacimiento y fueron el soporte para las voces, evolucionan con unos artesanos que engrandecieron la escuela de instrumentos de arco. La familia de las "violas" era amplia y de gran variedad. Unos se tañían en posición vertical, apoyándolos o sujetándolos entre las piernas, según su tamaño, y fueron denominados, por ello, "violas de gamba" o de "pierna", de las que existía toda una gama según sus tesituras. Su forma externa habría de sufrir muchos cambios, hasta que los violeros del siglo XVII impusieron su morfología definitiva. Tapa posterior plana, cintura marcada y clavijero, generalmente rematado por una delicada talla que confería al instrumento variedad y belleza.

Al lado de aquéllas coexistieron las violas de "braccio" o "brazo", así nombradas para diferenciar la posición en que debían ser tañidas y la familia a la que correspondían.

24 Su morfología evoluciona hacia los instrumentos de la familia del "violín", éste de origen incierto.

Aunque el término "violino" es italiano y fuera entonces reconocido como instrumento principal, tenía ya un puesto relevante en la música francesa de ballet.

Sus primeros grandes artífices vivieron en Brescia y Lombardía; Gasparo de Salo y Paolo Maggini dieron forma a un instrumento de cortas dimensiones, pero con características similares al que habría de ser modelo definitivo, salido de los talleres de Cremona, en los que la familia de los Amati trabajaban. Uno de ellos, Nicola, fue maestro del más grande artífice de todos los tiempos, Antonio Stradivari. A su lado surgieron otros varios que universalizaron la escuela, Bergonzi y Guarnieri.

La escuela italiana fue introducida fundamentalmente en Alemania, Inglaterra y Francia, donde trabajaban Steiner, Norman y Lupot principalmente.

Violines, "violas", "violoncellos" y "contrabajos", con ligeras variantes de los que entonces salieran de los talleres. han llegado hasta nuestros días, según los patrones de los afamados violeros.

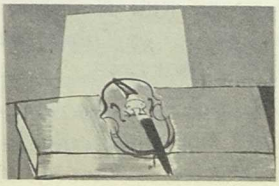
La aparición de la polifonía y su evolución a formas contrapuntísticas e instrumentales facilitaron el desarrollo técnico de un instrumento de pasado remoto, el "órgano". Durante el siglo XVI empiezan a cobrar auge, en Alemania y Flandes, las primeras industrias organeras que, con sus adelantos mecánicos introducidos en los instrumentos, influyeron definitivamente en el estilo de composición y formas musicales dedicadas al órgano. Bach habría de ser su máximo representante.

También en España la influencia se dejó sentir, difundiéndose con prontitud un tipo de "órgano", con características propias, conocido como "órgano ibérico", para el que un nutrido grupo de compositores escribieron música. Antonio de Cabezón, Correa de Arauxo o Francisco Peraza son buen ejemplo de ello.

Cada época dejó sentir su influencia en el "órgano". En una primera etapa, el siglo XVI, tenía registros, compuestos por tubos de lengüeta batiente que cayeron posteriormente en desuso. Durante los siglos XVII y XVIII el instrumento poseía "juegos simples" y de

22

24



23

"mixturas", para alcanzar, entrado ya el siglo XIX, su máximo desarrollo con el llamado "órgano romántico", de compleja maquinaria, numerosos registros y efectos expresivos varios.

25 y 26 Con anterioridad a estos magníficos instrumentos, algunos de ellos con proporciones desmesuradas, existieron otros de características particulares y dimensiones exiguas. Se trata de los llamados "órganos positivos" y "órganos portativos", aquél con dos registros, "flautado" y "tapadillo", y que sin llegar a las medidas del "órgano" de iglesia, resultaba idóneo para ambientes reducidos, aunque impracticable para moverlo. El "órgano portativo" era de cómodas proporciones, lo que hacía factible su traslado. El instrumentista solía llevarlo colgado del cuello, en forma similar a la de los modernos acordeonistas.

Derivado del "órgano" es también el "armonium". Data del siglo XVIII y fue utilizado para los servicios religiosos de menor importancia.

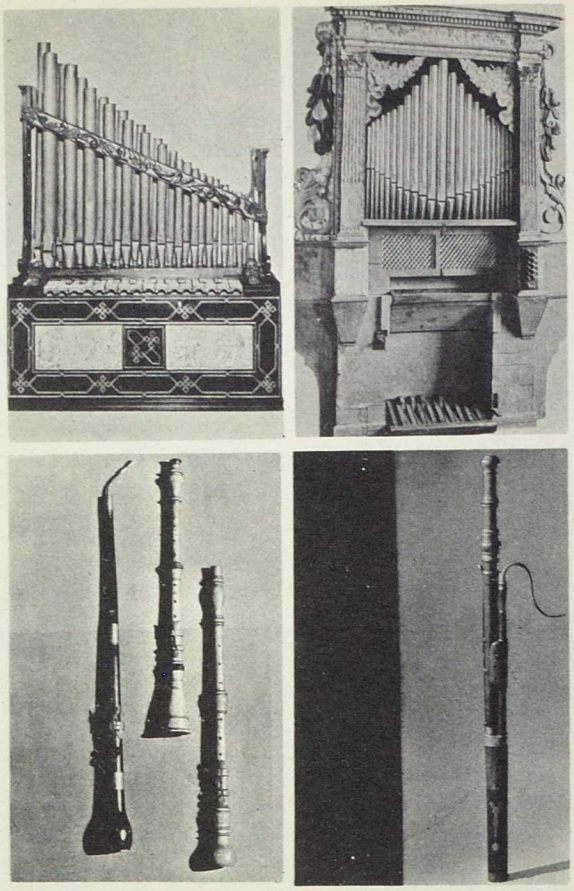
27 Del período barroco proceden la mayor parte de los instrumentos de viento en sus variedades de lengüeta y boquilla, si bien su origen fue anterior.

Así, el "oboe", instrumento de lengüeta doble, es quizá el más importante de los integrantes de esta gran familia. En el siglo XVI contaba tan sólo con una llave auxiliar para aumentar paulatinamente a seis, dos siglos más tarde. Durante el siglo XIX se generalizó el uso de un modelo más evolucionado de diez llaves fabricado por el vienés Sellner.

Los adelantos mecánicos del belga Boehm confirieron al instrumento las características actuales.

Sigue, en tesitura, el "oboe de amor", instrumento muy utilizado en la época de Bach. El "corno inglés", más grave que el "oboe" ordinario, siendo su antecesor el "oboe de caccia" (de caza), de cuerpo curvado.

El "fagot", derivado de las antiguas "bombardas" y del "rancket", es instrumento, también de tubo de madera, en el que están



25 26
27 28

perforados los agujeros. Su origen podría fecharse en el siglo XVI, pero el sistema definitivo, consistente en un tubo doblado al que se conecta un tudel que aloja la lengüeta, fue perfeccionado por Schelltzer, mediado el siglo XVII. 28

El "contrafagot" es una réplica del "fagot", del que se diferencia en el tamaño y tesitura.

El origen de la familia de los "clarinetes" no se remonta más allá del siglo XVIII, aunque existieron otros instrumento que pudieran haber sido sus antecesores directos.

Fue construido y perfeccionado por su creador Denner. Era de ébano, taladrado el tubo con seis orificios y estaba provisto de

dos llaves. Posteriormente, en el siglo XIX, encontramos ya un "clarinete" sensiblemente evolucionado, hasta que los intentos de aplicarle el sistema Boehm fructificaron en el actual instrumento, que ha alcanzado posibilidades inverosímiles con la música jazzística.

Integran la familia el "requinto", más agudo, "soprano", "tenor", "bajo" y "contrabajo".

Adolph Sax, hábil fabricante de instrumentos, creó un nuevo modelo, híbrido por su sonoridad, similar a los de madera, con estructura metálica, el "saxofón". Consiste en un tubo curvado por los extremos, en uno de los cuales, el superior, se acopla la boquilla que porta una sola lengüeta. Berlioz, en su "Tratado de Instrumentación", escribe a propósito de este instrumento:

> *"Estas maravillosas voces incluidas en la orquesta poseen cualidades raras y preciosas, dulces y penetrantes en los agudos, llenas y maleables en los graves. Es, en suma, un timbre muy "sui generis" que nos ofrece vagas analogías con la primera cuerda del violoncello, con el clarinete o con el corno inglés; envuelto todo en una media tinta metalizada que le da un acento particular."*

La "flauta" es uno de los instrumentos más antiguos, empleada ya en épocas prehistóricas, según comentábamos en un principio. Después de un proceso evolutivo normal, alcanza el siglo XVI, siendo tañida en posición vertical y siendo conocidas como "flautas rectoras" o de "pico", hoy "flautas dulces". La familia está compuesta por la "sopranino", "soprano", "alto", "tenor" y "bajo".

La literatura musical para estos instrumentos, el más común la "flauta alto", es amplia, habiendo escrito para ella compositores como Schütz, Telemann, Foster y Bach, quien la incluye como instrumento solista en dos de sus Conciertos brandeburgueses.

Con el mismo nombre pero designando diferente posición, conocemos la "flauta travesera", que procede de la "axabeba" medieval. Siempre se mantuvo eclipsada por la popularidad que había logrado la de "pico".

En los primeros años del siglo XVIII se establece como instrumento insustituible en cualquier agrupación musical. Por los mismos años, aparece un amplio tratado sobre ella, "Principios de la flauta travesera", que brindaba normas para su correcta ejecución.

Pero la verdadera evolución no tiene lugar hasta el año 1744, época en la que adopta una llave, primer paso hacia la perfección lograda por el ya citado Boehm, sistema difundido y aceptado sin reparos en todo el mundo occidental.

29 El "flautín" o "piccolo", de registro más agudo y por consiguiente de dimensiones menores, forma parte de la familia de las "flautas traveseras", también integrada por instrumentos de diferentes tesituras y tamaños.

Desde que en el siglo XVI la música instrumental se independiza adquiriendo su propia literatura musical, cada siglo se ha caracterizado por la importncia de algún determinado instrumento, alcanzada en virtud de sus posibilidades. El siglo XVI, el "laud" y las "vihuelas" tienen la hegemonía; el siglo del "violín" es el XVII; el "órgano" y el "clave" durante el XVIII y la música del siglo XIX tendrá como protagonista principal al "piano".

Magnífico instrumento éste, de cuerdas percutidas por macillos que son accionados por el teclado. Nace como una necesidad de producir sonidos con más potencia. En 1711 el italiano Bartolomeo Cristofori presenta un instrumento que denominó "Clavicembalo col piano e forte". Se trataba de un mecanismo por el cual se relegaba el antiguo procedimiento de pulsación, por medio de púas por el de percusión con macillos. No cabe comentar la rápida difusión del instrumento, pese a las múltiples polémicas surgidas, y la rápida evolución y perfeccionamiento

técnico, para llegar al actual, en las tres formas características: "gran cola", "media cola" y "cuarto de cola" o "Mignon".

Muy corriente es, asimismo, el "piano vertical", de uso doméstico o para estudio.

El siglo del estilo Romántico, el XIX, tiene como una de sus características desarrollar al máximo las posibilidades virtuosísticas, tanto del instrumento como del intérprete, resultando como consecuencia la preocupación de los fabricantes de instrumentos por perfeccionarlos para obtener el mayor número de recursos sonoros a la vez que facilitar en lo posible la ejecución de complejas músicas para ellos compuestas. La orquesta aumenta el número de instrumentos de cuerda, cobrando realce algunos de ellos, hasta entonces, sumidos en un segundo o tercer plano. Las grandes agrupaciones orquestales necesitan de nuevas y más potentes sonoridades, circunstancia que favorece la difusión de nuevos o renovados instrumentos de metal y percusión.

Para mayor confusionismo en la nomenclatura de los instrumentos, cada uno de los fabricantes introdujeron variantes terminológicas para designar sus propios instrumentos, en la mayoría de las ocasiones, similares a los ya existentes, modificados en mínimos detalles.

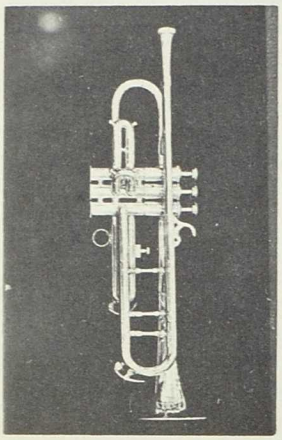
Así ocurrió con la familia de los "bugles" y de los "fliscornos". Los primeros son instrumentos de metal provistos de llaves que tapan o liberan los orificios practicados sobre el tubo, de forma cónica. Existen otros sin llaves que no son sino "trompetas" con el tubo doblado elípticamente.

Los "fliscornos" son instrumentos también de metal y tubo cilíndrico en la mayor parte de su recorrido, a excepción del extremo inferior que se hace cónico hasta rematar en un pabellón.

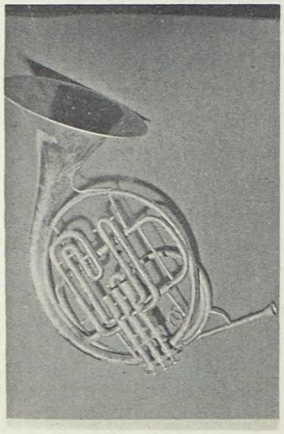
Todos ellos se vieron favorecidos por la invención del sistema de pistones o émbolos, soldados al tubo, que hicieron más perfecta la ejecución.

29

30



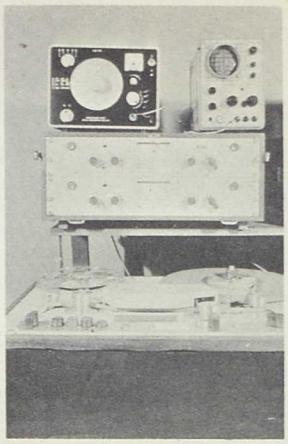
31



30 La "trompeta" del siglo XVI no difería en mucho de la morfología del instrumento actual. Se difundieron varios tipos: la "trompeta militar" o de "campaña", utilizada para dar órdenes, siendo conocida en España como "trompeta bastarda" o "española"; la "trompeta clara", utilizada frecuentemente en la música barroca, siempre en manos de instrumentistas, especializados en la obtención de sonidos agudos; y por último, la "trompeta", que invariablemente se viene empleando en las orquestas actuales. Todas ellas integran una familia con gamas sonors diferentes.

Adolph Sax populariza una gran familia de instrumentos, la de las "cornetas", conocidas con diferentes nombres. De todos ellos tan sólo la "tuba" pudo ocupar un lugar propia dentro de la orquesta.

32



33

31 La "trompa" tiene sus antecesores en los antiguos "olifantes", el "schofar" o las "buccinas" medievales.

En el siglo XVI se inicia la evolución de las "trompas", también denominadas "cornos", hasta que mediado el siglo XVIII comienzan los fabricantes a introducir mejoras substanciales que desembocaron en la adopción de pistones, lo que supuso un avance extraordinario y hasta nuestros días definitivo.

Los "trombones" están directamente emparentados con los "sacabuches". El sonido, en los de "varas", se produce mediante el deslizamiento de esas "varas", que modifican la longitud del instrumento.

32 Hacemos referencia, por último, a la familia de los instrumentos de percusión que, a lo largo de todas las épocas, han mantenido sus características fundamentales, modificando, tan sólo, algunas partes no substanciales. Tambores en general, "panderos", "timbales", "platillos de entrechoque", "triángulos", "címbalos", etc., se han dado a través de la historia de la Organografía, si bien, otros nuevos instrumentos se han visto incluidos en esta numerosa familia muy recientemente.

Los "xilófonos", instrumentos de placas de madera, "carillones", de placas de metal al igual que el "glockenspiel", el "yunque" de "herrero" y el "yunque" de "platero", que podríamos considerar grave aquél y agudo éste, "campanas", "cencerros" y una serie de artilugios convencionales, que en determinadas obras han tenido un papel tímbrico tan discreto como efímero.

33 Hemos comentado hasta aquí el acontecer histórico de los instrumentos musicales. Hoy el siglo que ahora corre también hará llegar a la posteridad sus propios instrumentos, aquellos que ahora se encuentran en el necesario período evolutivo o que, por el contrario, hayan alcanzado cierta perfección. Son ellos, sin duda, los instrumentos "electromagnéticos", en sus múltiples posibilidades e infinitas combinaciones y recursos, los "laboratorios de sonido".

Antonio Ramírez - Angel

Los elementos fundamentales de la música. El ritmo, la melodía, la armonía. El contrapunto. Las formas musicales.

3

Es claro que si nos preguntamos, ¿con qué se hace la música?, la respuesta es obvia: con sonidos. Sin embargo, esta respuesta precisa de alguna ampliación, que nos la puede proporcionar un simple análisis al escuchar cualquier música concertada. Sonidos, sí, pero en los cuales apreciamos determinadas condiciones, que atañen no sólo a su naturaleza, sino a su producción. Así habremos de distinguir sonidos más o menos agudos, es decir, sonidos graves, medios y agudos; sonidos que en su producción (y por tanto en su escucha) han sido hechos —y por tanto los percibimos— con más o menos fuerza. Y por último, el elemento sonoro que produce este sonido: un instrumento de cuerda punteada (como una guitarra), o de soplo (una flauta), o cantando por la voz humana.

También debemos observar que en cualquier pieza musical escuchamos diversidad de sonidos; escuchamos varios distintos a la vez, y de ello nos ocuparemos pronto. Nos hemos encontrado, tras este somero análisis musical, que en el sonido debemos diferenciar entonaciones, intensidades y agentes o fuentes productoras. Son las llamadas, por los físicos, cualidades del sonido: tono, intensidad y timbre. Tono: entonación o altura de cada sonido. Intensidad o fuerza de cada sonido o conjunto de sonidos. Y timbre, o cualidad por la que diferenciamos la fuente productora de cada sonido. A ellos les hemos agregados la duración, la cual nos permite apreciar la producción del fenómeno sonoro. Estos factores, ya es sabido, son independientes entre sí para su apreciación.

Innecesario creemos recordar que pueden producirse sonidos breves o largos, más o menos agudos o más o menos fuertes y que éstos pueden ser cantados, o producidos por cualquier instrumento. Lo agudo o grave no lleva consigo la noción del fuerte o débil, etc.

Solamente con las propiedades puramente físicas atribuibles al sonido —altura, intensidad y timbre—, no se realiza, al menos desde un punto de vista tradicional, la obra de arte de la Música. Nuestro arte establece para ello tres elementos que se entretejen para alcanzar la expresión artística: son el ritmo, la melodía y la armonía. En cualquier obra musical encontraremos, de alguna manera, estos elementos fundamentales, que se deben saber diferenciar, aunque sea esquemáticamente.

El ritmo

El ritmo no es otra cosa en Música que ordenación en el tiempo. Cuando escuchamos una serie de percusiones, de ruidos o de sonidos, que se producen de manera continuada, nuestro oído tiende, de alguna manera, a ordenarlas. Y esta ordenación puede ser más o menos simétrica; en células rítmicas más o menos extensas, que pueden repetirse o no sucesivamente, pero entre las cuales nuestra mente tiende a establecer un orden durante su percepción.

Elementalmente esta ordenación puede ser binaria o ternaria; en grupos de dos o en grupos de tres, ya que el grupo de cuatro se podría considerar como dos grupos de dos; el de seis, como dos grupos de tres y el de cinco, como uno de dos y uno de tres (o viceversa). ¿Cómo ordena el oído esta serie de percusiones? Más que por su duración, atribuyéndoles una mayor intensidad o acento. Así, en una serie de percusiones que se producen isócronamente y que representaremos convencionalmente por una serie de puntos, cargamos la intensidad en aquellas señaladas (^). Podemos encontrarnos con una acentuada y otra no, de esta manera binaria:

```
 .   .   .   .   .   .
tan tan tan tan tan tan
 ^       ^       ^
 1   2   1   2   1   2
```

La célula rítmica binaria sería, pues, fuerte-débil, que se repite simétricamente. Pero también podemos escuchar la misma serie acentuada inversamente. Así:

```
 .   .   .   .   .   .
tan tan tan tan tan tan
     ^       ^       ^
 1   2   1   2   1   2
```

en cuyo caso la célula rítmica sería débil-fuerte, que se repite, de igual forma, simétricamente.

En una ordenación ternaria agruparíamos las percusiones de tres en tres y podría el oído establecer, por ejemplo, la siguiente sucesión:

```
 .   .   .   .   .   .   .   .   .
tan tan tan tan tan tan tan tan tan
 ^       ^       ^
 1   2   3   1   2   3   1   2   3
```

siendo la célula ternaria, fuerte-débil-débil, que se va repitiendo simétricamente. Pero las variantes pueden ser otras. Por ejemplo, ésta:

```
 .   .   .   .   .   .   .   .   .
tan tan tan tan tan tan tan tan tan
 ^   ^   ^       ^   ^       ^
 1   2   3   1   2   3   1   2   3
```

Vemos, por lo expuesto, que esta ordenación se efectúa por la diferenciación entre percusiones que por su intensidad las apreciamos como fuertes o débiles. Esta diversidad de combinaciones rítmicas ya fueron sistematizadas por los griegos en los llamados "pies métricos" de su poesía, en los cuales, más que cantidad se trataba de duración: sílaba larga y sílaba breve, en sus muy diversas combinaciones, que no son del caso estudiar ahora.

Pero en la Música se complican sutilmente las cosas, ya que también debemos tener en cuenta la *ausencia* de la percusión o del sonido: el silencio, que puede tener importancia decisiva. Las combinaciones quedan así ampliadas. Basta sustituir, en aquella serie convencional de puntos, algunos de ellos por ceros, con lo que queremos indicar, arbitrariamente, un silencio. He aquí un ejemplo en una serie binaria:

```
 .   0   .   0   .   0   .   0
tan  —  tan  —  tan  —  tan  —
 1   2   1   2   1   2   1   2
```

Y otra combinación en una serie ternaria

```
 .   0   0   .   0   0   .   0   0
tan  —   —  tan  —   —  tan  —   —
 1   2   3   1   2   3   1   2   3
```

Poussin
Santa Cecilia
Museo del Prado

A poco que se observe se comprenderá cómo se han ampliado las posibilidades rítmicas para el músico.

Hemos visto de manera esquemática cómo el ritmo ofrece a la música diversificaciones. Si las percusiones las sustituimos por sonidos, nos encontraremos con un inmenso campo en donde la música consigue más variedad.

Estas células rítmicas elementales (binaria y ternaria), para una mayor facilidad en la ejecución de la música, se transformaron en los llamados "compases". Los compases se indican por unas cifras colocadas al principio de la pauta o pentagrama. No son más

que expresiones de células binarias o ternarias o de amalgama (binaria y ternaria —o viceversa— mezcladas). Se enuncian como compás de dos por cuatro (de dos partes), de tres por cuatro (de tres partes), de "compasillo" (de cuatro partes) y de otras diversas maneras. No son más que relaciones o número de figuras musicales que entran en cada compás y número de partes en que éstos se dividen. Los compases constan, como las células rítmicas, de dos, tres, cuatro partes, etcétera. Con ello se quiere indicar que una determinada porción de tiempo se divide en dos, tres cuatro, etc. *partes iguales*. Esto es lo que hace el músico cuando marca el compás con la mano, y, en muchas ocasiones, lo que hace el director de orquesta. Por naturaleza, cada compás tiene ya sus partes fuertes y débiles, quedando así facilitado el esquema de ordenación que vimos anteriormente. En un compás de dos partes (dar y alzar; abajo y arriba), la primera parte es fuerte; la segunda, débil. Tenemos ya, cómodamente, la célula rítmica binaria, con la acentuación que vimos en el primer ejemplo. El compositor, con especial cuidado, ha de saber elegir el compás que más le convenga para su justa expresión musical.

Hemos hablado antes de "figuras musicales". Son éstas unos signos especiales, que se escriben sobre el pentagrama, entre las líneas (espacios) o bien en las líneas (atravesada por la línea la figura). Estas figuras musicales indican duraciones relativas entre las siete que existen, que son las siguientes, como ya es sabido: redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa y semifusa. Forman una progresión geométrica cuya razón es 2. Y así se establece que 1 redonda vale 2 blancas ó 4 negras u 8 corcheas ó 16 semicorcheas ó 32 fusas ó 64 semifusas. De otra manera podríamos decir: 1 semifusa es la sesentaicuatroava parte de una redonda; la treintaidosava parte será una fusa; la dieciseisava parte, una corchea, etc. Esto referido a la redonda, pero lo mismo haríamos si, por ejemplo, partiéramos de la negra. 1 negra vale 2 corcheas, ó 4 semicorcheas u 8 fusas ó 16 semifusas. Si en un compás de dos partes, entrara en cada una de ellas, como máximo, una negra, es claro que el compás estaría "lleno", completo. Si escribiéramos una blanca sería una sonido prolongado durante dos partes. Pero igualmente podríamos escribir los submúltiplos, integrando el compás con una negra en una parte y 2 corcheas ó 4 semicorcheas, etc. en la otra. O viceversa. Las posibilidades son tantas que las combinaciones se amplían enormemente. A cada figura musical, que indica un sonido (según la línea o el espacio del pentagrama en el que está situada) le corresponde un silencio, que indica ausencia de sonido. El valor, la duración de este silencio, es el mismo que el de la figura. Se representan con diversos signos, que adoptan distinta grafía, según sea manuscrita o impresa. Los compases, cuando ya están completos, por haber side escritas en él las figuras musicales correspondientes, se "cierran" mediante una línea vertical que atraviesa el (o los) pentagramas. Se llaman a estas líneas verticales "líneas divisorias". Indican en todo momento y a todos los que integran un conjunto musical, el lugar material en que se está leyendo la música. Así podremos referirnos, por ejemplo, al compás 5.º, al 12, etc. y ponerse fácilmente de acuerdo todos los ejecutantes, máxime si en determinadas líneas divisorias se ha puesto una letra o un número que sirva de referencia para todos y que son llamados "números de ensayo". Así se podrá indicar el tercer compás después de la C o del 20 de ensayo, siendo fácilmente localizable el lugar señalado.

Con la diversidad de compases, el posible cambio de unos a otros, las figuras musicales, por las que podemos dar a los sonidos distintas duraciones y que su continuidad sea más o menos rápida; con los silencios, que establecen pausas entre los sonidos o la serie de ellos; los acentos, unidos a las otras cualidades físicas del sonido, como es la entonación (distinta altura), la intensidad (que puede aumentar o disminuir) y las posibilidades de timbres distintos, la Música tiene un panorama bien amplio para la expresión de sus ideas. Para más profundos conoci-

mientos de estos conceptos básicos, es preciso ya adentrarse en los estudios del Solfeo.

La melodía

Una serie de sonidos, generalmente de distinta altura y duración, que expresa una idea musical, es lo que podríamos definir como melodía. La melodía es, pues, sucesión de sonidos. La más pequeña parte de una melodía podemos considerarla como una célula rítmica, porque el ritmo y la acentuación tienen una gran importancia en el contexto melódico. Es el ritmo, insistimos, elemento fundamental en la estructura de la melodía, hasta el punto de poder ser difícilmente reconocible alguna de ellas si la alteración rítmica ha sido muy grande. "Los grupos melódicos —dice el gran compositor Joaquín Turina en su Tratado de Composición— cual verdaderas sílabas engendran los períodos o palabras musicales, las que, a su vez, dan origen a las frases melódicas completas". En una frase melódica se suele identificar un antecedente y un consecuente, concluyéndose así la expresión total de la idea melódica. Y continúa Turina: "La melodía supone la intervención divina, el misterio inexplicable, designado con el nombre de inspiración. La invención melódica no puede explicarse satisfactoriamente según las leyes ordinarias de un código artístico". "El

Denis van Alsloot
Fiestas de Ommeganck (detalle)
Museo del Prado

estudio de la melodía es siempre reflejo, ya que no pueden existir reglas concretas para la invención de un elemento que ha de venir siempre envuelto en el misterio y bajo la influencia de sensaciones y de sentimientos de orden espiritual". No pueden, pues, fijarse normas para su construcción; no puede establecerse que una buena melodía deba efectuar, por ejemplo, continuos cambios de entonación, porque aunque encontraremos muchas de ellas así (final de "Aida", de Verdi), hallaremos también otras muchas en que la melodía se desarrolla sencillamente, en una consecución escalística de la mayor simplicidad aparente (Beethoven: tema del tiempo coral de la 9.ª sinfonía). Tampoco la variedad se obtiene por hacer oír nuevas células melódicas: en la mayoría de los casos, las células, los temas, se escuchan más de una vez en el transcurrir musical. Es por la reiteración, por la repetición, igual o semejante; por la imitación, por lo que la temática es recordada en la música, que precisa de la memoria auditiva para su comprensión. Recordemos el 2.º tema del primer tiempo de la Sinfonía incompleta, de Schubert, en el cual, la célula rítmica soporta la repetición y la imitación del antecedente y del consecuente. Y aún más fácil ejemplo el de "La donna è móbile", de "Rigoletto", de Verdi, en la cual la célula rítmica con la que la romanza comienza se repite insistentemente para conseguir así fijarla en la atención del auditor. ¿Cómo puede, entonces, construirse una bella melodía? Su invención puede aparentar tener poca dificultad. Una melodía no precisa forzosamente de un acompañamiento instrumental (recordemos el canto gregoriano). El simple sonar de las esquelas de la caballería que tira de un arado hizo nacer alguna admirable canción de arada en la voz de algún campesino que no sabía música. Porque la voz anónima, por pura intuición, se transfigura y canta.

Poco puede decirse, con auténtico fundamento, sobre construcciones melódicas. La técnica de la composición auxilia, pero es tal la diversificación de procedimientos que lo que en ocasiones ayuda, en otras entorpece. No pueden establecerse normas que garanticen y permitan llevar a cabo, con perfección, la invención de bellas melodías. Con sólo doce sonidos distintos que contamos en nuestra escala musical, los compositores de diversas épocas y tendencias han escrito admirables y distintas melodías, imposibles de enumerar. En cuanto a la belleza de ellas es ésta una apreciación subjetiva, que en nada compromete el hecho melódico en sí.

En la melodía debemos distinguir la melodía vocal y la melodía instrumental. Una melodía vocal es aquella que se ha hecho expresamente para la voz. Se basa en un texto poético que se ha llevado a la música para ser cantado. Son estas melodías las más fácilmente asequibles para la mayoría de la gente, porque las palabras de la poesía le recuerdan más fácilmente los sonidos que integran la melodía. Cualquier cancioncilla prende la atención más fácil y rápidamente que una música "que no tiene letra", porque ésta, como decimos, ayuda a memorizar la melodía. En la melodía instrumental, hecha para no ser interpretada por la voz, la invención es tan libre que los ejemplos abundan de manera increíble. Es imposible remitir a la escucha de "bellas melodías" en determinadas obras, porque aun olvidándose de la música vocal, creada naturalmente como melodía, toda la música instrumental de un extenso período musical está basada en la melodía. Recordaremos, sin duda, melodías o fragmentos melódicos de fugas, suites, sonatas, sinfonías, cuartetos... El lector mismo deberá ir haciendo memoria e identificando pasajes, analizando de alguna manera el por qué de su agrado o de su desagrado.

Acertadamente alguien escribió que la melodía es la superficie de la música Al igual que la superficie o la forma de un objeto hace presa de nuestra vista, la melodía es la que más fácilmente prende la atención de nuestro oído. De aquí que la música ligera, de entretenimiento, sea, en su mayor parte, música melódica. Y en su gran mayoría con texto poético, para que la melodía tenga palabras, que hagan recordar más fácilmente sus sonidos, sus diferentes inflexiones, sus

ascensos y descensos de entonación, sus pausas y períodos. Partes cantadas se alternan con partes instrumentales dando variedad y nuevo interés a las distintas apariciones de la voz que canta. Porque la melodía, en el arte musical tradicional, es una necesidad y el aficionado parece exigir que la música tenga melodía: una superficie con unos contornos que pueda identificar y recordar.

Tampoco pueden expresarse juicios absolutos sobre la inspiración melódica. Schumann nos dice: "La primera concepción es la mejor y siempre la más natural. La razón se equivoca, pero el sentimiento no". Frente a esta aguda observación del compositor romántico nos encontramos con aquellos otros creadores que, tras la idea primigenia, comienzan todo un proceso de elaboración y pulimento. La perfección alcanzada en Beethoven, esa aparente espontaneidad, es consecuencia de insistir, retocar, reformar y perfeccionar la primera idea surgida. Nada, pues, de absoluto en uno o en otro sentido. Hay melodías que nacen "de una vez" y otras que son consecuencia de difíciles y lentas elaboraciones. Técnica e inspiración se enlazan para conseguir esas obras de arte que son los "lieder" del romanticismo alemán, en donde la inspiración melódica está en función del contenido poético de los versos y la expresión envuelta en un ropaje armónico de la mejor calidad. Melodía, ritmo, armonía, voz y piano, se conjugan para conseguir la más refinada expresión musical. Recordamos uno entre tantos: el primer 'lied' del ciclo "Amor de poeta", de Roberto Schumann: "En una maravillosa mañana del mes de mayo", sobre poesía de Heine.

La armonía

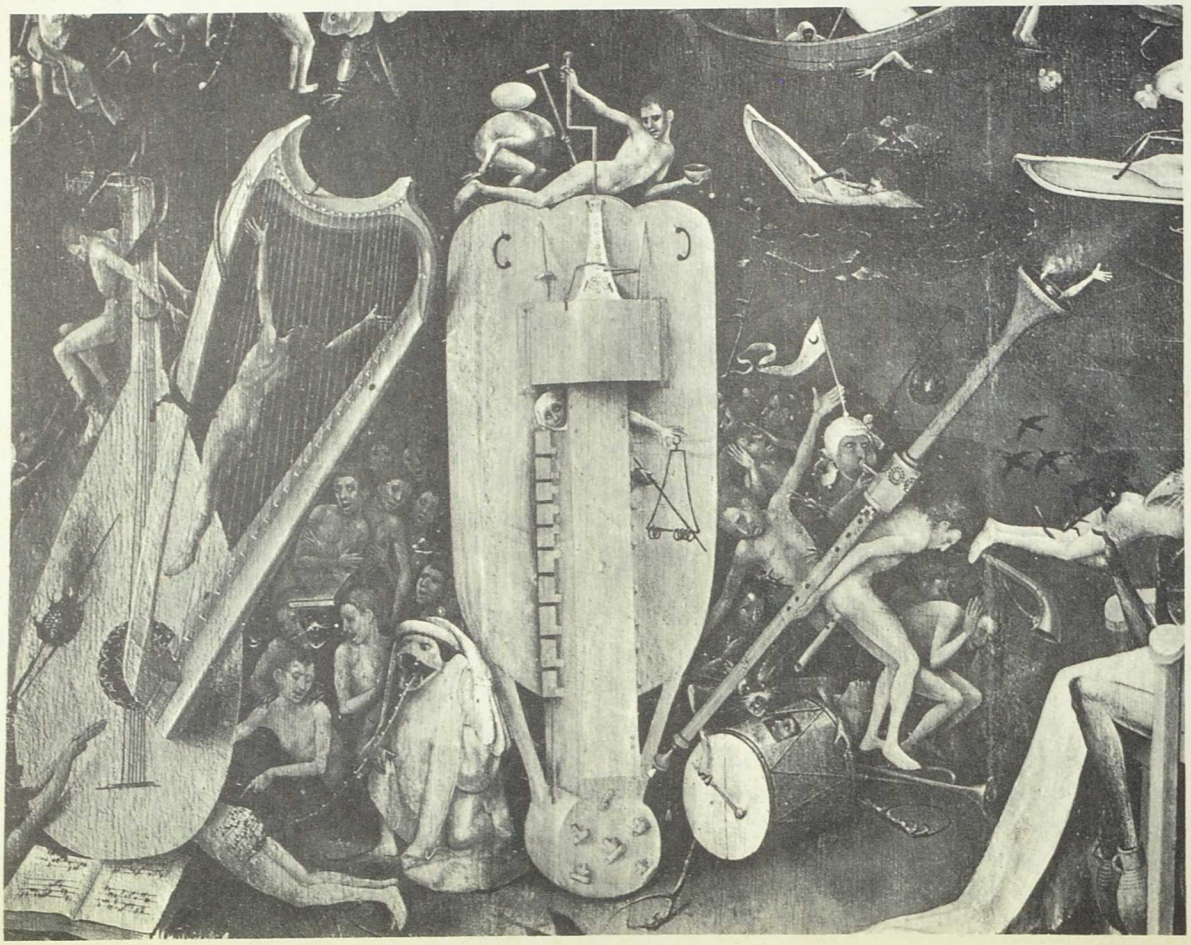
En la audición musical podemos diferenciar dos aspectos: la audición de sonidos sucesivos y la audición de sonidos simultáneos. Ambas suelen coexistir, porque si antes se dijo que la melodía —sonidos sucesivos— no no precisaba de acompañamiento instrumental alguna (como el canto gregoriano o muchas de las canciones folklóricas), lo cierto es que estamos acostumbrados a escuchar las melodías con algún acompañamiento instrumental y ello da paso al concepto de la armonía. Cuando en una guitarra hacemos sonar algunas de sus cuerdas, producimos distintos sonidos que al quedar vibrando forman lo que en música llamamos "acorde", que no es más que la emisión simultánea de tres o más sonidos distintos, si bien éstos no serán unos cualesquiera, sino han de ceñirse a determinadas reglas que se estudian precisamente en la Armonía. Podemos entonces decir que la Armonía es en la Música la parte dedicada al estudio de los acordes, de su formación y empleo dentro de la música tradicional. Forma parte de los estudios de Composición musical. No es preciso indicar que los sonidos de un acorde pueden ser hechos por un mismo instrumento (guitarra, piano, órgano, arpa...) o por voces (de hombres y de mujeres) o por varios instrumentos. A aquellos instrumentos capaces de emitir varios sonidos simultáneamente se les llama polifónicos. Son todos los de teclado (incluido el acordeón), arpa, guitarra y los de esta familia. Pero también los acordes pueden ser emitidos por instrumentos no polifónicos. Cuatro trompetas o tres flautas o tres cantores, al tocar o cantar simultáneamente, haciendo cada uno un sonido distinto, harán sonar acordes. Los acordes, que se forman partiendo de la nota más grave, según ciertas reglas que competen, como hemos dicho, a la Armonía, pueden ser de 3, 4 ó más sonidos distintos. El hecho de tener un número cualquiera de sonidos no obliga a disponerlos para el mismo número de voces o de instrumentos, ya que en un acorde puede repetirse (duplicarse es el término usado) algún sonido. Así, el acorde DO-MI-SOL, entendido del grave al agudo, es un acorde de tres sonidos, pero puede disponerse, si se quiere, a 4 voces, repitiendo (duplicando) alguno de ellos. Por ejemplo: DO-MI-SOL-DO. Y también a 5 voces, repitiendo dos de los sonidos ya existentes: DO-SOL-DO-MI-DO. Por la causa inversa, un acorde,

por ejemplo: SOL-RE-FA-SOL-SI-RE es un acorde dispuesto a 6 voces, pero sólo de cuatro sonidos, ya que los únicos distintos son SOL-SI-RE-FA.

Se ha dicho en alguna ocasión que la Armonía es como la vestidura de la melodía. La música que acompaña a una melodía produce, tanto por ella como por su relación con aquélla, una serie de entidades sonoras simultáneas. Y son estas entidades sonoras —acordes— lo que es propiamente la armonía. El concepto de melodía es un concepto, ya lo hemos dicho, de sucesión horizontal, en tanto que el de acordes —simultáneidades sonoras— es un concepto vertical, en el cual, insistimos, todo suena a la vez. Cuando escuchamos una canción o una melodía acompañada, oímos como elemento de mayor importancia la línea melódica; una línea musical que suele parecernos ondulante, que sube y baja, aunque en ocasiones repita sonidos; que alcanza al menos un punto de máxima tensión o expresividad. Pero al mismo tiempo escuchamos otra música que coexiste con ella, como se dijo, que está "acordada" con ella: unas veces como sonidos tenidos, otras muchas marcando algún ritmo o diseño rítmico. Todo este fondo musical sobre el que se desarrolla la melodía es el fondo armónico: la armonía.

Cualquiera que sea aficionado a la guitarra sabe que existen unas posiciones de la

El Bosco
El Jardín de las Delicias (detalle) Museo del Prado



mano izquierda sobre el mango que permiten, al rasguear las cuerdas con la mano derecha, obtener determinados acordes. Cada uno de ellos recibe nombre distinto, que no son del caso reseñar ahora. Estos acordes permiten acompañar una melodía cantada, cambiando el acorde según lo vaya precisando la línea melódica. Para ello se necesita sensibilidad musical y armónica, relacionando los cambios melódicos con los cambios armónicos, es decir, con los diferentes acordes.

Podemos decir que el principio de la Tonalidad es establecer un sistema, tanto melódico como armónico, basado sobre la escala, cuya importancia radica en su nota principal llamada tónica, a cuya sumisión se someten todos los demás. Es una jerarquización de los demás sonidos respecto a uno de ellos: la tónica. A los distintos sonidos o peldaños de la escala, cuyo desarrollo es de todos conocido (DO-RE-MI-FA-SOL-LA-SI-DO), la armonía los señala con números romanos, llamándolos "grados": I grado, II grado, etc. Sobre cada uno de ellos se pueden formar acordes, por notas superpuestas, según determinadas normas. Los acordes que se forman sobre algunos grados tienen, en la Armonía, especial importancia. Al primer grado se le llama tónica, como se ha dicho: su acorde, en la música tonal, es el que sirve para el descanso final de una obra. Es este grado —la tónica— la que da nombre a las obras musicales. Así decimos Sinfonía en do mayor, Concierto en sol, etc., indicando sobre qué escala básica ha sido construida en general la obra. Otros dos grado y sus acordes son de especial importancia: el IV grado (llamado subdominante) y el V grado (llamado dominante). Este, sobre todo, en la tonalidad tradicional, juega un papel muy destacado, ya que sufre una atracción, en la gran mayoría de los casos, hacia la tónica. La música enjuiciada desde un punto de vista armónico y simplista, es una oscilación de la tónica hacia la subdominante o la dominante, para volver a reposar de nuevo en la tónica. Este elementalísimo esbozo es difícil de ampliar en sólo unos párrafos de esta INICIACION. Para ello habría de plantearse el estudio más serio de la Tonalidad, de difícil exposición sin estar en posesión de elementos de teoría musical y de Armonía. Ampliando estos conceptos, cuando oímos una sucesión de sonidos, relacionamos mentalmente todos ellos a otro que nos sirve de referencia. Esto ocurre con la música tonal y ese sonido de referencia suele ser el I grado de una escala, la tónica. En una gaita existen dos tubos: uno, con diversos taladros, permite tocar una melodía. Otro tubo produce de manera permanente un sonido: precisamente ese sonido es la tónica de la escala que puede ser tocada en el otro tubo, a cuyo sonido ya no hay que referirse, porque está presente de manera continua. A esta relación de los demás grados o sonidos de la escala con la tónica podríamos considerarlo como el fundamento de la tonalidad.

Siendo la música tonal de mayor facilidad y más fácilmente asequible para la gran audiencia, para la audiencia mayoritaria, la música llamada ligera, o de entretenimiento, continúa por el camino de la música tonal, porque la esencia de la tonalidad radica en el sentimiento de reposo armónico, ya que esto es lo que significa la tónica. Hay también dos maneras de ser de la tonalidad: mayor y menor, cada una con una expresión distinta, dando lugar a modos distintos en el discurso musical. Ello es debido a la distinta consecución de los sonidos dentro de la escala, que adoptan una disposición interválica distinta.

Uno de los procedimientos más usados en la música tonal es el de la modulación, que es el paso desde una tonalidad establecida a otra nueva. Con este cambio del centro tonal cambian también las funciones de cada acorde, ya que es fácilmente comprensible que la tónica se desplaza, desempeñando otras funciones secundarias y, con ella, los demás grados. Este procedimiento de la modulación es consecuencia de cambiar asimismo la escala en cuyo ámbito se estaba construyendo la música y ofrece al compositor medios expresivos de singular efecto. Los procedimientos tradicionales exigían que des-

pués de modular se reposara nuevamente, al terminar, en la tonalidad de origen.

Un concepto muy empleado al llegar a tratar de aspectos armónicos es el de consonancia y disonancia. Difícil aspecto éste de ser explicado sólo en unas líneas. Si la consonancia podemos fácilmente definirla —y sentirla— como una combinación de sonidos que nos producen sensación de reposo, no podemos decir —y esto es sabido— que la disonancia sea algo "que suene mal". La disonancia crea una tensión entre los sonidos que la constituyen: el gran musicólogo Felipe Pedrell nos define brevemente el concepto de disonancia: "Todo choque recibido por el sentimiento auditivo llámase en música disonancia". "Estéticamente la consonancia es una combinación de reposo, que podemos llamar estática, y la disonancia es una combinación de movimientos o dinámica. La combinación de un sonido con otro u otros que no están en consonancia con él produce, sin embargo, grata armonía si la combinación disonante está hecha con arte". "Disonancia es una voz mantenida como con violencia fuera de la armonía". "El oído desea —sigue diciendo Pedrell— que la disonancia resuelva, esto es, que se mueva para que vuelva a su centro que es la Armonía". He aquí una explicación que ajustada a los procedimientos de escuela explica bastante clara y satisfactoriamente lo que debe entenderse por disonancia. La música tradicional no rechaza la disonancia en la armonía; por el contrario, la usa con profusión, aunque siempre subordinada a su resolución, a su movimiento. En su evolución la música, al separarse de los procedimientos habituales, ha llevado a la disonancia a su "climax", pudiéndose decir que, en ocasiones, la música de desenvuelve en una continua disonancia, cada vez más agresiva.

Hemos de finalizar estos párrafos dedicados a la armonía citando las "cadencias". La cadencia es un descanso en el transcurso del discurso musical. Como en el lenguaje, como la oración gramatical, el hecho musical se divide en períodos, cláusulas, etc., precisando el desarrollo musical de estos descansos, más o menos duraderos, que se introducen en la composición musical dividiéndola en fragmentos más o menos extensos. La puntuación del lenguaje escrito se transforma en música en las cadencia. Se distinguen varias clases de ellas: unas que pueden ser terminales (conclusivas) y otras suspensivas; existen otras que exigen continuación y que se llaman semicadencias.

Las cadencias están regidas por distintos acordes y también —y ello es muy importante— por la situación rítmica que ellos ocupan. Las cadencia totalmente conclusivas son las llamadas cadencia perfecta, que es el reposo en el acorde de la tónica antecedido del de la dominante; la cadencia plagal, que consiste igualmente en terminar en la tónica viniendo esta vez del acorde de la subdominante. Entre las cadencias suspensivas citemos la interrumpida, que es la unión del acorde de la dominante con el sexto grado u otro que no fuera la tónica, que es la que el oído espera escuchar. El descanso aquí exige una continuación, al igual que ocurre con las semicadencias, que son breves reposos hechos preferentemente sobre la dominante o sobre la subdominante.

Sin embargo, la tonalidad no ha existido siempre. Se fue introduciendo lentamente en la música culta, como elemento que fue solidificándose dentro de las estructuras de la música, basada hasta entonces en los modos litúrgicos. Podemos situar su aparición en el siglo XVI y el comienzo de su disolución a finales del XIX. En este espacio de tiempo su influencia es considerable y aun cuando los derroteros que sigue la música a finales del XIX y comienzos del XX hacen presentir su abandono, éste no ha sido total. Al atonalismo —abandono de la tonalidad— se llega por varios caminos, pero también, con aquellos tanteos para su abandono, la tonalidad se encontró ampliamente enriquecida, agregándole nuevos medios de expresión y posibilidades. La tonalidad, ahora en trance de desaparición, no ha dicho aún su última palabra. Esta sumisión a la tónica podrá ser rechazada, pero no es, a fin de cuentas, más

que una organización y, al destruirla, debe ser sustituida en la música atonal, por otra organización o sistema. De ahí la aparición del serialismo dodecafónico y otros procedimientos para establecer un orden que sustituya a la tonalidad. Siguen existiendo, sin embargo, sectores que opinan que la música precisa de la tonalidad para su clara expresión. Otros, al negar esta necesidad, marcharon por los caminos de la politonalidad, del atonalismo, del dodecafonismo o del microtonalismo. Y aun otros, más libremente, no acogiéndose a sistema alguno, dentro de una total libertad, usando los sonidos por sí, como pura y simple abstracción, al igual que ha ocurrido en la pintura con los colores. El futuro nos guarda todavía muchas sorpresas, sin contar con las posibilidades que ofrece la "música concreta" y la música electrónica, la música abierta y la música aleatoria.

Contrapunto

Hemos visto cómo una melodía fue acompañada por medio de acordes. Pero existe otro procedimiento que llevó a la música a una estado de mayor florecimiento: el contrapunto. A alguien se le ocurrió simultanear el canto de una melodía con el canto de otra, que se cantaba, como decimos, a la vez, por una voz más aguda (por encima) o por otra voz más grave (por debajo) y a veces hasta cruzándose con ella, por encima o por debajo. Solían comenzar ambas melodías por la misma nota o sonido Así, al correr de los siglos, fueron naciendo y perfeccionándose diferentes procedimientos: tímidamente primero y más complicados después. La palabra contrapunto deriva del latín "puntum contra puntum", punto contra punto, es decir, nota contra nota, ya que antiguamente punto significaba nota. Para ello se empleaba una melodía del canto litúrgico, escribiéndose otra melodía que se realizaba oponiendo una nota (un punto) contra la correspondiente a la del canto litúrgico o canto llano, naciendo así el contrapunto que opone nota contra nota. También existen otros espacios de contrapunto, de dos y tres notas contra cada una del canto dado; de 4 y a veces 6 y 8 notas contra cada una del mismo. La unión de todos ellos nos da como final el llamado contrapunto florido. Igualmente existe el contrapunto invertible, en que la voz más grave pasa a la parte superior (y a la inversa) y el procedimiento de imitación, en el cual una voz trata de parecerse a otra, bien sea por sus giros, iguales, parecidos o simplemente imitando el ritmo. Estas imitaciones —alma del procedimiento contrapuntístico— cuando lo son exactas, es decir, cuando el consecuente repite exactamente al antecedente, antes de terminar aquél, sirviendo como acompañamiento de sí mismo, recibe el nombre de "canon". La imitación puede ser también por aumentación (valores más grandes: a las negras corresponden blancas); por disminución (a las negras corresponden corcheas); por movimiento contrario (comenzando por el final) y otras que transformaron aquel arte en cierto galimatías con aspecto matemático.

El contrapunto puede realizarse a 2, 3, 4 y más voces.

Nos encontramos, pues, ante un nuevo concepto de escritura horizontal, ya que el compositor lo que hace, de acuerdo con muy severas normas de escuela, es componer diversas melodías: tantas como voces tenga el contrapunto y cada una de estas voces debe poseer un mismo interés y ser independientes en su marcha melódica. Contrapunto es, por lo dicho, sinónimo de polifonía y ésta puede ser vocal o instrumental; para voces, para un solo instrumento polifónico o para un conjunto instrumental.

Recordemos los primeros esbozos contrapuntísticos: la diafonía. Era un contrapunto de nota contra nota, escrito sobre un canto llano, al que se llamaba "cantus firmus", escribiéndose a 2, 3 y 4 voces; el discanto, en los siglos XII y XIII, en el que se aceptaban distintos valores en la voz agregada al "cantus firmus". Era éste, por tanto, un contra-

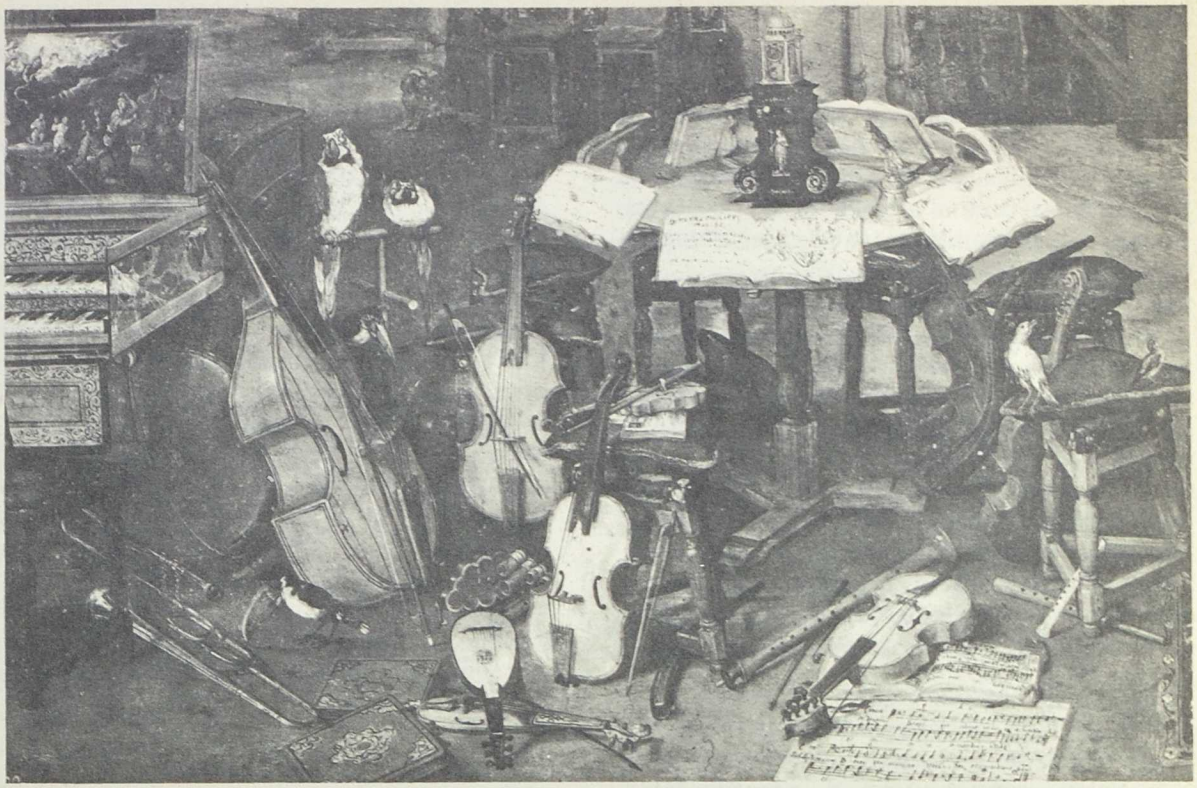
punto mensurado, es decir, medido en cuanto a la duración y valoración de sus sonidos. A una nota de la melodía principal podían corresponder no una, sino varias de las melodías del discanto. Aunque en un principio se supone que el discanto era improvisado, inventado por el cantor o discantista al escuchar la melodía principal, más tarde este discanto se escribió, empleándose ya en la música profana. A finales del siglo XII y principios del XIII destacaron como discantistas o discantores, Francón de Colonia y Juan de Garlandia, estableciendo reglas para este procedimiento ("para bien discantar"), clasificando los sonidos que habían de escucharse en consonantes y disonantes, según que entonces gustase o no su combinación.

Otro procedimiento notable y que favorece al progreso de la armonía fue el "fabordón", llamado así por tratarse de un "falso bordón" (falso bajo). En una serie de acordes de tres sonidos, en estado fundamental, la voz más grave —bordón— era cantada por voces de niño o de mujeres, sonando por encima del conjunto, y produciendo una sonoridad grata y dulce (lo que en Armonía se llama acordes de sexta), que es como se canta cuando se improvisan acompañamientos de voces.

Si observamos en conjunto una obra contrapuntística veremos que la marcha de las voces va creando en todo momento entidades armónicas, acordes, que si no tienen existencia (o funcionamiento) como tales acordes, son, sin duda, emisiones simultáneas de sonidos que no están en contra de lo enunciado para los procedimientos armónicos, lo mismo que en la armonía nos encontramos con procedimientos contrapuntísticos. Son dos maneras distintas de concebir la música y realizarla: el procedimiento de ir escribiendo acordes (entidades verticales), de cuya unión nacen líneas melódicas, más o menos felices, y el de escribir líneas melódicas (horizontales) que en su conjunto o al detener su marcha van haciendo oír acordes. Así casi toda la música contiene ambos elementos: el contrapuntístico y el armónico, más o menos acentuado uno u otro. En el siglo XVI culmina la mejor época del arte contrapuntístico, con figuras como Palestrina en Roma, Orlando de Lasso, el español Tomás Luis de Victoria y el inglés William Byrd. De ellos es imprescindible la escucha de sus más destacadas obras. Si Palestrina asombra con sus obras, Victoria conmueve con su profunda polifonía mística y fue llamado, con singular acierto, "el músico de la sangre, de la piedad y el dolor". Más adelante, montado entre los siglos XVII y XVIII aparece la figura genial de Juan Sebastián Bach (1685-1750), maestro indiscutible del contrapunto, que domina de manera asombrosa todos los procedimientos —recordemos solamente "El arte de la fuga" y "El clave bien temperado"— a cuyos procedimientos quita la aridez y sequedad escolástica que pueden tener los simples trabajos de contrapunto de escuela. En Juan Sebastián Bach el estilo contrapuntístico es tan fluido que todo parece natural, lógico y sensitivo. Una difícil naturalidad que nadie ha logrado superar. La escucha de sus obras, no por conocidas menos bellas, son una buena necesidad para cualquiera que desea conocer los artificios del contrapunto y de la polifonía.

Formas musicales

Una forma es algo que se ve; la figura exterior de los objetos. El dibujante, el pintor, el escultor poseen la posibilidad de transmitir directamente al espectador esta apariencia. Pero el músico, para dar forma a sus ideas, se encuentra con que no tiene nada material. Los sonidos escritos no son música más que cuando suenan: son un instante y desaparecen. Esta fugacidad inmaterial es quizás el mayor encanto misterioso de la música y para su comprensión necesita el espectador de la memoria auditiva y el compositor precisa de la repetición, la imitación, la reiteración, la glosa, que le sirva de hilo conductor. Porque, además, no expresando la música ideas concretas —en todo caso sentimientos, estados de ánimo—, ni imitando la naturaleza, para el compositor las co-



Brueghel de Velours
Los sentidos corporales: el oído (detalle)
Museo del Prado

sas no son nada fáciles. Ningún material concreto ni nada que copiar o imitar. La música, para la expresión de sus ideas, cuenta solamente con los sonidos, que se integran sucesiva y simultáneamente, formando melodías y armonías; los sonidos, en los cuales, como se dijo, puede elegir su altura, duración, timbres, intensidades y todo ello, junto con el ritmo, le permiten organizar motivos, frases musicales, cláusulas, períodos. Pero, con todo, la expresión de sus ideas no tendrá nunca la fácil comprensión que tiene la poesía, la cual expresa ideas mediante palabras sujetas a un ritmo. Así como en la poesía existen formas poéticas en la música existen formas musicales, que se diferencian entre sí tanto como un romance se diferencia de un soneto. Pero para el auditor esta diferenciación es más difícil de apreciar. Por eso el compositor precisa de una mayor atención, una entrega más completa, un mayor esfuerzo por parte del oyente. Así irá éste aprendiendo a distinguir motivos, frases, imitaciones, armonías, contrapuntos, etc.; aquello que forma parte de la técnica musical de la composición. Todos estos elementos son artísticamente elaborados por el compositor como el pintor consigue su cuadro merced a muchas pequeñas pinceladas. El creador musical no debe olvidar que "el fin del arte —como escribió Falla— no puede ni debe ser otro que el de producir la la emoción en todos sus aspectos". "El estudio de las formas clásicas de nuestro arte —sigue diciendo Falla— sólo debe servir para aprender en ellas el orden, el equilibrio, la realización frecuentemente perfecta de un método". He aquí conceptos que sirven para ser aplicados a la composición musical y que nunca olvidaron los grandes maestros: or-

den y equilibrio: en suma, no olvidar el principio estético, valedero para todas las artes: unidad dentro de la variedad.

"Una composición musical no es más que un conjunto organizado de ideas musicales. Y esta organización constituye la forma. La forma, estructura o arquitectura —voces sinónimas— es asunto privativo del compositor. Lo mismo puede crearla que adoptar una consagrada". Así define el profesor Joaquín Zamacois en su "Curso de formas musicales". Es indudable que para la expresión de las ideas musicales el compositor posee los medios que se citaron antes, que deben servirle —y le sirven— para la construcción de su obra. La inspiración es precisa y debe aquí intervenir, no sólo en la elaboración de los temas, diseños y motivos, sino en la misma construcción en sí, que debe ser lo suficientemente clara para poder ser comprendida no por la vista en la partitura, sino por su escucha.

En la época de la polifonía estrictamente vocal, el cantus firmus, o el creado por el compositor, constituyeron el procedimiento más comúnmente adoptado. Era un estilo imitativo que no producía una forma determinada y del que podríamos poner como modelo el motete. Prescindiendo de su desarrollo histórico, el motete es una composición musical de cortas dimensiones, con texto casi siempre en latín, escrito para voces solas (coro) o con acompañamiento instrumental. Las formas o construcciones musicales son muchas y se habrá de esquematizar para una mayor concisión. Entre las más importantes citemos la fuga, la variación, la suite; la sonata, el cuarteto, la sinfonía y el concierto; la obertura y el preludio; el poema sinfónico. Existen otras propias de la música vocal: el madrigal; la cantata y el oratorio; la ópera. En lo religioso, el motete y el coral, por no citar sino aquéllas más importantes.

La FUGA es una composición de carácter contrapuntístico y polifónico, que puede ser vocal (para coro con un texto) o instrumental. Consta de un solo tiempo (es decir, en una sola parte) y está escrita para un número determinado de voces (aunque éstas sean instrumentales). Su plan está basado en la exposición de un tema (y una "respuesta", muy parecida a él) que alternativamente —tema y respuesta— es expuesto por cada una de las voces que intervienen. Cada vez que interviene una voz se le denomina "entrada". Una fuga tendrá tantas entradas como voces tenga en su escritura. En una a 4 veces se escucharán 4 entradas: en la primera y tercera escucharemos el tema o motivo; en la segunda y cuarta entradas, la respuesta. Pero naturalmente las voces no se callan tras haber expuesto el tema o la respuesta: se pone en juego el llamado contramotivo, que es un contrapunto florido invertible, que se escucha en tanto otra voz hace oír la respuesta. Y también se ponen en circulación otros contrapuntos libres para que la trama polifónica vaya formando un todo. Un ejemplo aclarará lo expuesto.

Fuga a 4 voces:

1.ª voz:	Contramotivo. Parte libre . . . , ...	
2.ª voz: silencio.	Respuesta	Contramotivo. Parte libre
3.ª voz: silencio.		Tema
		Contramotivo. Parte libre. . . . .
4.ª voz: silencio		
		Respuesta. Parte libre. . . . .

Escalonadamente las voces han ido entrando una tras otra; parecen huir cada una de ellas: de ahí su nombre de fuga. El ejemplo citado más arriba es lo que se llama "exposición de fuga". Le siguen otras secciones, todas ellas separadas por episodios o "divertimentos" que son trozos escritos libremente, en contrapunto imitado, sobre giros o ritmos ya escuchados. A la exposición, en la fuga de escuela, sigue la "contraexposición" (que raramente se encuentra en las fugas de "El clave bien temperado", de Bach), y que es similar a la anterior, si bien cambiando en las voces el tema por la respuesta. Siguen otras secciones, en las que el tema y el contramotivo aparecen en el VI grado de la escala, en el IV y en el II, para al fin desembocar en los "estrechos",

en los cuales la imitación del tema comienza a hacerse en las distintas voces antes de haber terminado en alguna de ellas, para finalizar con una "coda" —a veces sobre una nota tenida, llamada pedal— que no es más que una breve glosa del tema. La fuga ofrece al compositor amplio campo para exponer no sólo su técnica contrapuntística, que ha de ser sólida; también su arte, como lo hace Juan Sebastián Bach en sus fugas de "El clave bien temperado", cuya escucha cuidadosa debe realizarse.

Las VARIACIONES son una serie de piezas breves, escritas sobre un tema propio o ajeno, que se suele escuchar, en su forma original, al comienzo de ellas. El compositor imita, glosa, amplifica y deforma el tema elegido de distintas maneras: por ornamentación, amplificación; por cambio de modo o de valores, presentando aspectos diferentes por las madificaciones que haga desde el punto de vista melódico, rítmico o armónico, pero sin llegar a hacerlo irreconocible.

La SUITE es una serie de danzas instrumentales, consecuencia de las cortesanas que se bailaban en los salones, que solían ir antecedidas de un preludio. Quedó así como una composición instrumental, no destinada ya a ser bailada. En Alemania adopta el nombre de "partida": Aun cuando existen diversas formas de componer la suite, la más usual es: 1.º Allemanda (movimiento moderado, de 2 tiempos); 2.º Courante (movimiento vivo, en 3 tiempos); 3.º Zarabanda (movimiento lento, a 3 tiempos) y 4.º, Giga (movimiento vivo, en combinación triple).

Ello no quiere decir que no se encuentren otras sucesiones en algunas obras, aunque por lo general se cuida la alternación de movimientos lentos o moderados con otros rápidos. Otra acepción de la suite se refiere a la integrada por diversos fragmentos instrumentales u orquestales y que incluye determinados tiempos de una obra original (Suites de "Dafnis y Cloe", de Ravel).

La SONATA es una consecuencia de la suite, pero realizada sin basarse ya en aires de danza. Su importancia es grande en la Historia de la Música. Puede ser compuesta la sonata para un instrumento polifónico o bien para un instrumento melódico y otro polifónico, en combinaciones como flauta y arpa; flauta y piano, violín y piano, etc. Aunque existen sonatas en un solo tiempo y también en tres, Carlos Felipe Manuel Bach (1714-1788), hijo de Juan Sebastián Bach, fija la estructura de la sonata, siendo compositor y clavecinista en la corte de Federico el Grande. Los nombres de las danzas fueron sustituidas por palabras italianas que sólo indicaban la velocidad, el aire de los distintos tiempos o partes. Quedó establecida con el siguiente orden: 1.º un movimiento rápido (allegro); 2.º un movimiento lento (adagio o andante); 3.º un minuetto (de carácter reposado, reminiscencia de la antigua suite); 4.º otro movimiento rápido (presto, allegro o rondó). Detallando la constitución de cada tiempo, digamos algo sobre ellos:

Primer tiempo: es tripartito y está constituido por una exposición (en la que se hacen escuchar los dos temas de que consta, separados por episodios o puentes), desarrollo (de libre composición, sobre fragmentos de temas ya oídos y aun otros de nueva creación) y reexposición (muy similar, aunque no igual, a la exposición).

Segundo tiempo: Andante o adagio. Puede ser:

a) Una disposición tripartita, como el primer alleggro, pero sin desarrollo.

b) Tripartita, adoptando la forma A-B-A, es decir, un primer tema (A), un segundo (B) y nuevamente el primero (A), igual o levemente distinto. Esta forma se denomina "lied" y puede, en ocasiones, tener más de tres secciones.

c) También este tiempo puede ser un tema con variaciones.

Tercer tiempo: Un minué, como la danza artesana de los siglos XVII y XVIII, en compás a tres partes y aire mo-

Tiziano, Escuela de
El Concierto
Galería Nacional, Londres

derado. Consta de dos frases repetidas, a las que sigue un trío, también repetido, para volver "da capo" (a la cabeza, al principio) y escuchar la primera parte sin repeticiones. Beethoven (1770-1827) en muchas de sus sonatas sustituyó este "minuetto" por un "scherzo" de aire más vivo.

Cuarto tiempo:

a) Un aire movido y rápido, presto o allegro. Si es así, suele tener una estructura semejante a la del primer tiempo.

b) Un rondó. En un principio se inspira esta forma en el baile de corro (rueda), que conjuntaba canción y danza. Las "coplas" eran cantadas por una voz (ahora por el instrumento) y los "estribillos" por el coro, alternándose con las coplas y finalizando con una coda que pone fin al movimiento.

Esta disposición adoptada por la sonata es la misma de la Sinfonía, que no es más que una sonata para orquesta y por ello de mayores dimensiones y con el aliciente del color tímbrico que le proporcionan los instrumentos. Igualmente es la estructura adoptada por un *cuarteto* o un *trío*.

La OBERTURA es una composición que suele anteceder a alguna obra más larga o a una obra dramática, como si fuera un pró-

logo, al igual que la antecede un preludio. Sin embargo, la obertura tomó vida propia y vivió como obra independiente. Así encontramos dos especies de ella: la obertura francesa, típica de Lully (1632-1687) y la obertura italiana, típica de Alessandro Scarlatti (1659-1725). La obertura francesa constaba de una introducción lenta, una parte central rápida y un final lento, que en muchas ocasiones era suprimido para no quitarle brillantez. La obertura italiana constaba de una introducción rápida, una parte central lenta y un final rápido. En el siglo XVIII prevalece la obertura italiana, aunque los compositores componían libremente, sin ajustarse a un patrón muy determinado.

El CONCIERTO tiene varias acepciones. No debe ser confundido con el "concerto grosso", que alcanza su culminación en la segunda mitad del siglo XVII, con Arcangelo Corelli. Es ésta una composición generalmente en 4 tiempos, escrita para orquesta, en la que se distingue un pequeño grupo de instrumentistas tocando a solo (concertino), al que se contrapone el grupo mayor (tutti, grosso o ripieno) (en este género brillan Corelli, Haendel, etc.).

Existe el CONCIERTO en tres movimientos, para un solo instrumento y orquesta (Vivaldi, Bach, Händel, etc.), composición dividida, como hemos dicho, en tres tiempos, concebida para el lucimiento de un (a veces varios) solista instrumental, que toca junto con la orquesta y que encuentra su forma definitiva con el clasicismo y hará elevar el virtuosismo del solista, con el romanticismo, a cimas no alcanzadas después. Su estructura es muy similar a la de la Sinfonía, si bien hay veces que tienen una especie de doble exposición, para ser hecha por la orquesta y luego por el solista, suprimiéndose a veces algunos desarrollos y realizando ciertas modificaciones. Los solos instrumentales alternan con los "tutti" orquestales, estableciéndose diálogos entre el solista y la orquesta. Al solista se le escriben pasajes virtuosísticos, muchas veces erizados de dificultades, para lucimiento y brillantez de su técnica. Desde los conciertos para piano y orquesta de Mozart, pasando por los cinco celebres (para este mismo instrumento) de Beethoven, el concierto es una forma querida por el romanticismo. Recordemos asimismo los conciertos para violín y orquesta de Beethoven, Mendelssohn y Tchaikowsky, que junto con Schumann y Brahms dieron a la música, en este género, obras de gran belleza. Un detalle a señalar es la llamada "cadencia", por coincidir con un reposo ármónico, que tiene lugar en todos los conciertos, sea el instrumento solista que fuere. Es éste un pasaje escrito solamente para el instrumentistas, sin acompañamiento orquestal. Se glosan en él los temas del concierto en forma adecuada al instrumento y de acuerdo con sus posibilidades, dando ocasión al solista para su lucimiento, para, de nuevo, entrando la orquesta, finalizar el tiempo.

El CORAL, etimológicamente, es una obra concebida para coro y por extensión para un grupo de instrumentos tratados polifónicamente como si fueran voces. Pero generalmente cuando se habla de una coral se refiere esta denominación al himno de la Iglesia protestante alemana. Fue Lutero el impulsor de este género, compuesto sobre temas bíblicos escritos en alemán. Por eso la forma musical está a expensas del texto, con cadencias claramente establecidas, cuyos reposos obedecen a las exigencias del texto cantado. Los corales más perfectos fueron escritos, casi siempre a cuatro voces, por Juan Sebastián Bach. Baste recordar los que forman parte de "La Pasión según Mateo", de singular perfección y emotividad.

Citemos por fin la CANTATA y el ORATORIO. Por su etimología la cantata era una obra para ser cantada, así como la sonata lo era para ser "sonada". Tiene su origen en la polifonía vocal, como consecuencia de la música recitada y el estilo dramático. San Felipe Neri, en el siglo XVI, da auge a este género musical. Las primeras cantatas constaban de arias y recitativos (partes declamadas sobre leves inflexiones melódicas). Más tarde llegó el coro y la orquesta y tam-

bién las posibilidades de la cantata profana, es decir, no religiosa. Es común a la cantata y al oratorio basarse sobre un texto de índole religiosa, pero no litúrgica, es decir, no apta para el culto. En su escritura se usan procedimientos propios de la polifonía, pero con un estilo dramático, uniéndosele la melodía acompañada y los recitativos (generalmente acompañados por un clave). Los corales se intercalan en su desarrollo, así como los solistas vocales. El acompañamiento es orquestal, aunque puede en ocasiones ser realizado por el órgano. El oratorio es una verdadera ópera sacra sin representación escénica. Aun cuando algunos compositores no denominaron a sus obras como oratorios, por su contextura, así pueden ser considerados. Recordemos "La Pasión" ya citada de Bach.

Terminemos diciendo que la OPERA es una representación teatral toda ella enteramente cantada, en la que intervienen solistas, coros y orquesta, dividida generalmente en 3 ó 4 actos, en los cuales se desarrolla un argumento literario, según el clásico esquema de exposición, trama y desenlace Este argumento es de carácter dramático y el compositor puede usar de todos los recursos que estime convenientes para el mejor logro de sus fines dramáticos que exige de él este género. Así se suceden, tras el obligado preludio, arias, romanzas, dúos, tercetos, cuartetos vocales; concertantes con el coro, etc. No hay, pues, un molde fijo, salvo el impuesto por las necesidades dramáticas del libro literario, que está casi siempre escrito en verso. También puede intervenir en la representación operística el Ballet, por lo que puede considerarse la ópera como la suma de todas las artes músico-literarias-teatrales.

Remedios de la Peña

La Edad Media. El canto gregoriano. El canto mozárabe. Juglares y trovadores. Antiguos códices. Las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Los principios de la Polifonía. Iniciación del Renacimiento musical.

4

Recitad entre vosotros salmos, himnos y cánticos inspirados, cantad y salmodiad en vuestro corazón al Señor, dando gracias por todo a Dios Padre, en nombre de nuestro Señor Jesucristo.

San Pablo, Epístola a los Efesios

Incorporar al significado de la palabra la dimensión sonora de entonarla es el fundamento de la música en la liturgia de la Iglesia de Cristo.

El año 60 de nuestra era llega a Roma, enviado bajo escolta por el procurador Festo, Pablo, el apóstol. Judío de origen y ciudadano romano, desde su conversión en el camino de Damasco —hacia el año 36 d. de J. C.—, lucha sin descanso por la naciente Iglesia cristiana. En su epístola a los romanos les dice: "Me debo a los griegos y a los bárbaros; a los sabios y a los ignorantes: de ahí mi ansia por llevaros el Evangelio también a vosotros, habitantes de Roma."

Y ese es el pueblo único y múltiple que inicia la primitiva liturgia cristiana en Occidente: allí, en Roma, con Pedro y Pablo. Los dos sucumbirán al martirio en las primeras oleadas de crueldad sufridas por los cristianos, crueldad que se repetirá a lo largo de tres centurias y que no hará sino vivificar y potenciar la Iglesia cristiana, hasta que en el año 313 d. de J. C., el emperador Constantino promulga un edicto reconociendo su legitimidad y haciendo oficial su culto. El, el emperador, pone en su estandarte la Cruz, el más preciado símbolo y el más representativo de la nueva Fe.

El arte cristiano en todas sus manifestaciones sigue la natural evolución de cualquiea de las culturas anteriores. Asimila e incorpora todo lo que necesita o le atrae de cuanto le rodea, aunque desde un ángulo social, moral y religioso totalmente distinto. Para la música —los primitivos cánticos—, tiene gran importancia en este paso evolutivo la diferente lengua, ya que los cánticos provienen de la religión hebrea, cuyo idioma es silábico, y el nuevo rito se hará en latín, cuya fórmula métrica es la cuantitativa.

Como oposición al mundo romano —esplendoroso y decadente, poderío que se resquebraja—, la nueva doctrina predicada por Jesucristo es la esperanza en una inmortalidad para todos igual y justa. Como norma de vida no acepta sino la austeridad. Y en el culto de la nueva fe esa austeridad se hace bien patente.

Es indudable que en el primitivo pueblo cristiano la influencia hebrea es importante. Son ejemplos concretos las palabras Amén y Aleluya, que tanto significado e importancia tendrán. Bases fundamentales del nuevo culto serán los melismas del Aleluya y el salmo.

Severamente considerados en su incorporación al nuevo culto, perderán ciertos intervalos por atribuírseles influencias nocivas sobre el auditorio. También los instrumentos que se citan en la Biblia —salterio, arpa, trompeta, flautas, timbal...—, de uso corriente, tanto en la música religiosa como en la popular, son totalmente prohibidos, quedando como exclusivo medio de expresión musical en el culto la palabra cantada.

Jesús el arameo comienza sus predicaciones en el Asia Menor. Su doctrina se expande en una conquista apasionada de gentes que viven a lo largo del gran camino que desde siempre es el Mediterráneo, y es el griego, el primer pueblo hacia occidente que conoce y recibe la Buena Nueva. Es por tanto natural que también se entronquen palabras y costumbres de los griegos, en una fusión lógica. Así, *iglesia*, cuyo significado es pueblo, y Eucaristía, Epifanía, Biblia, Evangelios, Epístolas, son todas palabras griegas y

que tanto significado tienen en la nueva doctrina.

Cuando por la muerte del Emperador Constantino el imperio se divide constituyendo los dos grandes núcleos de Oriente con Bizancio como capital, que ya desde el año 330 se llama Constantinopla, y Roma como cabeza de Occidente, una oleada de asesinatos, luchas dinásticas y desórdenes, sacuden con violencia todo el territorio occidental. La amenaza de los pueblos del norte que hasta entonces se ha mantenido como luchas fronterizas, se agrava y tienen lugar las invasiones bárbaras que transformarán totalmente el semblante político y social de Europa. También el religioso sufre la convulsión, pero el cristianismo, aunque convulsionado por herejes y apóstatas, mantendrá su fuerza espiritual, adoptando en los diferentes grupos étnicos y políticos un aspecto distinto, pero conservando una raíz común.

Roma y Milán, donde la pureza de la doctrina es más rica y auténtica, crearán cada una de ellas su propia liturgia. Nombres como el de San Ambrosio —del 333 al 397—, que fue obispo de Milán y compositor de himnos muy famosos, dan paso a la creación personal y con ello a la formación de una nueva cultura.

En España son varias las sedes importantes en las que se practica el rito visigótico. Las más famosas: Sevilla, Zaragoza, Toledo, Tarragona y Barcelona. Toledo se llamará la ciudad de los Concilios y en el III que se celebra el año 589, Recaredo abjurará del arrianismo haciéndose católico.

San Isidoro de Sevilla, autor de las "Etymologías", obra extensísima y en la que su autor dedica un importante capítulo a la música, fue precedido en la silla arzobispal por su hermano mayor, San Leandro, también compositor y muy importante de aquel tiempo. San Leandro viajó a Bizancio —Constantinopla— como representante de los católicos españoles cerca del Emperador Tiberio y allí encontró y trató a Gregorio, que más tarde sería San Gregorio Magno, Papa. San Leandro vuelve a España en el año 585 d. de J. C. y ésta puede ser una de las razones, aparte otras, de la indudable influencia bizantina en el rito visigodo, que después, como todas las manifestaciones artísticas que se mantuvieron fieles al credo bajo la dominación árabe, se llamó mozárabe.

El año 590 es elegido Papa Gregorio I. Figura de prestigio dentro y fuera de la Iglesia, tenía una gran visión política y una profunda preparación, que le permitieron abordar con amplio criterio y eficacia su apostolado. Desde el primer momento concede máxima importancia al significado de la música dentro del templo. Con el propósito de dar a a la liturgia occidental su propio aspecto, al igual que ya pasaba con las demás manifestaciones artísticas —arquitectura, pintura, escultura—, hace recoger y organizar lo más representativo y auténtico del enorme material acumulado.

Queda, con esta ordenación, establecido el rito romano que atiende al culto de cada uno de los momentos del tiempo litúrgico. Hecha la reforma, realiza con verdadera inteligencia su proyección, enviando desde Roma a todos los Monasterios existentes "schola cantorum" con la misión de instruir a los monjes en la práctica del culto unificado.

Esta reforma, que supone la anulación de las aportaciones locales, no siempre es bien acogida. España fue una de las más recalcitrantes entidades cristianas para su adopción.

Muy consolidadas las diferentes capillas establecidas, cada una de ellas contaba con peculiaridades que inspiraban gran fervor entre el pueblo. Cuando los árabes invaden la Península en el año 711, los fieles cristianos, en la clandestinidad, continúan con la práctica de su rito. Es en este momento cuando toma el nombre de mozárabe.

De la reforma gregoriana a la definitiva imposición del rito romano como único en la Iglesia católica, pasan varios siglos. Sacudido Occidente por invasiones, guerras, saqueos, destrucciones, lo que fuera resultado de una época de brillantez en el llamado canto gre-

goriano, que después también se llamaría llano, vuelven a mezclarse todo tipo de aportaciones y no siempre positivas.

Con la creación de nuevas composiciones se hace necesaria la creación de una forma de escritura; ya no basta con la transmisión oral, forma que tradicionalmente se venía empleando. Y esa será la gran aportación de occidente al mundo de los sonidos: la notación.

Lenta, laboriosamente, se va creando una forma de expresión gráfica que nada tiene que ver con la empleada por los pueblos orientales ni con la de Grecia, que fue alfabética, y cuya interpretación se perdió totalmente en el oscuro y turbulento comienzo de la Edad Media. Todas las transcripciones existentes de monodías griegas que se conocen, y su posible interpretación, son muy posteriores a la creación de nuestro sistema.

Base, la más remota, de nuestra notación son los dos signos denominados virga y punctum, / trazado de abajo arriba, virga; / trazado de arriba abajo punctum, y cuya misión consistía en representar la elevación de la voz hacia el agudo —virga—, o su descenso hacia el grave —punctum—, en una cierta equivalencia con la coma y el punto del lenguaje hablado. Con estos dos signos se constituye la más elemental forma de ritmo.

Cantigas de Santa María
Biblioteca de El Escorial

Más tarde se crearon los neumas que servían para indicar la línea melódica a realizar por el intrérprete. Los cantos seguían siendo monódicos y las voces cantaban al unísono, es decir, que realizaban todas la misma melodía; sólo cuando el pueblo entonaba los cánticos en forma colectiva —hombres y mujeres— se producía el natural intervalo de octava que siempre existe entre las voces masculina y femenina. Ya en el siglo X Guido d'Arezzo utiliza la pauta de cuatro línea de diferente color. El pentagrama —cinco líneas— será posterior. Guido d'Arezzo era monje benedictino y también parece ser que fue él quien dio el nombre a las seis primeras notas —ut, re, mi, fa, sol, la—, tomadas del himno a San Juan y cuya primera sílaba de cada verso coincide con la entonación de la nota respectiva.

UT-queant laxis
RE-sonare fibris
MI-ra gestorum
FA-muli tuorum
SOL-ve poluti
LA-bi reatum

En el siglo XVI se añadió el SI, sacándolo de las iniciales S-ante I-oanes. Posteriormente fue sustituida en algunas naciones —España e Italia— la palabra UT por la sílaba DO, considerando más fácil su pronunciación al solfear.

Siendo muy importante el origen y evolución de la notación, lo es aún más la teórica. Es en los conventos y monasterios del medievo donde la teoría musical cobra impulso. Si la notación de los pueblos de la Antigüedad se había perdido absolutamente, la teoría de los sistemas musicales, especialmente el griego, se habían conservado. Las investigaciones sobre el sonido en su aspecto físico de los teóricos y matemáticos griegos sigue vigente y aun hoy es conocido y estudiado.

Los modos eclesiásticos —que también se llamaron gregorianos— tomaron los nombres y estructuras de los griegos, adoptando, sin embargo, algo que los diferencia totalmente en su aspecto y en el desarrollo de su empleo: la forma ascendente.

Todo el sistema griego, al igual que los utilizados por los pueblos orientales que fueron su origen, se creó siguiendo sus escalas el sentido descendente, es decir, del agudo al grave; el sistema de los ocho Modos Eclesiásticos es ascendente: van del grave al agudo y la relación de sus grados así es estudiada y utilizada.

Muchos fueron los teóricos y muy importantes. Muchas y muy rígidas las leyes impustas para la composición de temas litúrgicos Los creadores de Himnos —forma que por su mayor libertad y gracia popular fue imponiéndose con fervor entre los fieles— no siempre respetaban las severas normas y el éxito de estas composiciones no complacía a las jerarquías eclesiásticas, pero hubieron de transigir por la gran popularidad que conseguían.

Mediado el siglo VIII, vuelve a plantearse el problema de la unidad del rito, pero esta vez en forma decisiva para un amplio territorio del occidente católico. Pipino el Breve es coronado rey de los francos y es él quien, en una entrevista que celebra con el Papa Esteban II, considera la importancia de reorganizar la liturgia y establecer como único el rito romano.

De nuevo cantores van a los monasterios a instruir a los monjes y cuando Carlomagno el año 800 es coronado emperador en Roma por el Papa León III, se adopta definitivamente en la corte del reciente proclamado imperio, el rito romano como expresión de la unidad de la liturgia.

A partir de este momento se tienen ya datos concretos de la forma en que se desarrollan los diferentes tiempos litúrgicos. Solamente la misa no tuvo la forma definitiva que hasta hace muy poco tiempo ha tenido. Fue en el siglo XII cuando la estructura de sus cinco partes invariables: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei se determinarían como han llegado hasta nosotros y que en su origen fueron cantadas por el pueblo congregado. Dando en siglos posteriores motivo de inspiración para las grandes obras en todos los estilos.

En España, motivos raciales y políticos retardan esta deseada unificación La dominación árabe continúa y la Reconquista se abre paso entre victorias y derrotas. El año 1085 Alfonso VI conquista Toledo. Pieza clave para el resurgimiento de Castilla, Toledo será también escenario de la lucha por los dos ritos. Hubiera o no Juicio de Dios, lo cierto es que el rito romano y el mozárabe —es decir, sus partidarios— mantuvieron en pie la lucha, hasta que vencidos por el entronque con la casa de Borgoña y a través de los monjes de Cluny, el rito romano se impuso. Los partidarios del rito mozárabe tan sólo lograron seguir celebrándolo en determinadas capillas de la ciudad de Toledo.

Cuando ya en el siglo XVI el Cardenal Cisneros intenta su transcripción por un grupo de especialistas, la clave para interpretar los signos se había perdido. No obstante, el Cardenal consigue que se reconstruya por la tradición conservada algo de lo que fuera el ritual mozárabe —un pequeño grupo de monodías— y que en la actualidad pueden escucharse en la Catedral de Toledo, donde tiene lugar el culto en forma habitual.

También actualmente varios eruditos y musicólogos atraídos por el misterio prisionero de los signos, lleva a cabo pacientes investigaciones que es de esperar consigan desvelarlo, abriendo con ello un campo luminoso sobre uno de los momentos más apasionadamente interesantes de la cultura de Occidente.

De los Códices mozárabes que se conservan, el más famoso es el Antifonario de la Catedral de León y que fue copiado de un ejemplar del siglo VII. Del Antifonario que se conserva en Silos y que contiene los "Cantus lamentatiorum", el llamado "Oración de Jeremías", es obra de emoción y hondura singulares.

Misterio de Elche

Es un hecho comprobado cómo el espíritu humano busca satisfacción en algo que sus antepasados la encontraron, cuando en su entorno se producen situaciones, que aun siendo distintas en su forma y expresión, responden a un impulso análogo. Paralelamente a este fenómeno de repetición, existe como un brote simultáneo de esa misma inquietud en latitudes distantes unas de otras y cuya comunicación no debía ser fácil en plena Edad Media. Indudablemente, ciudades y conventos estaban relacionados entre sí. Esto ocurre con el drama litúrgico, que como Milagros o Misterios —en España se llamaron autos— invade toda la Europa de la Edad Media, prolongándose el éxito de algunos de ellos durante largos años en distintas ciudades y aun naciones. Como ejemplo, el "Milagro de Teófilo", famoso milagro francés del siglo XIII y que Gonzalo de Berceo recoge en uno de sus poemas y que aparece reiteradamente no sólo en poesía, sino en todas las manifestaciones artísticas de la época.

En estas representaciones —cuyo antecedente indudable es el teatro de la antigüedad clásica—, el atractivo para el pueblo que contempla el espectáculo es ver de cerca a su santo preferido o seguir en forma clara los pasajes Bíblicos que en la versión de la Iglesia eran en exceso abstractos.

Gonzalo de Berceo —siglo XIII— en su "Sacrificio de la Missa" explica con sencillez y en versos de clara imagen los significados y hasta los movimientos del Sacrificio, que por haber llegado a adquirir un difícil simbolismo carecían de sentido para el pueblo.

El entronque de las fiestas religiosas con las paganas es claro, como claro es que los evangelizadores tuvieron, para atraer al pueblo y retenerlo, que recoger el aspecto y la participación popular en ellas, trasvasándolas a la nueva creencia. Así, las hogueras druídicas y los "fuegos de San Juan" y en otro aspecto esos monstruos apocalípticos que se exhiben en nuestras procesiones con maquinarias rudimentarias que les permiten hacer espantables e ingenuos movimientos.

El maestro Oscar Esplá, que el año 1924 llevó a cabo una revisión profunda y magistral de la Consueta —nombre que recibe la partitura del Misterio de Elche—, y que es la versión que se ha utilizado para su grabación en disco, estudia la etimología de la palabra Misterio, con toda la autoridad que sobre el tema posee.

El Misterio de Elche o Festa d'Elig está escrito en valenciano antiguo y era representado en Elche —en el interior del templo— en 1266. En el espacio de tiempo comprendido entre el siglo XIII en que se empieza a representar y el XVIII —de 1709 es el último Consueta conocido—, son muchas las transformaciones e influencias que sufre. Representado siempre por el pueblo —hay papeles que transmiten por derecho de herencia—, la influencia personal es indudable. En el Consueta que se conoce del siglo XVI ya se recoge la polifonía floreciente en esa época, pero su carácter es absolutamente peculiar, ya que el colorido de su música y su línea melódica son totalmente levantinas.

El Milagro de Elche sigue representándose sin interrupción los días 14 y 15 de agosto, la "Vespra" —víspera— y la "Festa" —fiesta— de la Asunción de Nuestra Señora que es la figura central del Misterio, a cuya vida está dedicado. El Misterio se representa conservando los efectos de apariciones para los que se utilizan maquinarias y artefactos en los que la imaginación y el ingenio se reúnen para dar cima a una obra nuestra importantísima de nuestro más racial fervor y arte populares.

Otras muchas representaciones de autos sacramentales se hacen en la España Medieval, en latín o en las diversas lenguas romances. Son también frecuentes los "juegos de escarnio" contra los que legisla severamente Alfonso X, advirtiendo a los clérigos que se abstengan de tomar parte en ellos "porque fazen muchas villanías e desaposturas". Admite en su legislación el rey Sabio

"que otros omes los fiziesen", con lo que admite y justifica el ambiente popular de estas representaciones y el entusiasmo que despierta en aquellas gentes de las villas medievales, y en las que palpita la creciente inquietud renovadora soterrada durante siglos. Esa inquietud que llegará a plasmarse —cuando ya las representaciones salen a los atrios y por ellos al gran público— en nuestro teatro clásico: de los autosacramentales de Lucas Fernández, hasta las grandes obras del Siglo de Oro con Lope y Calderón de la Barca.

El Códice Calixtino

Este Códice en principio se atribuyó al Papa Calixto II, de cuya atribución tomó el nombre. Investigaciones posteriores han demostrado que su procedencia es distinta. Se supone que sus autores, anónimos, son clérigos gallegos musicalmente muy preparados y que consiguen un resultado de excepcional interés. El Códice está constituido por un ceremonial completísimo dedicado al culto del Apóstol Santiago, cuya veneración no se interrumpe desde el descubrimiento de su sepulcro en el legendario Campo de Estrellas, hasta nuestros días. El Códice contiene una parte gregoriana, la de los oficios, pero lo que realmente le hace ser extraordinario es que figuran en él los primeros atisbos de polifonía vocal en forma de discanto —superposición de dos voces— y un organum a tres. También contiene un ejemplo en "fabordón", que como los antes citados en forma de "discanto" y "organum", son las primeras composiciones, cada una con características determinadas, de la polifonía vocal.

Si las formas suponen una gran originalidad, su carácter marcadamente galaico le convierte en ejemplar único. La marcha en terceras del "fabordón" parece estar tomada de la característica gaita galaica.

El Códice de las Huelgas

Alfonso VIII, rey de Castilla, y su esposa, Eleonor de Inglaterra, fundaron el Monasterio de Sta. María la Real de las Huelgas, en Burgos, a finales del siglo XII.

Desde su fundación, es indudable que el Monasterio se dedicó, en forma muy especial, al cultivo de la música. El hallazgo de este códice por Monseñor Anglés, cuyo estudio y transcripción realizó durante los años 1926 al 1931, supone una de las más importantes investigaciones de la moderna musicología española.

Contiene el Códice ejemplos de gran variedad y riqueza, concurriendo la circunstancia de su perfecta transcripción debida a Juan Rodrigues —Johannes Roderici—, gran músico, de quien figuran en esta recopilación varias obras originales. Utilizó Juan Rodrigues para mayor fortuna de este inapreciable tesoro musical la notación mensurada, por lo que no existen dudas acerca de su verdadera interpretación. El repertorio que se recoge en él es profundamente hispánico y abarca del siglo XII hasta mediados del siglo XIV, repertorio que de no ser por éste, se habría perdido para siempre.

El «Llibre Vermell»

La música en la cultura catalana ocupa un lugar de excepción. Ya en la época pagana, Cataluña, abierta al Mediterráneo —ahí están Tarragona y Ampurias abarcando su entrada—, vivió el florecimiento romano con todo esplendor. Más tarde, su vecindad con Francia le permitirá mantener contacto permanente con todos los movimientos de tipo artístico que siguen en Europa el camino norte-sur, aportando, a su vez, todo lo que supuso para la cultura universal el camino contrario: sur norte, y del que España fue gran pórtico.

Muchos son los ejemplos que en los diferentes aspectos religioso, cortesano y popular pueden estudiarse en los Códices conservados en los numerosos Monasterios y Catedrales de Cataluña.

De todo este tesoro musical, uno de los Códices más importantes es el conocido como LLIBRE VERMELL, así llamado porque

en el siglo XIX fue encuadernado en terciopelo rojo.

Contiene el LLIBRE VERMELL ejemplos únicos de canciones y danzas sagradas a varias voces, con acompañamiento de instrumentos. Todas ellas de gran originalidad, están compuestas con técnica refinada y avanzadísima. Tenían por objeto este tipo de ocupaciones unas veces la distracción de los romeros, otras invocar el perdón de sus pecados.

Una de las más características de este Códice es la titulada AD MORTEM FESTINAMUS, de ritmo obsesivo y penetrante, que un instrumento de percusión subraya con dramática insistencia.

Juglares y trovadores

Todo un mundo de abigarrada convivencia tiene lugar en torno al castillo, Abadía, convento o Monasterio de la Edad Media. En la Baja porque era posibilidad de defensa contra el enemigo común, en la Alta porque cuando esa multitud por crecimiento se desbordó lo hizo, naturalmente, en torno a la que era el centro de toda posibilidad vital. Pues bien, dentro de ese mundo característico del medievo, el juglar era personaje obligado.

La Iglesia, reiteradamente, prohíbe la práctica de cualquier instrumento dentro de los muros del templo. Sólo muy excepcionalmente permitió al Emperador Carlomagno —la potencia del solicitante obligaba mucho— a la utilización de un pequeño órgano que por aquel entonces empezaron a usarse constituyendo hasta moda Pero esta prohibición nada tiene que ver con la gente de la calle, como lo demuestran las artes que, influidas antes que la música por lo popular, recogen en capiteles y códices toda clase de gentes tañendo instrumentos y en muchos casos no sólo son villanos, sino preciosos ángeles músicos cuya tradición se remonta a los primeros tiempos del cristianismo como reminiscencia del arte clásico griego y romano —por no citar anteriores civilizaciones—, donde en vasos y frisos se reproducen imágenes de gentes que tocan instrumentos. Así, en los *Beatus*, como se llamó a los códices que contenían los Comentarios al Apocalipsis de San Juan, escritos por el Beato de Liébana, las miniaturas que adornan los códices están plagadas de ángeles, santos y apóstoles que rodean al divino Cordero todos tocando en alabanza y gloria del Señor, indudablemente para contrarrestar las terroríficas descripciones del texto.

Bueno, pues esa era la misión del juglar. Ayudar a alegrarse a aquellos que pronto deberían morir en la batalla o que difícilmente sobrevivían en tiempos de paz.

Es el juglar heredero directo de los *joculator* romanos, y poseía una gracia especial para cantar, tañer, hacer juegos de todas clases, sabía adivinanzas, historias... Junto al juglar convive otro tipo de gran importancia y características determinadas: el buhonero. Si el juglar divertía, el buhonero surtía de todo aquello que no siendo imprescindible era atractivo. Telas, pequeños adornos de bella artesanía, es decir, el buhonero era un pequeño comercio ambulante que ha sobrevivido a lo largo de todas las centurias y que aun en nuestros tiempos puede encontrársele con la sola diferencia de haber sustituido la caballería o modesto burro por una furgoneta. También el juglar tiene en nuestros tiempos su réplica, pero no es éste el momento de hablar de ella.

El trovador es distinto. El de los trovadores es un movimiento aristocrático que se produce en Francia y que entra en España por Cataluña. En el trovador se conocen dos escuelas que están determinadas por la distinta lengua-romance que hablan. Se llaman Truvères a los caballeros del sur de Francia que hablan "langue d'oc" y Troubadours a los del norte y se expresan en "langue d'oïl". El estudio de este movimiento aristocrático y de carácter revolucionario —no estaban conformes con las leyes y normas de vida de su época—, es difícil y apasionante. Practicaron la lírica —poesía y música— con maestría e inspiración notables. El trovador

Cantigas de Santa María
Biblioteca de El Escorial

era un caballero andante sometido a severas leyes y normas de conducta.

Cada uno de ellos elegía una dama a la que dedicaba sus canciones y su vida, aunque el culto a esta dama era más el de sus pensamientos que el de sus deseos, ya que el amor entre los trovadores es más tema literario que humano.

También era tema frecuente en sus trovas —poesías cantadas— el tema heroico, dedicándose en muchas ocasiones y siempre con gran apasionamiento a la exaltación de las cruzadas o cualquier acción caballeresca.

Muchos son los nombres de trovadores famosos como Ricardo Corazón de León, Bernard de Ventadour, que cantó a Leonor de Aquitania, más tarde esposa de Enrique II de Inglaterra y como demostración de que el amor entre los trovadores era esencialmente literario se dice que siguió cantándola después de casarse con Enrique.

Reminiscencia de este amor ideal es el que Dante siente por Beatriz.

Otro muy famoso fue Adam de la Halle, autor de la pastoral "Robin et Marion", modelo de este tipo de composiciones.

Entre el juglar y el trovador existe un punto de contacto muy importante. Así como el caballero de armas tenía un escudero, el trovador llevaba consigo un juglar que aprendía y repetía las canciones compuestas por su señor. En la rica historia de los trovadores hay casos de juglares que por sus especiales dotes y riquezas de inspiración llegaban a más alta categoría. También hay el caso contrario, porque no todos los que querían ser trovadores lo conseguían y en un declive natural se quedaban en juglares.

En España el arte de trovar penetró por Cataluña y hubo trovadores de gran categoría. Recordemos el prólogo que a la recopilación de las Cantigas de Santa María —en muchas ocasiones el trovador escogía a la Virgen como motivo de su inspiración— puso el Rey Sabio:

> *"El trovador necesita de entendimiento y razón, aunque yo no tengo estas cosas en el grado que desearía, confío en Dios en que podré decir algo de lo que quiero.*
> *Y lo que quiero es que la Virgen me admita como su trovador."*

En otros lugares de Europa el juglar y el trovador toman otros nombres. Los goliardos, los clérigos vagantes, los Minnesinger y los Meistersinger —estos últimos localizados exclusivamente en Alemania—, los ministriles en Inglaterra, todo un mundo de gentes que se dedica a la lírica y que transforma y enriquece la cultura occidental.

Los goliardos y clérigos vagantes son la consecuencia de los juegos de escarnio y sus canciones han llegado hasta nosotros en el famoso Códice llamado "Carmina Burana" y que se conserva en Munich.

Las costumbres y protocolo de los Minnesinger y Meistersinger dio a Wagner inspiración para su obra "Los Maestros Canto-

res", donde se recoge uno de los famosos concursos que entre este tipo de cantores se celebraba.

El auge de los trovadores abarca desde finales del siglo XI hasta finales del XIII, no así el de lo juglares, Meistersinger y ministriles, pues su raíz popular les permite subsistir durante largo tiempo.

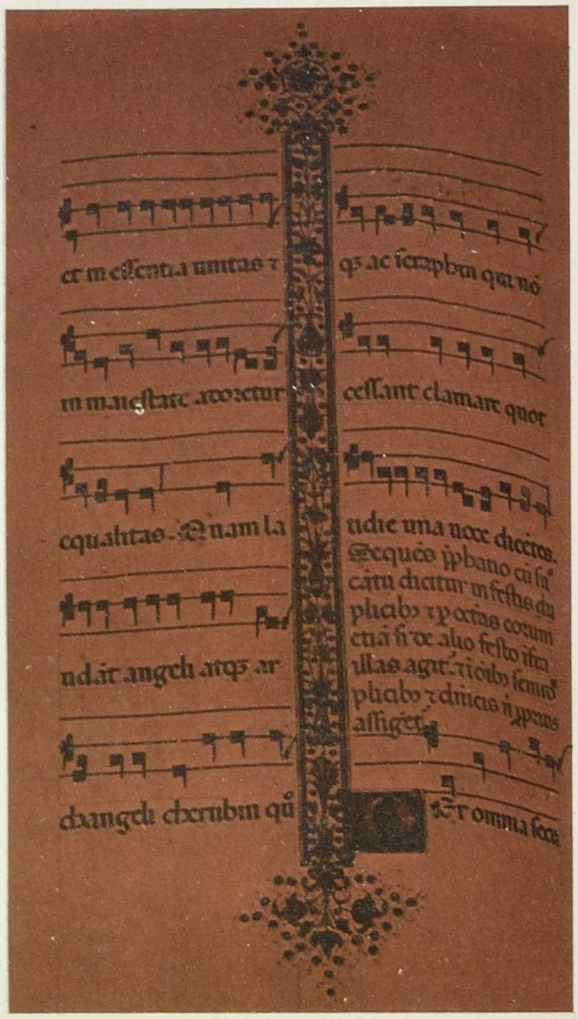
Como curiosidad histórica, debe consignarse que hubo mujeres trovadoras. Es de suponer que no estarían sometidas, en ningún aspecto, a las duras reglas de los caballeros.

Las «Cantigas de Santa María»

Nació el que llegaría a ser Alfonso X en la dinastía de los reyes de Castilla y León, en Toledo, encrucijada de todas las culturas, ciudad a la que don Gregorio Marañón denomina, con frase bellísima y exactitud histórica, como "adelantada de Oriente en Castilla".

Sorprende que en época tan levantada en armas —la reconquista avanzaba por tierras del sur y sureste— un príncipe pudiera atender y tomar parte en batallas y, paralelamente, sentirse atraído y practicar, en forma directa, la poesía y la música. Alfonso X, a quien se da el sobrenombre de Sabio, lo fue sin duda y más que nada lo demuestra el hecho de llevar junto a él a gentes de todas las religiones, de todas las procedencias, hasta reunir en su torno a astrónomos, músicos, poetas, médicos... Todas las ramas del saber humano de aquel tiempo tuvieron un puesto de trabajo, de distinguido trabajo, en su corte. Son muchas las obras científicas, legislativas, políticas, que se llevan a cabo bajo su reinado, no siendo la menos importante la recopilación de las "Cantigas de Santa María".

Aunque en la actualidad parece zanjada totalmente la polémica de si cántiga o cantiga, convendría una vez más afirmar que ya que este monumental libro de poesía trovadoresca está escrito en gallego, y en gallego cantiga es llana, decir *cántiga* sería ignorar el ámbito cultural a que pertenece.



Canto Gregoriano. Códice
Biblioteca Real de Bruselas

Tres son los Códices que se conservan de LAS CANTIGAS DE SANTA MARIA. Uno de ellos, el que se conserva en Toledo y es el que el marqués de Valmar, especialista sobre el tema, considera más antiguo. Este ejemplar tiene correcciones hechas a mano que los eruditos —algunos— consideran del propio rey.

Está integrada esta monumental obra por más de 400 cantigas y, aunque en un principio parece que la intención, y el título así lo demuestra, era cantar los Milagros y la

vida de Nuestra Señora, lo cierto es que muchas de ellas están dedicadas a temas que nada tienen que ver con la vida de la Virgen.

Musicalmente existe la dificultad de su interpretación y no todos los investigadores dan la misma versión, pero aun con esta discrepancia de opiniones la riqueza de los modelos recogidos asombra. Figuran en ellas todas las formas practicadas en muy distintas latitudes y estilos. Las hay trovadorescas, litúrgicas, aires de danza, canciones épicas... Las hay con estructura arábigo-andaluza. Esta recopilación supone la colección más importante de su época.

Aunque en las Cantigas no se determina el acompañamiento, las miniaturas que ilustran los tres códices conservados —uno de ellos contiene 1.257 miniaturas— no dan sólo amplia muestra de los instrumentos existentes, sino que en ocasiones son varios los instrumentistas y su colocación hace suponer que actuaban simultáneamente.

Los principios de la polifonía

Los arcos austeros del románico comienzan a buscar la ojiva. En los templos se admite el discanto y el fabordón, el organum a varias voces. La simultaneidad de varias melodías obliga a una mayor perfección en la escritura. La notación se hace precisa en su doble aspecto de entonación y medida.

Las formas musicales buscan en las danzas y canciones populares, y en las cortesanas, inspiración renovadora.

Francia, y en ella la escuela de París, proyectan un arte nuevo, sobre el que pasará el tiempo y la historia vendrá a conocerlo como Ars Antiqua. Es el triunfo de la polifonía sobre la monodía, y tanto en las obras de carácter litúrgico, como en las populares o cortesanas, varias voces simultáneas logran una nueva forma de expresión. Pero aún las tradiciones atan y someten al compositor a un difícil equilibrio entre su inspiración y las reglas que es necesario seguir.

El Ars Nova romperá con todo eso y un deseo de invención, de aportación personal, de volcar en la obra de arte todo el sentimiento que la inspira, comienza a manifestarse en un anticipo del triunfo de la individualidad que va a suponer el renacimiento.

Los nombres de los compositores ya no son en muchos casos una adivinanza. Se conocen sus nombres así como la personalidad de quien los lleva. El de Guillaume de Machault abarca portentosamente el siglo XIV en cuyo primer año nace para morir el 1377, sobreviviendo su fama con palpitante actualidad. Fue Guillaume de Machault sabio y poeta. Su vida, que transcurrió en época tumultuosa, parece ser que también lo fue. Francia sufre una convulsión social trascendente para la historia de Occidente. Es rey de Francia en ese momento Carlos V, al que la Historia daría los títulos de cuerdo y de sabio, y fue coronado rey en la catedral de Reims el año 1364. En su coronación y en el marco suntuoso de esa Iglesia, una de las más bellas de Francia, se intepretó la Misa que para ese fin había compuesto Machault. Es grandiosa en dimensiones, profundidad de concepción y sentimiento y en dificultad para su interpretación. También de Guillaume de Machault es la primera misa compuesta toda ella en estilo polifónico que registra la historia, aunque su partitura se ha perdido.

Ya en el siglo XV, adquiere gran importancia la escuela franco-flamenca. Uno de los músicos más representativos de ella es Guillermo Dufay, que nace en los Países Bajos, se cree que en Hainault, antes del año 1400 y muere en 1474 en Cambrai, ciudad en la que permaneció más tiempo, ya que durante su vida viajó mucho, y en algún momento perteneció a la capilla papal. Hombre muy culto, en su obra realiza composiciones religiosas y profanas, constituyendo estéticamente uno de los pasos del Gótico al Renacimiento. Sus canciones acompañadas con timbres tan dispares como la viola y el trombón, tienen gracia y lirismo muy peculiares. El rondó, que hasta entonces ha sido una forma de danza, ya con Dufay se convierte en una forma puramente musical.

Cantigas de Santa María

Otro nombre que se destaca por su gran personalidad en la música polifónica del siglo XV es el de Joaquín Des Prés.

Flamenco de nacimiento, nace en 1440 y muere en 1521. Fue alumno de Ockeghem y uno de los contrapuntistas más hábiles, sensibles y capaces del siglo XV. Sobre él dijo Lutero: "Manda sobre las notas; otros son mandados por ellas".

Debió viajar en su juventud mucho por Italia: estuvo al servicio del Papa, en Roma, desde 1486 hasta 1494. Fue uno de los músicos de su época que influyeron notablemente sobre el arte italiano y está considerado entre los precursores de la gran escuela coral italiana que culminó con Palestrina.

También estuvo al servicio del rey Luis XII de Francia y del emperador Maximiliano.

JUAN DEL ENZINA

En el encadenamiento de épocas y estilos, hay figurars que humana y estéticamente sobrevuelan de una a la inmediata con significado histórico importantísimo. Esta circunstancia se da con el español Juan del Enzina.

Nace Juan del Enzina en el último tercio del siglo XV —tal vez en Salamanca—, y muere en León en 1529. Su vida cubre un recorrido intelectual y profesional rico e interesante. Se cree que estudió con Nebrija en Salamanca; estuvo al servicio del duque de Alba, y formó parte de la capilla del Papa León X en Roma. Se ordenó en 1519 y celebró su primera misa en Jerusalén.

Músico y poeta, su teatro, que enraíza con el de la Edad Media, tiene ya las cualidades renacentistas. El individuo ha cobrado un valor que no tenía, y su vida se ha llenado de colorido: ama y sufre con ímpetu directo, personal. Los protagonistas de este teatro, que se exhibe en corrales y plazas, en muchas ocasiones sobre tablados que son carretas, ya no son santos ni personajes bíblicos en abstracto, son hombres y mujeres, aunque sean santos. El gusto por la Antigüedad Clásica se impone; los nombres de los personajes son más o menos mitológicos, pero no es que los autores vuelvan la cabeza para mirar atrás, sino que con la vista puesta muy adelante, parecen contemplar la antigüedad clásica reflejada en un espejo. Clásicas son las figuras y sus nombres, pero el ambiente que las circunda, la atmósfera que se respira, es, no puede dejar de serlo, el momento vivido por el artista, es decir, la actualidad más avanzada.

La obra musical de Juan del Enzina tiene también gran importancia histórica. Es de raigambre popular, y aprovecha con inspiración personalísima todo lo que en su entorno tiene valor auténtico.

En el Cancionero de Palacio, descubierto por don Gregorio Cruzada Villaamil en 1870, transcrito por don Francisco Asenjo Barbieri y publicado por la Real Academia Española de Madrid en 1890, figuran sesenta y ocho canciones de Juan del Enzina que todos los intérpretes actuales hacen figurar en sus repertorios. Estos últimos autores nos sitúan ya en pleno Renacimiento.

Alberto Blancafort

El Renacimiento. Polifonía religiosa y profana. Palestrina, Lasso, Victoria. Otras grandes figuras. La música instrumental. Gabrieli, los vihuelistas españoles, Cabezón. Panorama europeo.

5

Los grandes movimientos del Renacimiento —el humanismo, la Reforma, la elevación de la clase media— inauguran una era de diferenciaciones tanto en el campo del pensamiento como en el de las ciencias y las artes. La estrecha relación con la que hasta ahora se habían desarrollado la poesía y la música va cediendo para seguir cada una de ellas, paso a paso, su propio destino. Lejos aún de la época de la música y la poesía puras, vemos cómo se va produciendo la ruptura entre texto y notas, con la consiguiente emancipación de la música instrumental, que cuajará en pequeñas formas que serán origen de la música instrumental o sinfónica posterior. El mismo arte polifónico-vocal, que alcanza ahora su máximo esplendor, tiende a diferenciarse entre un género, el religioso, conservador en su técnica y de creciente amplitud y lujo sonoro, y otro, el profano —o de cámara—, cuyo intimismo servirá de campo de pruebas para un nuevo expresionismo armónico.

El acusado florecimiento de la música se debe a la importancia que a la misma le da el entorno social. Los príncipes, eclesiásticos o seculares, no sólo rivalizan en el mantenimiento y esplendor de sus capillas musicales, sino que ellos mismos compiten con sus propios músicos en el arte del canto, de la ejecución instrumental o de la composición. El conocimiento de la música se hace indispensable para cualquier persona medianamente culta. No falta en ninguna ceremonia religiosa o profana un conjunto coral-instrumental. El progreso y la perfección de los coros atraen multitudes de oyentes a los templos. Pese a las protestas de algunos clérigos, la pompa y el colorido de la música eclesiástica aumenta y adopta formas más sofisticadas. Para las grandes solemnidades, la misma Capilla Sixtina se refuerza con otras capillas romanas hasta alcanzar más de un centenar de voces. Un número no inferior de cantores e instrumentistas se reúne con frecuencia en los coros de la veneciana iglesia de San Marcos.

La burguesía no se contenta con escuchar la música de los templos y empieza a reunirse con el único fin de escuchar e interpretar música. Se crean *academias* para celebrar reuniones intelectuales y artísticas. Las autoridades las apoyan y fomentan intercambios y concursos musicales. La música llega a los estratos sociales más amplios gracias a las *bandas municipales* —así se les llama— que amenizan las tardes musicales de muchas ciudades europeas.

Un factor que contribuye no poco a la difusión de la música es la imprenta. La música manuscrita resultaba excesivamente cara y la aparición de ediciones impresas (solían hacerse tiradas generalmente de mil a dos mil ejemplares) facilitaba el acceso a las *particellas*.

Es asombrosa la cantidad de obras renacentistas que han llegado a nuestras manos, y sin embargo se calcula que por lo menos un 90 por 100 de la producción musical del siglo XVI se perdió para siempre. Quizá se explique el espíritu poco conservador de la época, por el aprecio en que se tenía la música "nueva" y el olvido con que se despreciaba la música del pasado.

Durante nuestras últimas décadas, la música que se conserva del Renacimiento, ya exhaustivamente estudiada con anterioridad, ha sido muy divulgada y su conocimiento llega a públicos muy amplios. De su examen se deduce que su base estilística es resultado del desarrollo del arte contrapuntístico llevado a cabo por los compositores de la llamada escuela franco-flamenca del siglo XV. Las demás escuelas europeas asimilan el estilo imitativo de los flamencos, el cual da igual importancia a todas las voces que intervienen en una obra, abandonando el viejo sistema de superponer líneas melódicas independientes. De esta manera se obtiene unidad, igualdad y homogeneidad entre todas las voces. Por otra parte, se explora la capacidad expresiva de la armonía y se acentúa el uso del *retardo* como recurso universal para dar impulso al fluir musical. Otra característica importante de la música del XVI es su mayor libertad formal. Con fre-

cuencia la estructura del texto influye en las novedades formales de la música. Pero la más importante conquista de la época es quizá la paulatina afirmación tonal. Si la dialéctica del *motete* o del *ricercare* —entradas sucesivas de cada voz en estilo imitativo— da lugar a lo que el tratadista español Ramos de Pareja llamaría *fuga*, su estructura, al adquirir personalidad definitiva con la afirmación tonal y la modulación, representa, con su poder expansivo y su capacidad de culminación concreta, el más alto logro del arte polifónico. De la tensión creada por el contraste tonal, base de la estructura de la *fuga*, se originará, con una dialéctica simplificada, la forma *sonata* que florece en siglos posteriores.

El *cromatismo* será otro de los terrenos explorados por los compositores renacentistas, especialmente en el género profano, dando lugar a insospechados enlaces armónicos y, por consiguieinte, a nuevos medios expresivos.

La práctica corriente de la polifonía unía las voces a los instrumentos más diversos. Algún teórico se inclinaba a considerar como ideal sonoro al coro sin acompañamiento instrumental alguno, tal como, excepcionalmente, se producía la Capilla Sixtina. Por el contrario, la mayoria veía en la cooperación instrumental un medio para dar variedad de color al resultado sonoro y romper la monotonía tímbrica que resulta del empleo exclusivo de la voz humana. Lo cierto es que en gran número de ediciones, la parte musical viene precedida de una serie de consejos dados por el autor, concernientes a su ejecución por toda la clase de instrumentos, fueran éstos de *sonar*, de *tocar* o de *pulsar*, así como su combinación con la voz.

El director de una ejecución prescribía, según los efectivos puestos a su disposición, el reemplazo o la duplicación de las voces por tales o cuales instrumentos, en esos o aquellos pasajes. Como en nuestros días, si él mismo no tocaba algún instrumento, batía el compás (existen testimonios del uso de batutas similares a las actuales) y daba indicaciones sobre acentos, matices y expresión. No ofrece duda alguna que los coros competían en el logro de los más efectistas o proporcionados *crescendi* y *disminuendi*, pese a la ausencia de indicaciones al respecto en las *particellas*. (Lo que llamamos hoy *partitura* no existía. El compositor escribía, como lo hace un autor actual, las distintas voces en pentagrama superpuestos de unas hojas que decían *cartelle*, pasando luego en limpio cada vez a una *particella* distinta o en páginas distintas del mismo libro. Se borraba con un paño lo escrito sobre las *cartelle* que quedaban libres para un nuevo uso).

2. La Polifonía religiosa. El motete y la misa

Motete y *misa* son dos formas difícilmente separables, puesto que la misa puede ser considerada como una serie de motetes formando unidad. Sin embargo, la mayoría de compositores se mostraron más innovadores, tanto técnica como expresivamente, en el motete propiamente dicho que en las misas, construcciones éstas de espíritu más conservador en general.

La estructura de la misa se basa en modelos establecidos por la primitiva escuela franco-flamenca, y apenas sufrió alteraciones en todo el siglo XVI. Sus formas más usuales partían de a) la utilización del *cantus firmus* en el tenor; b) la paráfrasis del *canto llano;* c) la paráfrasis de melodías popularizadas; d) del motete del mismo o de otro autor, y e) del *canon*.

Como autor de polifonía religiosa flamenca posterior a la generación de Josquín Des Prés, brilla con luz propia su alumno Nicolás Gombert (Brujas 1500-1556), maestro de capilla del emperador Carlos V, cuya técnica alcanza la plenitud del estilo imitativo, especialmente en sus motetes, donde vemos que el músico, antes de abandonar un tema por otro, al modo tradicional, utiliza un nuevo tema variante del anterior. Por el contrario, sus misas son más tradicionales y se basan con frecuencia en el procedimiento del

cantus firmus en el tenor. Jacobus Clemens (Walcheren 1510-Dixmude 1555), conocido como Clemens non Papa (sin duda para no ser confundido con el poeta Jacobus Papa, ni con Clemente VII, Papa reinante a la sazón), demostró ser un compositor menos estricto contrapuntísticamente que Gombert y temáticamente más libre. El ritmo de su música se supedita al del texto, con lo que la forma gana en posibilidades expresivas. Entre sus misas abundan las que toman como modelo sus propios motetes tratados con absoluta libertad.

Pese a sus peculiaridades nacionales, el alemán Ludwig Senfl (Zurich 1490 - Munich 1543), el español Cristóbal de Morales (Sevilla 1500 - Málaga 1553) y el inglés John Tavermer (1495 - Boston 1545), por citar solamente algunos nombres representativos, nos demuestran el proceso de internacionalización del estilo franco-flamenco.

En Italia, Adrián Willaert (Brujas 1480 - Venecia 1562) ejerce, desde su maestría en la iglesia de San Marcos de Venecia, una influencia decisiva combinando el uso de la imitación con una declamación del texto, y con la alternancia de coros situados en lugares distintos del templo (coros *spezzati*). Sus discípulos y sucesores Andrea Gabrieli (Venecia 1515 - 1586) y Giovanni Gabrieli (Venecia (1557 - (?) 1612), tío y sobrino respectivamente, continuarán en la línea estética del maestro flamenco.

La Reforma trajo consigo más profunda modificación en la música sagrada y aun un renovado interés por la participación de la música en el culto. El mismo Lutero, Martin Luther (Eisleben 1483-1546) fue un aventajado músico y siempre subrayó su deseo de que cada iglesia pudiera contar con escolanía propia. Defendió el uso de la lengua vernácula, sin proscribir totalmente el uso tradicional del latín. Lutero inspiró el trabajo de modificación de textos litúrgicos adaptados al pensamiento reformista, para unirlos a viejas melodías profanas susceptibles de expresar un sentimiento religioso. Estos *corales*, que cantaba la comunidad de fieles sin acompañamiento alguno, fueron luego tratados polifónicamente por compositores como Johannes Walther (Kahla 1496 - Torgau 1570), cuyo *Libro de Canciones* mantiene casi siempre la tonada coral en el tenor. Hans Leo Hassier (Nuremberg 1564 - Franckfurt 1612) todavía muestra un tipo de composición luterana muy próxima al estilo imitativo católico; pero la fuerza de la línea melódica coral hará que este tipo de composición se transforme, en manos de los organistas alemanes del siglo XVII, en el *preludio-coral*.

Sentida por muchos católicos como una vuelta al sentido apostólico de la religión, la Contrarreforma preconiza la simplificación ornamental de la música, que ha de ser más íntimamente expresiva, de acuerdo con un texto que debe llegar con mayor claridad al oyente. Aunque el latín permanezca como lengua oficial del culto, no se ve con malos ojos el canto de himnos y canciones religiosas en lenguas vulgares. Los *laude spirituali* italianos o nuestras *villanescas espirituales* son buen ejemplo de ello.

En las últimas décadas del siglo XVI la polifonía religiosa deja sentir el influjo de la música profana, y en sus misas el flamenco Phillip de Monte (Malinas 1521 - Praga 1603) logra una total síntesis entre estilos religioso y profano, incorporando elementos propios del *madrigal* o de la *chanson*. Aunque Monte suele partir en sus misas de determinados motetes, el desarrollo contrapuntístico es absolutamente libre, y los pasajes combinatorios se equilibran con los homofónicos.

No es en la misa donde Orlando de Lasso (Mons 1532 - Munich 1594) encuentra su medio de expresión musical más inspirado. Misas muy breves en general, el autor las compone sobre propias composiciones profanas. Su brevedad es consecuencia de la inclinación del compositor por el uso silábico de la música y la ausencia de melismas. El genio de Lasso se manifiesta con toda plenitud en el motete, forma a la que dedicó cerca de 600 obras. Estos motetes, junto a sus numerosos *salmos*, que acusan un temperamento musi-

cal apasionado, constituyen una síntesis de técnicas y modos de expresión del Renacimiento

Giovanni Pierluigi de Palestrina (Palestrina 1525 - Roma 1594) es considerado como uno de los más grandes de todos los tiempos, y el más alto exponente de la polifonía renacentista. Pero el examen de su estilo descubre a un compositor eminentemente conservador. No dejó prácticamente obras instrumentales, y sus libros de madrigales no pueden considerarse a la altura de su producción religiosa. Palestrina rechaza en su polifonía la exploración de la novedad armónica y excluye el cromatismo, y es quizá por esa voluntaria limitación por lo que lograra aquella tan ponderada serenidad, fruto de una sobriedad clásica, de una noble sencillez, de un equilibrio melódico perfecto, de un dominio fuera de serie del contrapunto, y, no hay que olvidarlo, de la influencia del espíritu de la Contrarreforma. Ciento cinco misas dejó escritas Palestrina, compuestas según los procedimientos usuales de la época, y rasgo característico y común de casi todas ellas es el contrapunto de la escritura armónica de los pasajes largos con la polifonía melismática de los períodos breves.

En sus motetes Palestrina prefiere la temática y el desarrollo libres, aunque no siempre renuncia a la cita del canto llano. Lo que sí usa con frecuencia es la repetición de lecciones musicales enteras. No suelen ser, los motetes, de expresión más emotiva que las misas, y si bien logran un clima de éxtasis piadoso, no llegan a alcanzar en cambio el ardor apasionado de los de Lasso, ni la descarnada pasión de los de Victoria.

Posteriores a Palestrina, los nombres más significativos de la escuela romana son Giovanni Maria Manini (Tívoli 1545 - Roma 1607), Felipe Anerio (Roma 1560 - 1614) y, sobre todo, el español Tomás Luis de Victoria (Avila 1540 - Madrid 1611), amigo íntimo de Palestrina y su mejor epígono, que si bien se le contempla como compositor característico, por su escritura, de la escuela romana, residió la mayor parte de su vida en la capital

del catolicismo, donde compuso casi toda su obra), su expresión musical revela una sensibilidad mística inequívocamente castellana. Victoria no compuso más que música religiosa sobre texto latino, y la conmovedora expresión, profundamente dramática, que logra en sus motetes, especialmente en los contenidos en su *Oficio de Semana Santa* (1584), hace de ellos una de las cumbres de la historia de la música universal y la más alta de la música epañola. Junto con Palestrina y Lasso, Victoria forma el gran triunvirato de la polifonía religiosa del Siglo XVI.

En Inglaterra Taverner, Christopher Tye (1500-1572) y Thomas Tallis (1505 - Greenwich 1585), conservan en su producción religiosa católica una tradición un tanto autóctona representada por Robert Fayrfax (Deeping Gate 1464 - Saint Albans 1521). El alejamiento de Inglaterra del Continente hace que su música sea menos permeable a las

escuelas continentales. Por otra parte, la peculiaridad de los cambios religiosos que con la Reforma se operan en la isla da lugar a un género religioso original, el *anthem* (antífona) con características propias, que viene a sustituir al motete latino. Sobre texto inglés, el *anthem* podía ser para coro solo *(full anthem)* o para solista con o sin acompañamiento instrumental o coral *(verse anthem)*. En este género, Tallis tiende hacia la escritura vertical, mientras que Tye muestra mayo rinclinación por la contrapuntística. Pero será William Byrd (1543 - Stondon Massey 1623), quien generalizará el empleo del estilo franco-flamenco, convirtiéndose en el maestro de la generación siguiente, cuyos nombres más ilustres serán los de Thomas Weelkes (? - Londes 1623), John Day (Dunwich 1522 - Walden 1584) y Orlando Gibbons (Oxford 1583 - Canterbury 1625). Es digno de tenerse en cuenta el nombre de Peter Phillips (s.s. XVI y XVII), que como católico prefirió vivir lejos de su patria, dejando una producción religiosa católica muy notable.

Ya señalamos la influencia que en nuestro Cristóbal de Morales se deja notar de la escuela contrapuntística flamenca. Como "maestro de maestros", Morales transmite dicha influencia a sus discípulos, pero los compositores españoles, empezando por el mismo cantor sevillano, dan preferencia al tipismo nacional que tiende siempre a un expresionismo dramático alcanzado a través de formas musicales sencillas, y crean una escuela de sentimiento místico inigualado en el resto de Europa. A este sentimiento no es ajena una tradición representada por Pedro Escobar (? - Sevilla 1514) y Francisco Peñalosa (Talavera de la Reina 1470 - Sevilla 1528), ni el poderoso influjo personal de Morales, el músico español que en su época alcanzara la máxima celebridad internacional. (Durante los cinco años que Morales pasó en Roma como cantor de la capilla pontificia, sus obras se divulgaron en toda Europa, y con motivo del encuentro entre Carlos V y Francisco I para celebrar un tratado de paz, fue escogido por el Papa para componer la música conmemorativa). Francisco Guerrero (Sevilla 1527-1599) discípulo de su tío Pedro Guerrero (cantor de la capilla pontifical romana), forma con Morales, de quien también fue discípulo, y Victoria, el tríptico más sobresaliente de la música española. La extensa producción religiosa de Guerrero es todavía insuficientemente conocida, pero afirma el musicólogo P. Higinio Anglés que muchas de sus páginas están a la altura de las mejores de Victoria. Entre una legión de compositores de calidad, destaquemos los nombres de los hermanos Ceballos, Francisco (? - Burgos 1571), maestro de capilla en Burgos, y Rodrigo (Aracena 1525 - ?), maestro de la capilla real de Granada; Alfonso Lobo (Borja 1555 - Sevilla 1617), maestro de capilla de la catedral de Toledo, y Juan Pujol (Barcelona 1573 - 1626), con el mismo cargo en la de su ciudad natal.

3. Polifonía profana. La chanson y el madrigal

Durante la primera mitad del siglo XVI los intercambios culturales y artísticos entre Francia e Italia son intensos. Numerosos músicos italianos trabajan en la corte francesa. La *frottole* italiana, con su estilo silábico y su verticalidad armónica, llama la atención de los compositores galos que buscan formas de expresión más directas y sencillas. Bajo esa influencia se forma el nuevo estilo de la *chanson* cuya elementalidad formal, con sus repeticiones fijas, facilitará su ejecución por parte de cantantes e instrumentistas, y constituirá un rasgo distintivo con respecto al *madrigal* italiano. Sus principales cultivadores serán Claudin de Sermisy (1490 - París 1592) y Clement Jannequin (Châtellerault 1480 - París 1561), los cuales, aunque compositores también de música sagrada, debieron su fama principalmente al nuevo género profano, en especial Jannequin, cuyas canciones descriptivas —*La batalla de Marignan, Le chant des oiseaux,* etc.— originaron una verdadera moda internacional de la que serían buen exponente las *ensaladas* de nuestro Mateo Flecha (Prades 1480 - Poblet 1553)

Los compositores de la escuela flamenca tratan de conservar su primacía europea cultivando todos los géneros, y no van a la zaga de los franceses en el cultivo de la *chanson*. Nicolás Gombert conserva las peculiaridades de su estilo personal en sus *chansons*, lo mismo que Willaert, Thomas Crecquillon (? - Béthune 1557), Arcadelt y Ciprian de Rore (? 1516 - Parma 1565), este último más destacado como autor de madrigales. Uno de los compositores flamencos cuyas *chansons* alcanzaron mayor popularidad fue Lasso.

Bajo la influencia del poeta Ronsard se elabora en Francia un nuevo tipo de "chanson" cuya forma musical se basa en la estructura del verso. Sus mejores representantes son Guillaume Costeley (Pont-Andemer 1531 - Evreux 1606) y Claude Goudimel (Besançon 1520 - Lyon 1572). Otro poeta, Antoine de Baif (1532 - 1589) preconiza la *música medida*, compuesta sobre *verso métrico* al modo del verso clásico griego, es decir, notas largas y cortas para sílabas respectivamente largas y breves, lo que da lugar a una pronunciación simultánea de sílabas en todas las voces. Claude le Jeune (Valenciènnes 1530 - Paris 1600) fue el representante más distinguido de este estilo, aunque los límites del mismo eran tan notorios que este mismo compositor no renunció al uso del contrapunto en otras ocasiones.

A principios del siglo XVI, en Italia se da el nombre de *madrigal poético* a un tipo de *canzona* de una estrofa con versos generalmente hepta o endecasílabos. Bajo la influencia de la *chanson* francesa, el nuevo *madrigal* vino a reemplazar a la *frottola* tradicional. Los primeros madrigales publicados (1530) seguirían muy de cerca el modelo francés de *chanson*, pero al evolucionar y refinarse su expresión poética, abandona peculiaridades propias del género francés, como por ejemplo la repetición (ya que una misma expresión musical no podía convenir a versos distintos). Y es que la música pretende, cada vez más, traducir literalmente el sentido de las palabras. El *madrigal* se transforma en un género descriptivo, intimista, delicadamente ligero o profundamente dramático, pero casi siempre de expresión personal, hasta el punto que su interpretación reclama la voz solista con acompañamiento instrumental o el conjunto vocal de solistas.

En su primer período de desarrollo, la primacía del género la detentan, cómo no, los compositores flamencos establecidos en la península, como Philippe Verdelot (? - Florencia 1552) y Constanzo Festa (1485 - Roma 1545), que utilizan todavía, en sus primeros madrigales, procedimientos típicos de la *chanson*, usos que van desapareciendo poco a poco en los madrigales de Arcadelt. Willaert, cuya influencia en otros géneros ya vimos, introdujo el *cromatismo* en el madrigal. Su discípulo Rore continuó la búsqueda de medios expresivos, especialmente los cromáticos, pero se distinguió especialmente por su interés en seguir más estrechamente la expresión de la palabra, y por el abandono de la línea poética como generadora de la estructura musical. Los madrigales de Monte y de Lasso representan la cima del género cultivado por los compositores flamencos.

En manos de sus dicípulos italianos, el *madrigal* tiende a acentuar sus elementos descriptivos y dramáticos, dando lugar a un tipo de descripción emocional más personalizado. En los de Andrea Gabrieli llama la atención la fuerza de su expresión dramática. Su sobrino Giovanni manifiesta mayor preocupación por la preponderancia de una línea melódica sobre las demás partes. Pero el maestro indiscutible del *madrigal* italiano es Luca Marenzio (Coccaglio 1553 - Roma 1599), ilustrador literal y detallista del texto. Sus medios de expresión, tanto rítmicos como armónicos, son completísimos, y sabe usarlos como virtuoso consumado de la escritura. Seguidores de Rore en el uso del cromatismo son Luzzasco Luzzaschi (Ferrara 1545 - 1607), con su cromatismo de tipo melódico, y Carlo Gesualdo (Nápoles 1560 - 1613), príncipe de Venosa y genial músico aficionado, cuyo sentimiento cromático es esencialmente armónico. Hoy nos sobrecoge el dramatismo expresivo que desprende su obra, y nos asombra el hecho de que su estilo, aun influyendo a compositores de la talla de Mon-

teverdi, no tuviera seguidores. Orazio Vecchi (Módena 1550 - 1605) convirtió el género en narración semiteatral, especialmente con su *Anphiparnaso,* colección de piezas agrupadas en un prólogo y tres actos. Aunque Claudio Monteverdi (Cremona 1567 - Venecia 1643) y su producción teatral se estudien en otro capítulo, su nombre debe ser forzosamente citado aquí por su extraordinaria colección de madrigales.

En España el cultivo del estilo madrigalesco se entronca con la tradicional práctica del *villancico,* dando lugar a un estilo autóctono de acusado sabor popular. Entre otros, cultivaron este estilo, además del ya citado Mateo Flecha, su sobrino de igual nombre y apellido (Prades 1530 - Solsona 1604), Juan Brudieu (Limoges 1520 - Urgel 1591), Juan Navarro (Sevilla 1530 - Palencia 1580), Pedro Rimonte (Zaragoza, s.s. XVI y XVII), etcétera, destacando Francisco Guerrero, cuyas *villanescas* tanto espirituales como profanas poseen el encanto espontáneo de la melodía folklórica y el acento inconfundible de una personalidad musical de primer orden. Pero será Juan Vásquez (Badajoz 1500 - Sevilla 1560) el que transformará el antiguo villancico en la forma definitiva del *madrigal* castellano.

El *lied* alemán acusa muy tardíamente el impacto del madrigal italiano, y nunca llegará a perder su característica de la primacía de una voz sobre las demás. Hassler publica sus *Nuevas canciones alemanas a la manera de madrigales* en 1596, pero su estilo se acerca más a lo que será el *coral* protestante que al género madrigalesco.

Con el mismo retraso llega a Inglaterra la influencia del madrigal. Byrd y Thomas Whythorne (s. XVI) publican, al finalizar el siglo, canciones que siguen la tradición autóctona de la voz solista con el resto de la polifonía ejecutado por instrumentos con el fin de que se entienda mejor el texto. Pero poco después los compositores ingleses adoptan y adaptan el estilo italiano con tanto entusiasmo que logran un estilo de madrigal autóctono de incalculable riqueza, calidad y personalidad. Citemos, entre sus cultivadores, a Thomas Morley (1557 - 1603), John Wilbye (Diss 1574 - Colchester 1638), John Parsons (? - Londres 1623) y Thomas Tomkins (Saint David's 1572 - Martin Hussingtree 1656).

4. Música instrumental

La idea de un lenguaje puramente instrumental, liberado de las limitaciones de la voz humana, avanza, durante el siglo XVI, con bastante lentitud. Pero aunque la producción de música instrumental renacentista resulte modesta al lado de la generosa y brillante aportación coral, las numerosas formas que irá creando el nuevo estilo instrumental tendrán importancia decisiva para la música del período barroco: las danzas engendrarán la *suite;* la *variación* y el *basso ostinato* serán recurso constante de los compositores posteriores, y la *canzona* instrumental servirá de campo de experimentación para el tonalismo como fundamento estructural, con lo que esta forma será germen de la futura *sonata.*

No es en la música para conjunto instrumental donde el progreso se hará más evidente. Sus colecciones no especifican cuáles instrumentos deben ser los que se empleen en su ejecución. Los primeros ejemplos de "orquestación" propiamente dicha no aparecen hasta 1597 con las *Sacrae Symphoniae* de Giovanni Gabrieli, algunos de cuyos ejemplos, como la *Sonata pian'e forte* se señalan como antecedente inmediato del *concerto grosso* barroco. Pero en realidad, la edición de obras para conjuntos instrumentales "para ser ejecutados tanto por instrumentos como por voces" al gusto del o de los intérpretes, se prolonga hasta bien entrado el siglo XVII.

La emancipación instrumental se produce en las composiciones para instrumentos solistas. El arte de la improvisación (o de la ornamentación improvisada llamada *diminutio* o *glosa*) que se conocerá como arte de la *diferencia* en España y de la *variación* en toda Europa, y que consiste en la sustitución de notas largas por series rápidas de notas

cortas constituyendo *melismas, floreos, adornos, coloraciones,* etc., halla su terreno apropiado en las composiciones del solista creador. Pero además, las características de cada instrumento impondrán, poco a poco, estilos instrumentales diferenciados. En un principio, las piezas vocales se adaptan para instrumentos solistas sin sufrir cambio alguno. Luego van apareciendo las mismas obras vocales editadas simultáneamente para ser cantadas, tocadas, sonadas o tañidas, en versiones ligeramente distintas, según se emplee para su ejecución el coro, la tecla, el instrumento de sonar o el de pulso. Finalmente, la diferenciación alcanzará a las mismas versiones de tecla, según sean para órgano o clavecín, o a las versiones para instrumentos de pulso, según se trate del laud o de la vihuela.

A este progreso se suma el del alcanzado por los artesanos constructores de instrumentos. Su perfección despierta un interés acusado por el virtuosismo ejecutivo, dando lugar a un tipo de música más fantasioso, liberado de la sujeción contrapuntística, cuyo medio idóneo será la variación y la danza.

De entre las formas más abstractas, basadas todavía en el contrapunto vocal, las más importantes serán el *ricercare* (llamado en España *tiento* y preferida por el teclado), la *fantasía* (predilecta del instrumento pulsado) y la *canzona.* El *ricercare* sigue la técnica imitativa del *motete,* mientras la *canzona,* con sus secciones cortas y repeticiones fijas, toma la *chanson* como modelo. La *fantasia* suele ser un *tiento* de menor extensión.

En las formas danzables, la cuadratura rítmica y el más pausado discurrir armónico permiten con mayor facilidad los pasajes destinados a resaltar los recursos genuinamente instrumentales. Las viejas danzas tradicionales, la *pavana* y la *gagliarda,* eminentemente polifónicas, ceden el paso al *saltarello* y al *passamezzo,* siendo estas dos últimas arrinconadas luego por la *courante* y la *allemande.* Con la *romanesca* y la *follia* aparece el principio del *basso ostinato* que bastante más tarde inspirará formas de gran vuelo musical como serán la *chacona* y la *passacaglia* barrocas.

La primera edición instrumental que aparece editada en Italia en la colección de libros para laud de Ottaviano Petrucci (Fossombrone 1466 - 1539), fundador de la primera imprenta musical veneciana. Esta colección contiene solamente transcripciones de *frottole* vocales. Giovanni Terzi (2.ª mitad del siglo XVI) y Simone Molinaro (Génova 1565-1610) impulsaron la escritura laudística con sus ediciones, pero fue Francesco da Milano (Polistina 1497-1543) quien había perfeccionado la escritura para el instrumento.

Se basa también en arreglos de *frottole* la primera edición italiana de música para tecla, que aparece alrededor de 1517. La tradición orgánica de San Marcos de Venecia es paralela en importancia y fertilidad a la de la polifonía vocal. Como organistas de la

iglesia veneciana se sucedieron los compositores más importantes de música italiana para instrumentos de teclado: aparte del maestro flamenco Willaert, Marco Antonio Cavazzoni (Urbino 1490 - Venecia 1560), su hijo Girolamo Cavazzoni (1520-1560), Claudio Merulo (Corregio 1533 - Parma 1604), los dos Gabrieli, Florentio Maschera (Cremona siglo XVI - Brescia 1603), etc., todos ellos contribuyeron con sus aportaciones organísticas a una culminación del género representada por la obra de Girolamo Frescobaldi (Ferrara 1583 - Roma 1643).

Las primeras ediciones de música instrumental francesa llegan más tarde que las italianas. El primer libro para laud lo publica Pierre d'Attaingnant (? - Paris 1553), editor de música al que se le había atribuido erróneamente la composición y adaptación para laud y clavecín de piezas compuestas por autores diversos. Asimismo las ediciones de música para órgano se limitan casi exclusivamente a arreglos de composiciones vocales y danzas. El primer compositor importante es Jean Titeiouze (Saint Omer 1563 - Rouen 1633), cuyas variaciones sobre piezas polifónicas vocales serán la base de la importante escuela orgánica francesa del siglo XVII.

Algunos musicólogos piensan que la mayor gloria de nuestro patrimonio musical es la producción que nos dejaron nuestros vihuelistas del Siglo de Oro, considerados como los primeros ensayistas del arte de acompañar a solo, e inspiradores, por tanto, de formas derivadas de este género. Desde Isabel la Católica, la vihuela fue el instrumento preferido por las casas reales españolas. El primer libro con música para vihuela fue *El Maestro,* impreso en España (Valencia 1535) por su autor Luis de Milán (Valencia 1500-1561), en el que por primera vez en la historia de la música se dan instrucciones de tipo dinámico para la ejecución de sus *fantasías, tientos, danzas, canciones,* etc. No menos notables son los vihuelistas Luys de Narváez (Granada ?) con su *El Delphin de Música* (Valladolid 1538); Enríquez de Valderrábano, autor de la *Silva de Sirenas* (1552);

Alonso de Mudarra, canónigo de la catedral de Sevilla, cuyos *Tres libros de Música en Cifras* aparecen el año 1546; Diego Pisador, nacido en Salamanca hacia 1508, ciudad en la que publica su *Libro de Música de Vihuela* (1552); Miguel de Fuenllana (Navalcarnero ? - Valladolid 1579), ciego de nacimiento, del que se publicó en Sevilla (1554) su *Orphénica lyra,* y Esteban Daza, cuyas composiciones recoge en *El Parnaso* (Valladolid 1576).

Pero el más considerable de los compositores instrumentales españoles fue sin duda el organista de Felipe II, Antonio de Cabezón (Castrojeriz 1500 - Madrid 1566), también ciego, tenido en toda Europa como el más importante compositor de música para órgano de su tiempo. Visitó Londres con motivo de la boda de Felipe II y María Tudor. Su riqueza contrapuntística, su dominio del arte de la variación y su inspiración de espíritu místico hacen de él, en efecto, un mú-

sico incomparable. Sus obras fueron editadas en 1578 por su hijo Hernando. Anteriormente Luys Venegas de Henestrosa había publicado en Alcalá de Henares (1557) su *Libro de Cifra nueva*. Otros nombres notables de compositores de música para órgano fueron Sebastián Aguilera de Heredia (1560 - ?), organista de la catedral de Zaragoza, y Francisco Correa de Arauxo (? 1575 - Sevilla 1663), quizá portugués de origen y organista de San Salvador de Sevilla.

Resulta forzoso citar los nombres de cuatro grandes músicos españoles cuyas composiciones se han perdido casi completamente, pero no así sus obras técnicas y teóricas que obtuvieron el máximo aprecio en toda Europa. Se tratan de Diego Ortiz (Toledo 1510 - ?), músico de la corte del Duque de Alba en Nápoles, cuyo *Tratado de glosas* (Roma 1553) es obra clave para conocer el arte de la variación en varios instrumentos, sobre todo la viola de gamba; Fray Thomas de Santa María (Madrid 1510 - Valladolid 1570), organista del Monasterio de San Pablo de Valladolid, que en su *Arte de tañer fantasía* (Valladolid 1565) expone su teoría sobre ejecución en instrumento de tecla; Fray Juan Bermudo (Ecija 1510 - ?), organista al servicio del arzobispo de Sevilla, cuya *Declaración de instrumentos* (Osuna 1555) recoge una serie de principios para improvisar, componer y variar música de tecla, y Francisco Salinas (Burgos 1513 - Salamanca 1590), organista de la capilla real española de Nápoles, defensor de las teorías musicales de Zarlino, y uno de los primeros instrumentistas que propulsaron la idea del teclado totalmente temperado.

Debemos pasar por alto la producción inglesa para laud, que se manifiesta muy tardíamente, en pleno siglo XVIII, a través de compositores de la talla de Dowland, Gibbons, etc. En pleno Renacimiento, Inglaterra tiene en John Redford (? - Londres 1547), organista de la catedral de Saint Paul de Londres, su figura más representativa, modelo de los organistas posteriores, los cuales se significarán más por su producción virginalista. El virginal, especie de clavecín portátil de un solo teclado, instrumento preferido por Elizabeth, la "reina virgen", es el instrumento inglés por excelencia. Una abundante y magnífica colección de piezas escritas para virginal nos legaron los compositores ingleses, entre los que cabe destacar a Byrd, Peter Phillips, quien acusa una clara influencia de Cabezón, y John Bull (Somerset 1562 - Anvers 1628), organista de la Capilla Real de Londres, que llevará el arte de edificar pasajes enteros sobre pequeñas células melódicas al mayor grado de desarrollo. Esta manera de tratar la variación influirá, a través de Sweelinck, amigo de Bull y de Philips, a los organistas alemanes del siglo XVII.

Paradójicamente, Alemania no dio una producción para laud comparable a otras escuelas europeas, pese a que dicho instrumento alcanzó allí una popularidad excepcional, convirtiéndose en el instrumento doméstico usual. La abundante edición de obras adaptadas en versiones fáciles para laud, el alcance del aficionado medio fue probablemente la causa. En cuanto a la escuela organística germano-holandesa, habrá que esperar la llegada del holandés Jan Pieterszoon Sweelinck (Deventer 1562 - Amsterdam 1621), cuya obra será capital para comprender el espectacular florecimiento de un estilo que culminará en el orgánico de Juan Sebastián Bach. Durante el siglo XVI sólo dos nombres son verdaderamente destacables: el de Herman Finck (Pirna 1527 - Witterberg 1558), y el de Elías Nikolaus Ammerback (Naumburg 1530 - Leipzig 1597), predecesor de Bach como organista de la iglesia de Santo Tomás de Leipzig.

Son todavía insuficientemente conocidas por nosotros otras escuelas europeas que, a medida que van siendo estudiadas y reeditadas sus producciones, van manifestando su alto grado de interés. Nos referimos especialmente a la portuguesa, con abundante aportación de arte polifónico religioso, y a las eslavas de Polonia y Checoslovaquia.

Hemos hablado de escuelas nacionales porque es un hecho que éstas empiezan a mostrar rasgos diferenciados durante el siglo XVI, pero no debemos olvidar que la música del Renacimiento tardío se produce aún con una tal unidad de evolución, que ni la *chanson francesa,* ni el *madrigal* italiano, ni el *villancico* español, ni el *motete* católico, ni el *coral* protestante, pueden considerarse como hechos localizables y analizables separadamente, sino que todo ello es manifestación artística de una cultura unitaria europea.

Enrique Franco

El Barroco. Conceptos generales. La Ópera y el Oratorio. Monteverdi, Carissimi y Alessandro Scarlatti. La Ópera en Francia e Inglaterra. La música instrumental en Italia, Alemania y España. Orígenes de la orquesta: Corelli.

6

El término. Se hace derivar de "baroco", nombre dado a una cierta figura de silogismo de los escolásticos que, para los renacentistas, constituía un prototipo de raciocinio tan formalista como absurdo; también, de "baroque", adaptación francesa del portugués "barrueco", perla irregular. Joan Corominas acepta tales orígenes para el término "barroco", aunque supone "segura la amalgama de las dos palabras en francés. La aplicación de "baroque", esto es, "extravagante, al estilo arquitectónico se produjo más tardíamente, en Francia, de aquí pasó al español y, como indica Tommaseo, al italiano" (Corominas: "Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana", 1954).

Los conceptos. "Aplicado en la historia del arte para designar el estilo dominante en el siglo XVII, caracterizado por una superabundancia de elementos ornamentales y decorativos que ocultan las líneas centrales de composición y una preferencia por los valores expresivos y de movimiento, después el término "barroco" ha experimentado una ampliación en dos sentidos: según el primero de ellos, se le ha extendido a la totalidad de las manifestaciones de la cultura del siglo XVII, y así se habla de filosofía, literatura, poesía e incluso de la *época barroca;* por otra parte, se usa el término como expresión de un conjunto de caracteres que reaparecen en diferentes momentos históricos, como lo que se llama —no sin problematismo— una "constante histórica"; el barroquismo aparece así como un estilo capaz de informar diversas manifestaciones vitales de distintos tiempos, cuya forma *eminente* sería el barroco del siglo XVII" (Julián Marías: "Diccionario de Literatura Española". Revista de Occidente, cuarta edición. 1972).

El barroco musical. Aplicados a la música, tanto el término como los conceptos, nos encontramos, por lo pronto, con dos posibilidades: entender por "música barroca" la compuesta durante un determinado *período histórico,* esto es, durante la "época barroca", o ceñirnos a aquella que manifiesta, al menos de modo predominante las características de un estilo dentro de un *período histórico.* Ya que la acepción del término a modo de "constante histórica" —defendida principalmente por Eugenio D'Ors y no carente de fundamentos— nos llevaría demasiado lejos y, sobre todo, descompondría la ordenación expositiva de los fenómenos históricos. A fin de cuentas, el momento más interesante de un estilo es el de su aparición y definición, ya que es entonces cuando se presenta, como dice Marías, en su "forma eminente".

Por otra parte, si el retardo de la evolución musical con relación a las artes plásticas, mantenido por Nietzsche ("Menschliches, II, 171), no parece ser cierto, sí es evidente que, por su misma naturaleza, se hace difícil aplicar todos los conceptos generales y particulares de las demás formas de cultura a la expresión musical. Distinta cosa sucede si nos referimos a lo sustancial, "a la expresión de los estados de alma", pues justamente es en ese punto de partida donde los creadores de todo arte coinciden con sus contemporáneos hasta definir una época (C. Sachs: "Barockmusik", en "Peters-Jahrbuch", 1919).

Características generales. "El estilo barroco —escribe Ortega— fue dondequiera el triunfo de la pasión sobre la razón" (Ortega y Gasset: "Para un Museo Romántico", 1922). Tal actitud nos dará, en palabras del filósofo madrileño, "el pulso vital de una época". Ya Monteverdi, primera y grande piedra del barroco, pide a los instrumentos, en 1638, "que imiten las pasiones evocadas por la narración". Woelfflin descubrirá en la intencionalidad barroca una necesidad de conmover y sorprender (Woelfflin: "Renaissance und Barock", Munich, 1888). Ese "triunfo de la pasión", esa necesidad de expresión humanística, puede adoptar y adopta dos actitudes: la religiosa y la profana; la que podríamos llamar "música a lo divino" y la adjetivable como de "tonos humanos". Partiendo de ese concepto o sustancia ideológica general encontramos que el "barroco" se resuelve en una necesidad de movimiento, una de las características que más importan desde el punto de vista musical.

Nos habla Ortega del "perpetuum movile" en el Greco, cima del arte dinámico como sucesor de Miguel Angel. Y Vasari se refiere al "maraviglioso gusto di muoversi", lo que, según Ortega ("España", 1915), "nos interesa más del arte barroco". Tienen movimiento ascensional las columnas salomónicas que empujan hacia el cielo la cúpula de San Pedro y se torna fantasía de movimiento el Teatro Olímpico de Palladio, en Vicenza. Pero la música es, esencialmente, movimiento. No tiene otra posibilidad de existencia que la de "mover los sonidos en el tiempo". De ahí que se haya podido afirmar que la música es, siempre, barroca. Es esa tendencia al movimiento, resuelta en "formas que vuelan" frente a las clásicas "formas que pesan", la espuela que incita la evolución de la música instrumental, en tanto la necesidad de cantar las "pasiones", da lugar a las formulaciones dramáticas: ópera, cantata y oratorio.

Los elementos ornamentales y decorativos, el gusto por el "adorno", no llega, en música, a ocultar las líneas centrales de las composiciones, pues o bien se suman, como algo constitutivo, al discurso o bien aparecen como diversión que ameniza el discurso fundamental, generalmente claro en su fondo y en su forma. Además, la dosis de figuración es muy distinta de un autor a otro y, más exactamente, de uno a otro país. En este sentido es proverbial la austeridad de los músicos barrocos españoles.

Derivación de la sustancialidad dramática y herencia del madrigalismo renacentista, es en el barroco la constante búsqueda de contrastes. "Las formas no viven, al parecer, sino por la oposición de masas o colores, por la antítesis de lo claro y lo oscuro. De ahí la importancia de los ritmos que engendran el movimiento. De ahí también la contradicción que encierra toda forma de arte barroco" (Suzanne Clercx: "Le baroque et la musique". Bruselas, 1948). Eugenio D'Ors define el fenómeno como "juego de intenciones contradictorias": "Allí donde encontremos reunidas en un solo gesto varias intenciones contradictorias —escribe el pensador catalán—, el resultado estilístico pertenece a la categoría del Barroco" (E. D'Ors: "El Barroco", 1923, Madrid).

La Opera y el Oratorio. Monteverdi y Carissimi. Alessandro Scarlatti. La Opera presenta, por sus posibilidades de espectacularidad, directo humanismo y síntesis —más o menos contradictoria— de diversos elementos, las condiciones ideales para su desarrollo en el Barroco. Al mismo tiempo, por su tendencia inicial al renacimiento de la tragedia griega, así como por la aceptación de expresiones musicales del tiempo anterior, la ópera significa el mejor enlace del *Barroco* con su precedente, el *Renacimiento*.

Nacida en un reducto intelectual florentino, el Palacio del Conde Giovanni Bardi, a finales del XVI, el espíritu que da nacimiento a la "ópera" gira en torno a las representaciones de Cavalieri en la Corte de los Médici o al "Dialogo della musica antica e della moderna", de Vincenzo Galilei (padre del célebre astrónomo) que musicaría el "lamento del Conde Ugolino" de Dante, acompañado de viola. Pero las dos piezas definitivas en la aurora del nuevo género serían la "Dafne" y la "Euridice", de Rinuccini y Peri. En el prólogo de la segunda, estrenada en 1600, con ocasión del matrimonio de María de Médici y Enrique IV, Jacobo Peri (1561-1633) aclara las ideas que animan a su trabajo, muy ceñidas todavía al espíritu renacentista: "los antiguos —escribe—, los cuales en opinión de muchos cantaban en el escenario las tragedias enteras, usaban una armonía que, partiendo del hablar común, distaba tanto de la melodía del cantar que tomaba forma de cosa intermedia. Por eso, abandonando toda manera de canto oída hasta hoy, me dediqué por entero a buscar la imitación que se debe a estos poemas antiguos; y consideré que esa clase de voz, que por los antiguos fue asignada al cantar, y a la cual llamaban diastemática, pudiese en parte apresurarse, y asumir un curso moderado entre los movimientos del canto, retenidos y lentos, y los del hablar, desenvueltos y veloces..." El nuevo estilo "monódico", cantor de las pasiones del

drama y realizador de la "musicalidad" del texto había nacido y se confirmará en obras como "La reppresentazione di Anima et di Corpo", de Cavalier (1600), y la "Euridice", de Caccini, del mismo tiempo.

La cumbre del género —y una de las mayores de toda la historia de la música— es *Claudio Monteverdi,* con cuyo "Orfeo" suele indicarse de manera simbólica el comienzo de la "época barroca". Nacido en Cremona en 1567 y muerto en Venecia en 1643, en su biografía y en su creación deben distinguirse dos etapas fundamentales: la mantuana y la veneciana. Para el Duque de Mantua compone "Orfeo" y "Arianna", obras en las que plantea nuevos puntos de vista con base en el estilo florentino de la "Camerata" del Conde Bardi. Monteverdi "se adhirió a la estética de los innovadores florentinos, pero comprendió los defectos y las desventajas; adoptó la forma melodramática de la "Camerata" enriqueciéndola con elementos extraídos del madrigal y de las composiciones organísticas, tanto italianas como extranjeras; además se sirvió de la orquesta como nadie, hasta entonces, lo había hecho. El drama monteverdiano se basa, todavía, en la declamación, pero su recitativo está lejos del primitivo de los florentinos y, más rico en acentos melódicos, tiende al *arioso.* En cuanto a la orquesta, descuidada por sus predecesores, Monteverdi sabe extraer interesantes efectos de color. Demuestra conocer las posibilidades expresivas en cada instrumento y se vale de ellas con habilidad" (H. Prunières: Monteverdi, París, 1924).

La segunda y más larga etapa de la vida de Monteverdi transcurre en Venecia, en donde es nombrado "maestro de música de la Serenísima República" (1613). Compone gran cantidad de música religiosa, en la que amplía cuanto anteriormente había ensayado, y no abandona la ópera, de lo que son testimonio, por ejemplo, un par de títulos egregios: "Il ritorno d'Ulise in patria" (1641) y "L'incoronazione di Poppea" (1642). Hecho importantísimo en la evolución de la ópera es lo que podríamos denominar su democra-

tización. Es decir, cuando pasa de los círculos aristocráticos e intelectuales a los escenarios públicos, cosa que sucede en Venecia el año 1637 y que, forzosamente, conlleva modificaciones en la orientación del género: gran abundancia de argumentos históricos con disminución de los de temática mitológica; acentuación en el cambio diferenciador entre el "recitativo" y el "aria" con acumulación en la segunda de lo más sustancial, tanto melódico como dramático; aparición de elementos cómicos, brillantez y variedad en la escritura de los coros, frecuentemente enraizados en lo popular y acentuación de los distintos efectos expresivos, musicales y escenográficos, con abundantes mutaciones de escenarios.

La influencia de la ópera barroca italiana, en sus distintas escuelas, veneciana, romana y napolitana, se deja sentir con fuerza en Francia, Alemania e Inglaterra y, a nuestro modo, en España. Con y tras el nombre supremo de Monteverdi, debemos recordar los de Cavalli, Cesti, Rossi, Albinoni, Ziani, Legrenzi, Lotti, Caldara, Stradella, Sabbatini y Pollarolo.

El oratorio: Carissimi. A. Scarlatti. El "oratorio" toma su nombre del lugar en que inicialmente se celebraron: el oratorio de la "Valicella", en Roma, fundado por San Felipe Neri. Procede de los "laudas" dialogados, de las "representaciones sagradas" y, en su contenido dramático, de la ópera florentina que le es contemporánea. Hasta tal punto que uno de los gestadores de la "ópera" lo es también del "oratorio". Me refiero a Emilio de Cavalieri, que con su "Rappresentazione di Anima e di Corpo", contribuye a "teatralizar" el naciente oratorio y, con ello, a definirlo en su expresión barroca. Frente a la tendencia representativa se erige la más conservadora, de la que es ejemplo Giovanni Francesco Anerio, que en 1619 presenta el "Teatro armónico spirituale di madrigali a 5, 6, 7, 8 voci concertate con il basso per l'organo", o sea, el retorno a la polifonía.

La cima del "estilo nuevo" la marcará Giacomo Carissimi (Marino 1605 - Roma 1674). Músico de extraordinarias aptitudes, se ignoran quiénes fueran sus primeros maestros, aun cuando se sabe que a los dieciocho años era cantor en la capilla de la Catedral de Tívoli y, más tarde, organista de la misma. Estuvo bajo la dirección de Alessandro Capece y Francisco Manelli, quienes reforzarían respectivamente la formación madrigalesca y dramática del compositor. Desde 1630 hasta su muerte ejerció como maestro en el Colegio Germano-Húngaro de San Apolinario, en Roma, y rehusó las ofertas del emperador Fernando II de Hasburgo y de su sucesor Leopoldo I, pues Carissimi deseaba seguir, hasta el fin, su vida modesta y recoleta de músico eclesiástico.

La disolución de la Compañía de Jesús en 1773, dañó considerablemente la expansión moderna de la obra de Carissimi. Guardados y malvendidos muchos de sus manuscritos, si parte de su preclara obra ha llegado hasta nosotros se debe, precisamente, a la fama que el compositor gozaba en su tiempo, ya que existían copias de muchas partituras de Carissimi en diversos lugares de Europa. De toda su obra religiosa —"oratorial" podríamos decir— destacan los denominados simplemente "oratorios" y los definidos por el autor como "historias sagradas". Ejemplo bien conocido del estilo y procedimientos de Carissimi es "Jefté". A través de la "narración", los personajes y el coro, el autor construye la acción dramática. Lo lírico alterna con lo patético y a la melodía generosa del coro sucede el estilo declamatorio e individualizado. Como en Monteverdi, la expresión de las pasiones y la impostación del texto determinan los pentagramas. La austeridad del sentimiento religioso, la afectividad —evidentemente teatralizada— de un humanismo de singular fuerza plástica, los recursos armónicos, un comedido cromatismo y, sobre todo, la capacidad para musicalizar la palabra con la mayor naturalidad, hacen de Carissimi maestro singularísimo del oratorio barroco. Refiriéndose a "Jefté" dice Massimo Mila: "Habrá que esperar a Verdi para encontrar un ejemplo parecido de realismo psicológico".

Se conoce una quincena de oratorios de Carissimi: "Abramo e Isacco", "Balthasar", "Diluvium universale", "Extremum Dei judicium", "Ezechía", "Felicitas Beatorum", "Historia divinis", "Jefté", "Giobbe", "Jonás", "Judicium Salomonis", "Lamentatio damnatorum", "Lucifer", "Martyres", "Vis frugi et pater familias".

Alessandro Scarlatti (Palermo 1660-Nápoles 1725) llega a Roma a los cinco años de la muerte de Carissimi. Su obra nos remite al siglo XVIII, gran parte del cual —hasta los hijos mayores de Bach— incluyen los tratadistas dentro de la "época barroca". La figura de Scarlatti es fundamental porque resume un largo período de evolución tanto en el campo de la ópera como en el del oratorio y la música instrumental.

En lo operístico, Scarlatti representa el "peso" de la escuela napolitana que con la herencia veneciana influirá sobremanera en el teatro musical del XVIII. Por otra parte, otorga mayor intervención a la orquesta en sus óperas, que comienza ya con verdaderas "oberturas" y contribuye al establecimiento de ciertas formas dramáticas. Llega a la perfección el "aria da capo" y desde ella se vierten diferentes características específicas:

"aria cantabile", "di portamento", "de medio carácter", "parlante", "infuriata", "de bravura e agilitá". Crece a pasos agigantados la personalidad del cantante, con lo que se prepara el triunfo del "divo". Para servir al más desnudo lucimiento de las voces, adquiere fuerza una manera de "aria" que será fundamental en la ópera cómica: "la cavattina", aria de breves proporciones, sin desarrollo ni "da capo". Establece, asimismo, Alessandro Scarlatti la concreta distinción entre dos especies de "recitativo": el llamado "seco" (acompañado sólo por el "clave") y el "instrumental". Situado entre el "recitativo seco" y el "aria", el "recitativo instrumental" afinca y modifica en A. Scarlatti la sucesión "arioso-aria" iniciada por Monteverdi.

Una veintena de oratorios escribe A. Scarlatti, los primeros de los cuales nacen entre 1683 y 1685, de dimensiones bastante reducidas, recitativos muy modulantes, espontaneidad en la inspiración melódica y gran belleza de forma en las "arias". De gran interés son las aportaciones de A. Scarlatti al mundo instrumental, tanto las dedicadas al "clave" como las escritas para flauta y clave, las "Sonatas a cuatro", uno de los apuntes del futuro cuarteto y una docena de "Sinfonías". Si todavía la forma y la textura tienen poco que ver con lo que hoy conocemos bajo esa denominación, no cabe duda que el padre del gran Domenico se adentra con su breve obra instrumental en el tiempo que iba a sucederle. No olvidemos que Scarlatti es rigurosamente contemporáneo de Arcángelo Corelli.

La ópera en Francia e Inglaterra

En Francia, *Giambattista Lully* (Florencia 1632 - París 1687) será la primera gran figura de la ópera. Contaba en dicho país el género teatral musical con un antecedente que no dejó de ejercer influencia pese a la recibida de Italia. Se trata del denominado "ballet de cour", desarrollado notablemente a lo largo del XVI, así como la "comedia-ballet" en la que, a través de la música y de la danza, se exponía todo un argumento dramático. De cualquier modo, la llegada de los grandes títulos operísticos italianos introducidos por el Cardenal Mazzarino, tal el "Orfeo" de Luigi Rossi, dio lugar al nacimiento del género en Francia con Perrin y Cambert ("Pomone", 1669). Pero es la fuerte personalidad del italiano convertido en francés, G. B. Lully, la que decide la instalación de un teatro musical deudor de los Peri y los Caccini pero transformado según el gusto de Francia. Si en su estructura interna la ópera de Lully pudo ser retardataria con relación a Italia, por su espíritu y ciertos procedimientos introducía un estilo de "barroco" más racional pero ligero, decorativo y, en suma, galante. Conviene tener presente que los franceses se han resistido, tradicionalmente, a la denominación de "época barroca" o "estilo barroco" para su música de la etapa correspondiente. Prefirieron siempre entender su ópera del XVII como perteneciente a un clasicismo diferenciado y racionalista que si, en lo exterior, adoptaba esa ligereza a que hemos aludido, en sus principios se ceñía a reglas tradicionales como las célebres unidades escénicas de tiempo, lugar y acción. De otro lado, ya por entonces presumieron los franceses de mejor y más elegante "saber hacer". En una histórica polémica, habida en la segunda mitad del XVII, entre el abate Raguenet y el aristócrata Lecerf de la Vieville, el primero, a pesar de los méritos que encuentra en la ópera italiana, afirma que la francesa "está escrita siempre mucho mejor y es más coherente en cuanto a intención". Lecerf, en su "Comparación entre la música francesa y la italiana" y en su "Tratado del buen gusto en música", se pronuncia por la elegancia y el equilibrio. "Es necesario saber detenerse en el justo medio" afirma aristotélicamente. "La excesiva pobreza de adornos significa desnudez, y es un defecto. Un exceso de adornos significa confusión y es, también, un defecto, una monstruosidad". Si entendemos "barroco" como exceso, capricho y contradicción, no faltan a los franceses razones para rehusar el término. Al hacerlo caen, sin embargo, en otro exceso siquiera sea limitativo porque, hoy en día, a la sola escucha de una página teatral o instrumen-

tal de Lully, sus contemporáneos o sucesores —Charpentier o Rameau— sentiremos con claridad que estamos ante un fenómeno barroco. Diferenciado pero inmerso en la corriente general histórica que cualifica a ese período.

A las óperas de Lully —desde las "Fiestas de Amor y Baco" hasta "Acis y Galatea", hay que añadir los "ballets", "comedia-ballets" o las "pastorales" para comedias de Molière, Corneille y Racine, música religiosa e instrumental. En el último aspecto las "Danzas", los "Airs de trompettes" o las "Suites de sinfonías y tríos", aportan valores de contraste, original utilización de los vientos y procedimientos armónicos y tímbricos que suponen una real contribución al desarrollo de las formas instrumentales.

En Inglaterra, el barroco tiene un nombre: Henry Purcell (Londres 1659-1695). Equidistante de lo francés y lo italiano y oteador en ciertos aspectos del pasado inmediato de su patria como los "masks" o "mascaradas" en los que se mezclaban alegoría, poesía, escenografía y vestuario, fue capaz de crear la ópera inglesa aun cuando su esfuerzo apenas tuviera continuación a nivel comparable al de Purcell. La emoción de la melodía, la belleza de los coros madrigalescos, descriptivos o de acción, la tensión de los recitativos, hacen de las óperas purcellianas piezas de extremada hermosura como lo demuestran, por citar las conocidas, "Dido y Eneas", "El Rey Arturo" y "La Reina de las hadas" (sobre "El sueño de una noche de verano"). No menos interesante es su música religiosa, sus "sonatas", "suites" y "Fantasías"; partiendo de la herencia de Monteverdi y Caccini, se nos da una expresión interior cuyo "pathos" anuncia con firmeza lo que será el romanticismo, cosa que sucede en sus páginas clavecinísticas de tan luminosa invención instrumental. El "barroco" encuentra en Purcell la suprema serenidad junto a la más honda y medida pasión.

La música instrumental en Italia, Alemania y España

La independización de la música instrumental de la vocal se define en el siglo XVII con nuevas formas y procedimientos. Al mismo tiempo, la evolución de la música para instrumentos de tecla —órgano y clavecín— continúa su proceso evolutivo. Aun aceptando fórmulas del tiempo anterior —como los "ricercare"—, lo más importante que el "barroco" aporta al órgano y clavecín es el perfeccionamiento del estilo fugado, la explotación de los aires de danza, cuya ordenación en forma de "suite" se atribuye a Froberger (Stuttgart 1616 - Hericourt 1667) y la libertad imaginativa que hace de las "Fantasías" de Frescobaldi (Ferrara 1583 - Roma 1643) un modelo de invención, tanto por su fondo humanístico como por su talante espontáneo, fruto de la práctica de la improvisación y tendente a la galantería. Johann Pachelbel (Nuremberg 1653 - 1706) está considerado, con sus "corales" organísticos, como claro e ilustre antecedente espiritual de Juan Sebastián Bach. Contrapuntismo avanzado, desarrollo de la "suite" en el sentido de una mayor relación entre sus componentes —temas, tonalidad, estilo— así como objetivación de los "aires de danza", contribuirán al establecimiento de la forma "sonata". El término se usaba anteriormente en su mero sentido de "música per suonare" y su carácter formal no se define, tal como hoy lo entendemos, hasta Felipe Manuel Bach (1714-1788) o Giovanni Platti (1700-1762).

En España, la música para tecla y la específicamente organística es, según Anglés, "digna sucesora de la escuela del siglo anterior". Los nombres de Cabanilles (1649-1713) y Francisco Correa de Arauxo (1600-1663) presiden una pléyade en la que brillan Pablo Bruna, De la Torre, Manalt, José Jiménez y Sebastián Aguilera de Heredia. Pero anota el mismo Anglés que "nuestros organistas conocieron los adelantos de la música de Italia y Francia, pero ignoraron el paso gigantesco que los alemanes habían impuesto a la fuga y al desarrollo temático. Además, el órgano

español tuvo durante aquella época un pedal de sólo unas nueve notas. Comprenderemos, por tanto, que nuestra música para tecla aparente ser unos cincuenta años más antigua de lo que en realidad fue" (H. Anglés: "La Música Española desde la Edad Media hasta nuestros días". Barcelona, 1941).

De la vihuela a la guitarra: Gaspar Sanz

Organista fue el aragonés Gaspar Sanz (Calanda 1640 - Madrid 1710), además de teólogo, compositor, escritor y musicólogo. Viajero por Italia y organista del Virrey de Nápoles, fue también profesor de don Juan de Austria, hijo bastardo de Felipe IV. Para él escribió la obra que le ha dado mayor fama hasta fijar el nombre de Sanz en la historia de la música para guitarra. Se trata de la "Instrucción de música para la guitarra española" (1674). Mientras en Europa imperaba el "laud", la vihuela había sido el instrumento cortesano de España. Después de un período en el que su existencia se simultanea con la de la guitarra, ésta, notablemente perfeccionada, acaba desplazando a su antecesora. El primer tratado de guitarra es el de Juan Carlos Amat (1596). En el libro de Sanz la presencia de nuestra música popular y cortesana es notable, hasta el punto de convertirlo en un auténtico documento "pre-nacionalista". Folías, zarabandas, hachas, chaconas, jácaras, vueltas, paradetas, españoletas, canarios, pasacalles, etc., nos dan en su brevedad y en la simple explotación armónica que de ellos hace Gaspar Sanz, testimonio vivo de unos gustos y un ambiente. No en vano, la escuela nacionalista contemporánea vuelve los ojos a la publicación del músico de Calanda, desde "El retablo de maese Pedro", de Falla, hasta la "Fantasía para un gentilhombre", de Joaquín Rodrigo.

Orígenes de la orquesta: Arcángelo Corelli

De la "suite de danzas", de las "oberturas", de formas carismáticas como la "sonata a tres", nacerá una de las manifestaciones más características del barroco: el "Concerto" en sus dos modalidades, con solista y el denominado "grosso", o sea, la confrontación de un grupo de pocos instrumentos con el "tutti". En cuanto al empleo de la palabra "concerto", puede encontrarse ya en 1553 con un "Concerto para cinco vihuelas" o, más tarde, como designación de la "introducción" o "preludio" de una "suite". Pero es en el barroco y sobre todo en Arcángelo Corelli (Fusignano 1653 - Roma 1713) cuando se logra la definición del "concerto grosso" gracias a valores tan típicos del espíritu de la época como el contraste, la "pluricoralidad" (realizada en este caso con instrumentos), el movimiento continuo y ascensional, las líneas ornamentadas y la potencia emotiva. Estamos ante verdaderas "formas que vuelan", según la feliz denominación de Eugenio D'Ors.

Corelli proyecta su labor en diversos medios europeos, tal y como era uso de los músicos por aquel entonces y la prolonga en sus discípulos Geminiani, Carbonelli, Locatelli y Somis quien fuera, a su vez, maestro de Leclair y Pugnani. Mantiene la diferenciación entre "sonatas de iglesia" y "sonatas de cámara" en cinco libros y preludia la orquesta moderna, en sus valores formales y expresivos, a través de sus "Concerti grossi". "Imprimió a ambas formas —escribe León Tello— un impulso excepcional. En sus obras las antiguas escalas modales se orientan definitivamente hacia el sistema bimodal y ofrecen procesos modulativos bien dispuestos; los temas presentan una grácil expresividad, la polifonía noble belleza; sus variaciones y progresiones delinean un buen trabajo de desarrollo temático; su técnica instrumental y compositiva orientaría la formación de los maestros de la generación siguiente, de tanta importancia como Tartini, Vivaldi, Bach y Haendel" (León Tello y Virginia Sanz: "Introducción a la historia de la música europea", 1972).

Miguel Alonso Gómez

Plenitud del Barroco. Las grandes figuras en Italia, Francia y Alemania. Los gigantes del Barroco: Bach y Haendel.

7

Hemos de considerar el estudio de la historia como un juego apasionante; quizá el más apasionante que podamos imaginarnos. Tenemos en nuestras manos una especie de varita mágica, cuyo toque milagroso, obedeciendo a nuestros deseos, realiza el prodigio de actualizar, de reanimar y recrear ambientes, situaciones, momentos, personajes, etc. Así, por ejemplo, en el capítulo fecundo de la historia del arte en general y de la música en particular, conocido con el nombre de Barroco: Monteverdi, Carissimi y Corelli, entre otros. Se creó el ambiente, se preparó la escena y ellos se hicieron presentes. Hoy acudirán a nuestra cita aquellos músicos que lograron que este mismo período llegara a su madurez y plenitud: Los italianos Vivaldi, D Scarlatti y Tartini, los franceses Couperin y Rameau, y el alemán Telemann; y sin salirnos de nuestro ámbito artístico-histórico, evocaremos a los protagonistas de su apoteosis, Bach y Händel.

Pero antes de iniciar nuestro viaje al pasado, es importante advertir que las divisiones o períodos que se establecen dentro de la historia del arte y la música no es una excepción, coinciden, ciertamente, con una determinada y predominante realidad estética y estilística, cuyas características muy particulares quedaron plasmadas en una producción fácilmente identificable bajo ese denominador común: Renacimiento, Barroco, Rococó, Romanticismo, Neoclasicismo, etc., etc. Sin embargo "no hay que considerar estos períodos como separados entre sí por tabiques, como celdillas de un panal..." (A. Salazar), pues no se trata de cortes netos, sino más bien, de fases de una evolución, en las que no es fácil establecer con exactitud los momentos de su amanecer y de su ocaso; ya que en la configuración y constitución de estos períodos han concurrido múltiples factores. Estos pueden ser de tipo ambiental: sociológicos, culturales, religiosos, políticos e, incluso, económicos, y otros de índoles personal, por ejemplo, manera de ser de los artistas, los aspectos temperamentales, su formación, sus tendencias, y las posibles "desviaciones", aun dentro del sistema en que están encuadrados, que, en muchos casos, y dada su genialidad, superan los límites de una determinada clasificación.

Pues bien, si esto hay que tenerlo en cuenta a la hora de establecer períodos y divisiones, mucho más importante es no olvidarlo cuando el estudio se realiza ya dentro de un determindo período, en nuestro caso el Barroco. Así, por ejemplo, nosotros en este capítulo y en el anterior hablamos de iniciación, plenitud y apoteosis del barroco, y esto, además de ser cómodo y clarificador, está bien, porque corresponde, en cierto modo, a unas realidades no sólo cronológicas, sino estéticas y de valoración; pero, ¡cuidado!, hay que proceder con una gran flexibilidad mental y no esquematizarnos colocando fáciles y frías etiquetas a cada artista. Acostumbrémonos a considerar a nuestros personajes no como líneas verticales, sino dentro de una horizontalidad, que en algunos casos será un paralelismo de líneas, vidas; y en otros muchos, estarán representados, más exactamente, por una ondulada asimetría, que explicará influencias, choques, cruces e intercambios más o menos frecuentes.

Nuestros protagonistas pertenecen a tres nacionalidades, Vivaldi, D. Scarlatti y Tartini, son italianos; Couperin y Rameau, franceses, y Telemann, Bach y Händel, alemanes, por lo que el telón de fondo sobre el que van a ser presentados será el entorno socio-cultural y, más en particular, el artístico-musical de la época y de la nación a que pertenecen o en la que vivieron, como en el caso de Händel, por tantos años residente en Inglaterra.

Los italianos

La música italiana después de la muerte de Monteverdi atravesó una decadencia y un empobrecimiento cualitativos, sobre todo por lo que se refiere a la música operística y a la instrumental. La mayor parte de los compositores de la segunda mitad del siglo XVII, si exceptuamos a Corelli, se limita a seguir los dictados formales y estéticos de sus predecesores. Este estado de cosas no puede con-

tinuar y se hace necesaria una renovación, un nuevo impulso; pero ya se sabe que todo cambio, que comporta el abandono de viejos sistemas y la adopción de otros nuevos, trae consigo una crisis. Esta crisis no fue sólo musical; un historiador define la situación de este momento histórico como el de la "crisis de la conciencia europea", que más o menos coincide con el nacimiento de Vivaldi.

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

Para el musicólogo y biógrafo de Vivaldi, R. Giazotto, éste es el ejemplar más puro y representativo de aquel período, que cierra el barroco propiamente dicho y abre el preromanticismo. Y la clasificación es tan exacta que resulta imposible establecer y distinguir lo que pertenece a uno o al otro... Parece, prosigue, que poseía el don de la ubicuidad. En su música instrumental supo ser conservador y revolucionario; como operista une la anarquía al orden más absoluto; como didacta fue un metódico y a la vez hombre sin prejuicios; como hombre y sacerdote fue a la vez discontinuo y volitivo. De aquí su genio verdaderamente universal, hecho de antítesis, de negaciones y afirmaciones, pero jamás de alternativas improductivas, y todo dentro de un orden sustancial, inspiradísimo al máximo. No se puede saber hasta qué punto negó y aceptó la tradición, siguió una o varias modas y con qué intenciones las rechazó. Lo que no hay duda es que le tocó vivir una época rica de fermento y de luchas y de contrastes, en los que él tomó parte, no como un reaccionario, sino como uno de los grandes creadores de nuevas posibilidades formadas.

Su vida

"Veneciano de Venecia", como lo llama el citado biógrafo, nació el 4 de mayo de 1678, "tocándole vivir la más dramática y humillante decadencia política y moral de su propia ciudad". Inició los estudios de violín con su padre, violinista de la Capilla de San Marcos, llegando a ser un instrumentista excepcional; alguno lo consideró alumno de Legrenzi. Los estudios musicales los simultaneó con los eclesiásticos, no sabemos si en el seminario o privadamente, y a los veinticinco años se ordenó de sacerdote; el apelativo de "prete rosso" se debe al color de su pelo. Dada su frágil salud, asma incurable, después de seis meses de su ordenación, obtuvo la dispensa de celebrar la Misa. Ese mismo año, 1703, fue encargado de la enseñanza del violín y de la viola inglesa en el Hospital de la Piedad, uno de los cuatro que existían en Venecia. Estos Hospitales, al igual que los "conservatorios" de Nápoles y de Palermo, eran en origen hospicios para enfermos y niños abandonados. En los hospitales venecianos se creó una "escuela" en la que la enseñanza de la música tenía la parte más importante y era privilegio de las llamadas "hijas", más conocidas como "hospicianas" cuyas ejecuciones musicales eran una de las mayores atracciones que la ciudad podía ofrecer. En este centro, dada su dedicación y empeño llegó a ser nombrado "maestro de conciertos", uno de los puestos más codiciados por los profesionales de la música. Vivaldi es conocido sobre todo y, en muchos casos, únicamente por alguna de sus obras instrumentales, por ejemplo, las "Cuatro Estaciones", o por alguno de los Conciertos del "Estro armónico", como el de re menor, que Bach popularizó en su versión organística. Pero se desconoce su ingente producción instrumental, la nutrida lista de composiciones religiosas y, sobre todo, la importante y numerosa obra teatral, que inició en 1703 con la ópera "Ottone in Villa", primera de una serie de unos cuarenta títulos, que le dieron gran fama en su tiempo.

La mayor parte de estas Operas se estrenaron en el Teatro de Sant'Angelo de Venecia, del que llegó a ser empresario, demostrando ser un hábil hombre de negocios. Así nos encontramos con un Vivaldi compositor, productor y empresario de sus obras. Su contemporáneo Benedetto Marcello (1686-1739) trató de fustigar esta actividad empresarial de Vivaldi en una sátira anónima, titulada "Il Teatro alla Moda". Vivaldi, que viajó, según su propio testimonio, "durante ca-

Antonio Vivaldi
Bolonia. Museo Municipal
Bibliográfico Musical

torce años por muchísimas ciudades de Europ", estuvo tres años en Darmstad y varias veces en Roma; tres años antes de su muerte fue a Amsterdam, ciudad que él consideraba "un encanto, la cosa más bella que se puede ver en el mundo", allí residían los editores de algunas de sus obras más famosas: "L'Estro armonico", "El Cimento", "La Cetra", etc., y fue considerado y tratado como un huésped ilustre. Murió en Viena (1741) a donde se había trasladado buscando mejor fortuna, después de haber presentado la dimisión de su cargo de maestro de conciertos en la Piedad al no llegar a un acuerdo con los rectores del centro. Sus esperanzas quedaron defraudadas y murió en la indigencia, siendo enterrado en el Büger Spital (el cementerio de los pobres de Viena).

Su obra

Vivaldi fue más conocido y admirado en el extranjero que en su propia patria, ejerciendo un gran influjo en la música europea del siglo XVIII. El hecho de que Bach transcribió y parafraseó varios de sus conciertos habla bien a las claras del interés que sentía por el compositor italiano, cuya influencia se advierte sobre todo en los conciertos de Brandeburgo. Lo que nos causa admiración, al repasar la lista de sus composiciones, es saber cómo y cuándo pudo componerlas un hombre, que además de genial compositor, excelente violinista y estupendo pedagogo, era hábil empresario teatral e inquieto viajero y de una constitución enfermiza. En poco más de treinta años dedicados a la composición nos dejó más de quinientos conciertos, en los que abundan, como es lógico, los de violín (cerca de doscientos veintidós). Las series más famosas son el citado "Estro armonico", Opus 3, que comprende doce conciertos para uno o varios violines y cuerda: es ésta una de las obras que ejerció mayor influencia en Bach y Haendel, etc.; *Il Cimento dell'Armonia e dell'invenzione,* Op. 8, que interesó a músicos y musicólogos, y a los públicos más heterogéneos, ya que a esta serie pertenecen los cuatro primeros conciertos que corresponden a las *Cuatro Estaciones,* que vienen considerados como ejemplo de música descriptiva de nivel superior y de exquisitas calidades. Se trata de una creación musical de gran importancia, no sólo por su intrínseca belleza musical, sino por la novedad de horizontes que ofrece y las posibilidades que abría en el campo instrumental. Los cuatro Sonetos que suelen acompañarlos en sus ediciones parece que son posteriores a la música. A esto podemos añadir los 12 Conciertos que llevan el título de *La Stravaganza,* Op. 4, y los 12 de *La Cetra* (La Cítara), Op. 9, etc. Más de 40 Operas, 3 Oratorios, varias Cantatas, música religiosa, música vocal e instrumental de diverso género.

Considerando tan asombrosa productividad, nos viene a la memoria la explicación de su contemporáneo Charles Brosses, cuando afirma que "Vivaldi en todo momento intentó dar prueba de 'furia compositiva', prodigándose en todos los géneros y formas entonces cultivados", ópera, oratorio, cantata, misa, sinfonía, concerto, etc. Referente a estos últimos, cuyo número nos apabulla, podemos encontrar una explicación a tanta fecundidad en su tarea de pedagogo en el Hos-

pital de la Piedad, cuyas alumnas se ejercitan cotidianamente con los ejemplos que el maestro Vivaldi les proporciona. Pero si el número nos aturde, "lo verdaderamente admirable de este excepcional violinista y genial compositor es su inquietud e impulso hacia lo nuevo. En su calidad de intérprete investiga y analiza los recursos de los instrumentos, buscando nuevas posibilidades para luego plasmarlas en sus partituras. A esto añadiremos su extraordinaria capacidad de invención, que unida a la ductilidad de ideas no dejan de asombrarnos. "Este impulso hacia lo nuevo y el deseo ferviente de penetrar en mundos sonoros inexplorados espolean su fantasía en el descubrimiento de nuevas combinaciones tímbricas, rítmicas y melódicas. Los resultados no pueden ser más positivos; sus obras son una afirmación clamorosa de genialidad, de originalidad, de libertad e independencia de cualquier modelo. En este libre tratamiento de la materia musical, tan original e independiente en la formulación fantástica, es donde se encuentra la huella de su altísima genialidad. Nace así un instrumental de una riqueza jamás oída hasta entonces, en la que el instinto colorístico vivaldiano se expresa plenamente al servicio de una fantasía inagotable, de un gusto instrumental incomparable.

DOMENICO SCARLATTI (1685-1757)

La figura de Domenico Scarlatti, el más grande clavecinista de su tiempo, necesariamente hemos de encuadrarle en el ámbito familiar, dominado por la imponente figura de su padre, Alessandro, en el que converge y del cual arranca toda una larga y fecunda tradición musical, que encontrará en Domenico su exponente más puro y genuino: "Un producto seleccionadísimo, como el punto de llegada de una elaboración natural, si se quiere misteriosa, realizada en el seno de una familia, que en el espacio de un siglo produjo decenas de descendientes, todos o casi todos destinados al arte de los sonidos" (V. A. Castiglione). De ahí que no se puede entender la vida y la obra de D. Scarlatti sin conocer sus relaciones con el padre, que en un cierto sentido son más propias del análisis psicológico que de un estudio biográfico. Domenico, por ejemplo, no puede dar un paso en su formación, en su carrera, en sus decisiones sin el visto bueno de su progenitor; que dispondrá, según sus propios puntos de vista, lo que más conviene hacer en cada caso. Uno de sus biógrafos más documentados sostiene que "Domenico logró realizarse plenamente como artista y como hombre después de la muerte del padre; y esto es fundamentalmente exacto, como lo demuestra el hecho que Alessandro concedió la emancipación de la patria potestad al hijo, y muy contra su voluntad, cuando éste tenía ya 35 años; lo que revela el carácter paternalístico y autoritario de un padre, que así pretendía asegurar sus relaciones con un hijo demasiado famoso" (R. Pagano).

Su vida

Nació en Nápoles en 1685, rodeado de músicos y de música, por lo que su formación musical se inició dentro del ámbito familiar y en modo particular con su padre, que juzgará el momento oportuno para enviarlo a Venecia para perfeccionar sus estudios con el más famoso didacta de su tiempo, Francesco Gasparini, Domenico acompaña al padre en su peregrinar y en 1702 lo encontramos en Florencia, adonde se habían trasladado para alejarse de los desórdenes políticos que habían sumido la ciudad de Nápoles en un caos, y con el ánimo de encontrar un porvenir para sus hijos. No consiguiendo lo que pretendía, Alessandro se trasladó a Roma y Domenico fue a Nápoles; pero por poco tiempo, pues su padre había decidido su viaje a Venecia para estudiar, como ya hemos indicado, con Gasparini. Allí tuvo ocasión de conocer a Händel, al que le unió una verdadera amistad, alimentada por la admiración recíproca, juntos viajaron a Roma en 1708; en esta ciudad Domenico llegó a ser Maestro de la Cappella Giulia Vaticana. Al dejar Roma se trasladó a Inglaterra, y en 1720 lo encontramos ya en Lisboa como maestro de capilla de Juan V de Portugal y maestro de clavecín de sus hijos Antonio y María Bár-

bara. Realizó diversos viajes, en uno de los cuales contrajo matrimonio en Roma con Caterina Gentili, y en 1729 fijó su residencia en Madrid, siguiendo a su alumna María Bárbara, reina de España, como esposa de don Fernando, príncipe de Asturias. En Madrid estuvo hasta su muerte; pero las noticias de estos 25 años son muy escasas. Se sabe que muerta su primera mujer se casó con Antonia Ximénez, de la que tuvo varios hijos que no tuvieron interés alguno por la música. En Madrid escribió la mayor parte de las sonatas para clavecín. Murió el 23 de julio de 1575.

Su obra

D. Scarlatti escribió unos 20 melodramas, perdidos en su mayor parte, así como diversa música religiosa, cantatas, misas, salmos, etcétera. Merece la pena destacar el *Stabat mater*, para diez voces y órgano, obra de gran interioridad, escrita según los dictados del severo estilo palestriniano. Su obra maestra son las "Sonatas" (555) para clavicémbalo, expresión de un genio al estado puro y libre, que constituyen un evento inesperado en la historia de la música. Dentro de una sencillez aparente —esquema formal de construcción bipartita— encontramos los desarrollos más imprevistos, en los que una inagotable fantasía y una experta mano, conocedora de los resortes más ocultos y secretos del instrumento, nos ofrecen ejemplos estupendos de obras perfecta y magistralmente elaboradas y acabadas. Obras íntimamente unidas al clavicémbalo, en las que D. Scarlatti supo superar los límites instrumentales para conseguir valores absolutos, de los más espléndidos dentro de la historia del arte musical.

GIUSEPPE TARTINI

Cerramos este tríptico de personajes italianos con una de las figuras más interesntes de la Italia musical de Setecientos y una de las menos conocidas y estudiadas, Giuseppe Tartini. Para enmarcar su figura hemos de tener en cuenta que el brillante siglo XVII es también la época más espléndida del

Domenico Scarlatti
Museo de Alpiarca (Portugal)

"Concerto solista". Esta forma musical, diálogo entre el instrumento solista y la orquesta, en el que se alternan las frases, las sonoridades, los matices, fue adquiriendo dimensiones expresivas cada vez más nuevas. El verdadero protagonista es el violín, solista por excelencia, considerado como un "factor característico del Barroco, ya que reúne las tres cualidades que exige este estilo: agilidad para la ornamentación, potencia de sonido y capacidad expresiva, que lo hacen destacarse en y sobre los conjuntos orquestales" (Salazar). La producción musical en este género fue innumerable, ya que la practicaron todos los compositores, que en la mayor parte de los casos eran a la vez intérpretes, y muchos de ellos auténticos "virtuosos" del instrumento, como era el caso de los violinistas. De ahí la importancia de las escuelas de violín, verdaderos semilleros de grandes artistas, pues su formación era completísima; además de los secretos del violín y de los otros instrumentos, así como de la voz, conocían a la perfección la técnica de la

composición. Corelli, Veracini, Geminiani, Gasparini, Locatelli, Nardini, Brini, Viotti, por citar algún nombre, son continuadores excelsos de una tradición iniciada en el siglo precedente y que culminó años más tarde con la aparición del fenómeno Paganini. Uno de estos grandes jefes de escuela fue nuestro Giuseppe Tartini

Su vida

Nació en Pirano, provincia de Istria, en el año 1692. La idea del padre era encaminarlo hacia la carrera eclesiástica; a los 16 años se trasladó a Padua para seguir los estudios de leyes, y dos años más tarde, a la muerte de su padre, abandonó los estudios sacerdotales, casándose con la violinista Elisabetta Premazore; esto causó gran indignación al Arzobispo y Tartini tuvo que huir y refugiarse en el Convento de los Franciscanos de Asís, donde conoció al P. Cernohorsky, natural de Bohemia, que le orientó musicalmente. Al poco tiempo consigue un puesto como violín en el Teatro de la Opera de Ancona, hasta que en 1721 aceptó el puesto de Primer Violin en la Capilla de San Antonio en Padua. Se trasladó a Praga, donde fue nombrado violinista de Corte; en sus tres años de permanencia en dicha ciudad consiguió grandes éxitos y honores. Por razones climáticas y ambientales tuvo que retornar a Padua en 1726 y allí permaneció hasta su muerte (1770), donde creó una escuela de violín a la que, por su fama y prestigio, acudieron alumnos de todo el mundo. Murió a los 78 años y fue enterrado en la Iglesia de Santa Catalina.

Tartini violinista y maestro

Pocos datos ciertos y verdaderamente significativos poseemos sobre la formación de este genial intérprete. No fue el consabido niño prodigio, si bien poseía unas dotes excepcionales para la música. Su estancia en el Convento de Asís suele considerarse como el punto de partida de un estudio serio del instrumento. En su biografía no aparecen ilustres maestros capaces de justificar su técnica sorprendente. El fue un autodidacta, que unió la dedicación y el estudio a una intuición genial. Así, en su época de Ancona descubrió el famoso tercer sonido" (1). Su encuentro con el famoso violinista Veracini lo dejó tan impresionado, que de nuevo se dedicó al estudio con ahínco, tenacidad y renovados propósitos. En esta dedicación podemos hallar la explicación y el secreto de su técnica asombrosa. Su prestigio como maestro en la "Escuela de las Naciones" por él fundada se difundió por toda Europa, influenciando con su enseñanza y con sus obras teóricas la evolución de la técnica violinística. A él se debe la ampliación de la longitud del arco y el engrosamiento de las cuerds para obtener un sonido más voluminoso y dulce.

Su obra

Sus primeras obras datan de 1728, y la mayor parte de su producción son Conciertos, ciento treinta y cuatro, sonatas para violín solo y para violín y bajo (unas doscientas) y para varios instrumentos, cuyo número no está aún determinado. De estas "sonatas", la más famosa es la del Sol menor, más conocida como Sonata del Diablo o *Trino del Diablo*. Su origen legendario es de todos conocido: Tartini, durante su estancia en Asís, tuvo un sueño en el que el Demonio en persona le dio una prueba de su habilidad como violinista, ejecutando, entre otras piezas, un larguísimo trino con notas repetidas en la cuerda inferior. El fragmento en cuestión, que somete a la mano izquierda a una prueba dificifísima, y que aparece dos veces en la Sonata, es el que dio origen al título. En esta obra, que Tartini consideraba "la mejor que había escrito", de una madurez

(1) El propio Tartini explicó en qué consiste este "tercer sonido": "Cuando tenemos dos sonidos de cualquier instrumento musical que pueda prolongar y reforzar el sonido (trompeta, trompas, cuerda, etc.), se produce un tercer sonido por el choque de los dos volúmenes de aire, movidos por los dos sonidos..." El número de vibraciones del tercer sonido es igual a la diferencia de vibración que existe entre los dos.

y potencia únicas, representa una meta, que no logró alcanzar ni, mucho menos, superar en otras composiciones, en las que, a pesar de la perfecta realización formal, no se abandonó al impulso y al juego feliz de la fantasía. Esta obra rodeó a Tartini de una romántica y diabólica aureola. También escribió música religiosa, en especial "Canciones sacras".

Los franceses

Hemos indicado en la introducción de este capítulo lo difícil que resulta determinar con exactitud el inicio y el ocaso de un período artístico, así como sus cualidades específicas e inmutables, ya que dentro de las predominantes existen innumerables variedades y matices. El Barroco, por ejemplo, se caracterizó principalmente por su exuberante vitalidad, manifestada en el "pathos" y en la tensión dramática; pues bien, esta concepción y realización artística, que partiendo de Italia se extenderá por todo el mundo, será interpretada, filtrada, adaptada y ajustada según las exigencias de la propia sensibilidad de los artistas, y de acuerdo con los peculiares condicionamientos ambientales y culturales de cada país. Francia, aun sufriendo las influencias del Barroco, no se dejó arrastrar en su órbita; pues, como escribe el historiador Carl Grimberg, "todo le era contrario al nuevo estilo: La espiritualidad decididamente galicana, el sistema racional y jerárquico del Estado y, sobre todo, el dominio de una estética, cuando no codificada, por lo menos organizada por el raciocinio. Por lo que se refiere a la música, existió mayor flexibilidad: "El músico en el siglo XVIII era un verdadero ciudadano de Europa, y la música, no obstante algunas características de origen y de formación, era un lenguaje verdaderamente europeo, comprendido y practicado por todos. Los músicos corrían de una Corte y de una "Cappella" en otra, de un Teatro en otro. Esto favorecía los contactos artísticos y los intercambios; enriquecía los conocimientos y las experiencias de cada uno, y elevaba a un nivel general más alto la estética musical, que había encontrado en la sistematización de sus formas, los módulos perfectamente adherentes a ciertas exigencias generales" (V. A. Castiglioni). Couperin, en su "Apoteosis de Lully", nos ofrece un ejemplo estupendo de este tipo de intercambios artísticos: Lully (en la 1.ª Parte) es recibido en el Parnaso por Corelli y por las Musas italianas. La Paz del Parnaso (3.ª Parte) se consigue a cambio de que las Musas francesas de ahora en adelante puedan decir sonade, serenade, cantade, etc., en lugar de sonata, cantata, serenata... Apolo persuadirá a Lully y a Corelli para que en la reunión de los "gustos" franceses e italianos se consiga la perfección de la música. "Este era el clima. Pero no podemos hablar de Lully, o de cualquiera de los músicos franceses de esta época, o nombrar a Couperin, sin llamar en causa al verdadero protagonista del momento, al "Rey Sol", a Luis XIV. Versalles es el centro de la vida cultural y artística de la nación. "El Estado soy yo", él dicta ley con sus gustos, y así Michel de Lalande, compositor de la Cámara Real, y uno de los músicos preferido del Monarca, ha de componer las músicas que el Rey le ordena y como él le ordena: Pequeñas piezas que examinará personalmente varias veces al día y que le obligará a retocar hasta que las considere de su real agrado. Estas exigencias se acentuarán con la edad, y Couperin fue buen testigo de ellas. Luis XIV atrajo en su órbita "solar" con su fuerza centrífuga y centrípeta, lo más florido de la ciencia, la literatura y el arte. Protegió artistas y poetas, pero sobre todo a los dramaturgos y a los historiadores, concediéndoles generosas pensiones. Pascal, Fenelón, La Rochefoucauld, La Fontaine, Corbeille, Boileau, Molière, Racine..., unieron su nombre y gratitud a la protección y al efecto del Soberano, y, en justa reciprocidad, hicieron de la época del Rey Sol el período glorioso de la literatura francesa y difundieron el gusto francés por el mundo. A sus nombres podemos añadir los de Lully, M. A. Charpentier, Lalande, De Grigni, Couperin, Rameau, etc., artífices de un glorioso florecer musical francés.

FRANÇOIS COUPERIN (1668-1733)

Su vida

Nació en París de una dinastía de grandes músicos, "una especie de familia Bach en versión francesa" (N. Dufourcq). Su padre, Charles, era organista de Saint-Gervais, puesto en el que le sucedió François en 1685. A los veinticinco años participó en el concurso para el puesto de organista de la Capilla Real. El propio Soberano asistió a las pruebas de los siete concursantes, que dieron el siguiente resultado: "...Hoy 26 de diciembre de 1693, en Versalles, después de haber oído bastantes organistas... Su Majestad ha elegido a F. Couperin como el más hábil en el arte, y con tal motivo le ha concedido y le concede la posición y cargo de organista de su Capilla...". Desde ese momento toda la actividad de Couperin se desarrolla en Versalles. La familia real y la aristocracia le confían la enseñanza musical de sus hijos. Sigue las alegrías y sufre como uno más de la familia los momentos difíciles del Rey. Es el maestro más cotizado de la Corte. Luis XV lo nombró "superintendente" de la música de clavicémbalo de la Cámara del Rey. Murió en París a la edad de sesenta y cinco años.

Su obra

Entre los años 1713-30 escribe los *Cuatro libros de clavecín*, que constituyen su obra maestra y una de las aportaciones más importantes al arte de los sonidos en la Historia de la Música. Tres años antes de morir publicó el IV Libro y en su prólogo se puede apreciar lo que significaba para él: "Agradezco al público el aplauso que ha tributado hasta ahora a estas músicas que ninguno ha compuesto más que yo en este género; espero que mi familia encontrará entre mis papeles algún motivo para llorarme, si es que los llantos sirven para algo en el otro mundo; por lo menos es necesario tener esta convicción para tratar de merecer la inmortalidad quimérica a la que todos aspiramos". Los cuatro libros están divididos en 27 "ordres" o suites, que comprenden un número complexivo de 222 composiciones. Se trata de una obra colosal. En los dos primeros libros se descubre la admiración del autor por Corelli, mientras que el III y sobre todo en el IV se caracterizan por la grandeza y ponderación típicas de Lully. Los títulos, tan significativos, nos ofrecen el retrato de la sociedad, de sus personajes y de las costumbres de la época, plasmados en danzas tradicionales a la italiana y a la francesa, piezas pastorales y populares, piezas contrapuntísticas que anuncian a Bach y piezas características. Una nota dominante, en muchas de ellas es la melancolía, que como observa W. Landowska "es de una nobleza perfecta, pues no deriva de un disgusto terreno o de una decepción concreta: Es la melancolía *por* la melancolía, por su belleza, su poesía, su elevación, y también por la dulce y cálida felicidad que nos ofrece". Al igual que el órgano constituye para Bach el medio de expresión más congenial, lo es el clavicémbalo para Couperin. En las composiciones para este instrumento dejó lo mejor de su producción y con él consiguió ser conocido como Couperin "el Grande". También escribió una obra didáctica interesante, "El arte de tocar el clavecín", con un apéndice musical en el que incluye una Allemanda y 8 bellísimos Preludios.

En el género instrumental escribió 14 conciertos que publicó bajo el título de "Conciertos Reales" (cuatro primeros), y "Los Gustos Reunidos" los restantes; título este último con el que reafirma su propio punto de vista respecto a las estéticas italiana y francesa, al igual que en las *Apoteosis*, glorificación ideal, de *Lully*, Francia, y *Corelli*, Italia. Podemos citar las "Lecciones de Tinieblas" y las bellísimas obras para órgano tituladas *Misas para las parroquias* y *Para los conventos*.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683-1764)

Para Saint-Saens, Rameau "es el genio musical más grande que ha producido Francia"; Combarieu lo considera "el músico más

brillante de la música francesa del siglo XVIII", mientras que para N. Dufourcq es "uno de los *cinco*, con Bach, Haendel, Domenico Scarlatti y Couperin, que edificaron el templo a la gloria del clavecín".

Su vida

Inicia sus estudios musicales con el padre, que, como el de Couperin, era organista, y los escolásticos en el Colegio de los PP Jesuitas de Dijón, su ciudad natal, donde prácticamente estuvo hasta los cuarenta años que fijó su residencia en París. Visitó Italia, fue organista en Avignón y Clermont, realizó un esporádico viaje a París y de nuevo en Dijón sustituyendo a su padre en el órgano de Notre Dame, más tarde "maestro organista" en Lyon, y última etapa en Clermont antes de su traslado definitivo a París en 1722. Contrajo matrimonio con la cantante Marie-Loise Mangot, y comenzó a extenderse su fama de compositor, intérprete y pedagogo. Después de varios estrenos llegó el triunfo con la representación de la ópera "Dardanus" (1739), que constituyó un éxito memorable y lo elevó oficialmente a la fama y a la gloria. En el ápice de su celebridad desencadenó la polémica musical, mejor conocida como "disputa de los Bufones", con motivo de estrenarse en París, en 1752, la "Serva Padrona" de Pergolese, que tuvo derivaciones de tipo extramusical; pues en ella interviene de un lado gran parte del mundo intelectual, que defendía a los "bufones italianos" (actores que interpretaban el género cómico) y de otro los aristócratas y los conservadores partidarios de la ópera francesa. Polémica que se encuadra dentro de un contexto más amplio cual era el de las teorías racionalistas e iluministas contra los retóricos de la vieja cultura. Rameau, que protagonizaba la vieja polémica entre sus seguidores y los de Lully, tomó decididamente parte contra los italianos, entrando en guerra contra Rousseau y los Enciclopedistas, a los que atacó en su obra "Errores de la música en la Enciclopedia", al mismo tiempo que defendía su sistema armónico. Bien poco conocemos de su vida privada por su carácter extremadamente reservado. En 1745 había sido nombrado Compositor de la Cámara del Rey. Son años llenos por los estrenos de sus obras teatrales, por las agudas disputas, por las distinciones y honores por una parte y por los duros ataques por otra. Todo esto fue minando su salud y agotando su resistencia, a la que puso fin una fiebre maligna en 1764.

Su obra

Rameau es un músico dramático genial, y en este género cultivó todas las formas, desde la tragedia, la ópera y la ópera cómica, hasta la comedia, ballet, el ballet heroico, ballet alegórico, acto de ballet, la pastoral heroica, etc., que son algunas de las calificaciones que él pone a sus obras teatrales, unas cuarenta aproximadamente. Entre sus colaboradores literarios figuran Voltaire, Marmontel, Cahusac, Piron, etc. Como títulos más importantes podemos citar "Hyppolyte et Aricie", "Les Indes Galantes", la tragedia "Dardanus", el ballet cómico "Platée", la ópera ballet "La Guirlande", la comedia ballet "Los Paladines", etc. "Gracias a él —escribe F. Abbiati—, Francia no padeció aquella especie de colonización musical impuesta por doquier en el siglo XVIII por lo italianos. A sus óperas inteligentes y técnicamente magistrales, se debió la sólida resistencia opuesta por la tragedia lírica francesa a la invasión del melodrama veneciano, napolitano y panitaliano... Rameau constituye un caso más bien único que raro, pues prácticamente se acercó al teatro hacia los cincuenta años, y como compositor, su producción no era muy abundante en otros terrenos". La aportación clavecinística, infinitamente menos numerosa que la de Couperin, es original y determinante, ya que aporta ideas y descubrimientos que tendrán gran importancia para la renovación de la técnica del teclado. Las colecciones son conocidas con el nombre de "Piezas de clavecín". Con sus Conciertos instrumentales (seis), la música francesa tocó un vértice importante, al que seguirá una larga y profunda depresión. Su producción se completa con algunos Mo-

tetes sacros y Cantatas. Su obra es la realización práctica de sus teorías, expuestas y defendidas en más de veinte títulos publicados todos ellos en París.

Los alemanes

Las palabras que cierran la obra "Viaje musical al país del pasado", de Romain Rolland, pueden servir de introducción a este apartado: "Del triunfo aplastante de la ópera italiana sobre la Alemania del siglo XVIII quedó por siglos la marca indeleble del pensamiento y del estilo italianos hasta en los maestros alemanes de nuestro tiempo... Una victoria como la italiana en el siglo XVIII deja una huella eterna en la historia de los pueblos que la han sufrido." En otro lugar añade: "En 1750, Alemania había tenido a Haendel y a Bach y sin embargo sufría aún el yugo aplastante de Italia. Eran demasiado grandes los dones de seducción del arte italiano, demasiado perfecto cualquiera que fuere el vacío de sus ideas. "Italia exportaba sus músicos por toda Europa, compositores, cantantes, instrumentistas y, cuando no, vemos que los maestros más célebres de Alemania se trasladaban a Italia a completar su formación o se dedicaban al estudio de los músicos elegidos por modelos, como en el caso de Bach con Vivaldi, y en el de Telemann con Corelli y Caldara. La Europa musical de los siglos XVII y XVIII no conoce fronteras, podríamos decir que con un lenguaje actual se había creado una especie de "mercado común musical", un libre intercambio de ideas, estilos, estéticas, etc. Estudiemos los personajes.

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767)

Su vida

Si al presentar a D. Scarlatti, a G. Tartini y al reservado Rameau nos hemos encontrado con lagunas importantes en su biografía, esto no sucede con Telemann, que llegó a escribir tres "curriculum vitae". Hijo y nieto de pastores protestantes, desde muy niño reveló una gran facilidad para todo tipo de estudios. En su ciudad natal, Magdeburgo, inició los estudios musicales, pero no tuvo constancia para seguir las lecciones de su maestro. El es un auténtico autodidacta y por eso escribe, que desde entonces "no he aprendido nada más en música", refiriéndose a que no volvió a recibir lecciones de maestros, sino sólo en las partituras y en los libros. Pequeñas anécdotas de su "informal" labor de compositor van llenando estos años de su vida, hasta que en 1701 se inscribe en la facultad de derecho de Leipzig, y en la vecina ciudad de Halle inicia su conocimiento y amistad con Haendel, cuatro años más joven que él. En Leipzig fue nombrado organista y maestro de capilla de la Nueva Iglesia, estableciéndose una rivalidad con Kuhnau, chantre de Santo Tomás, que no veía con buenos ojos que un joven estudiante tuviera el encargo oficial de escribir cada quince días un salmo para estrenarlo en su Iglesia. A este período pertenecen unas ciento cincuenta obras religiosas, cuya cantabilidad "alla italiana" fue criticada por su rival. Telemann, no obstante, no se desanimó y tomó como modelo al propio Kuhnau para el estilo fugado y a Haendel como ejemplo del tratamiento de la melodía. Por esta época fundó el "Collegium Musicum", y acogió cuarenta estudiantes que periódicamente daban conciertos públicos. Para el teatro de la ciudad escribió óperas de inspiración italiana, para luego seguir inspirándose en los ejemplos de Lully. En 1704 se trasladó a Sorau como Maestro de Capilla, lo que le ofreció la oportunidad de asimilar el estilo de la música polaca; y cuatro años más tarde fue a Einsenach, donde conoció a Bach, estableciéndose una verdadera amistad, hasta el punto de ser padrino de Karl Philipp Emanuel Bach. Años más tarde, 1712, fue nombrado maestro de capilla en Frankfurt, donde a su vez fundó otro "Collegium Musicum". Telemann fue pretendido por diversos nobles que querían tenerlo en su Corte, pues su fama se había extendido, sobre todo desde el estreno de "La Pasión y muerte de Jesús por los pecados del mundo", que se

estrenó en 1718. Se presentó juntamente con Bach al concurso de Cantor para la Iglesia de Santo Tomás en Leipzig, logrando el encargo y renunciando para trasladarse como Cantor del Johanneum de Hamburgo y maestro de capilla de las iglesias más importantes de la ciudad. Trató de que el Collegium Musicum tuviera eficiencia, pero sobre todo trabajó como director musical del Teatro de la Opera. En los últimos años de su vida se dedicó a los estudios teóricos y fundó una revista musical, sin interrumpir por ello su actividad de compositor, fiel a su lema: "Ni un solo día 'sine linea' ". Sus obras, muy estimadas por Haendel y Bach, le valieron gran celebridad en Europa. En 1737 realizó el sueño de su vida, visitar París, donde permaneció por espacio de ocho meses, agasajado y admirado por todos; él correspondió a este trato con su entusiasmo por la música francesa; de la que fue un incansable propagador. Cargado de años y de gloria, murió en Hamburgo en 1767.

Su obra

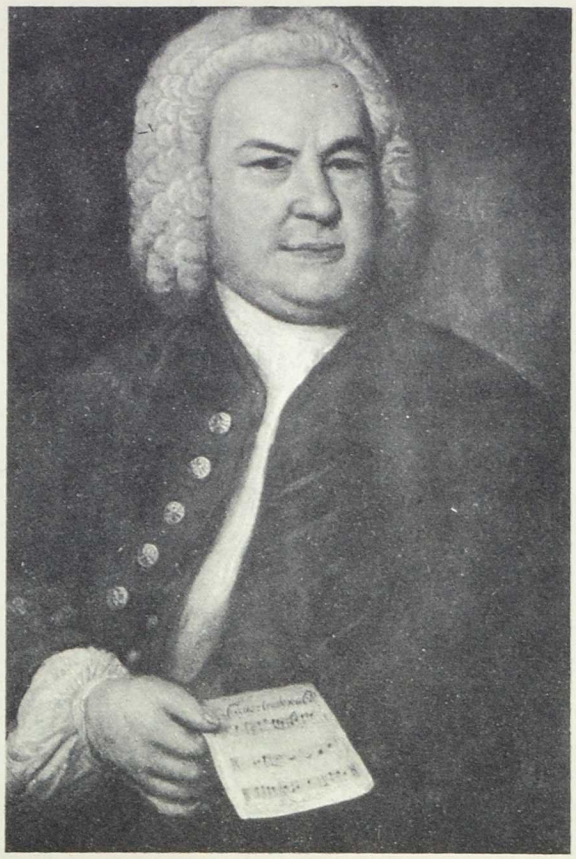
Numéricamente supera las de Haendel y Bach juntas. Compuso miles de piezas para el servicio litúrgico, oratorios, pasiones, música vocal y de cámara y cientos de obras instrumentales. Aunque nos parezca increíble, Bach en su época gozó de una fama inferior a la de Telemann, que probablemente fue el músico más universal de todo el Barroco; el más perfecto conocedor de los elementos estilísticos de los otros: "Sin su obra de síntesis la época de Bach y de Haendel resultaría incomprensible" (W. Boetticher). Sin embargo, su nombre, que de nuevo empieza a revalorizarse, ha sido injustamente olvidado y desdeñado por mucho tiempo. Esto R. Rolland lo hace coincidir con el entusiasmo que se ha despertado por Bach últimamente. "Desde el día en que se reconoció la grandeza de J. S. Bach, todo lo que era grande en su época se ha convertido en menos que nada. Apenas si se perdona a Haendel la impertinencia de haber tenido tanto genio como Bach y mucho más éxito. Los demás han vuelto al polvo, y más que todos Telemann, a quien la posteridad ha hecho pagar la insolente victoria que en vida tuvo sobre Bach". La explicación del musicólogo puede ser más o menos convincente, pero lo que no hay duda es el hecho del largo olvido, que hoy día se trata de subsanar. Se estudia su obra y, sobre todo, su función en la historia de la música alemana, llegándose a considerar como el anillo de conjunción entre Bach y Mozart.

Ante el número asombroso de su producción hemos de tener en cuenta que Telemann desde los 10 años hasta los 86 no dejó de escribir música; poco antes de morir compuso una "Pasión". Esta actividad compositiva permaneció en él fresca y entusiasta durante toda la vida. Así se explican los miles de piezas compuestas para el servicio litúrgico, las Pasiones, Oratorios, Cantantas y Motetes; las 50 Operas, escritas en su mayor parte en Hamburgo; las 120 Oberturas, y otros tantos Conciertos instrumentales, los 23 Cuartetos, las piezas de clavecín, etc. Ante tan ingente producción puede resultar exacto el comentario de Ebeling, que en 1778 admitía que "si bien la obra era importante, hubiera sido más grande si Telemann no hubiera tenido tanta facilidad para escribir en forma increíblemente desmesurada".

II. LA APOTEOSIS DEL BARROCO: BACH Y HAENDEL

JUAN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Si la titulación que encabeza estas líneas puede parecer ambiciosa, no hay duda que resulta insuficiente para encerrar la colosal figura de J. S. Bach, ya que más que la apoteosis de un estilo, podemos considerarlo como la *apoteosis de la música*. A lo largo de este capítulo hemos estado en contacto con músicos que conocieron durante su vida los honores más elevados, las mieles de resonantes triunfos, los halagos de la fama. Bach, por el contrario, en su vida se nos presenta como un modesto ciudadano que ejerce la profesión de música en una ciudad de pro-



J. S. Bach
Leipzig. Archivo Bach

vincia. Este es un dato muy de tener en cuenta a la hora de iniciar el estudio de este músico genial; es una situación de hecho que nosotros debemos admitir, aunque la juzguemos inadmisible. Bach no fue admirado por sus contemporáneos, ni recibió después de su muerte los honores de los grandes. Su obra fue olvidada por los que vivieron a su lado, extraña incluso a sus propios hijos, que la consideraban "material de museo" y casi desconocida a los estudiosos y a los amantes de la música de las generaciones siguientes. El interés comenzó a suscitarse gracias a la presentación de la "Pasión de San Mateo", bajo la dirección de F. Mendelssohn en 1829, exactamente un siglo después de haber sido estrenada en Leipzig ante la indiferencia, si no la hostilidad, del público. La grandeza de su música está en este resurgir, no obstante las circunstancias adversas de la indiferencia y del olvido, e imponerse con su fuerza cósmica como uno de los fenómenos más asombrosos de la Historia de la Música

Bach, estilísticamente, es un ecléctico, quizá por su condición de autodidacta y de estudioso impenitente, que a pesar de no franquear los confines de Alemania, supo estar al día de las corrientes musicales de su tiempo. Su eclecticismo estético supera los encasillamientos estilísticos; él logra realizar una síntesis histórica en su calidad de "genio exquisitamente asimilador, más que revolucionario e innovador, que se nos presenta con toda solemnidad, con la autoridad imponente de los que cierran una época de la que asume todas las características para darles forma y expresión perfecta y definitiva" (M. Mila). De ahí la *trascendencia* de su obra, con toda la fuerza etimológica del vocablo. Tuvo novedad un siglo después de su muerte, tiene actualidad en nuestro tiempo; se adapta perfectamente a las arquitecturas góticas y románicas, como sirve de fondo sonoro al lanzamiento de un satélite en el espacio. Es lección perenne de técnica asombrosa, pero sobre todo, y esto es lo más importante, de increíbles intuiciones expresivas, que transforman el material musical; el mismo material musical, le dan vida y le concretan en una diversidad increíble de de formas.

Podemos considerarlo barroco por su riqueza ornamental, pero también gótico por el ritmo de sus estructuras y renacentista por las raíces religiosas y tradicionales, y algunos han visto en él un pre-romántico por la profundidad de sentimiento y singular expresividad... Las clasificaciones no importan, ya que él nos dejó el don más precioso e inapreciable, su música.

Otro aspecto fundamental que hemos de tener en cuenta para comprender a Bach es su profunda religiosidad; es un "músico protestante y alemán" (A. Salazar), y esto nos aclara el sentido de su música vocal, al igual que las influencias italianas y francesas, sobre todo las primeras, el de su obra instru-

mental. En la reforma luterana, que Bach siente y practica con perfecta observancia, el *Coral* es la piedra fundamental. Sobre su materia melódica se apoya la música de este género. Bach nos dejará ejemplos admirables del tratamiento del coral, "célula nutritiva" de la cantata (N. Dufourcq) y esencia religiosa en el arte protestante alemán, puesta al alcance de los fieles como música, poesía y sentimiento religioso. Bach manifiesta su sincera y profunda religiosidad con naturalidad y franqueza, como parte integrante de su naturaleza de artista: "S. D. G.": Soli Deo Gloria" —Sólo a Dios la gloria"—, es la sigla que habitualmente ponía en sus partituras, o como en el Orgelbüchlein: "A Dios omnipotente para loarlo, a los otros para instruirlos".

Su vida

Nació en Einsenach en el año glorioso para la música 1685, en el mismo en que vieron la luz Haendel y D. Scarlatti. La dinastía Bach, al igual que la de los Scarlatti, consideraba la música parte integrante de la familia, como uno de los dones mayores y lazo de unión ideal de la misma. Su padre le enseña el violín y su tío Johan Cristoph se hace cargo de su formación organística y clavicembalística. Muertos sus padres se traslada a Ohrdruf (1695), acogido en la casa de su hermano mayor, el severísimo Johan Cristoph, célebre organista y alumno predilecto de Pachelbel. La estancia en esta ciudad fue decisiva para la formación del joven músico, que se familiarizó con las obras de los compositores más en voga: Froberger, Fischer, Buxtehude y el citado Pachelbel, etc.

A los quince años se traslada a Lüneburgo, en cuyo Instituto ha conseguido una plaza, para proseguir con brillantez los estudios escolásticos. Son años de formación, trabajo y de contactos. Así el encuentro con Böhm en Lüneburgo, y Reiken, famoso por las improvisaciones organísticas, en Hamburgo; los nueve meses como violinista en la corte de Weimar; la época de organista en la Nueva Iglesia de Arnstadt y el encuentro con el grande Buxtehude, organista de Lübeck; el retorno a Arnstadt, que tiene que abandonar por el ambiente hostil que se creó, para trasladarse a Mülhausen como organista. En 1707, se casa con su prima María Bárbara y al año siguiente consigue el puesto de organista y violinista en la Corte del Duque de Weimar; el pequeño órgano viene reformado y ampliado, y allí nacieron obras como la grandiosa "Passacaglia" y las monumentales "Tocatas", entre las que se encuentra la conocidísima en *re menor* y las fidelísimas transcripciones de las obras de Vivaldi y de otros compositores. En 1714, año del nacimiento de su quinto hijo, Carl Philip Emanuel, el Duque lo nombró Maestro de Conciertos, cargo creado para él, y, desde ese momento, Bach se dedicó de manera especial a la composición de las Cantatas (unas veinte son de este tiempo). De esta época es el encuentro con su pariente J. G. Walther, organista y hombre de una cultura enciclopédica, autor del "Musikalisches Lexikon", primer diccionario musical en lengua alemana, y gran conocedor de la música de otros países. La fama de Bach como organista se

Exterior de la casa natal de Bach
Eisenach (Turingia)

iba extendiendo, lo que le proporcionó algunos alumnos como J. M. Schubart, que le sucedió como organista, J. T. Krebs, etc., para los que escribió el *Orgelbüchlein* (El pequeño libro de órgano), que "es una lección de ciencia organística y que Bach impuso a todos sus contemporáneos y que revolucionó la práctica organística al servicio del culto" (A. Basso). En 1717 se traslada a Cothen como Maestro de Capilla de la Corte; ese mismo año muere su mujer María Bárbara, de la que tuvo siete hijos; casándose con Ana Magdalena Wilcken, que le dio otros trece más. La Corte de Cothen, en cuanto practicante del calvinismo, era contraria al empleo de la música en el culto; esto explica el abandono, en esta época, de la composición organística y de la disminución del número de cantatas; sin embargo, al disponer de un óptimo conjunto de cámara, realizó una serie de obras instrumentales importantes: Sonatas, Partitas, las Suites Francesas e Inglesas, así como los Seis Conciertos Brandeburgueses, y la Primera Parte del Clave bien temperado, etc. En 1727 muere el famoso J. Kuhnau, Cantor de la gloriosa Escuela de Santo Tomás en Leipzig, presentándose Bach como candidato a la sucesión. El puesto fue otorgado al músico más en boga, Telemann, que renunció. En la nueva convocatoria se incluyó una cláusula curiosa, el "Cantor" tendría que enseñar latín, que provocó la retirada de los candidatos a excepción de Bach, al que no hubo más remedio que dársela: "A un mediocre, visto que ha sido imposible encontrar uno mejor". El trabajo era extenuante, pues tenía que vigilar los ejercicios musicales de todas las iglesias de la ciudad, componer y dirigir la música necesaria para las funciones religiosas de Sto. Tomás, presentar "cada Domingo una nueva cantata", preparar las músicas de los ciclos de Navidad y de Pascua y, por último, enseñar el latín y el catecismo a los alumnos de la Capilla. Se le confió la dirección del "Collegium Musicum", fundado por Telemann, teniendo que escribir para sus conciertos numerosas cantatas profanas. De esta época son el "Magnificat", "Las Pasiones", "La Misa en si menor", "El Oratorio de Navidad", "La Ofrenda Musical", etc., y su obra póstuma, "El Arte de la Fuga". En 1749 comenzó a perder la vista y al final de este año estaba casi ciego. Dos operaciones no tuvieron éxito alguno; inesperadamente, en julio del siguiente año la recobró totalmente, pero... pocas horas después sufriría un ataque de apoplejía y murió diez días más tarde.

Su obra

A lo largo de la panorámica biográfica de J. S. Bach hemos ido ofreciendo los títulos más importantes de sus composiciones. La aridez de las cifras en este caso es bien elocuente sobre su actividad de compositor: cerca de 250 Cantas sacras y unas 40 profanas —el número de los Corales se aproxima a los 350, sin contar los incluidos en las Pasiones—, innumerables los títulos de sus obras para órgano, laud y clavicémbalo. En el campo instrumental cerca de 30 entre conciertos y Oberturas. Oratorios, Pasiones, Misa en si menor, Magnificat, Ofrenda Musical y Arte de la Fuga, etc. Esta somera enumeración de una obra tan colosal es lo suficientemente elocuente para pensar que estamos ante un fuera de serie. El único género que no encontramos en su producción es el melodrama, y quizá por esto su obra cayó, después de su muerte, en el olvido más absoluto; no hay duda que el melodrama era el género musical que ejercía mayor reclamo en el compositor, pues abría horizontes más internacionales y contactos con un público más hetereogéneo. Así Vivaldi, como hemos visto, fue famoso en su tiempo, sobre todo por sus óperas más que por su música instrumental. Si importante es el número de la obra de Bach, ante su calidad nos consideramos incompetentes para explicar tanto saber, tanta belleza como encierra. Es difícil justificar por el solo fenómeno sonoro la grandiosidad de la obra bachiana, pues no sólo agrada, sino que anonada, asombra, causa estupor, gozo... Es algo familiar y al mismo tiempo lejano, temporal y eterno. Su música rompe las distancias entre lo humano y

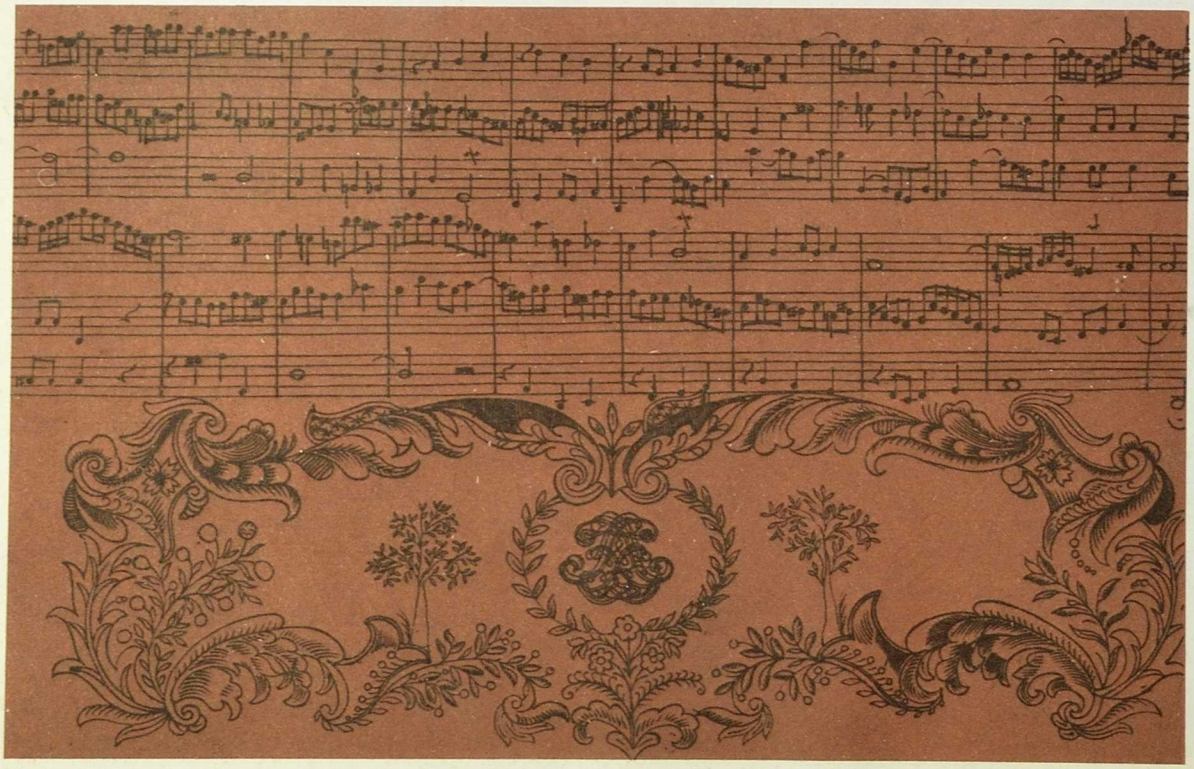
lo divino, entre lo imperecedero y lo caduco; en ella logra una síntesis trascendental que sólo el verbo de la música, de su música, puede realizar superando modelos y estilos. En esto reside su auténtica y enorme genialidad, que escapa al simple y frío análisis morfológico y estructural; gracias a él podemos admirar la maravilla técnica de la construcción, pero jamás nos permitiremos captar esa fuerza interior que la anima, que la informa, que la diviniza y humaniza y que Bach poseía en sumo grado. Su lenguaje musical es un reflejo de esa belleza divina, "tan antigua y tan nueva", es un oleaje sonoro, "tan antiguo y tan nuevo", como el del océano, que nos arrastra por su universalidad y trascendencia, y que sintoniza con ecos ancestrales ocultos en lo más profundo de nuestro ser.

Así "Las Pasiones", en su monumentalidad y grandiosidad, al igual que el "Magnificat", la "Misa en si menor", "Las Cantatas", "Oratorios", y los "Corales", emanan ese perfume que es fruto de una auténtica y profunda religiosidad, al igual que su música organística, auténtica "alabanza a la Gloria de Dios", y los "Conciertos de Brandeburgo", no comprendidos por sus contemporáneos, sirven de lección a las generaciones más recientes, y representan un resultado de actualidad increíble, pues en ellos logró Bach realizar una de las síntesis históricas más admirables, una especie de "compendio" del arte instrumental de su tiempo.

GEORG FRIEDRICH HAENDEL (1685-1759)

Si Bach es un músico eminentemente alemán, Haendel viene considerado comó un músico europeo. Es importante subrayar esta valoración, en cuanto se trata de dos artistas contemporáneos (solamente un mes separa su nacimiento), procedentes de la misma tradición artística y religiosa (ambos lutera-

Página musical del "Arte de la fuga de J. S. Bach (detalle)



nos), "impulsados por las mismas fuerzas ciegas de la sangre, pero que una voluntad de expresión distinta trazó para ambos caminos diferentes" (A. Salazar) con resultados bien diversos. Haendel fue hondamente comprendido y gustado fuera de Alemania, mientras que la fama de Bach quedó limitada dentro de los confines patrios, y no por todos. Su propio hijo, Carlos Felipe, lo admiraba como "organista sin rival, pero como compositor no era otra cosa que un viejo profesional autor de cánones y de fugas sin sentido en la nueva época". Este parangón entre Haendel y Bach nos permitirá, a través de los contrastes, delinear mejor nuestro personaje. Bach, p. e., fue artista concentrado en sí mismo y en un cierto sentido fuera de su tiempo, hasta el punto que su estilo, como ya hemos visto, parecía anticuado a sus contemporáneos y permanentemente actual a las nuevas generaciones. Por el contrario, "Haendel supo recoger los elementos estilísticos de su tiempo, en una actitud más extrovertida, y crear un tipo de música que por la plasticidad de las líneas y la grandiosidad de los efectos se une estrechamente con los ideales del Barroco. Las influencias italianas, francesas y alemanas se pueden individualizar con claridad en su obra. Tales elementos dan como resultado un lenguaje europeo, vital, multiforme, accesible a la comprensión de los oyentes; un lenguaje rico en elementos colorísticos y dramáticos, siempre adherentes a una dimensión humana, aunque trate sujetos sacros, y siempre incisivo y persuasivo en su temática y en los desarrollos" (A. Pironti). Esta síntesis la logró, a su vez, magníficamente Bach, pero más en un sentido de profundidad que de anchura. También hemos visto cómo Bach no escribió nada para el teatro, mientras que Haendel consiguió grandes triunfos con este género de música, sobre todo en Inglaterra, donde, como veremos, desarrolló casi toda su actividad. Haendel, consciente de su personalidad, no trató de ocultar el influjo de los otros sobre su arte, e introdujo verdaderas citas de sus obras aun en sus trabajos más importantes; hasta el punto que se ha dicho, con toda justicia, que no sólo creó su propia música, sino la de los demás. Bach era un profundo creyente y, en consecuencia, practicante; Haendel, educado por su madre en la confesión luterana, respiró desde joven ambientes culturales y religiosamente más abiertos y cosmopolitas. Haendel establece contacto directo con sus contemporáneos; Bach no franquea las fronteras alemanas; en cambio, "Bach se vio mucho más favorecido por su naçimiento en una familia de gran tradición musical, ambiente propicio para la formación del músico; mientras que Haendel tuvo que ir reuniendo mucho más trabajosamente los elementos necesarios para la plasmación de su ideal, cortando y labrando una a una, con perseverancia y tesón, las piedras necesarias para la edificación de su arte" (Ph. Spitta). Pero todo ello lo apreciaremos mejor a lo largo de su biografía.

Su vida

Nacido en Halle, desde muy joven manifestó una inclinación irresistible hacia la música, que cultivó a pesar de la oposición de su padre, cirujano del Elector de Brandeburgo, Federico III de Hohenzollern, que quería destinarlo a la carrera de jurisprudencia. Su madre, ferviente luterana, le inculcó su fe religiosa, que él conservará intacta, aunque no sea un asiduo practicante En Halle estudia con el organista de la ciudad, Zachow. Hamburgo era por entonces el principal centro musical germánico, y allí se trasladó Haendel como segundo violín de la orquesta de la Opera, donde permaneció tres años y encontró a su amigo y rival J. Mattheson, que nos dejó un interesante testimonio sobre Haendel: "El —escribe— tocó el segundo violín, comportándose como si no conociese bien su obligación... cuando faltó el clavecinista ocupó su puesto y lo hizo con resolución... era organista excelente. Superaba a Kuhnau en la fuga y en el contrapunto y especialmente en la improvisación... Componía arias larguísimas y cantatas interminables...".

En esta época compuso alguna ópera y la "Pasión según San Juan", pero pronto se percató que sólo en Italia podría asimilar el auténtico espíritu de la ópera italiana, y allí se trasladó, permaneciendo de 1706 a 1709. Florencia, Roma, Nápoles y Venecia fueron las etapas de su recorrido. En Roma compuso diversas cantatas y oratorios, entre otros la "Resurrección", en cuyo estreno Corelli dirigió la orquesta. En Venecia se representó su ópera "Agripina", que fue programada más de cincuenta veces con éxito extraordinario y que hizo su nombre famoso en Europa. Allí lo conoció el Duque Ernesto Augusto de Hannover, que lo recomendó a la Corte y en 1710 se le nombró Maestro de Capilla del Príncipe Elector. Al año siguiente se trasladó a Londres para el estreno de su ópera "Rinaldo", que causó admiración. Entró en los ambientes más distinguidos de la aristocracia inglesa y llegó a ser uno de los músicos favoritos de la Princesa Ana Stuardo, que le encargó, entre otras obras, la composición del "Utrech Te Deum", que se estrenó en la Catedral de San Pablo para festejar la victoria inglesa. A la muerte de la Reina Ana, contó con el apoyo de Jorge I, que le confió la enseñanza musical de sus hijas. En 1717 compuso "Water Music", para una fiesta real estival; el éxito fue tan enorme que hubo que repetirla tres veces y lo consagró definitivamente como el músico más famoso del momento. Dio los primeros pasos para dirigir un Teatro de Opera, y consiguió que se fundara la Real Academia de Música, de la que le confiaron la Dirección musical. El público, muy exigente, quería artistas de calidad, y Händel tuvo que ir personalmente a Italia para procurarse los mejores. Estrenó "Otton" y "Julio César", que se publicaron más tarde. Pero en 1733 recibió un duro golpe. El príncipe de Gales abrió un nuevo teatro, la "Opera de Nobles", cuya dirección fue confiada a N. Pórpora con el famoso Farinelli como primer cantante. El nuevo estilo atrajo al público y Haendel perdió su posición de preeminencia. El trabajo, las preocupaciones y los disgustos le provocaron una trombosis cerebral que le

Haendel
Milán. Colección privada

paralizó la parte derecha de su cuerpo; tuvo una sola consolación, saber que se había cerrado la Opera de los Nobles. Su fuerte constitución le permitió restablecerse rápidamente. Se le ofreció el doctorado "honoris causa" por Oxford, honra que él rehusó. Compuso los Oratorios "Débora", "Atalia", "Saul", "Israel en Egipto", y, como punto culminante de esta producción, el "Mesías", estrenado en Dublín en 1742. El fue considerado un benefactor de la humanidad, ya que una buena parte de las recaudaciones de sus conciertos y representaciones las destinaba para ayudar a los indigentes. Como dominaba el panorama musical inglés se le encomendaban los encargos oficiales más importantes, como el "Dettingen Te Deum", para festejar la victoria sobre los franceses (1743) y tres años más tarde compuso el oratorio "Judas Macabeo". Quizá el ápice de la

popularidad lo consiguió con la "Fireworks Music", compuesta con ocasión del final de la Guerra de Sucesión Española (1748). Cierra su producción con varios oratorios, entre ellos el famoso "Jefté" (1752). Al igual que Bach, sufrió una especie de ceguera que, a pesar de dos operaciones, le ocasionó la pérdida de la vista. En 1759 moría en Londres un alemán nacionalizado treinta y dos años antes: El "gran oso", como lo llamaban los ingleses, por su corpulencia y aspecto, que no logró en tantos años dominar la lengua inglesa; pero que supo conquistar a los ingleses con su música.

Su obra

Haendel es un músico que compone para el público, pero no en el sentido demagógico de lo popular, sino tratando de interpretar las exigencias, los ideales de la sociedad en que vive. Esto lo consiguió plenamente; un espectador del estreno del "Mesías" narra que "el auditorio quedó impresionado por la música; y que, cuando el coro comenzó la pieza "Por qué Dios Omnipotente reina", la conmoción fue tal, que todos, y con ellos el Rey, presente en esta ocasión, se pusieron en pie, y así permanecieron hasta que el coro concluyó su intervención. De ahí la costumbre del público que se levanta en este momento de ia ejecución del Oratorio". Cuando días más tarde lo felicitaba Lord Kinnoull por el entretenimiento tan elevado que había ofrecido al público, Haendel respondió: "Querido Lord, sentiría haberle distraído únicamente, yo querría haberlo hecho mejor". Con el Oratorio "Judas Macabeo", se convirtió en conciencia de la Nación. Cada inglés se reconoce en el arte de Haendel. Este lenguaje tiene planteadas sus raíces en lo más hondo del alma popular, al mismo tiempo que es un arte aritocrático. Hemos ido citando sus obras, situándolas en la cronología y en los hechos más determinantes de su vida; pero sólo alguna de las más significativas. Han quedado sin citar los numerosos títulos de las obras teatrales, de los Oratorios sacros, de sus músicas vocales sacras, sobre textos latinos, italianos, alemanes e ingleses; las composiciones corales y las Cantatas profanas, los duetos, tríos y cuartetos italianos; sus composiciones para orquesta, la música instrumental de cámara, los conciertos (unos veinte) para órgano y orquesta, y las composiciones para clavicémbalo —partitas, suites, sonatas, etc., en las que nos legó el credo artístico y humano de su verdadero genio—. "Esto es lo verdadero", exclamaba Beethoven refiriéndose a la obra de Haendel, que con sencilla grandiosidad expresa lo heroico y lo sublime.

Siete días después de su muerte apareció publicado en el periódico "Universal Chronical" una "tentativa de epitafio", que constituye un testimonio del sentimiento y de la veneración populares: "Aquí reposan los restos de G. F. Haendel. El más grande músico de todos los tiempos. Sus composiciones fueron el lenguaje del sentimiento y no sólo meros sonidos; con su música superó el poder de la palabra para expresar las diversas pasiones del corazón humano".

Luis de Pablo

La ópera en el siglo XVIII: Pergolese, Cimarosa, Gluck. Otras figuras. La música instrumental en la España del siglo XVIII: A. Soler y otros compositores. La tonadilla escénica.

8

Se ha dicho que la música es tan vieja como el hombre y, de hecho, no se conoce civilización en que no esté presente. Pero la música, como cualquier actividad humana, ha atraído más o menos la atención de los hombres, ha sido más o menos protagonista de sus quehaceres. Si quizá, pongamos por caso, las cotas más altas de los siglos renacentistas las da la plástica, sin duda que el siglo XVIII es, en Occidente, el musicalmente privilegiado. Los nombres de los compositores que florecen entre 1700 y 1800 se cuentan, no ya por docenas, sino por centenares y, cosa notable, con una tónica de calidad que va de quizá los puntos más altos de nuestro arte en Europa —citemos sólo a Bach, a Haendel, a Haydn, a Mozart, etc.— hasta, por lo menos, un nivel de oficio siempre aceptable. Parece como si la música en ese momento hubiera pasado al primer plano del interés de la Europa de aquel tiempo. Fenómeno que nos obligará, dadas las dimensiones de este capítulo, a ser forzosamente injustos, haciendo una selección de nombres y obras necesariamente parcial. Téngase esto presente y tómese lo que aquí se diga como una introducción al tema, introducción necesitada de ulterior desarrollo por parte de los interesados en el mismo, que desearíamos fuesen todos los lectores.

Como es sabido, la ópera es una forma artística mixta, en la que se dan cita música, un texto —el libreto— y teatro, para formar un todo en el que cada elemento tiene un valor no sólo —o no tanto— por sí mismo, cuanto en función del conjunto. Sin embargo, y con las siempre consabidas excepciones —en este caso prácticamente inexistentes—, parece que el factor decisivo para la calidad de una ópera sea el musical. Desde luego, el ideal es que la calidad de todos los elementos que entran en juego sea lo más alta posible, pero:

1. Una de las cualidades más importantes del elemento operístico es su capacidad de integrarse, fundirse con los otros, o sea, que un excelente texto, o música, o dirección escénica, que tengan un gran valor separadamente, pero que sean difícilmente acoplables a los otros, será un mal material, o por lo menos un material inútil, pese a su calidad aislada, operísticamente hablando.

2. Hay muchos ejemplos de óperas con un mal texto, o con un texto torpe, que se redimen por la música —la dirección escénica es siempre subsanable—. No hay ejemplos de lo contrario: un texto no salva a una música.

Sin embargo, en los principios del arte operístico —y la ópera nace, como se recordará, en los albores del siglo XVII en Italia—, no se pensó siempre así, y aún en el siglo XVIII, que ahora nos ocupa, el texto se consideró casi el factor esencial. Se puede decir que el poeta italiano Pietro Metastasio (Roma 1698) - Viena 1782) dio la pauta para una manera de entender la ópera que iba a ser esencial en todo el siglo, tanto para ser seguida como para ser rechazada, y ambas cosas con igual violencia.

Antes de entrar en el estudio de la ópera dieciochesca propiamente dicha, bueno será observar, aunque sea de pasada, qué sentido tiene la misma en la sociedad europea de su tiempo. Si no, corremos el riesgo de no aprender sino una serie de fechas que por sí solas nada significan.

Como consideración general, hemos de observar en el siglo XVIII al gradual advenimiento de una nueva clase social al poder: la burguesía. Si, grosso modo, antes habían existido las músicas cortesanas y eclesiásticas, dependientes ambas del patronazgo económico de reyes, nobles, papas, obispos, etcétera, así como una actividad artística popular paralela, derivada de los quehaceres diarios del pueblo —las faenas del campo, del trabajo en general, los juegos, el amor, el matrimonio, el nacimiento, la muerte—, con raros, aunque existentes mutuos préstamos de lenguaje, técnica, etc., ahora la triunfante nueva clase procura primero limitar los modelos de la antigua aristocracia y alto clero, para descubrir prontísimo su propia personalidad y reflejarla en todas las manifestaciones de la creación artística. Se puede decir que el siglo XVIII ve, de hecho,

el paso gradual de la música como patrimonio de la clase rectora del "antiguo régimen" —rey, aristocracia, alto clero—, a la música como patrimonio de los nuevos señores de la riqueza, con sus nuevas maneras de acercarse al fenómeno sonoro: teatros de ópera abiertos a quien pueda pagar su entrada, salas de conciertos, etc. Este fenómeno, sin cuya comprensión no se puede entender el sentido de la evolución musical del siglo XVIII, define igualmente a la ópera en este momento histórico. Hubo dos grandes divisiones de la misma que lo reflejan bien: la "ópera seria" y la "ópera cómica". La primera era el reino del poeta Metastasio, antes aludido, y que sería el eje de la evolución y las polémicas de los operistas del siglo. En ella los personajes eran necesariamente nobles, preferentemente sacados de la mitología clásica. El conflicto dramático se producía normalmente por un amor desgraciado —amor que podía ser de hombre a mujer, filial, fraternal, etc.— de los protagonistas, que veían sus impulsos impedido por el conflicto entre los mismos y un código del honor muy preciso —este código era, claro está, el de la nobleza espectadora—. El final era obligatoriamente feliz, por la solución, a veces complicadísima y artificiosa, del conflicto, con no menos obligatorio perdón del malhechor, si lo había. Como se observará, la sociedad en el poder, ya en plena decadencia, se ofrecía a sí misma una suerte de espejo de su manera de entender el mundo y las relaciones humanas, naturalmente todo ello idealizado, y en el que siempre salía triunfante su ideología. Pronto se llegó a una codificación del repertorio expresivo: en la ópera seria los personajes eran casi siempre sopranos y contraltos; los tenores eran raros y los bajos casi inexistentes. Con ello se observará hasta qué punto se trataba de una convención en la que se huía deliberadamente de cualquier realismo, ya que no se tenía en cuenta ni tan siquiera la usual repartición de voces que la naturaleza ha hecho entre los humanos. Abundando en ese mismo sentido, se hacía un uso liberal de los famosos "castrati", casi todos italianos —y más precisamente de Nápoles, que llegó a alcanzar fama europea en tan particular industria—, niños a los que se sometía a tal operación para obtener un determinado tipo de voz al llegar a la madurez, y que eran verdaderos ídolos, a veces incluso populares y siempre a nivel cortesano o burgués, cantantes que cobraban sumas fabulosas y que llevaban vidas principescas, cuando no llegaban a convertirse en consejeros oficiosos de reyes y magnates, como fue el caso del celebérrimo Carlo Broschi, alias Farinelli (Andria 1705 - Bolonia 1782), que lo fue de Felipe V de España —a quien ayudaba a superar con su canto las periódicas crisis de hipocondría que padecía— y de su hijo Fernando VI. De pasada sea dicho, el siglo XVIII ve nacer con toda su fuerza a la figura del intérprete ídolo de multitudes, que hoy sigue, aplicado como es natural a otros campos. En realidad, no pocas de las prácticas musicales de hoy se originan en el siglo XVIII. Y la razón quizá sea que ese siglo XVIII asiste al auge de la misma clase que aún hoy ocupa el poder en parte del mundo occidental. Nos seguimos refiriendo a la burguesía. No es, pues, extraño que el divismo sea un fenómeno tan dieciochesco como contemporáneo y que entre Farinelli y, digamos, los Rolling Stones, no haya sino una diferencia de "estilo". Perdónesenos esta digresión que nos parece necesaria.

No se puede indefinidamente vivir separado de la vida circundante. Esta vieja verdad lo fue también para la ópera seria, cortesana y solemne. Nació, pues, otra manifestación complementaria, que recibió el correlativo nombre de "ópera cómica" u "ópera bufa" y que se inspiraba en la vida de todos los días, presentando a sus personajes, no como rígidas marionetas de un mundo estereotipado de convenciones, sino como algo incomparablemente más real y verdadero. Las voces que la protagonizaban eran las naturales —sopranos, contraltos, tenores, bajos: no había "castrati" en la ópera cómica— y el asunto solía basarse, repetimos, en la realidad cotidiana. Por descontado, las convenciones existían, el final feliz seguía siendo obligado y los personajes se movían no exac-

tamente como en la vida —cosa que sólo se produciría en el presente siglo XX—, sino con arreglo a un código moral preciso. Pero este código no era ya el de la aristocracia, sino, como era lógico, el de la nueva clase social en ascensión, la burguesía. Así y todo, el nuevo género era incomparablemente más vivo y por ello pronto se produjo una querella entre ambos en la que sin duda el viejo estilo de la ópera fue el perdedor, en beneficio de la ópera cómica. Desde entonces la preocupación por hacer de la ópera un reflejo de las "verdaderas pasiones humanas" fue constante y las sucesivas respuestas de compositores y libretistas a esa pregunta constituye gran parte de la historia de la ópera durante todo el siglo XVIII, XIX y primera parte del XX.

La realización de una ópera en el siglo XVIII, o sea, el cómo se hacía, quién o quiénes asistían, etc., nos hará ver con claridad aún mayor lo que hasta aquí llevamos dicho.

Había, de un lado, las óperas de corte, interesadas sobre todo en las óperas serias. Muchos reyes, nobles, etc., eran incluso músicos y libretistas aficionados. Se cuenta del duque Carlos Eugenio de Württenberg (Stuttgart, Alemania) que empobreció a su ducado y se granjeó la enemiga de su pueblo al someterle a impuestos excesivos, en su obsesión por igualar y emular a las grandes cortes europeas montando óperas. María Teresa y José II de Austria, Federico el Grande de Prusia, fueron muy protagonistas de este tipo de ópera Incluso Catalina la Gran-

G. B. Tiepolo. "El Minué" (Museo de Barcelona)

de de Rusia dio un texto suyo al compositor Domenico Cimarosa —del que hablaremos más tarde—, quien por su parte se limitó a hacer con él una cantata, provocando así al parecer la insatisfacción de la emperatriz.

Como se puede imaginar, este tipo de óperas estaban reservadas a la corte, a los aristócratas, sus familiares, oficiales, etc. Pero ya poco más tarde y para enjugar los gastos, a menudo considerables, de tales producciones, se autorizaba a asistir a quien lo desease, naturalmente pagando un precio elevado. El ir a la ópera se convirtió en una manera de introducirse en la corte, lo que desde el punto de vista social era naturalmente muy importante. Pero además este hecho abrió las puertas a la ópera "para todos", o por mejor decir, para todos los poseedores de una determinada posición económica. Dicho de otro modo: se descubrió la ópera como negocio. Primero en Italia, a través de las tres clásicas temporadas de Carnaval, Ascensión y Otoño, y después en el resto de Europa, se asistió al nacimiento de un nuevo personaje: el empresario, quien elegía los grandes divos, encargaba nuevas óperas a los compositores más famosos del momento, alquilaba teatros, etc. De aquí se dio un paso más: el de la creación de compañías viajeras o trashumantes: grupos formados para presentar en diversos lugares un repertorio cuidadosamente escogido. Y este fenómeno, que no podía tener otra base de sustentación económica que el éxito inmediato, contribuyó definitivamente a acabar con la ópera seria, ya que tuvo que dirigirse a públicos que no simpatizaban ni tan siquiera entendían ese mundo de héroes clásicos y gestos estereotipados tan propio de aquélla.

Es importante señalar que el hombre ilustrado del siglo XVIII —no se olvide que se trata del siglo de "la Ilustración"— vio en la ópera un medio ideal para la educación de los pueblos. Se puede recordar al respecto que los jesuitas, en sus misiones de Paraguay y Brasil hacían representar óperas a los indios y mestizos, tanto originales —aunque calcadas del modelo italiano— cuanto directamente importadas entre las más famosas de su momento, con el propósito de ganar a nuestra civilización gentes que nada tenían que ver con ella. Quizá no sea ésta la peor forma de colonialismo cultural empleado por Occidente. En este sentido, es también importante hacer notar el valor de máxima importancia que ve en la ópera un hombre tan obsesionado por el problema educacional como Juan Jacobo Rousseau. Piénsese además que el teatro había sido, sobre todo en la Francia del siglo XVII, una especie de palestra para ejercicios morales. Si a esto, se dice cualquier ilustrado dieciochesco, se añade el valor emotivo de la música, el efecto de perfeccionamiento moral será infinitamente mayor. Que históricamente tal cosa haya sido o no cierta, no obsta para que muchos de los operistas del siglo XVIII tuvieran tal idea como meta suprema de sus aspiraciones.

Dentro de la pléyade, realmente extraordinaria, de compositores operísticos del siglo XVIII, vamos ahora a destacar algunos nombres, repitiendo las reservas hechas al principio del capítulo respecto a las forzosas restricciones del mismo.

Uno de los creadores de la ópera fue, sin duda, el italiano Giovanni Battista Pergolese (Jesi 1710 - Pozzuoli 1736). Su verdadero nombre era Draghi, pero su familia era originaria del pueblo de Pergola, de donde recibió el mote. La obra que le dio la fama, a la par de convertirlo en uno de los padres del nuevo género de la ópera cómica, fue su pieza "La serva padrona" ("La criada señora"). Es interesante contar la historia de esta obra, ya que servirá quizás para corroborar todo lo previamente explicado en torno a la relación ópera seria-ópera cómica.

Como era normal en la época en un compositor con ambiciones, Pergolese quería hacer una gran ópera seria. Y escribió "El prisionero soberbio". Como entretenimiento para ser visto en los entreactos de su obra —tal y como nuestros clásicos del teatro habían hecho con el "entremés"—, se le ocurrió com-

poner una obrita divertida, que contaba la historia de una criada que acaba siendo la señora de la casa. La ópera seria pasó sin pena ni gloria. Y el entreacto musical tuvo tal éxito que se representó en casi todos los países de la Europa de su época. Con "La serva padrona" había nacido la primera obra maestra de la ópera cómica, síntesis entre cultura popular y elitista, dirigida además a un público infinitamente más numeroso que el de cualquier ópera seria y, más importante aún, que iba en aquellos mismos años a acceder al poder rector de la sociedad. Por si fuera poco, fue tomada además por obra base de varias compañías trashumantes, que la llevaron a París, en donde provocó una querella que tuvo una importancia decisiva en el futuro operístico europeo: la llamada "pelea de los cómicos", que en realidad era la lucha entre los partidarios de los dos tipos de ópera ya vistos Esta lucha llegó a la corte y se decía que el rey de Francia era partidario de la ópera seria y la reina de la cómica. Y éste fue a su vez uno de los orígenes de otra pelea famosa en los anales de la ópera del siglo XVIII: la producida entre el alemán Christoph Willibald Gluck (Erasbach en Berching 1714 - Viena 1787) y el italiano Nicolás Piccini (Bari 1728 - París 1800). Esta polémica se centraba igualmente en torno al mismo problema. De ambos compositores nos ocuparemos sólo de Gluck, de lejos el más importante.

Gluck trataba de encontrar una música más acorde con la "verdad de las pasiones humanas", mientras que Piccinni pretendía tan sólo continuar sin cambios la tradición de la ópera seria. El compositor alemán tuvo la suerte de encontrar a un libretista italiano, Raniero de Calzabigi (1714-1795), quien a su vez intentaba una revolución contra los ideales de Metastasio, y que por lo mismo estaba muy cerca de la forma de ver la ópera del compositor. En realidad, ninguno de ellos estaba interesado en la ópera cómica, sino que su preocupación era otorgar nueva vida a la ópera seria, dándole una profundidad humana de la que normalmente estaba desprovista. Gluck lo logró creando una especie de expresionismo musical —valga el calificativo, ya que el expresionismo con tal nombre no se produce hasta principios de nuestro siglo— de una gran pureza, desprovisto de toda retórica y artificiosidad. En sus obras —"Orfeo y Eurídice", "Alceste", "Ifigenia en Aulide", "Ifigenia en Tauride", "Armida", etc.—, lo que predomina es una gran transparencia de la línea, en contra de todas las agilidades y vanos adornos de los cantantes entonces en boga Esta aparente sencillez le fue muy reprochada por unos y

Giovanni Battista Pergolesi
Milán. Colección privada

alabada por otros. Unase a esto su búsqueda constante de nuevos efectos expresivos, sobre todo en la orquestación, y se tendrá una idea de la revolución que la música de Gluck supuso para los oídos de sus contemporáneos. No sorprenderá, pues, que podamos considerar a Gluck como uno de los orígenes de la "ópera de ficción" —en oposición a la "ópera documento", nacida como se sabe de la ópera cómica— que iba en el futuro a producir ciertas óperas de Mozart e incluso a un Carl Maria von Weber o a un Ricardo Wagner.

Otro representante importante de la ópera en este período es el italiano Domenico Cimarosa (Aversa 1749 - Venecia 1801), cuya obra "El matrimonio secreto" es un ejemplo perfecto de ópera cómica. Fue un típico exponente de su momento, viajero infatigable —Praga, París, Varsovia, Viena, San Petersburgo, etc.—, componiendo innumerables obras, óperas cómicas en su mayoría, e interviniendo en política, hasta el extremo de ser condenado a muerte por luchar en el bando de los republicanos en la revolución napolitana contra los Borbones, condena de la que le libró su amistad con el cardenal Consalvi. Cimarosa es, diríamos, un pequeño Mozart, con sus cualidades de don melódico, invención, espontaneidad y construcción segura y equilibrada del conjunto.

La contribución española en el terreno de la ópera en este período se produce, valga la paradoja, casi toda fuera de España. Su máxima figura es sin duda el valenciano de origen Vicente Martín y Soler (Valencia 1756 - San Petersburgo 1806). Vivió casi toda su vida en Nápoles, en donde residió desde 1770, pasando sucesivamente a Viena y San Petersburgo, en donde compuso varias óperas sobre motivos rusos —en realidad fue uno de los primeros en hacerlo, antes incluso que los propios compositores rusos de la época—, yendo igualmente a Londres, invitado por su libretista, Lorenzo Da Ponce, el mismo que colaborará con Mozart en varias ocasiones. Su obra clave es su ópera cómica "Una cosa rara", que llegó a ser popularísima en su época, hasta el extremo de que Mozart la cita en su "Don Juan". Se ha dicho también que fue uno de los primeros en utilizar el vals en la forma en que hoy se lo conoce. Siendo el vals, como es, una danza vienesa de origen popular, así como conociendo el empleo de motivos rusos en sus óperas petersburguesas, salta a la vista su interés por el dato popular, cosa que en su época era insólita a la par que clarividente. Desgraciadamente la gran mayoría de su obra nos es desconocida.

... ...
... ...

La segunda y tercera partes de este capítulo transcurren íntegras en España y comprenden a nuestra música instrumental en el siglo XVIII y a la tonadilla escénica, que florece en el mismo siglo.

La música instrumental en España en este período gira en torno a un instrumento eje: el clavecín o clavicémbalo. Hay, naturalmente, otras manifestaciones que veremos, pero eso no basta para que las cotas más altas se produzcan en el citado instrumento.

Para entender el sentido de la música clavecinística en España será bueno tener presentes una serie de hechos, específicos de nuestro país, sin los cuales nada de lo que podríamos decir tendría sentido.

En el siglo XVIII se asiste en España al casi total colapso del poder creador de las clases dirigentes del país. Si éstas no quieren quedar huérfanas de música, han de elegir entre:

1. Importarla, normalmente de Nápoles, dada la estrecha vinculación de las coronas española y napolitana, ambas en poder de los Borbones.

2. Apoyarse en el pueblo, ya que paralelamente a la lenta agonía de las clases dirigentes, el pueblo conoce una época de singular riqueza artística, hasta el extremo de que puede decirse que casi todo el folklore español que nos ha llegado hasta hoy, recibió la forma con la que lo conocemos en este período.

3. Buscar fórmulas intermedias.

De hecho, el país empleó las tres fórmulas, variando sus dosis respectivas: unas veces será el elemento extranjerizante el que predomine, otras el popular, otras —las menos— se encontraría un feliz equilibrio entre ambos componentes. El interés del siglo XVIII por la música, que antes subrayamos, y el interés que el "ilustrado" sentía por la función de la misma, no podía dejar indiferentes a los progresistas españoles de la época y, en efecto, hubo un movimiento no sólo de acercamiento, sino de auténtico entusiasmo en torno a las músicas que en otros países se escribían, así como el deeso de crear en el nuestro su equivalente. Incluso centros ya establecidos de antiguo para la enseñanza musical, como el Monasterio de Montserrat, se convirtieron en difusores de primer orden del nuevo estilo, venido fundamentalmente de Italia y Centroeuropa. Si añadimos a todo ello la presencia física de Doménico Scarlatti (Nápoles 1685 - Madrid 1757), músico de corte de Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI, se tendrá una idea de las coordenadas que definen el ámbito del clavicémbalo español.

La figura más importante de toda esta esta escuela es, de lejos, la del P. Antonio Soler (Olot 1729 - El Escorial 1783), fraile jerónimo formado justamente en la Escolanía de Montserrat. Puede considerarse a Soler como el compositor español más importante de todo el siglo XVIII. Su obra más conocida, la serie de sonatas para clave, así como los conciertos para dos órganos y los quintetos para cuerda y clave, no deben hacernos olvidar su abundante producción religiosa y teatral, ambas apenas conocidas. Nos limitaremos ahora a hacer un análisis somero de sus composiciones para teclado.

El P. Soler es un ejemplo perfecto de esa síntesis equilibrada entre elemento popular, italianizante y ciertas pervivencias de la antigua música organística española. Raras veces empleó deliberadamente o explícitamente un dato folklórico como tal —hay la excelente excepción de su "Fandango"—, pero incontables lo hizo con quiebros, citas esporádicas o enmascaradas y giros de todas clases, tanto rítmicos como armónicos. Naturalmente, no se puede negar la influencia de Domenico Scarlatti sobre él, pero tal influencia está transformada hasta convertirse en algo absolutamente personal, aunque perteneciente al mismo estilo. Lo que en Scarlatti es una línea cantable a la italiana, en Soler suele ser frase incisiva y constante, con un predominio del elemento rítmico. Igualmente, Scarlatti va mucho más lejos que Soler en la armonía como color, mientras que éste pone en primer término la armonía como contraste. Soler, por otra parte, no fue sólo un gran compositor, sino también un teórico de la música, escribiendo su "Llave de la Modulación y Antigüedad de la Música", en donde expone sus teorías. Además, y pese a no haber viajado fuera de España, Soler fue conocido ya en su época en el extranjero, gracias a su correspondencia con quien sin duda fue el máximo teórico de la música de su momento, el italiano P. Giovanni Battista Martini (Bolonia 1706 - Bolonia 1784), más conocido como el Padre Martini, tan prestigioso que se llegó a decir de él que "una alabanza suya valía 100 diplomas". Las obras del P. Soler figuraban entre los 17.000 volúmenes que Martini dejara a su muerte, y eso sin duda ayudó a la difusión de su música.

Frente al P. Soler, todos los demás clavecinistas españoles —y los hay a docenas— son segundones. Citemos, sin embargo, a Mateo Albéniz (Logroño ¿ ? - San Sebastián 1831), quien prolonga, bastante anacrónicamente, la tradición del teclado dieciochesco hasta bien entrado el siglo siguiente, a Narciso Casanovas (Sabadell 1747 - Montserrat 1799), a Joaquín Osinaga, vasco quizá de Mondragón, al P. José Larrañaga, muerto en 1806 en el Monasterio de Aránzazu, etc. Dentro de la música puramente de cuerda, se puede igualmente citar el nombre de Manuel Canales (1747-1784), que pasa por ser el autor del primer cuarteto de cuerda publicado en España. Sobre la partitura impresa de sus "Seis Cuartetos", publicados en

Londres, se lee: "Composer to the King of Spani" ("Compositor del Rey de España"). Curiosa paradoja, ya que no se conocen composiciones inglesas que publicaran sus obras en Madrid...

... ...

... ...

Llegamos ahora a un género específicamente español y dieciochesco, menor si se quiere, pero no por ello menos interesante y, sobre todo, revelador de una manera de pensar y sentir. Nos referimos a la tonadilla escénica, nombre que le ha sido dado por su gran especialista el musicólogo José Subirá. En realidad, la tonalidad escénica nace de raíces tan mixtas como las vistas para la música instrumental, esto es, italianismo y popularismo. Lo que ocurre es que en ella el elemento italianizante —el centroeuropeo no existe en absoluto— es mínimo y el popular está fuertemente subrayado, aunque desde un ángulo meramente decorativo. Se trata, pues, de una manifestación particularmente típica de ese arte a mitad de camino entre lo popular y lo culto en el que España ha sido particularmente pródiga, sobre todo en el siglo XVIII. La tonadilla escénica constaba normalmente de varios números musicales breves, casi todos derivados de algún ritmo bailable —las seguidillas eran obligatorias—, separados por intermedios hablados. La acción estaba directamente sacada de la vida diaria y casi siempre era cómica e insignificante, incluso deliberadamente trivial: una maja se hace pasar por italiana para reírse de un majo; un sofá cuenta a su nueva dueña lo que ha visto con sus anteriores propietarios; una vendedora de limones se querella contra un estudiante, etc. No es de extrañar, ya que las tonadillas en un principio eran piezas —como vimos en "La serva padrona", de Pergolese— que se insertaban en el entreacto de obras más "serias", a las que por otra parte casi siempre eran superiores. Poco a poco llegaron a tener tal autonomía que crearon su público, sus teatros y sus intérpretes especializados. Quizá la razón de su auge haya sido la misma que la de su decadencia, esto es, la frivolidad: piezas fáciles de escuchar y de olvidar, sin mayor posibilidad de evolución. Hoy la tonadilla escénica tiene el encanto de una música deliberadamente intrascendente, pero bien hecha, en la que es posible adivinar un trasfondo popular minimizado o trivializado, pero no por ello menos significativo. En efecto, la tonadilla escénica representa a la perfección la pobreza intelectual y creadora de la España artístico-pensante de la época —hagamos la evidente salvedad de Goya—, entretenida en un devaneo popularizante, que no popular, de la que es muestra en lo literario el libretista de muchas de ellas, D. Ramón de la Cruz. Ello no es obstáculo, repetimos, para apreciar la amabilidad de su música y hasta la buena factura de alguna de ellas. Sus autores más representativos son Luis Misón (Barcelona ¿ ? - Madrid 1766), a quien muchos consideran padre del género ("Una mesonera y un arriero"), Pablo Esteve, catalán como el anterior y de quien se ignora fecha y lugar de nacimiento y muerte ("Garrido enfermo y su testamento") y Blas de Laserna (Corella 1751 - Madrid 1816), quizá el más interesante de todos ellos ("El majo y la italiana fingida").

Juana Espinós Orlando

Iniciación y plenitud del Clasicismo. Los hijos de J. S. Bach. Stamitz y la Escuela de Mannheim. Haydn. Boccherini. Mozart. El primer Beethoven. Arriaga.

9

Iniciación y plenitud del Clasicismo

A la exuberancia del Renacimiento y el Barroco, rico en matices, formas e invenciones, el clasicismo musical (siglo XVIII) viene a poner un orden, una medida, incluso un estilo que sistematizará, por así decirlo, la composición musical, de tal manera que en algunos casos será difícil reconocer exactamente la personalidad y el nombre de su autor.

Como dice el musicólogo José Subirá en su "Historia de la Música", el Clasicismo musical del siglo XVIII "se basa por completo en el uso de cadencias armónicas que afirman la tonalidad y determinan la estructura de las frases. Sucédense las armonías, muchas veces de un modo formulario. Ellas determinan la línea melódica, imponiéndole un encasillamiento determinado para que sus notas principales encajen dentro del acorde".

Es muy claro el ejemplo que a este respecto propone Subirá: "Así como al oír múchas poesías, se presienten las consonantes, de igual modo se atisban sin esfuerzo las caídas 'o finales' de la frase musical al oír muchas composiciones clásicas".

El clasicismo representa (sobre todo en su primera mitad) un asombroso equilibrio, que guardará siempre la proporción justa, entre la expansión lírica y la norma.

La música sale del templo, olvida la espontaneidad popular y comienza a ser motivo de cultura y de estudios académicos con sistemas y estilos concretos.

Los hijos de Juan Sebastián Bach

Tras la figura de Juan Sebastián Bach, el más representativo de los músicos germanos, tradicional e innovador, hijo de músicos —un siglo antes de su nacimiento, el fundador de la familia, Veit Bach, tocaba el laud; su hijo Hans, la guitarra, y sus nietos y bisnietos el órgano y toda clase de instrumentos—, dejaría a la posteridad, con la aportación ingente y magistral de su obra, varias generaciones de músicos que desde su hijo mayor —tuvo veintidós hijos de sus dos matrimonios, con María Bárbara y Ana Magdalena—, Wilhelm Friedemann Bach (Weimar 1710 - Berlín 1784), hasta su nieto Wilhelm Friederich Ernst (1759-1845), dieron a la música germana una serie de instrumentistas y compositores, algunos de gran categoría, dignos del nombre de su antecesor. Varios de ellos son muy importantes en la iniciación del Clasicismo.

Carlos Felipe Emmanuel

Carlos Felipe Emmanuel (Weimar 1711 - Hamburgo 1788), llamado el "Bach de Berlín" (el número de los descendientes de Bach obligó, en ocasiones, para distinguirlos a acudir a determinadas indicaciones geográficas), ahijado de Telemann, el prolífico compositor, autor de la primera obra de cámara inspirada en "El Quijote", de Cervantes, "Ouverture

Carlos Felipe Manuel Bach

burlesque pour Don Quixote" (Viena 1721), formado musicalmente por su padre. Alumno y después profesor en Francfort. Clavecinista de la corte de Federico el Grande, de Prusia, el Rey flautista.

Publicó interesantes estudios de clavecín y tuvo grandes éxitos como concertista e improvisador. En su estilo logró independizarse de la influencia paterna, siendo uno de los grandes iniciadores del individualismo. Sus composiciones (52 Conciertos, 22 Pasiones, 200 piezas diversas) son de gran atractivo y maestros como Haydn y Beethoven han profundizado en ellas.

Juan Cristian Bach

Juan Cristian Bach (Leipzig 1735 - Londres 1782) era el hijo menor del matrimonio de J. S. Bach con Ana Magdalena; muerto su padre, se fue a vivir con su hermano mayor, a cuyo lado se convirtió en un gran músico.

En 1756 marchó a Italia y allí, como discípulo del P. Martini compuso la mayor parte de sus obras religiosas; se hizo católico y fue nombrado organista de la Catedral de Milán. Escribió asimismo óperas, cantatas, oratorios y conciertos, influenciado por el estilo italiano.

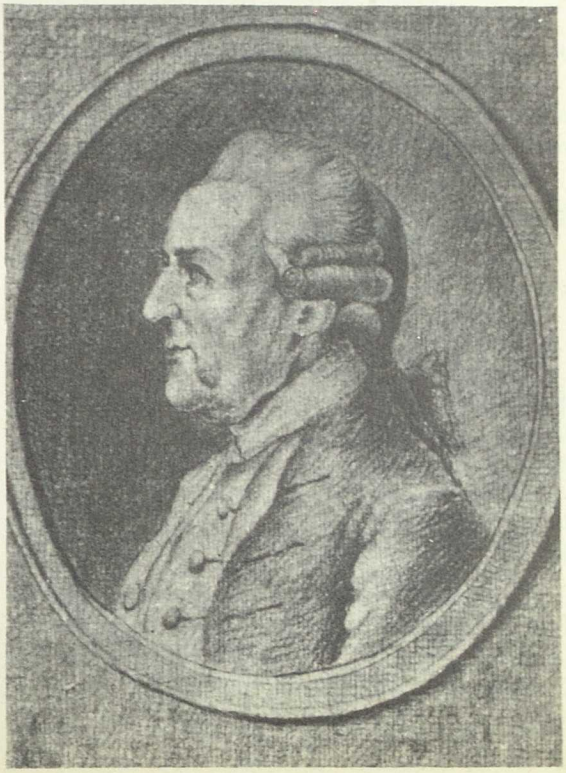
En Londres, la Reina Carlota le nombró maestro de música y trató a pintores como Reynolds y al poeta Sheridan.

En Inglaterra conoció a Mozart, fue su guía y su amigo y le dio a conocer las teorías de Stamitz.

Intentó, finalmente, fundir sus dos ascendencias estéticas, italiana y germana, sin lograrlo plenamente. Fue llamado el "Bach de Milán" y de "Inglaterra". Otros descendien-

Juan Cristian Bach

J. Cristoph Bach



tes de Bach fueron: Juan Jorge Bach (1715-1789), muy dotado como su hermano mayor, pero perezoso en el trabajo. Fue organista de Mülhausen y Sangerhausen desde 1735 a 1738.

J. Cristoph F. Bach

J. Cristoph F. Bach (1732-1795), cuarto hijo de J. S. Bach, le llamaron el "Bach de Buckeburgo". Dejó sus estudios de derecho por la música. Escribió numerosas composiciones profanas y religiosas: oratorios, cantatas, música de cuerda y para piano.

Su talento no puede compararse con el de sus hermanos mayores.

Y finalmente —aunque sobrinos y sobrinos nietos ampliarían la descendencia musical del maestro de Eisenach— el citado nieto, Wilhem F. Ernst, último descendiente masculino, hijo del "Bach de Buckeburgo", discípulo de su padre y su tío Juan Cristian, logró gran fama como clavecinista en Londres y París.

Fue nombrado maestro de capilla y clavecinista de la Reina en Berlín en 1792. Muerta ésta, vivió retirado, y de sus obras sólo algunas piezas para clave y para canto se imprimieron.

Stamitz y la Escuela de Mannheim

Johan Stamitz, hijo y discípulo del Cantor de Deutsch-Brod (Bohemia), donde nació en 1717, murió en Mannheim en 1757.

Excepcional violinista, fue contratado por el Príncipe del Palatinado, Carlos Teodoro, como director de la música de cámara y maestro de Capilla de Mannheim (1745), donde merced a su talento musical, nació y se desarrolló la Escuela de Mannheim, que reformó por completo el estilo instrumental.

Innovación discutida pero admitida rápidamente en los centros musicales de París y Londres y que influyó en compositores como Mozart, Haydn o Bocherini.

Su aportación consistió fundamentalmente en la creación de contrastes expresivos, no sólo dentro de un movimiento, sino aun dentro de un solo tema.

En abril de 1751 se ejecutó por primera vez una Sinfonía de Stamitz en cuya orquesta figuraban timbales, trompetas y trompas.

La inclusión de estos instrumentos en la Orquesta le dieron un sentido nuevo de timbres, matices y volúmenes al mismo tiempo que el magisterio en el trabajo temático, en valiente concepción y la movilidad de los bajos que daba fin al reino del bajo continuo, dieron a las obras de Stamitz un valor definitivo que tuvo como consecuencia trascendente la creación de un nuevo estilo y de una escuela musical: la de Mannheim.

Stamitz, en su no larga vida, 40 años, dejó 10 Tríos para orquesta, 50 Sinfonías, unos 12 conciertos de violín (él fue virtuoso brillantísimo), Sonatas y dos Misas, así como algunas transcripciones.

La Escuela de Mannheim

Stamitz tuvo en su labor innovadora importantes y decisivos colaboradores, técnicos notables cuya labor de conjunto mereció los honòres de ser elevada a la categòría de Escuela.

Sus propios hijos, Carlos (1743-1801), virtuoso del violín y de la viola de amor, solista del Duque de Noailles en París, compositor de más de 80 Sinfonías en el estilo de su padre y maestro, y Juan Bautista Antonio (1754-1809), violín solista a los 10 años en la Orquesta de Mannheim (dio clase en París a R. Kreutzer), fueron ambos magnífico exponente de la escuela paterna.

Junto a Johan Stamitz hay que citar en primer lugar a Franz Xavier Richter (1704-1789), de Moravia, maestro de Capilla húngaro, lo fue más tarde del Elector Palatino de Mannheim y de la Catedral de Strasburgo. Es uno de los más ilustres representantes de la Escuela de Mannheim.

Muchos ven en sus obras un anticipo del estilo futuro de Mozart. La delicadeza de sus armonizaciones contrasta con la audacia y energía de sus bajos.

Su producción es muy extensa: 70 Sinfonías, Sonatas, Conciertos y una gran cantidad de música religiosa, siendo particularmente sugestivo su oratorio "La deposizione della croce", estrenada en Mannheim en 1748.

Ignazy Jakob Holzbauer

Ignazy Jakob Holzbauer, compositor vienés (1711-1783), fue maestro de Capilla en Moravia y director del Teatro de la Corte de Viena, lo fue también de Stuttgart y de Mannheim. Viajó a Italia y en sus últimos días, como Beethoven, perdió totalmente el oído.

Mozart tenía por él especial admiración y en sus 65 Sinfonías, escritas principalmente en Mannheim, se advierte la influencia de Stamitz, aunque son más personales que las de otros seguidores del maestro. También compuso oratorios, motetes y música de cámara.

Cristian Cannabich

Cristian Cannabich, nacido en Mannheim en 1731 y muerto en Francfort en 1798, fue discípulo de Stamitz y su sucesor en el cargo de director de música de cámara del Príncipe Elector.

Su obra, óperas, conciertos, sinfonías (más de 100), están escritas en el nuevo estilo, aunque no tienen el vuelo de Stamitz, si bien amplió el programa orquestal empleando el clarinete como instrumento cantante o melódico.

Riemann escogió su sinfonía en si bemol mayor y su obertura en do mayor, como sus páginas características para ser incluidas entre las obras maestras de la Escuela de Mannheim.

Wilhelm Cramer

Wilhelm Cramer, violinista también, nacido en Mannheim (1745) como el anterior, murió en Londres en 1709 y fue discípulo suyo y de Stamitz.

Hasta 1772 formó parte de la Capilla de Mannheim. Llamado de Londres, se hizo cargo de la Orquesta de la Corte, desempeñando al mismo tiempo las funciones de Maestro Concertante de la Opera, del Pantheon, de los "Anciens Concerts" y de los "Professional Concerts".

Franz Beck

Franz Beck, nacido asimismo en Mannheim en 1730 y muerto en Burdeos en 1809, estudió con Stamitz. Un duelo en el que mató a su adversario, le obligó a huir de su ciudad natal. Viajó y en París estrenó algunas de sus obras. Establecido en Burdeos, estrenó asimismo su ópera "La Bella jardinera", y entre sus composiciones, Sinfonías, Oratorios, se encuentra un volumen de "Piezas para clavecín". Y con ellos, podríamos citar a *François-Joseph Jossec,* compositor belga (1734-1829), director de la Orquesta La Popelinière de París —cargo que obtuvo por recomendaciones de Rameau— y en la cual

Karl Ditters von Dittersdorf

se incluyeron las trompas y clarinetes para la interpretación, en 1748, de una Sinfonía de Stamitz.

Creó la Escuela Real de Canto y Declamación, de la que nació más tarde el Conservatorio. Cuando estalló la revolución fue, lo que pudiéramos llamar, el compositor oficial de la República, siendo el armonizador de la Marsellesa.

Escribió música escénica y sinfónica y algunas composiciones religiosas.

Karl Ditters von Dittersdorf

Karl Ditters von Dittersdorf, vienés (1739-1799), paje de música del Príncipe de Sajonia; viajero con Gluck a Italia, amigo de Haydn, testigo en Francfort de la coronación del Archiduque José como Rey de los romanos y sucesivamente Maestro de Capilla, de la Opera, en Berlín y Viena, donde aplaudieron sus creaciones. El Papa le honró con la orden de la Espuela de Oro.

Sus obras fueron oscurecidas por el éxito de las de Mozart y fue uno de los primeros compositores —100 Sinfonías, 28 Operas, Cantatas, música de cámara, etc.— que adoptaron los procedimientos instrumentales de la Escuela de Mannheim.

Juan Schobert

Juan Schobert, según unos nacido en Silesia, según otros en Bohemia, murió en París en 1767, como toda su familia, envenenado por haber comido setas venenosas.

Fue clavecinista de Cámara del Príncipe Conté (1760) y uno de los pianistas y compositores más aplaudidos en su tiempo.

Su estilo está vinculado a la Escuela de Mannheim y aunque no se ha podido probar que estudiara en ella, se le reconoce el mérito de haber dado particular relieve al piano, dentro de la música de Cámara.

Sonatas, tríos, cuartetos, conciertos para piano constituyen su obra como compositor, que, como la de los músicos citados, por su vinculación al nuevo estilo orquestal de Stamitz, merecen ser sacados del olvido, ya que todos ellos contribuyeron al desarrollo técnico de la música en el siglo XVIII, ejerciendo, además, una afortunada influencia sobre los más grandes maestros como Mozart, Haydn, incluso el genial Beethoven.

Constituye un detalle curioso, al estudiar los compositores de la Escuela de Mannheim, la comprobación de que varios de ellos se inspiraron en la inmortal novela de Cervantes para sendas composiciones musicales.

I. J. Holzbauer compuso una Opereta, estrenada en Mannheim en 1755 y en Viena en 1756, con el título de "Don Chisciotte".

Ch. Cannabich escribió asimismo una opereta hacia 1770 en colaboración con Töschi y libro de Sanchlug, titulada "Don Quijote auf Camachos Hochzeit" y un Ballet (Munich 1778), compuesto éste exclusivamente por él.

K. D. Von Dittersdorf estrenó también una ópera, "Don Quichotte", representada en Dels en 1795.

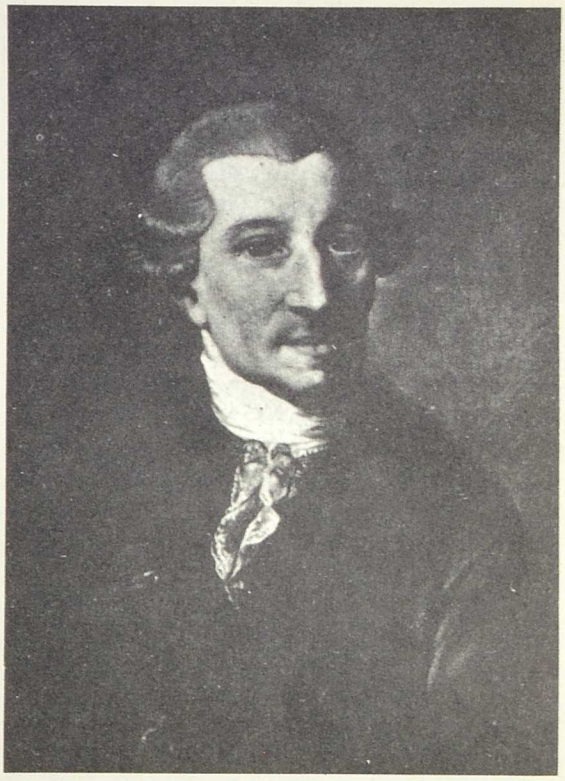
Mas todos estos nobles intentos de traducir musicalmente el Don Quijote de Cervantes alcanzaron su más noble expresión dentro de la música germana en la partitura de Ricardo Strauss (Berlín 1897), "Don Quixote", poema sinfónico, cuyo subtítulo dice así: "Variaciones sinfónicas sobre un tema Caballeresco". Este poema con la ópera inglesa de Purcell, "The comical History of Don Quixote", estrenado en Londres en 1694 y "El Retablo de Maese Pedro", de nuestro Manuel de Falla (Sevilla-París 1923), constituyen la trilogía genial de partituras musicales inspiradas en el Quijote de Cervantes, siendo cronológicamente la primera, la inglesa de H. Purcell.

Franz Joseph Haydn

Franz Joseph Haydn nació en Rohrau (Austria) en 1732 y murió en Viena en 1809. Llamado el "Padre de la Sinfonía", es considerado por los musicólogos como el primer gran maestro de la música instrumental moderna. En este género no existe un solo as-

pecto en el que no se proyectara el destello luminoso de su genio, siendo el punto de enlace entre Mozart y Beethoven. Quizá no fueran todos hallazgos personales en lo que se refiere al nuevo estilo instrumental, especialmente después de haber sido reconocida la trascendencia de la escuela de Mannheim, cuna de la sinfonía, pero es evidente que de todo ello se sirvió superándolo en grado de perfección no alcanzado hasta entonces.

Sus orígenes fueron humildes. El mismo escribiría: "Mi padre, carretero de oficio, trabajaba al servicio del Conde Harrach (cuya residencia de verano estaba en Rohrau), quien era, por naturaleza, gran amante de la música; tocaba el arpa sin conocer una sola nota de música; a los 5 años yo cantaba correctamente todas sus sencillas y cortas canciones; ello incitó a mi padre a confiarme a un pariente próximo, el maestro de escuela de Hainburg, para que aprendiera los rudimentos de la música y cuanto un niño debe saber. Dios Todopoderoso (a quien ofrezco toda mi gratitud) me concedió tal don, sobre todo en música; desde los seis años sabía cantar misas y tocar un poco el arpa y el violín. Tenía 7 años cuando el llorado maestro de capilla von Reutter (1708-1772) pasó por Hainburg y oyó por casualidad mi voz débil, pero agradable. Me llevó con él a la escolanía (de la Catedral de San Esteban, en Viena), donde, aparte mis estudios, aprendí el arte del canto, el arpa y el violín con excelentes maestros. Hasta los 18 años mi voz de soprano tuvo un gran éxito, no solamente en San Esteban, sino también en la corte. Pero acabé por perder mi voz y tuve que arrastrar una existencia miserable durante ocho años, dando lecciones a jóvenes alumnos (son numerosos los genios que se ven obligados a ganar su pan, hasta el punto de que no tienen tiempo para estudiar); yo conocí esta experiencia, y no habría aprendido lo poco que sé, si en mi celo por la composición no la hubiera practicado hasta altas horas de la noche. Escribía con cuidado, pero no muy correctamente, hasta que tuve la suerte de aprender los verdaderos principios de la composición, del célebre señor Porpora (Nicoló Porpora 1685-1766), quien a la sazón se hallaba en Viena...".



Franz Joseph Haydn

Como él cuenta, en efecto, a los 8 años comenzó su educación musical en la Catedral de San Esteban de Viena, y desde muy joven empezó a ganarse la vida como violinista, clavecinista y organista, antes de entrar a formar parte de la servidumbre de algún príncipe importante, cosa corriente en aquella época y que, si a veces resultaba humillante, según la condición del amo, en otras fue extraordinariamente beneficiosa para los músicos y para su producción, estimulada constantemente por la solicitud de aquellos grandes señores melómanos entusiastas. A los 20 años Haydn era ya maestro de Capilla y poco más tarde lo era del Arzobispo de Salzburgo.

Organista después de la Iglesia de los Benedictinos, se estableció definitivamente en la ciudad natal de Mozart y allí vivió y trabajó durante más de medio siglo, a pesar de algunos viajes, especialmente el realizado a Londres, donde, muerto Haendel, hacía casi 50 años, querían que aceptase el lugar que aquél dejó vacante, pero no quiso hacerlo. Sin embargo, antes de abandonar Inglaterra escribió doce nuevas Sinfonías, entre ellas la Sinfonía "Oxford", concebida con motivo de haber sido nombrado doctor honorario de aquella Universidad, y también de allí trajo consigo a Viena los textos de dos de sus Oratorios, "La Creación" y "Las Estaciones", obras maestras compuestas ya en los últimos años de su vida.

Por aquellas fechas, la entrada victoriosa de las tropas francesas en Viena causó a su noble espíritu tan hondo pesar, que según los historiadores apresuraron su muerte, acaecida el 31 de Mayo de 1809, en plena ofensiva napoleónica.

Es curiosa su relación con España en dos ocasiones: en la primera —eran los años difíciles de Haydn— Metastasio, el célebre poeta italiano, le presenta a doña Ana Martínez, dama española residente en Viena, quien le confió la educación musical de su hija.

La segunda vez tuvo lugar en el año 1785, cuando el Cabildo de la Catedral de Cádiz convocó un concurso para celebrar con el estreno de la obra premiada la festividad del Jueves Santo.

Fue Haydn quien ganó dicho concurso, con su oratorio "Las Siete Palabras", una de las más celebradas obras del maestro. Concebida primero sinfónicamente, fue después cuarteto y finalmente arreglada con una parte coral complementaria.

Director de música de la casa del Conde Morzin (1759) y con 200 florines de sueldo, Haydn creó un hogar. María Ana Keller, hija de su antiguo hospedero-peluquero, poco dotada física y espiritualmente sin el menor sentido musical, déspota y de mal carácter, no le dio hijos ni le hizo feliz. Mas Haydn resignado, supo aceptar aquella cruz y se entregó generosa e incansablemente a la composición.

Fue en 1759 cuando el Conde Esterhazy —gran mecenas de la música— escuchó su "Sinfonía en re" y, admirado, le nombró segundo maestro de su capilla. A lo largo de estos años, renovado en el cargo por los herederos de la Casa Esterhazy, la vida de Haydn —30 años largos— fue feliz y muchas de sus obras se editaron por entonces en Europa.

Después tuvo lugar su visita a Inglaterra, como recordamos antes, y por fin Viena, de nuevo con la composición, a sus geniales oratorios, varios cuartetos de cuerda, 26 misas, dos Requiems, dos "Te Deum", un Stabat...

"Papa Haydn" fue un hombre afable, caritativo, modesto, se hizo amar de cuantos le trataron, a pesar de su físico, poco atrayente; conoció la envidia, pero fue el mejor amigo de todos sus rivales; uno de ellos, el propio Mozart, por el que mostró tal admiración, que un día le hizo exclamar: "Este es el maestro de todos nosotros...".

Gran cristiano, comenzaba sus obras con las palabras... "In nomine Domini", y las terminaba con el... "Laus Deo", litúrgico.

"Si cuando me siento al clave para componer —escribía—, puedo hacerlo rápido y sin excesivo trabajo, es que todo va bien; pero cuando no puedo avanzar, reconozco que he perdido la gracia por un pecado y entonces comienzo de nuevo a rezar, hasta que me siento perdonado...".

Se le reprochó la alegría de su música religiosa. Haydn contestaba: "No sé escribir de otra manera; cuando pienso en Dios, mi corazón está lleno de dicha y mis notas fluyen como de un manantial, y puesto que Dios me ha dado un corazón alegre, El me perdonará, haberle servido gozosamente...".

Luis Boccherini

Luis Boccherini (Lucca (Italia) 1743 - Madrid 1805), compositor italiano avecindado en Madrid y con quien España, según Pe-

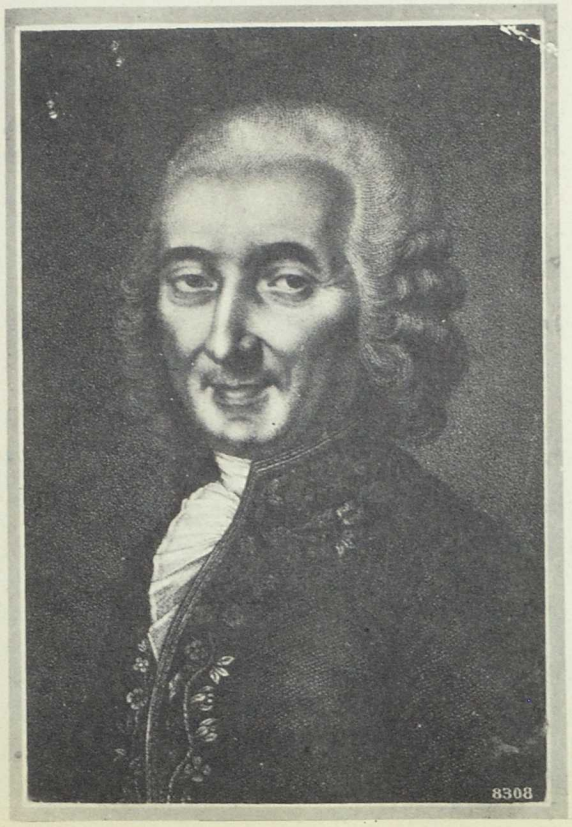
drell, abanderado del nacionalismo español, "tenía una deuda de gratitud".

El músico italiano, nacido en Lucca, compositor y violoncellista insigne, encontró en España su segunda patria.

Su padre, cantor y contrabajo, fue su primer maestro y a los 13 años era ya un violoncellista notable. Viajó por Italia y llegó hasta París donde le editaron sus primeras obras de cámara.

En 1769 vino a España llamado por Luciano Bonaparte, entonces representante diplomático de la República Francesa en nuestra Patria y su vida se vio honrada con reales mecenazgos: Federico Guillermo de Prusia le nombró músico de la corte y Carlos III y Carlos IV de España y el Infante D. Luis, así como el Conde de Benavente, admiraron su arte y recompensaron sus altos servicios.

Luis Boccherini



Eran los años en que España ocupaba un puesto ilustre entre las naciones europeas. La capital, embellecida con numerosos monumentos y bellas fuentes: el Prado, San Francisco el Grande, La Cibeles, Apolo, Neptuno. Sus Academias recién inauguradas, desarrollaban una labor insigne. Las ideas y las modas importadas de París en alas de una afición literaria clasicista, influían en tertulias y reuniones, como las de la Fonda de San Sebastián, fundada por Moratín.

Paralelamente, el brote nacionalista de la Tonadilla y el donaire madrileños hacían burla de afrancesados y D. Ramón de la Cruz con sus sainetes inmortalizaría la gracia de majos y manolas.

Churriguera y Ribera habían exornado pórticos y fachadas y Ventura Rodríguez imprimía su elegante personalidad a templos y edificios.

Mengs ganaba seguidores para su escuela y Goya irrumpía genial en el arte hispano dándole categoría universal.

En el Palacio de Oriente el Rey Carlos IV y la Reina María Luisa de Parma entre palaciegos y favoritos gozaban con las melodías de una música noble y cortesana, iluminada por un resplandor neoclásico.

Aunque el menos inteligente, pero más intrigante de los músicos de la corte, predilecto de Carlos IV, Gaetano Brunetti pareció imponerse. Al paso del tiempo, reconoció sin la menor vacilación la primacía de su compatriota, Luis Boccherini.

En la capital de España vivió, gozó, luchó y murió, pero nunca su existencia fue tan miserable y dolorosa como la pintaron algunos biógrafos. Su biznieto Alfredo Boccherini (cuyas memorias conserva la Bibliateca Musical del Ayuntamiento de Madrid), cuenta en su biografía cómo su ilustre antepasado disfrutó hasta sus últimos días de la pensión que como violoncellista de la Capilla Real le había concedido el Rey. Por otra parte, de su dilatada familia (había estado casado dos veces) sólo le quedaban dos hijos, ambos ya situados, en tanto que sus obras se vendían en Francia con cifras superiores a los dos millones de francos.

Otra prueba irrefutable que añadir, a lo que acabamos de decir, es que, habiéndole sido ofrecida en el año 1768 la dirección del Conservatorio de París, rehusó aceptarla por no abandonar España.

Originalidad y fecundidad fueron las características de su vasta producción en la cual se advierte, constante, la influencia del ambiente madrileño cuyos ritmos y melodías dan singular atractivo, siendo aquélla, por otra parte, esencialmente italiana.

Sus tríos, cuartetos y quintetos son dechados de gracia, de sencillez y de rica variedad. Sus quintetos para cuerda y guitarra, compuestos para su protector el Conde de Benavente, diestro en el tañido de aquel instrumento, son de singular belleza y encanto.

Juan Bautista Cartier, primer violín de la Capilla Imperial de París y violín acompañante de la Reina María Antonieta, decía, refiriéndose a la música de Boccherini: "Si Dios quisiera hablar a los hombres se servirían de la música de Haydn, pero si quisiera oír música, elegiría indudablemente la de Boccherini".

Escribió también obras vocales y Sinfonías para pequeña orquesta. Su cantata de Navidad y su Stabat Mater son de lo más conocido; y desde el punto de vista dramático, posee Madrid su zarzuela titulada "La Clementina", compuesta sobre un garboso libreto de D. Ramón de la Cruz.

En sus composiciones campea siempre una finura y una elegancia que explica perfectamente el destino inmediato de todas ellas: la corte.

Cita final merece el número y variedad de su fecunda producción: 91 cuartetos de cuerda, 21 sonatas para violín y piano, 18 quintetos para flauta, oboe y cuerda; 12 quintetos con piano; 110 de cuerda, 16 sextetos, 2 octetos; 20 Sinfonías, 4 Conciertos para violoncello que con las obras vocales citadas integran la aportación realmente admirable de este músico italiano avecindado en España, cuyo estilo muy personal llevó a la música de cámara un singular acento dramático y dentro del género de cámara creó el *quinteto* del que fue insigne innovador.

Mozart

Mozart, reconocido universalmente como uno de los grandes maestros del clasicismo, es en su niñez la figura encantadora del niño

Casa donde nació Mozart en Salzburgo

prodigio, auténtico, sin limitaciones; en su adolescencia, el compositor de la gracia, la delicadeza infinitas, y en la madurez de su breve pero fecunda existencia, el creador genial de páginas sinfónicas, pianísticas y dramáticas, estas últimas definitivas en los orígenes del teatro musical alemán, en las que el dominio de la expresión lírica alcanza cimas insospechadas hasta entonces.

Wolfgang Amadeus Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart, hijo de Leopold Mozart, violinista de la Capilla Archiepiscopal de Salzburgo —maestro inteligente de sus hijos—, nació en Salzburgo el 27 de enero de 1855 y murió en Viena el 5 de diciembre de 1791.

Sólo contaba cuatro años cuando ya se advirtieron en él los signos inequívocos del genio. Niño aún empezó a componer conciertos, sinfonías, un delicioso Minuetto (1760), y sentado al clave, sin conocer aún la técnica del instrumento, improvisaba en él, con la misma facilidad con que ejecutaba música a primera vista, en el violín: es decir, para Mozart, la música era su vida misma.

La educación de su padre, musical y humanamente hablando, fue decisiva en la formación de Mozart; no hubo renuncia ni sacrificio que no realizara en su beneficio haciendo de él, no sólo el gran maestro que el mundo admira, sino un hombre noble y digno de vida intachable y hermosa.

A los seis años ya había compuesto varios "minuettos" y un pequeño "Allegro" y había tomado parte en el coro de una tragedia de "Eberlin", "Sigismund Hungariae", representada en la Universidad de Salzburgo. En 1762 con sus padres y su hermana Nannerl, gran pianista como él, viaja a Munich, después a Viena, donde Mozart asombra a príncipes, arzobispos, electores y hasta a los niños de su edad.

La corte vienesa le agasaja: un día jugando en el jardín real resbala y cae: la princesa María Antonieta le ayuda a levantarse y Mozart la abraza y le dice lleno de ternura que se casará con ella...

Con su hermana toca a cuatro manos en los salones de Viena y su talento, así como su pálido rostro animado por unos grandes y expresivos ojos azules, cautiva a todos.

Aquí sufre Mozart la escarlatina y los suyos vuelven a Salzburgo; pero a partir de esta fecha los viajes se multiplican y son París y numerosas ciudades germanas las que aplauden al joven músico: en Coblenza toca ante el Príncipe elector; en Aquisgrán, ante la Princesa Amelia hermana de Federico el Grande, y en Bruselas, donde compuso su primera sonata para clave, actuó ante el Príncipe Carlos de Lorena, Gobernador de los Países Bajos.

En 1763 la familia de Mozart se hospeda en París en casa del Embajador de Baviera, Conde Eych y su permanencia en Francia es completamente feliz. Ambos hermanos tocaron para el Rey y para Madame Pompadour.

Marchan después a Londres y el éxito se repite. Es Maestro de Capilla de la Corte, el hijo menor de J. S. Bach, Juan Christian; él mismo se sentó al clave junto al niño, proponiéndole toda clase de dificultades, transposiciones, improvisaciones, acompañamientos a primera vista..., de los que siempre salió Mozart vencedor.

Fue en Londres donde compuso sus primeras sinfonías, que alcanzarían la cifra de 49.

Escuchó allí por primera vez los Oratorios de Haendel y cantatas y óperas italianas.

Viajeros incansables, visitan La Haya y en Lille caen enfermos los dos hermanos. Tras varias semanas de reposo se suceden conciertos en París, Berna, Zurich y, por fin, de nuevo Salzburgo, en noviembre de 1766.

Contaba entonces Mozart 11 años. A su paso por Viena, con motivo de la boda de una Archiduquesa de la Corte, una epidemia de viruela hace víctimas a los pequeños músicos. Vencida la enfermedad actúan para el Emperador José II..., pero en estos momentos se nubló en parte el éxito de Mozart. La envidia y la intriga aparecen en su vida y

ha de luchar contra los que afirman que sus composiciones han sido escritas por su padre.

Su ópera "La finta semplice", compuesta por encargo del Emperador, no pudo llegar a estrenarse por aquellos motivos, pero lo fue después en Salzburgo en 1768.

En compensación, su deliciosa "Bastien und Bastienne" se representó en casa de un gran señor amigo suyo y en 1768 dirigió por primera vez su "Misa Solemne", recibiendo un año después el nombramiento de concertador arzobispal.

Sólo un año más e Italia le dispensaría un recibimiento triunfal. Milán, Bolonia y Padua con sus maestros se le rinden. El Papa Clemente XIV le nombra Caballero de la Espuela de Oro, y las Academias de Florencia y Verona le admiten en su seno.

Muerto el Arzobispo de Salzburgo, que tanto admiraba a Mozart, su sucesor, el Conde Jerónimo Colloredo, le retuvo esclavizado a su servicio.

Si Mozart compuso muchas de sus obras en este período, en el que apenas podía desplazarse a Salzburgo, tuvo en cambio grandes éxitos, como el estreno de su ópera "Il re pastore"; mas con sus 20 años se ahogaba en aquel ambiente, donde, además, sólo recibía 125 francos al mes...

Logró dejar al fin este compromiso con el Arzobispo y siguió su vida de intérprete por Alemania.

En Mannheim conoció a una joven, Aloisa Weber, su primer amor. Bella muchacha de 15 años, cantante y pianista como él, pero a la que supo sacrificar, en aras de su vocación por consejo de su padre. Con su madre continúa incansable su vida de compositor e intérprete por Alemania y Francia. En París estrena un ballet, "Petits Riens", y en los "Concerts Spirituels" unas 11 Sinfonías, pero la situación no es muy boyante y ha de dar clases particulares...

Regresó a Salzburgo y vuelve a ocupar su cargo de maestro concertador y organista (1779) de la corte. Su ópera "Idomeneo"

Wolfgang Amadeus Mozart

marca definitivamente la transición de su obra de compositor entre la juventud y la madurez.

Una vez más hubo de luchar con la incomprensión del Arzobispo de Salzburgo, al que abandonó, estableciéndose en Viena.

Allí conoce a Constanza Weber (hermana de su primer amor, Aloísa) y aunque tampoco el padre aprueba estos amores, como tampoco aprobó la salida de Salzburgo, la boda se celebró, sólo unos días después del estreno de "El Rapto del Serrallo" (1781).

El matrimonio fue feliz a pesar de pequeñas nubes que el amor y la esperanza superaron siempre y el genio de Mozart produjo las grandes óperas que habrían de asombrar al mundo. "Las Bodas de Fígaro", "Don Juan", "La Flauta Mágica", "La Clemenza de Tito" (escrita en sólo 18 días) y sus tres últimas Sinfonías, el Concierto de la Coronación, el Quinteto con Clarinete, etc.

Y tras su ingente obra sinfónica, vocal, de cámara, sus conciertos finalmente, el "Re-

quiem" que no pudo terminar y que representa el último resplandor del genio.

Su entierro fue triste y humilde: nevaba, entró en el cementerio sin que le acompañasen y sus restos fueron depositados en una fosa común...

Sólo al medio siglo de su muerte se inauguró en el cementerio de San Marcos un monumento en el lugar aproximado donde fuera enterrado.

La obra de Mozart, fiel a una tradición de estilo y formas respetadas, tuvo sin embargo un carácter innovador. Fue tan variada y tan fecunda que parece imposible que un músico que sólo vivió 36 años pudiera realizarla; tanto más cuanto que su vida fue pródiga en viajes, actuaciones y cambios constantes de trabajo y residencia.

Fecundidad e inventiva son sus características y sus diseños melódicos, así como sus combinaciones orquestales han sido fuente inagotable para muchos compositores que cuando tratan de dar a sus obras un aire de elegancia, de gracia y de luz, acuden casi instintivamente a Mozart.

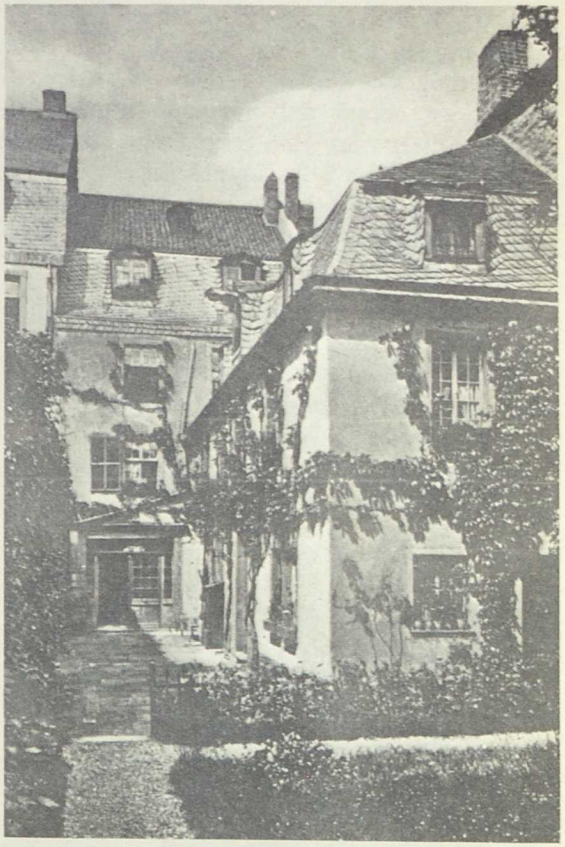
Su genio no pudo crear escuela porque su talento único no era transmisible...

El Primer Beethoven

Desde siempre, la vida, la obra de Beethoven, ha sido dividida y clasificada en etapas distintas que algunos musicólogos han concretado de la manera siguiente: Primera etapa o primera época, desde la composición de sus tres Sonatas (1789) dedicadas al Presidente Elector hasta la creación de la Sinfonía "Heroica" (1803-1804).

La segunda podría comprender desde el estreno de esta Sinfonía hasta el de la "IX Sinfonía", obra maestra del siglo XIX, y la tercera abarcaría las obras posteriores, entre ellas los últimos Cuartetos, de los que se dijo que "Son la música del mundo más difícil de comprender". Esta división nace de un principio, opina Combarieu, aplicable, no solamente a Beethoven, sino a todos los artistas.

Beethoven, como Bach, tuvo una facultad creadora prodigiosamente diversa y necesariamente evolucionó; su imaginación se comparó a la de Shakespeare.



Casa natal de Beethoven en Bonn

Nosotros, en otra parcela del arte, ¿no podríamos recordar las distintas etapas e incluso estilos de Picasso, por ejemplo?

En la primera edad el halo de la juventud, el equilibrio y la salud perfecta de todas las facultades de la persona humana —hasta los veintiséis años no sintió los primeros síntomas de la afección que le dejaría completamente sordo— se tradujeron en una serenidad feliz que después comenzó a ensombrecerse como consecuencia no sólo de su dolencia física, sino de una serie de circunstancias familiares y económicas adversas.

Su familia modesta procedía de Malinas; residía en Bonn, donde Beethoven nació en

1770. Su padre era cantor, débil de salud como su mujer, viuda de un ayuda de cámara del Elector de Treves. Como el padre de Mozart, se ocupó del porvenir musical de su hijo, quien a los 4 años comenzó el estudio del piano y a los 8 la carrera de concertista, bajo la dirección del organista y clavecinista, van den Eden, músico de la Corte del Elector.

Con Pfeiffen, en 1780, estudia violín y viola con su primo Rosvantini, recibiendo finalmente lecciones de composición de Ch. G. Bonn desde 1770 como organista de la Capilla del Elector.

Hombre culto, filósofo, gran pedagogo, se identificó con el temperamento de Beethoven y dirigió sus estudios con gran acierto, dándole a conocer el "Clave bien temperado" de Bach, las Sonatas de Haydn y de Mozart y cuando Beethoven contaba 12 años (1782) se hizo sustituir por él, en el órgano de la Capilla del Elector.

Beethoven
Retrato pintado por W. J. Mähler hacia 1805

En estos años conoció a Franz J. Wegeler, que fue desde entonces su mejor amigo y a través del cual conoció a la familia Breuning.

A partir de estas fechas, en Mannheim se publican sus 9 variaciones. Cramer le elogia en su "Magazin der Musik" y Neefe le encarga el acompañamiento de cémbalo en la ópera y, en ocasiones, la interpretación de la parte de viola.

Así Beethoven estudió las músicas de Gluck, de Mozart, de Gretry, de Salieri, de Cimarosa, todo lo cual le facilitó enormemente sus conocimientos de la orquestación. Y dentro de ese año escribe (1783) algunas obras para piano dedicadas al Príncipe Elector antes citado.

Organista de la Corte (1784), compuso con gran aplauso "Fugas", "Bagatelas", "Rondós", "Minuettos", "lieder"; bosqueja sus primeros cuartetos y un trío para piano, flauta y fagot (1786).

En Viena, años después, el Conde Waldstein, gran protector y admirador suyo, quiso hacerle tomar clases de Mozart. Pero la muerte de su madre, a quien Beethoven amaba tiernamente, le llevó de nuevo a Bonn y cuando regresó a Viena era Mozart el que ya no estaba...

Fue Haydn entonces su maestro. Aunque algunos pretenden que estas clases no influyeron en su estilo, sin embargo, parece evidente, tras el análisis de sus primeras Sonatas y Sinfonías que el compositor de 22 años que era entonces Beethoven, había sacado nobles orientaciones del anciano maestro de "La Creación", "las Estaciones"...

Beethoven en esta etapa de su vida (sin madre y con el padre alcohólico) ha de ocuparse de sus dos hermanas menores y luchar contra mil dificultades, como años más tar-

de, tras la muerte de su hermano Gaspar Anton, la tutela de su sobrino Carlos, joven difícil, le acarrearía mil problemas y amarguras.

Pero el genio no se deja vencer, como él mismo contestaba a los que se asombraban ante la reciente escritura del "Septimino" o la limpia transparencia de la "I Sinfonía" (1800) —época en que su enfermedad le alejaba ya del mundo—: "el alma necesita tiempo para acostumbrarse al dolor. Necesita de alegría para vivir y cuando no la tiene, *la crea*".

El Catálogo de las obras de Beethoven no es tan extenso como el de la mayor parte de sus contemporáneos; pero su hermosa diversidad hacen de él el más grande entre los compositores del siglo XIX.

Las más significativas entre todas: las nueve Sinfonías, los cinco Conciertos para piano, el Concierto de violín, sus Sonatas para piano, la ópera "Fidelio", las músicas de escena de "Egmont", "Prometeo", "Las Ruinas de Atenas", el "Rey Esteban"; las famosas oberturas de "Leonora", "Coriolano", varias misas, entre ellas la célebre "Misa Solemne en re", su Oratorio "Cristo en el Monte de los Olivos", numerosas obras de Cámara, Sonatas, Tríos, Quintetos, el "Septimino" y los 16 Cuartetos para cuerda, cima de su vida.

En su primera etapa, que termina —hasta donde esto puede concretarse— con la composición de la "III Sinfonía" y la "Heroica", su música es clásica por excelencia, pero se advierte en ella una evidente originalidad en la escritura instrumental, un marcado sentimiento, manifestado incluso en los títulos de sus composiciones.

Es curioso advertir cómo las obras pianísticas de su primera etapa abundan en grandes dificultades técnicas; pero es que Beethoven no las escribió con fines didácticos, sino como composiciones para el gran intérprete que él era.

Y con estas ideas sobre la obra de la primera edad de Beethoven damos paso a la segunda, que con su "Tercera Sinfonía", compuesta para honrar el recuerdo de un gran hombre —Napoleón en su primer impulso—, da comienzo, como afirma Vincent D'Indy, a la renovación "beethoveniana" de la Sinfonía, por sus proporciones y estructuras, señalando una profunda transformación respecto a las dos primeras, op. 21 y op. 33, dedicadas respectivamente al Barón Svieten y al Príncipe Karl von Lichnowsky.

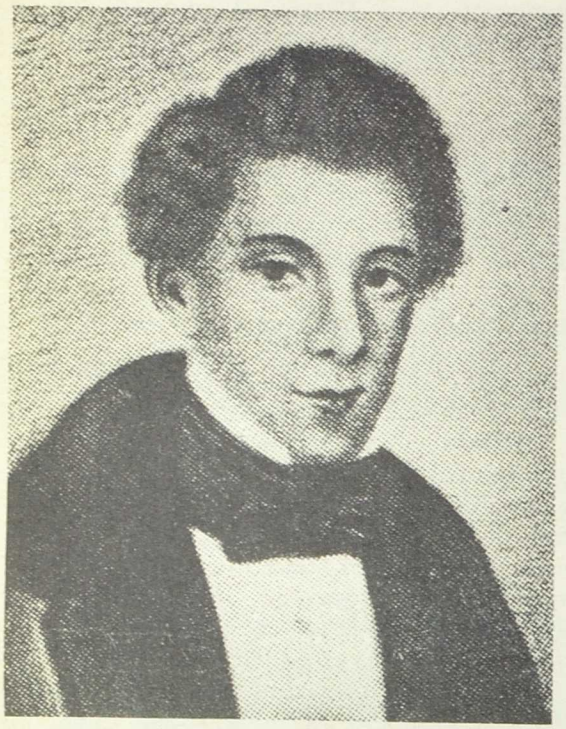
Juan Crisóstomo Arriaga

A los 45 años de la muerte de Mozart, nace Arriaga en Bilbao (1806-1826).

Arriaga representa el genio del clasicismo español. Tan admirable es la perfección y dominio de su técnica como la originalidad de su obra, de clara raigambre hispánica. Es singular y casi heroico que el joven compositor español —dieciocho años—, en aquel momento de la música patria, llevara a sus obras la esencia de las melodías y danzas populares con la misma absoluta libertad e independencia con que luego lo harían los cuatro grandes del nacionalismo español: Albéniz, Granados, Falla y Turina, dando nombre y sistema a una escuela.

Respecto a la forma, ya en los últimos años del siglo XVIII la sociedad española empezó a gustar la belleza de las obras de cámara —alcanzando gran estima aun entre la élite social—, los "Conciertos Cuaresmales" de obras sinfónicas, aunque nuestra guerra de la Independencia enfriara e interrumpiera durante años aquellas manifestaciones culturales antes de que pudiera formarse una verdadera escuela de arte instrumental y sinfónica como tuvo lugar en Mennheim con la Escuela de Stamitz.

Mas a pesar de estos inconvenientes el subjetivismo de los compositores sustituyó el objetivismo puro de los clásicos como Bach o Haendel y sus formas "sonata" y "sinfonía" con sus tres movimientos, toman carta de naturaleza sobre nuestros músicos. La paternidad de la Sinfonía se la disputan Italia con sus músicos napolitanos, los franceses con Jos Jossec —introductor del 4.º tiempo, Minueto o Romanza— y los alemanes, fun-



Juan Crisóstomo Arriaga

dadamente, con los grupos de Viena y la citada Escuela de Mannheim.

Pero a pesar de ello, surgen en España algunas figuras aisladas, entre las cuales Juan Crisóstomo de Arriaga, llamado "el Mozart español", tuvo carácter excepcional.

Malogrado compositor vasco, a los 13 años estrenaba en Bilbao su primera ópera, "Nada y Mucho".

De él dijo Fetis, el gran musicólogo e historiador francés, maestro suyo en París: "Había recibido de la naturaleza dos facultades que rara vez se reúnen en el mismo artista: el don de la invención y la aptitud más completa para todas las dificultades de la ciencia".

A los 18 años era nombrado repetidor de contrapunto y armonía del Conservatorio de París y era ya compositor y virtuoso de primer orden. De entonces datan sus tres soberbios cuartetos, de los cuales dijo el maestro citado: "Es imposible imaginar nada más original, más elegante y escrito con mayor pureza".

Pero es conveniente hacer una salvedad: si Arriaga se inspira en la forma y en la claridad de Mozart, no pierde nunca su personalidad, ni el espíritu y carácter de su raza, logrando creaciones de auténtica originalidad.

A sus tres cuartetos para cuerda escritos en el estilo clásico, ya citados, y que se consideran su obra cimera, hay que añadir su Opera "Los Esclavos Felices", cuya Obertura constituye una página modelo en su género: obra transparente en su lenguaje, perfecta en su escritura y de singular inspiración.

La Cantata escénica "Agar" para soprano y orquesta, sobre el tema de las Sagradas Escrituras, que se refiere al dramático pasaje en el que Agar, esclava de Sara, y su hijo Ismael son abandonados en el desierto.

Tanto este tema como el de "Medea y Erminia", fueron tomados por Arriaga de sendos poemas líricos franceses que le sirvieron de motivo para llevarlos al pentagrama con vigoroso trazo.

Compuso también una Fuga sobre el texto del Credo, un Nonetto, una Salve; varias romanzas y su "Gran Sinfonía", obra de singular colorido y riqueza orquestal en la que se puede advertir la influencia del maestro de Salzburgo o de Cherubini, maestro suyo en el Conservatorio de París, se manifiesta sin embargo la personalidad de este músico al que quizá el exceso de trabajo pudo agotar cuando sólo contaba 20 años y que hubiera representado sin duda el más alto nivel de la música española, dentro del marco europeo, en que se movían figuras como Rossini, Boccherini y aun el propio Beethoven de los primeros tiempos.

Antonio Martín Alonso

El genio de la transición: Beethoven. El primer Romanticismo: Weber y Schubert. El lied.

10

A diferencia de la evolución natural biológica, que es continua, la histórico-cultural humana se produce a saltos: ha habido épocas históricas casi vacías, grises o anodinas, mientras otras son esplendorosas, pero es que, además, siendo tan diferenciado y polifacético el mundo del espíritu (artes, letras, ciencias, técnicas, etc.), no deberá extrañarnos que su desarrollo no haya sido absolutamente sincrónico, es decir, que no se haya conseguido que, en un mismo tiempo, avancen por igual todas las manifestaciones del saber y del hacer del hombre: así en las épocas del Renacimiento y del Barroco asiste la Humanidad al más maravilloso despliegue de las artes plásticas y de las literarias respectivamente, mientras fue el siglo XIX el que dotó de absoluta madurez a la producción musical de Occidente (1). Entre medias, el clasicismo de Mozart y de Haydn, según hemos visto en capítulos anteriores, constituyó un diáfano amanecer que aún alumbra y seguirá alumbrando a los espíritus que buscan la belleza en el orden tradicional del universo armónico.

En el capítulo anterior se ha tratado también a Beethoven; al primer Beethoven, nacido y formado en el clasicismo. Pero hay también un segundo Beethoven y, para ciertos autores, un tercero... y hasta un cuarto. Esto exige una explicación: sencillamente queremos decir que Beethoven cambió de estilo. Ya dijo Buffón que "el estilo es el hombre", por lo que, artísticamente, se puede hablar, como hemos hecho, de un primer Beethoven y un segundo; veamos si podemos hablar también de un tercero y hasta un cuarto Beethoven.

¿Cuántas etapas debemos considerar? Tradicionalmente se distinguieron tres épocas en la producción beethoveniana: la primera se caracterizó como de IMITACION, la segunda se consideró de TRANSICION y la tercera se designó como de REFLEXION. En principio esta división hizo fortuna, y de acuerdo con ella se estudiaron y clasificaron tres diferentes estilos en Beethoven.

Otros biógrafos distinguieron cuatro etapas: a) De la primera formación en Bonn; b) De contacto con el clasicismo de Mozart y de Haydn; c) De aislamiento humano, y d) De supervivencia heroica.

Indudablemente, estos análisis del proceso creador de Beethoven son tan interesantes como ilustrativos, pero ¿cada una de estas fases supone un distinto estilo? Evidentemente, no. La división tripartita no es del todo correcta, porque la TRANSICION y la REFLEXION no se excluyen; la cuatripartita alude claramente a épocas y circunstancias, pero no a estilos o maneras diferentes; éstas no son más que dos, que la agua penetración de Liszt caracteriza de este modo: *en la primera manera, la forma rige al pensamiento; en la segunda, el pensamiento rige a la forma.*

Estimamos pues que no procede considerar en Beethoven más que dos estilos: el primero, ya estudiado, se nutre, según vimos, de la savia clasicista. El segundo es una continua e ininterrumpida transición hacia esa deseada absoluta madurez occidental que va a cuajar en las espléndidas corrientes del gran siglo de la música (romanticismo, postromanticismo, nacionalismo e impresionismo), corrientes cuyo valor está en función de las dosis de universalidad que cada una de ellas comporta. Pero esto habrá de estudiarse en capítulos posteriores; ahora hemos de asistir al despegue del genio beethoveniano producido en virtud de los fermentos de insatisfacción e inquietud que le caracterizan, los cuales lograrían la superación del clasicismo desde el clasicismo mismo, con lo

(1) Ciertamente que el hablar de "absoluta madurez" del sistema musical de Occidente no debe entenderse de manera intensiva, sino extensiva, con lo cual, naturalmente, no intentamos valorar a la música que surge de la transición beethoveniana sobre la de un J. S. Bach por ejemplo, como tampoco en literatura podemos poner por cima de Jorge Manrique a Garcilaso, ni en pintura a Rafael Sanzio sobre Fra Angelico de Fiesole; pero lo que no cabe duda es que, al igual que el mundo de nuestra literatura se universalizó en el Siglo de Oro y el Renacimiento había supuesto la difusión social de las artes plásticas, el siglo XIX dio carta de naturaleza a la música entre los pueblos de Occidente.

cual se inició entonces el proceso de incorporación del arte de los sonidos al complejo mundo cultural del siglo XIX desde sus mismos comienzos (2).

Análoga y casi simultánea a la que Kant había producido en la Filosofía, fue la "revolución copernicana" que Beethoven hizo en la música. Esta nueva concepción del firmamento sonoro fue la que le indujo a la renovación y revitalización de todos sus elementos: géneros, formas, matices e instrumentos. Así cultivó con la misma perfección las variaciones que el concierto, el minueto, el rondó, la sinfonía, el cuarteto, el ballet, la ópera, obertura, sonata, arias, cantata, el "lied", etc., estampando en todo el sello de una genialidad inconfundible. Su juego de contrastes y matices sonoros exige en los ejecutantes un vigor y una tensión constantes para conseguir los efectos precisos y desarrolla al máximum las posibilidades de cada instrumento. Así, por ejemplo, independiza al violoncello dándole una misión solista, escribiendo para él variaciones y sonatas, e igual en el tratamiento de la voz humana que en la instrumentación, jamás hizo concesiones de facilitación en detrimento del resultado artístico. Pero lo que más debemos resaltar aquí es la concienzuda, minuciosa y tenaz elaboración a la que sometía cada una de sus obras, luchando sin tregua hasta conseguir la perfecta adecuación con su idea, más o menos rica o valiosa, pero en todo caso precisa y exacta, sin contentarse con aproximaciones ni anfibologías. La creación artística para Beethoven no es por tanto una actividad más o menos accidental del hombre, *sino esencialmente humana,* lo cual la sitúa, no en el mundo del hacer, sino del ser mismo, que se realiza y perfecciona en el acto de crear. Por esto Beethoven se sentía llamado a realizar la misión "cuasi-apostólica" de liberar al arte musical de las trabas que aun entonces le retenían esclavizado a prejuicios ancestrales. Beethoven representa, pues, la maduración del intento histórico —que ya Mozart había iniciado— de hacer del músico un profesional libre, ya que hasta entonces se le consideraba un sirviente de señores más o menos aristocráticos. Frente a esta tradicional situación, Beethoven mantuvo una decidida posición de independencia que, si bien en la práctica le fue imposible sostener en todas las circunstancias —algunas, aledañas al doble mecenazgo—, como actitud humana la consideró en su fuero interno irrenunciable para lograr la renovación social que su liberal espíritu anhelaba.

En todo caso, en Beethoven la superación del clasicismo no se produjo como una reacción, sino como una transición, según ya hemos indicado. No sería procedente intentar señalar una fecha exacta de iniciación de este tránsito por cuanto —ya también lo hemos dicho— no es sincrónico en las diversas facetas del proceso cultural humano, y en Beethoven hemos de considerar, como en todo verdadero genio, la coexistencia de factores diversos en que los musicales en nuestro caso pueden ser dominantes, mas no únicos. Aproximadamente, podemos aventurar la afirmación, un tanto paradójica, de que fue a raíz de su instalación definitiva en Viena, capital del clasicismo musical, cuando Beethoven comenzó a dar señales inequívocas de trascender dicho clasicismo. Hacía entonces ya cinco años que se había producido en la misma Viena el primer contacto del genio de Bonn con el de Salzburgo, pues precisamente el motivo de este primer viaje a Viena fue el tomar lecciones de Mozart. Este, apenas conoció al joven Beethoven, emitió juicio sobre él ante otros artistas: "Reparad en este hombre; un día será célebre en el mundo entero". La profecía sin reservas de Mozart evidencia que ya por entonces Beethoven había asimilado el espíritu del clasicismo. Sin embargo, durante su segunda estancia en Viena, muerto ya Mozart, Haydn, que fue quien se encargó, aunque no con

(2) Bien es verdad que este proceso no llegó a consumarse en el pasado siglo y que aun hoy, la integración de la música en la cultura ofrece dificultades manifiestas, pero éste es sólo un problema fáctico, cuya dinámica no nos corresponde analizar aquí. Bástenos patentizar que la presente publicación, igual que otras muchas de nuestra época, no persigue otro objeto que coadyuvar a esta misión dentro del ámbito educativo.

excesivo celo, de su formación, no sintonizó tan plenamente con su discípulo, pues, aun reconociendo que Beethoven estaba llamado a superar todo lo hecho en música hasta entonces, observó en él "algo de raro y forzado..., extraño y sombrío", según testimonio recogido por el flautista Drouet; lo cual no puede explicarse sólo por motivos subjetivos generacionales, sino que es más racional considerar que el genio de Haydn había detectado en la música de su discípulo un fermento que a su espíritu, encajado en su propia tradición, había de resultarle por fuerza *raro, forzado, extraño* y *sombrío,* caracteres que, indefectiblemente, van a asignar a lo romántico todos los artistas ajenos a esta concepción.

Pues bien, la transición de Beethoven supone una superación evolutiva del mundo clasicista, mediante la cual, por primera vez en la historia de Occidente, el avance musical logró acercar al arte de los sonidos al nivel que habían conseguido las artes plásticas y literarias en épocas anteriores y que ahora se hallaban estacionadas, quizá porque el fermento romántico que entonces apuntaba, por su influencia específica sea más apropiado a las artes del tiempo que a las del espacio. Sea lo que fuere, el caso es que la música, que hasta entonces sólo había tenido concomitancias extrínsecas con las demás artes, desde esta época de la transición beethoveniana sintoniza esencialmente con ellas. Por eso la comprensión de la obra de Beethoven en su fase culminante sólo podrá conseguirse si la situamos en su entorno socio-cultural. Destaquemos por tanto aquellas situaciones que en efecto se produjeron entre nuestro músico y los otros tres grandes del arte, del pensamiento y de la política de la época: Goya, Goethe y Napoleón.

Pues bien, para establecer una precisa cronología, observemos que en el año crucial de 1800, Goya cumplió 54 años; Goethe, 51; Napoleón, 31, y Beethoven, 30. A pesar de su distinta edad, por sus condiciones vitales están los cuatro entonces en el cénit de su actividad y ocupan los puntos cardinales del proceso cultural más sugestivo de la historia de Occidente. En cuanto a posibilidades futuras, el destino les reserva un plazo vital análogo, pues Goya protagonizará todavía otros 28 fecundos años del nuevo siglo, Goethe 32, Napoleón 21 y Beethoven 27. Naturalmente no son las relaciones personales directas —aunque hayan existido en algún caso— las que interesa detectar; son aquellas otras más sutiles que la hipersensibilidad del genio logra misteriosamente captar en el ambiente de una época; esto, aun cuando ellos mismos no sean plenamente conscientes de qué es lo personal en su respectiva labor de creación y qué lo recogido del acervo ideológico de su tiempo.

Lo goyesco en Beethoven

Nuestro gran pintor Goya fue igualmente sordo, inquieto y agrio que Beethoven, pero tales coincidencias no excluyen opuestos temperamentos; el pintor fue extrovertido, intuitivo, irreflexivo y fogoso; el músico, introvertido, lento, reflexivo y fríamente apasionado. Los dos fueron inadaptados: el pintor a causa de su volubilidad caprichosa y ausencia de principios éticos; el músico, por su exceso de formalismo y su autonomía moral. Los dos fueron enérgicos e inflexibles: el pintor por terquedad baturra, el músico por espíritu prusiano. Episódicamente la vida de ambos fue radicalmente distinta: el ímpetu donjuanesco del pintor le llevó a "todos los trances extraños" y a "todos los escándalos y daños", sin omitir siquiera el intento de rapto de una novicia, lo que le valió el ser condenado a muerte (de la que le salvó la diplomacia del embajador que logró commutar la pena capital por el destierro de Italia, en que ocurrió el hecho); el erotismo reflexivo, fáustico, del músico le creó en todas las ocasiones problemas íntimos que le condujeron indefectiblemente a fracasos amatorios que le recluyeron en un fatal ensimismamiento. El proceso vital de ambos genios se desarrolló pues en un dual paralelismo, sin la mínima probabilidad de convergencia personal, pero sí artística, pues el pincel de Goya confía a su paleta armónica el penetrar en el espíritu de la grande y la pequeña his-

Beethoven

toria de la época y Beethoven pone muchas veces en la partitura auténticas pinceladas goyescas; pues eso mismo que la terminología artística ha fijado como goyesco es exactamente la atmósfera fantástica y demoníaca que hallamos en la "Quinta Sinfonía" y, sobre todo, en el "Scherzo" de la novena que es —y en esto está de acuerdo la mejor crítica— "un delicioso capricho goyesco".

Beethoven y Goethe

Las relaciones personales entre Goethe y Beethoven no son, ni mucho menos, todo lo intensas y cordiales que cabría esperar de dos compatriotas cuya congenialidad ofrece tantas analogías: las obras de ambos escapan a cualquier sujeción a cánones estéticos previamente establecidos; el espíritu grandiosamente humanístico de Beethoven encuentra justa medida en las ideas, como chispas infinitas, de Goethe. Los recursos de ambos son inconmensurables. Beethoven lleva a la música el continuo renacer del firmamente fáustico; pues no puede imaginarse mayor paralelismo entre las sinfonías del uno y la obra cumbre del otro; toda la transición poético-musical de aquéllas coincide, casi cronológicamente, con la elaboración del "Fausto" goethiano, que se prolonga desde 1773 en Francfort hasta 1831 en Weimar; pero la diferencia está en que aún es entonces la música un arte minoritario, sólo para iniciados, mientras a los grandes entes de ficción creados por la literatura (D. Quijote, Otelo, Fausto) tienen acceso las grandes masas humanas. Por otro lado, la composición de música escénica para el drama goethiano "Egmont" cierra lo que se ha considerado el segundo período beethoveniano, que realmente, según vimos, no se debe considerar un cambio de estilo, sino sólo un jalón importante en la misma línea de la transición que venimos comentando. Pues bien, a pesar de haber utilizado Beethoven anteriormente poesías de Goethe para algunos "lieder" y haber compuesto la citada música escénica y proyectar otra para el "Fausto", no había hasta entonces tenido ocasión de ser recibido por el patriarca de las letras germanas, que confiaba los asuntos musicales a su consejero Zelter, cancerbero que evitó cuidadosamente el encuentro de ambos genios. Fue la delicada Bettina Brentano quien en 1810 renovó en Beethoven la esperanza de acercarse al que consideraba un semidiós e influyó sobre el escritor para que invitase a Beethoven a visitarle en Weimar, pero la citada cita no pudo celebrarse hasta dos años después en Teplitz. Goethe deja testimonio de esta entrevista anotando: "Jamás he hallado un artista más concentrado, enérgico y sensible"; y añade: "su talento es tan admirable cuanto indómita es su personalidad". Tampoco este contacto directo y otro que, si damos crédito a las memorias de Beethoven, se produjo en posterior ocasión, lograron la intimidad requerida para hacer convergentes sus vidas paralelas.

Beethoven y Napoleón

Para Beethoven, que sueña con una revolución capaz de hacer triunfar la democracia y garantizar las libertades fundamentales en todos los pueblos de Europa, extendiendo

así el espíritu de la carta de los derechos humanos, representa Napoleón el héroe por antonomasia que logrará esos objetivos. Por otro lado, al prusiano que había en Beethoven le atraía el ímpetu con que Bonaparte había realizado el golpe de Estado de 1799 después de derribar al Directorio. No es por tanto extraño que subtitulara en el verano de 1804 a su Sinfonía 3.ª con la designación de BONAPARTE.

Cuando dos meses más tarde Napoleón se hace coronar Emperador, Beethoven considera que ha traicionado la sagrada causa de la libertad y arranca furioso la primera página de la partitura y la pisotea, sustituyéndola por otra en la que se lee: GRAN SINFONIA HEROICA COMPUESTA EN RECUERDO DE UN GRAN HOMBRE. De todos modos, no parece procedente pensar que la composición de esta obra tratase de reflejar la epopeya napoleónica, pues si bien es cierto que el clima de la composición en general es epopéyico, los elementos que utiliza no se compaginan concretamente con los hechos que protagonizó el corso; el ímpetu, la energía heroica y el patetismo son de signo muy diferente a lo que, hasta entonces, podía inspirar la vertiginosa ascensión de Bonaparte. Sobre todo la marcha fúnebre carecería de sentido referida a Napoleón. Por el contrario, ¿habría sido inspirada por la muerte del general Abercromble en la batalla de Alejandría o estaba concebida en abstracto, como homenaje a las víctimas de la Revolución Francesa, con cuyo espíritu se identificaba el ideal político beethoveniano? Esta pregunta, como otras muchas, ha de quedar sin respuesta, pues a pesar de la gran cantidad de escritos que se conservan de Beethoven, la gran complejidad y riqueza de su vida interior sólo nos son accesibles a través de su música, único lenguaje al que confía el verdadero testimonio de su espíritu; lo demás son simples balbuceos, cuando no actitudes del momento y hasta contradictorias.

Lo más significativo para la valoración de la producción de un músico de otro siglo, es siempre la prueba del tiempo, es decir, la vigencia que pueda haber tenido después de su muerte y la que siga teniendo en la actualidad. Pues bien, quizá ningún otro genio del arte universal haya resistido esta prueba mejor que Beethoven, ya que su producción no sólo ha confirmado la fama de que gozó en su época y en siglo y medio posterior, sino que la ha superado en tal grado que su mensaje goza de estimación creciente en el mundo de hoy y no es aventurado afirmar que cada día que pase se irán descubriendo nuevos valores en la mayor parte de su extensa obra (el último cuarteto lleva el opus 135).

De su época de transición estudiada en este capítulo se ha juzgado de gran interés la audición de las sinfonías núm. 3 (Heroica) núm. 5 (del Destino) y núm. 9 (Coral), así como la de la sonata "Claro de luna". Entiéndase que esta selección se ha realizado pensando en la conveniencia de un primer contacto con obras que cumplan la condición de ser accesibles a nivel de cultura media y muy características en la producción del autor. De la "Sinfonía heroica" ya hemos dado algunas referencias en las páginas anteriores. Respecto a la núm. 5, digamos que su subtítulo hace referencia a una observación hecha por Beethoven mismo a su biógrafo Schindler acerca del tema principal del primer tiempo, que caracterizó diciendo: "Así llama el Destino a nuestra puerta". Respecto al contenido de esta obra, otro compositor, Héctor Berlioz, ha expresado: "La Sinfonía en do menor brotó de lo profundo del genio beethoveniano, pues en ella empieza a descubrirnos algunos de sus pensamientos más íntimos. El tema de esta obra de arte expresa su secreto dolor, la explosión final de rabia acumulada en su pecho, su profundo orgullo, sus reflexiones más íntimas y desesperadas, sus noches de insomnio y el fuego de su excitación". Sin embargo, no debe pensarse que Beethoven en esta lucha se doblega al destino y se arroja sin remedio en brazos de la fatalidad. Por el contrario, el desarrollo de la Sinfonía nos lleva al triunfo heroico del hombre sobre el destino, o

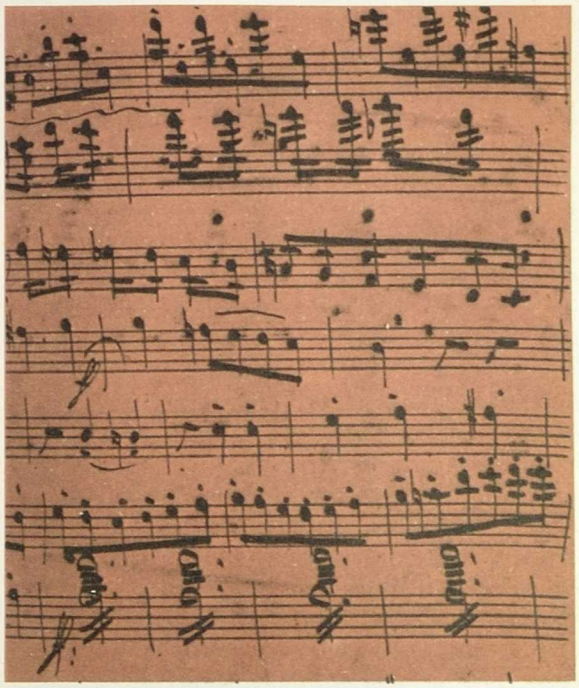
como afirma Bekker: "Beethoven hace intervenir fuerzas superiores e inexorables en su ámbito poético, para terminar con una canción triunfal de afirmación humana".

* * *

La Sinfonía Coral núm. 9 es la opus 125 y fue compuesta en los últimos años de la vida del genio. Los tres primeros tiempos se terminaron en el otoño de 1823 y Beethoven regresó a Viena para componer el último, de manera que toda la obra quedó concluida en febrero de 1824. Existen dudas sobre si Beethoven pensó siempre terminar esta Sinfonía con un Himno Coral, pues entre sus papeles, después de su muerte, se encontró un borrador con un final puramente instrumental. De todos modos, Beethoven tuvo siempre la intención de utilizar la Oda de Schiller, que parece ser que en un principio se tituló "An die Freiheit" (A la libertad); la palabra Freiheit tuvo que ser sustituida por "freude" (Alegría) por motivos políticos. De todos modos, ambas palabras le eran a Beethoven singularmente gratas y veía en ellas una relación misteriosa.

Beethoven consideró a esta última Sinfonía como una recapitulación y testamento filosófico de su vida. No la consideraba una composición más, sino una síntesis de todas las impresiones acumuladas durante la existencia. Y, en efecto, esta característica es la que da a la "Novena Sinfonía" su propia individualidad y la asigna un lugar especial fuera del ciclo de su producción.

La Sonata "Claro de Luna" no fue titulada así por Beethoven: es la Opus 27, n.º 2, en do sostenido; por la libertad de forma en que está compuesta, el autor la subtituló: "Sonata quasi una fantasía", igual que a la n.º 1 de la misma opus. Otra designación con que se la conoce es la de "Sonata del cenador". El primero de los nombres se lo dio, casi un cuarto de siglo después de muerto Beethoven, un crítico a quien los lentos acordes menores de la introducción le recordaban un claro de luna en el lago de Lucerna. El otro nombre tuvo su origen en Viena, por suponerse que la obra se había



Página autógrafa de Beethoven
Biblioteca Musical Austríaca

escrito en un cenador. Otros comentaristas consideran que fue escrita para la persona a quien está dedicada, condesa Giulietta Guicciardi, pero este dato es igualmente inseguro, pues es muy probable que el mismo Beethoven primeramente dedicase a Giulietta, de quien estuvo enamorado, un Rondó y luego decidió dedicar éste a la princesa Lichnowski; para que Giulietta le devolviese el Rondó la dedicó la Sonata. El Adagio sostenuto, podría en efecto ser considerado como un nocturno. El ambiente es a la vez tranquilo y angustioso, porque preludia una tempestad, sigue un Allegretto que, sobre todo en el trío, supera su aparente intrascendencia, y luego el impetuso Presto agitato es de un efecto extraordinario con la grandiosidad de un poema goethiano. Esta Sonata, ya en tiempos de Beethoven gozó de tanta popularidad, que su mismo autor hubo de comentar: "Mucho se alaba esta *Sonata en do sostenido*, sin embargo he compuesto cosas mejores".

El primer romanticismo: Weber y Schubert

Anteriormente hemos afirmado que la inmensa personalidad de Beethoven, partiendo del clasicismo, introdujo en la música los elementos que van a vitalizar todas las corrientes importantes del siglo XIX. Cada una tomará del gran genio aquello que mejor se avenga con sus concepciones. Por otro lado, en todo lo romántico se da una cierta incongruencia frente a la tradición. Por esto no deberá extrañarnos que las dos figuras más representativas del primer romanticismo musical, Weber y Schubert, tengan del Beethoven que aún vive y trabaja, un concepto muy distinto: Para Weber, cuyo romanticismo radical infravalora todo lo que no sea pura espontaneidad y naturalidad, y por tanto considera los esquemas formales y los desarrollos temáticos como artificios que coartan la libre expresividad, Beethoven es un monstruo que no respeta la inspiración genuina ni se acomoda en su instrumentación a la naturaleza de los timbres, sino que la complica y la violenta en detrimento de la claridad y la precisión, sin las cuales el arte degenera en artificio, por lo que expresa Roland-Manuel que las fuentes del romanticismo de Weber son la leyenda y el mito. La influencia de Weber fue decisiva, no sólo entre los románticos alemanes, sino en toda la música europea que se orienta hacia lo misterioso y lo fantástico. Schubert, por el contrario, admiraba a Beethoven como a un dios y tenía por ello un religioso respeto por su vida y por su obra, que estudiaba con avidez, por lo que algunos autores se han inclinado a pensar que, de no morir Schubert a la temprana edad de 31 años y haber alcanzado los 56 de Beethoven, su evolución pudiera haber logrado las más altas cotas del sinfonismo. Sin embargo, ateniéndonos a la obra realizada, nos encontramos con que Schubert donde alcanza su genuina expresión no es en sus sinfonías ni oberturas, ni en ninguna otra de las grandes formas tradicionales, sino cuando se orienta hacia las aparentemente más sencillas, en las cuales logra de una manera natural y exenta de todo artificio, producir una impresión cálida y humana, delicada y exquisita.

Pero ¿quiénes eran estos dos músicos?

Ambos habían nacido bajo el signo de la precocidad. Cuando vino al mundo Franz Schubert, al filo del siglo XIX, Carl María von Weber, que tenía 11 años, estaba terminando de escribir su primera ópera que titularía "El poder del amor y del vino", pues había nacido en el seno de una compañía de teatro que dirigía su padre, que había sido antes director de orquesta. También Franz Schubert siendo muy niño aprendió con su padre a tocar el violín y poco después su hermano mayor, Ignaz, le dio lecciones de piano. Luego aprendió a tocar el órgano y, como tenía buena voz, estudió canto con el Maestro de Coro Hozer. De él es este prodigioso testimonio: "Cada vez que quiero enseñar algo al pequeño Franz, resulta que lo conoce ya". El gran Salieri, que había sido amigo de Haydn, maestro de Beethoven y proverbial enemigo de Mozart (debiéndose incluso defender de la falsa acusación de haberlo envenenado), dio a Schubert lecciones gratuitas, pues se consideraba bien pagado con la satisfacción de comprobar los increíbles adelantos que hacía.

Por su parte, Weber triunfaba en Stuttgart como director de música del príncipe Eugenio de Württemberg, habiendo compuesto varias sinfonías y otras obras instrumentales y la ópera "Silvana". Simultáneamente alcanzó grandes éxitos como virtuoso del piano. De esta época de Stuttgart son muchas de sus composiciones pianísticas, entre las que destaca la famosa "Invitación al Vals". Después de emprender una tourné de conciertos por Alemania decidió seguir por Italia, pero antes se detuvo en Praga, donde le fue sugerido el proyecto de revitalizar la ópera, ya que Weber tenía justa fama de excelente crítico y articulista musical, considerándosele como última esperanza para la revitalización de la ópera nacional que había quedado relegada a la italiana, que seguía gozando del favor universal. Pero, a pesar de su lucha denodada por el doble frente de

Carl María von Weber
Grabado del siglo XIX
Biblioteca Nacional Austríaca

la prensa y la escena, ni en Praga ni en Dresde consiguió nada positivo. Fue al fin en Berlín donde, en 1821, estrenó su ópera capital "Der Freischütz" ("El cazador furtivo", traducción sólo aproximada del título), que obtuvo un éxito clamoroso, lo cual le animó a seguir su carrera operística, estrenando dos años después en Viena "Euryanthe", que no consiguió buena acogida a pesar de que seguramente sea su partitura la mejor de Weber; el libreto es, por el contrario, deficiente.

Mientras tanto Schubert había compuesto su primera canción magistral, "Margarita en la rueca", y alternaba la composición con el magisterio como profesor adjunto de su padre. Durante tres años enseñó en las clases de párvulos y, a pesar de su paciente queja ("cuando me pongo a componer, siempre vienen los chicos a perturbarme y no me dejan en paz"), en uno de estos años compuso cuatro óperas, dos sinfonías, dos misas, un cuarteto, dos sonatas, música religiosa y numerosos "lieder", entre otros el delicioso "El rey de los alisos". A pesar de esta fecundidad, su indigencia económica le impidió casarse e incluso se veía a veces obligado a trazar los pentagramas sobre un papel corriente, por no poder comprar papel pautado. Sus grandes maestros fueron las obras de Beethoven. En ellas encontró Schubert la perfección que buscaba. Sin embargo, sus temperamentos eran radicalmente distintos, según observa Curt Sachs, ya que ciertamente Beethoven prefería la grandiosidad instrumental de la gran forma sinfónica, mientras Schubert, delicado y sencillo, se volcaba en la modulación vocal; cuando Beethoven se enredaba en la complicación temática y armónica, Schubert cuidaba la oculta exquisitez monódica; y a la fuerza varonil del trenzado enérgico del músico de Bonn, respondía Schubert con una sumisión casi femenina.

Al finalizar el primer cuarto del siglo Weber había alcanzado fama internacional y recibía multitud de propuestas y ofrecimientos. El "Covent Garden" de Londres le encargó la composición de una comedia musical con la condición de que dirigiese allí personalmente el estreno. Weber eligió el libreto de "Oberón", y una vez terminada la partitura, al año siguiente (1826), contra el consejo de los médicos, marchó a Londres y dirigió personalmente las representaciones. "Oberón" alcanzó un éxito extraordinario, pero Weber moría tres meses después, víctima de la tuberculosis.

Difícil, si no imposible, sería encontrar en la historia un hombre que haya rendido mayor culto a la amistad que Franz Schubert. Poder dedicar íntegramente su tiempo al cultivo de la música y al de la amistad fueron sus dos grandes aspiraciones. Josef von Spaun nos transmite este precioso testimonio: "Cuando Schubert hablaba con un amigo su rostro se iluminaba de expresión". No exageraríamos diciendo que Schubert vivió en olor de amistad. La otra aspiración de poder entregarse plenamente a su música, nunca la logró realizar. Aunque su padre había pretendido que Franz afianzase su dedicación

a la enseñanza de los niños, la verdad es que, si antes había aceptado la plaza de su adjuntía como maestro, había sido para eludir el servicio militar; cuando a fines de 1817 cumplió su plazo de exención, anuló inmediatamente sus funciones profesorales. Sin embargo, la producción musical no le daba lo suficiente para vivir; por eso decía muchas veces: "El Estado debía atender a mantenerme, pues yo he nacido sólo para componer". Al dejar de percibir su sueldo de maestro, se vio por tanto obligado a dar clases de música, por lo que aceptó la oferta que en 1818 le hizo el conde de Esterházy de encargarse de la educación musical de sus dos hijas en el castillo de Zselesz, en Hungría, donde pasó sólo algunos meses; pronto le asaltó la nostalgia de sus amigos vieneses, renunció a su destino y volvió a su tierra natal, donde ya no tenía casa, ni piano, ni otra cosa que el vasto círculo de sus fieles amigos; Schubert no necesitaba más.

En 1824, cuatro años antes de su muerte, contrajo una grave enfermedad. Tendría que cambiar de aires para vivir. El conde de Esterházy le acogió afectuosamente y la tranquilidad, el descanso y el aire puro de Zselesz le restablecieron. Vuelto a Viena reanudó el trabajo. Por fin su nombre era conocido y reconocido en los ambientes musicales, pero le faltaba un gran éxito que le consagrase. Comenzó entonces a preparar concienzudamente un vasto programa de sus mejores obras pianísticas. En marzo de 1827 visitó a Beethoven en su lecho de muerte. Por entonces el gran maestro, a pesar de la gravedad de su estado, se enfrascaba en el estudio de las obras de otros compositores, entre ellos Haendel y el mismo Schubert, de quien revisó entonces un cuaderno de "lieder". Según manifiesta el fiel Schindler, que le asistía, mientras examinaba las canciones exclamó: "Verdaderamente hay en Schubert una llama divina".

Franz Schubert
Dibujo de Kupelwieser - Museo de Viena

En marzo de 1828 el programa estaba a punto y, con ayuda de sus siempre fieles amigos, se organizó el concierto personal. El teatro se llenó completamente y cada una de las obras del programa fue acogida con crecientes ovaciones. El testimonio de uno de sus amigos es decisivo: "Por fin Schubert encontró hoy su público". La crítica, sin embargo, no hizo acto de presencia. Con el producto del concierto, Schubert se compró un piano —desde hacía años tenía uno alquilado— y pagó sus deudas. Aquélla fue la última actuación de Schubert, pues al poco tiempo volvió a caer enfermo de gravedad. No obstante, igual que Beethoven, ocupó sus últimos días de vida en el estudio de otros compositores. Examinó, como Beethoven, la obra de Haendel e hizo el propósito de perfeccionar sus conocimientos de contrapunto e incluso habló a Sechter para que le aceptase como alumno. No hubo ocasión de ello, puesto que a los pocos días se agravó su estado de tal manera que recibió los últimos sacramentos. El último deseo que expresó fue el ser enterrado al lado de Beethoven.

Ya hemos indicado que el temperamento de Schubert era más propicio a la composición sencilla e íntima que a la gran forma

orquestal; sin embargo acometió también ésta con desigual resultado, ya que las tres primeras sinfonías las escribió siendo muy joven y su orquestación es muy reducida. La quinta, a los 19 años, está escrita para cuerda, flautas, oboes, fagotes y dos trompas. La crítica ha hecho de ella los más grandes elogios: "Tiene delicadeza, dulzura y gran musicalidad, toda ella rezuma juvenil alegría". Pero, sin duda alguna, es la n.º 8, en si menor, la que alcanza un nivel más alto a pesar de no existir más que dos tiempos, por lo que se la designa "La incompleta". Su creación data del año 1824 y Schubert la compuso como prueba de gratitud por haber sido nombrado miembro de honor de la sociedad musical de Graz, cuyo presidente recibió la obra y la guardó, no gestionando su estreno por considerarla incompleta. Parece ser que Schubert pretendía terminarla, pero como tenía entonces obligaciones ineludibles, hizo entrega de los dos tiempos que había compuesto y no tuvo ocasión de componer la otra mitad en los cuatro años que aún vivió, pues de otro modo no se explicaría el hecho de haber aparecido, entre los trabajos en que ocupó sus últimos días, nueve compases ya orquestados y varios apuntes para la continuación de un scherzo que muy probablemente destinaba a tercer movimiento de la Sinfonía y que varios compositores, entre ellos Weingartner, intentaron desarrollar. Otros intentos de completar la obra no han prosperado tampoco, pues el hecho de ser casi la mitad lo que falta, convierte la empresa en imprudente, máxime teniendo sentido y unidad los dos tiempos existentes, razón por la cual proponemos su audición a los lectores. El misterio no podrá desvelarse nunca. Lo aumenta el hecho de la posterior composición de la gran "Sinfonía en do mayor".

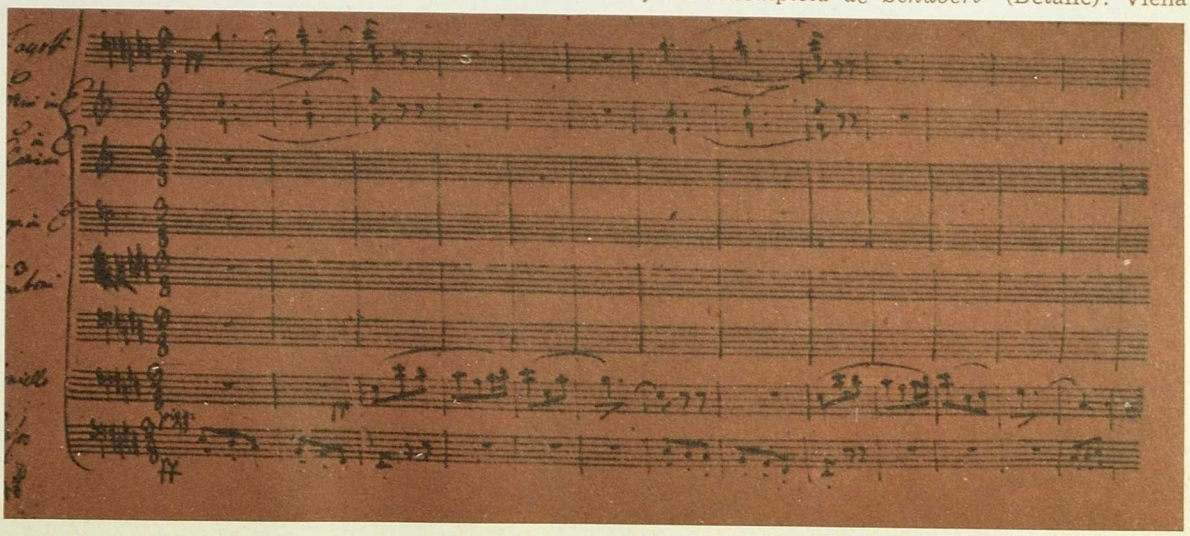
La otra obra que se juzga de interés escuchar es "La invitación al vals" de Weber.

El verano de 1819 fue muy fecundo para Carl María Weber, pues en él dejó muy avanzada la composición de "Der Freischütz" y terminó un Rondó brillante, que iba muy pronto a popularizarse bajo el título de "La invitación a la danza".

En realidad se trataba de un vals de concierto para piano, que el compositor dedicó a su esposa. Acentuando su precisa estructura rítmica, fue veinte años después orquestado y convertido en ballet por Héctor Berlioz y muy posteriormente Weingartner realizó una versión orquestal de concierto.

Se considera que ya en su época gozó de gran estimación en todos los públicos e influyó en el gran auge del vals vienés.

Sinfonía incompleta de Schubert (Detalle). Viena



El «lied»

Aunque "lied" en sentido amplio sólo significa en alemán canción, el término se ha venido a utilizar en sentido estricto para determinar un tipo especial de canciones, cuyas características intentaremos precisar, ya que constituyen todo un mundo ligado a la evolución histórica de la música vocal hacia un estilo que presenta muy interesantes implicaciones formales y materiales y su estética va ligada estrechamente a la relación texto-melodía. La intuición artística de algunos pueblos de la antigüedad se orientó hacia una tímida "sintonización" de ambos elementos. Así, algunas salmodias de los hebreos y ciertos himnos griegos se revitalizaron con este recurso y, de alguna manera, influyeron en el gregoriano medieval y en las canciones de los trovadores, y ambas corrientes serán la base de los "minesänger" alemanes. Desde el pre-renacimiento italiano, y posteriormente el renacimiento español musical, pasan a los demás países europeos las melodías populares, matizándose en cada pueblo de acuerdo con su especial idiosincracia.

La reforma protestante conservó en las "arias" la tradición melódica popular, alternando con los "corales" que nacen como oposición a las formas de la liturgia católica.

Fue a partir del siglo XVII cuando comenzó a perfilarse el "lied" propiamente dicho, pero su evolución fue muy lenta, pues todavía en el clasicismo vienés del XVIII, Haydn y Mozart siguieron considerando la relación texto-melodía como accidental. Hay no obstante una canción de Mozart —"La violeta"— en la cual su genialidad se anticipa a la simbiosis de la poesía y la música, pero la conciencia plena de esta íntima relación estaba reservada al Romanticismo, o por mejor decir, pertenece a la esencia del movimiento romántico la búsqueda de la incardinación música-poesía, como va a ser después el impresionismo el que va a intuir la relación íntima pintura-música, con lo que se abrirá camino, ya en nuestro siglo, el intento de una posible integración de las artes como proceso compensatorio cultural a la desintegración fáctica que impone el necesario especialismo de nuestra civilización tecnicista.

Las letras que empleaban los antiguos compositores de canciones eran simples poesías populares y la música se atenía estrictamente al metro de la composición poética; ninguno se preocupó de otra cosa que de la simple asociación externa entre ambas. Fue Schubert quien logró penetrar en la poesía misma y la hizo "vivir" en la música, logrando la fusión artística íntima e indisoluble entre texto y melodía, con lo que nació el "lied" propiamente dicho. Con razón se ha calificado a Schubert como "el supremo señor de la melodía", que parecía brotar de la letra como generación espontánea. Si se tiene en cuenta que en su corta vida, junto a su considerable producción orquestal, pianística y de cámara compuso más de seiscientos "lieder", daremos la razón a Schumann cuando afirmaba que "de haber vivido muchos años, Schubert habría provisto de melodías a todo el patrimonio poético alemán". Pero es que, además, fue en la forma musical del "lied" donde Schubert respiró con más intensidad que en las otras formas las auras románticas; mientras, primero Schumann y Mendelssohn, e inmediatamente después Brahms y Brückner hicieron evolucionar ampliamente el sinfonismo de la época, en el "lied" se hizo poco sensible esta evolución hasta Mahler, que con sus "Canciones de un camarada errante", compuestas antes de finalizar el siglo, y sobre todo con las "Canciones a los niños muertos" y "La canción de la tierra", ya de nuestro siglo, instauró unos nuevos matices en la relación poesía-música, cuyo alcance no nos toca investigar por corresponder a épocas y estilos posteriores al primer romanticismo de que nos hemos ocupado.

Rosa María Kucharski

Plenitud del Romanticismo: Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt. Modificación de las formas musicales. La pequeña forma romántica.

11

Determinar con una fecha inmutable el comienzo del Románico, del Gótico, del Barroco, es como pintar los perfiles de una nube. Los años están dentro de las épocas y ninguna época, en el arte ni en la sociedad, comienza ni termina en un año determinado.

Adolfo Salazar.

Compartimos la opinión expuesta por A. Salazar en su totalidad, pero para relatar los hechos históricos con cierto orden, seguiremos la costumbre de considerar que el Romanticismo nació oficialmente en 1798, al aparecer en Berlín el primer número de la revista "Atheneum", en la cual participaban los hermanos Schlegel, Novalis y Schleiermacher. Sus precursores fueron los artistas pertenecientes al movimiento "Sturm und Drang" (Tempestad y asalto), que en sus obras ya preconizaban las novedades artísticas que serían típicas del nuevo estilo: el desprecio por la forma y la armonía del arte clásico, la exigencia de una poesía presente en su inspiración, exaltación del genio rebelde a cualquier regla o ley y la admiración por la Edad Media, considerada como la cuna de las características nacionales del pueblo alemán.

En el resto de Europa el Romanticismo halló su apoyo en el movimiento neoclásico; su manifestación más visible es la oposición a la cultura que le había precedido, la cultura de la Ilustración (Newton, Spinoza, Rousseau).

La nueva sensibilidad romántica hizo posible el descubrimiento del valor del "sentimiento" en el plano psicológico, del "pueblo" en el plano sociológico, de la "nación" en el plano político y de la "historia" en el plano filosófico.

Origen de la palabra «romántico»

La palabra "romantic", inspirada en la española "romance", de la que se derivará el término romántico, se usaba ya en Inglaterra durante el siglo XVII para indicar algo fuera de la realidad ("cosa de romance").

Con el tiempo se acentuó su sentido, pariente de "pintoresco", denominándose "romántica" la reacción emotiva que el objeto o el mundo que nos rodea provoca en el espectador.

Finalmente surgió una definición más científica, en la cual la palabra "romántico" se aplica a todo lo que en la poesía popular o culta del siglo XIX se enlaza de nuevo con la Edad Media.

Romanticismo musical

El término "romanticismo" aplicado al arte musical significa las obras compuestas en el siglo XIX, cuya meta artística es contrapuesta a la del estilo clásico, propio del siglo XVIII.

En las obras románticas se subordina la forma al tema.

Se advierte que en este período las artes literarias comenzaron a ejercer una directa influencia sobre la música.

Se puede considerar que en el período romántico la música fue renovada por la influencia fértil de la poesía, la novela y la filosofía, añadiendo a todo ello el despertar del espíritu nacionalista de cada pueblo, lo cual hizo que fuesen introducidos los ritmos propios de diferentes danzas y cantos folklóricos en la música de concierto.

El compositor romántico es un artista subjetivo que en sus obras nos cuenta un problema o un estado de ánimo personal. No observa desde lejos el paisaje que le rodea, sino que él mismo es parte del paisaje, de la misma manera que el paisaje participa de su drama interior.

El siglo XIX ¿es verdaderamente romántico?

Con nuestra perspectiva actual cabe preguntarnos ¿siglo romántico?

Un siglo en el que, antes de componerse el "Freischütz" de Weber y la "Novena Sinfonía" de Beethoven, apareció la primera locomotora; en que el tráfico, la técnica y la economía capitalista se desarrollaron en una vertiginosa progresión; que hizo oscilar los fundamentos de la Sociedad, dando nacimiento, con Karl Marx, a una amenazadora revolución (reflejada en las artes a través del realismo burgués y del naturalismo social); que en sus comienzos se vio dominado por el antirromántico Goethe y que en su hora postrera creó, con la teoría de los quantos de Max Planck y con la de la relatividad de Albert Einstein, las bases de la física moderna, cuyo logro más genial, la fisión del átomo, sería el sino del nuevo siglo, es decir, del nuestro. ¿Qué hay, pues, en todo esto de romántico?

Una idea sobresale de todo lo expuesto: el carácter evidentemente contradictorio del siglo XIX.

BERLIOZ

Luis Héctor Berlioz nació en Cote St. André, cerca de Grenoble, en el Delfinado, el 11 de diciembre de 1803; murió en París el 8 de marzo de 1869.

El nombre más grande de la música francesa a mitades del siglo XIX (momento en que París era el centro musical de Europa), es sin duda el de Berlioz, mente privilegiada que revela una originalidad y espíritu verdaderamente francés. Entre sus múltiples méritos artísticos se encuentra el de haber sido el primero que dio a su país grandes obras sinfónicas.

Oriundo del Mediodía de Francia, pronto se incorporó al movimiento romántico parisino. Fueron sus amigos los escritores Hugo, Dumas, Gautier, Balzac, etc.; los pintores románticos con Delacroix a la cabeza y los músicos Chopin y Liszt. Gautier, al contemplar retrospectivamente la vida artística e intelectual de su juventud, señaló los ejemplos típicos del romanticismo francés con estas palabras: "Héctor Berlioz me parece formar con Víctor Hugo y Delacroix la trinidad del arte romántico".

Biografía

Hijo de un médico, fue enviado a París a estudiar medicina a los 18 años. Berlioz, que se sentía atraído por la música y que sin maestro alguno se había iniciado en ella, abandonó pronto los laboratorios y consiguió entrar en el Conservatorio. Para mantenerse trabajaba de corista en un teatro y daba clases de guitarra en un colegio. En 1830, después de haberlo intentado cinco veces, consiguió finalmente el Premio de Roma, lo cual le proporcionó gloria y ventajas económicas.

Su sensibilidad romántica se manifestaba en él desde la niñez; esta misma sensibilidad le proporcionó una vida sentimental intensa, demasiado intensa aun para su nacionalidad y época. A los 14 años se enamoró en su pueblo de una joven hechicera. En París más tarde se entusiasmó por la actriz shakesperiana Harriet Smithson; posteriormente concentró sus afectos en una pianista que después se casaría con Mr. Pleyel. Momentáneamente desesperado, se casó sin embargo poco después con H. Smithson, la actriz. Pasado algún tiempo se enamoró de Mlle. Recio, cantante, y con ella viajó por Europa, hasta que su legítima esposa murió; se sintió con el corazón destrozado, pero se casó con Mlle. Recio. Cuando su segunda esposa murió, advirtió que sus pensamientos se dirigían otra vez al amor de juventud, la hechicera; viajó desde París hasta Ginebra para tratar de convencerla (ella era viuda), pero no lo consiguió.

Estos romances, encerrados uno dentro de otro como entre paréntesis, pueden parecer ajenos al estudio de la posición de Berlioz como compositor, pero están, sin embargo, directamente relacionados con la cuestión, ya que el arte y la vida formaban en Berlioz una sola unidad. Tales incidentes lo muestran leal a un principio de la teoría romántica más extrema: no reglamentar el sentimiento, sino reaccionar directamente de acuerdo con sus dictados.

Si bien estrenó a la edad de 27 años su revolucionaria y magistral "Sinfonía Fantástica", recibió como artista más decepciones que alegrías. Hombre rebosante de espíritu emprendedor, gran organizador y director de conciertos, se vio obligado, no obstante, a ganarse su sustento durante cerca de treinta años como crítico musical en el "Journal des Debats", como un "esclavo asalariado", según propias palabras. Sus artículos de crítica musical se hallan entre lo más brillante escrito en este campo durante el siglo XIX.

Al final de su vida su situación económica mejoró bastante. Viajó triunfalmente como director, llegando incluso a Moscú y San Petersburgo; repetidos conciertos en Alemania, donde su amigo Liszt le organizaba semanas musicales dedicadas a su obra, le proporcionaron medios suficientes para vivir independiente.

No obstante, los últimos días de su vida fueron más bien vacíos y solitarios. Tenía un hijo a quien quería tiernamente y que perdió. El epitafio que sugirió para su propia tumba estaba tomado de Shakespeare, cuando describe a la vida como "un cuento contado por un idiota con gran aparato, y que nada significa".

Hp. Berlioz

Su obra

Distintos poetas ejercieron sobre Berlioz una influencia realmente decisiva: Virgilio, Shakespeare y sobre todo Goethe. En la fascinación que ellos le despertaron y que fundió en sus obras con un ilimitado subjetivismo, reside la raíz esencial de su magna aportación al romanticismo: la sinfonía de programa. Su "Sinfonía Fantástica" dio pie a un proceso que habría de impresionar profundamente a Richard Wagner y que sería continuado por Liszt, Smetana, Moussorgsky, Dukas, encontrando su cima en las obras de Ricardo Strauss.

"Música de programa" es un concepto que define una composición que ha sobrepasado el estado de música pura y que desea ser comprendida a través de unas referencias extramusicales y literarias. Viene a ser una novela escrita en música.

El carácter marcadamente egocéntrico de Berlioz convirtió todo lo escrito por él en un espejo de su propio yo. La "Sinfonía Fantástica" quiere expresar los sentimientos de un enamorado que, al verse rechazado, decide envenenarse; luego sumergido ya en agónicos delirios, da muerte a su amante y expía su culpa en un atroz infierno. Toman-

do como punto de referencia la "Sinfonía pastoral" de Beethoven, Berlioz compone su obra también en cinco movimientos, siguiendo además las normas de la forma clásica; totalmente nuevo es, sin embargo, la aparición de lo que él llama "idée fixe" (idea fija), tema que unifica toda la obra, pero que varía en la forma y el tratamiento, de acuerdo con las cambiantes exigencias del esquema dramático. Este recurso se asemeja a los utilizados por dos de sus contemporáneos: la "metamorfosis temática" de Liszt y el "leitmotiv" de Wagner.

Probablemente para apreciar a Berlioz es necesario conocer su vida y la escuela literaria y pictórica a la que estaba ligado: la escuela que sobre telas enormes o en novelas de tres tomos, describía escenas de horror, gloria y pasión. Esta obsesión por lo monumental explicaría que para el estreno de su "Requiem" (1837, iglesia de los Inválidos) el compositor movilizase varios centenares de cantantes, una orquesta con 110 instrumentos de cuerda y cuatro grupos de viento, conjunto sonoro con el que quiso expresar los horrores del Juicio Final.

Para el "Te Deum", estrenado en 1855, Berlioz necesitó tres coros, uno de ellos infantil; al parecer este último constaba de 600 voces.

Según él, era indigno que las obras de Beethoven fuesen interpretadas solamente por treinta o cuarenta instrumentistas. Su ideal orquestal agrupaba a 467 instrumentistas, entre ellos 120 violinistas, 16 trompas, 30 arpistas y 19 timbaleros.

Al mismo tiempo Berlioz refinó de un modo auténticamente revolucionario el cuerpo instrumental de la orquesta utilizada en su época. Su famoso tratado de instrumentación, escrito en 1844, es una versión teórica de lo que él, como compositor, llevó al plano del sonido: múltiple división en la cuerda, llevar a la categoría solista a los instrumentos tratados hasta entonces como de "relleno", en especial las violas y los clarinetes; utilización de tesituras inhabituales; empleo en la sección de viento de instrumental inusitado para lograr efectos especiales. Berlioz, bastante conservador en su armonía y textura melódica, se nos muestra como verdadero innovador y descubridor en el campo de la sonoridad, logrando un "color" orquestal completamente nuevo y personal.

Entre sus obras se encuentran las oberturas "Weberley", "Los jueces francos", "El rey Lear", "El corsario", "Rob Roy" y "El carnaval romano"; la "Sinfonía fantástica", la sinfonía con viola obligada "Harold en Italia" y la sinfonía dramática "Romeo y Julieta"; el "Requiem" (o Gran misa de los muertos), originalmente dedicado a las víctimas de la revolución de 1830, y el "Te Deum"; el encantador oratorio "La infancia de Cristo"; y las óperas "Benvenuto Cellini", "Beatriz y Benedicto" y "Los troyanos" (en dos partes). Escribió asimismo algunas canciones que lo revelan como notable miniaturista, estudió minúsculos matices como nadie lo había hecho antes que él. Curiosamente, en cambio, no era pianista ni compuso para dicho instrumento, que sin duda fue el rey de la época romántica.

La vida y la obra de Berlioz, el más grande compositor francés del Romanticismo, se funden para dar la imagen indivisible de un artista que sintió y vivió como un romántico.

MENDELSSOHN

Félix Mendelssohn nació en Hamburgo el 3 de febrero de 1809; murió en Leipzig el 4 de noviembre de 1847. Vivió 38 años, edad verdaderamente corta para realizar la extensa labor que dejó tras de sí.

Sus contemporáneos consideraban a Mendelssohn como el compositor más representativo y típicamente germano después de Beethoven. Su arte se identifica con el sentimiento de la alta burguesía y en cierto modo seguirán el mismo destino.

Mendelssohn fue uno de los primeros músicos que sin necesidad de mecenazgos ni

protecciones de las cortes o aristocracia, pudo ser sostenido como compositor, pianista y director por las instituciones artísticas de la joven sociedad burguesa. Dio a dicha clase social el arte que ella le pedía, sin renunciar a su propia concepción de la labor creadora, ya que su forma de ser y su música armonizaban espontáneamente con las exigencias típicas de su época.

Biografía

Nieto del filósofo judío Moisés Mendelssohn, hijo de un culto y próspero banquero, recibió el bautismo, así como sus hermanos, porque su padre se convirtió al cristianismo.

Félix pertenecía a un ambiente social de gente educada y con amplios medios económicos. Su padre descubrió pronto las facultades musicales de Fanny, tres años mayor, y de Félix; de su madre recibieron las primeras lecciones de piano, y en esta época recordaban el caso de Mozart y de su hermana Nannerl. Mendelssohn recibió una sólida cultura general, aprendiendo lenguas, pintura y dibujo; además practicaba la equitación, la natación, el baile y la gimnasia, educándose como verdadero caballero.

A los nueve años se presentó por primera vez en público, obteniendo un gran éxito como pianista.

Cuando tenía 11 años, el poeta Heine dijo de él: "Exceptuando al pequeño Mendelssohn, que es un segundo Mozart, no conozco ningún músico de talento en Berlín".

En este mismo año de 1820 empieza su actividad como compositor. Escribe con gran facilidad y se advierte en él la influencia de Mozart y de Weber, a quienes estudiaba entonces con entusiasmo. En 1821 conoció personalmente a Weber y a Goethe; siguió al primero por el camino del romanticismo musical, y referente al segundo, dejó escritas en cartas interesantísimas la historia de los días que pasó a su lado. A su vez, Goethe dijo de él: "Es un niño prodigioso; enviadle aquí con frecuencia, porque con él viene el reposo a mi espíritu".

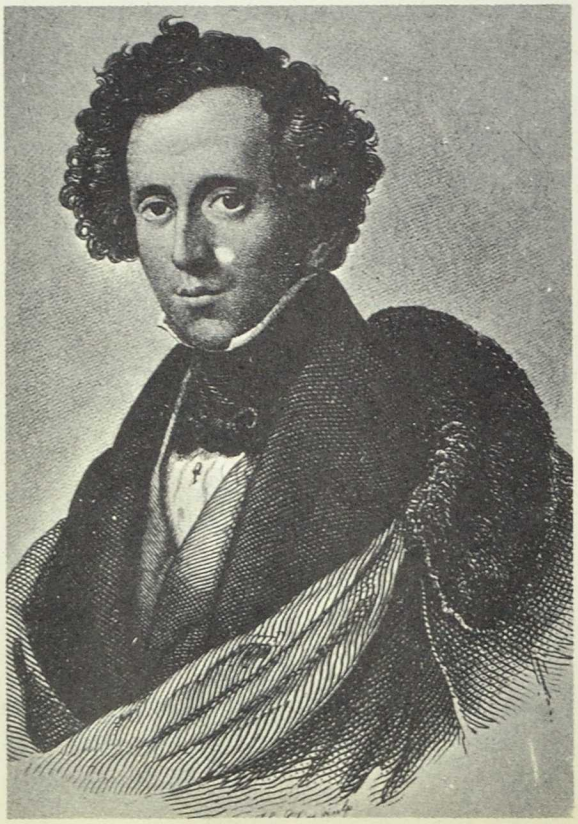
En 1825 visitó París, permaneciendo algún tiempo y siendo admitido y admirado en todos los salones; pero Félix, nacionalista acérrimo, como toda su familia, prefirió regresar a Berlín.

En 1837 conoció en Frankfurt a Cecilia Carlota Jeanrenaud, de la que se enamoró locamente, casándose con ella el 28 de marzo del mismo año. De esta unión, que fue muy feliz, nacieron cinco hijos.

Nueve viajes a Inglaterra le proporcionaron un renombre en dicho país similar al que habían gozado Haendel y Haydn; especialmente sus oratorios adquirieron gran fama.

En 1842 le fue concedido el cargo de director general musical del reino de Prusia, pero al poco tiempo sintió deseos de abandonar Berlín y volver a Leipzig, donde murió de un ataque de apoplejía.

Mendelssohn



Su obra

Se realiza bajo tres aspectos distintos: como compositor, como maestro y como iniciador de aficiones musicales.

Como compositor se muestra inspirado, de melodía y construcción fácil y espontánea y en sus formas se apoya en la tradición clásica, para emprender después el vuelo del sentimiento romántico.

A los 17 años, en su propia casa, donde se reunía lo mejor del arte y de la intelectualidad alemana, estrenó la obertura del "Sueño de una noche de verano", obra escrita con una maestría y un dominio que no desmerece del resto del "Sueño", compuesto 15 años después, siendo ya hombre maduro.

De dicha obertura comenta Stöklin: "Esta obra fue inspirada más bien por el estío radiante de 1826 que por Shakespeare. Dicho verano, hermoso por excelencia, fue una fiesta continua de poesía, de gracia, de música y de fantasía en casa de los Mendelssohn. El "Sueño" fue vivido. El encanto de las tardes, la suavidad del ambiente, el escalofrío de las noches sobre el césped, los mil perfumes de la atmósfera, el ramaje y las flores, la despreocupada alegría de una vida, por decirlo así, fuera del mundo —una vida de ensueño— hallaron su expresión en esta obra de entusiasmo, de delicadeza y de ingenio".

Poseyó un talento especial para el "scherzo", del cual el del "Sueño..." es una muestra perfecta.

Sus oratorios poseen indudable maestría en la construcción polifónica, apareciendo como una renovación romántica de los de Bach o los de Haendel.

Fue uno de los primeros en componer oberturas de concierto independientes; muestra de ello es "La gruta de Fingal", auténtica pieza maestra del romanticismo naturalista, en la que capta el paisaje de los mares del Norte, que conoció durante un viaje a Escocia.

Para el piano compuso una larga serie de "Romanzas sin palabras", que son la adaptación de la forma del "lied" (poesía cantada y piano) para el piano solo.

Como maestro se le debe la creación del Conservatorio de Música de Leipzig; era una de sus más caras ambiciones, y después de realizar una gran labor en la ciudad, donde la vida musical puede decirse que se movía a su alrededor, logró del rey de Sajonia la adjudicación del legado Blummer, con cuya ayuda económica pudo fundar el Conservatorio. El 3 de abril de 1843 abrió sus puertas, figurando entre los primeros profesores, además del propio Mendelssohn, Roberto Schumann, los violinistas August Wilhemj y Joseph Joachim y el pianista Ignaz Moscheles. Esta realización es sin duda una de las más importantes de la vida del compositor, por la influencia que tal institución ejerció en la vida musical alemana. Muy pronto se convirtió el Conservatorio en un plantel artístico de primer orden, adquiriendo una categoría musical que se ha mantenido hasta hoy.

A los 24 años fue nombrado director musical del municipio de Düsseldorf (ciudad en la que Schumann, años más tarde, fracasaría de manera trágica) y dos años después, director de la orquesta del Gewandhaus, en Leipzig, que Mendelssohn transformó totalmente. Como director y pianista fue notabilísimo, y con los conciertos que dirigía y el sumo acierto de las obras elegidas en sus programas, tuvo gran influencia sobre el desarrollo cultural y musical de la ciudad.

En dichos conciertos dio a conocer a sus contemporáneos la obra de Juan Sebastián Bach, que estaba completamente olvidada. El impacto fue tan enorme, que podemos decir que todos los compositores del siglo XIX quedaron impresionados y marcados por su genialidad. Desde entonces nos llega la costumbre de llamar a Bach "padre de la música", porque así le consideraron los más preclaros artistas de la época.

También en estos conciertos Mendelssohn estrenaba obras de los jóvenes. Entre otras muchas estrenó las de Gade, alumno del Conservatorio, noruego de nacimiento, que al regresar a su país fundó escuela, destacando

entre sus alumnos Grieg, fundador de la escuela nacionalista del norte.

La lista de sus composiciones es muy extensa, figurando en ella Cuartetos, Concierto para violín y orquesta, Conciertos para piano y orquesta, Fugas para órgano y para instrumentos de orquesta, numerosas piezas vocales, etc.

Para terminar esta semblanza de Mendelssohn con una frase que lo defina, elegiremos la utilizada por uno de sus biógrafos: fue el "príncipe" burgués de las salas de concierto y de los salones románticos.

SCHUMANN

Nació en Zwickau (Sajonia) el 8 de junio de 1810; murió en Endenich (Bonn) el 29 de julio de 1856.

Se destaca como el ejemplo típico de la influencia de la literatura sobre la música en la escuela romántica alemana de principios del siglo XIX. Su padre, gran admirador de los escritores románticos ingleses y en especial de Byron y de Scott, era librero y editor de profesión y el niño se educó en dicho ambiente. Roberto admiró profundamente los escritos de dos autores románticos alemanes, Hoffmann y Jean Paul Richter; el elemento fantástico que se encuentra en ellos tuvo influencia perdurable en el músico.

Biografía

A la edad de 16 años perdió a su padre, y poco después emprendió la carrera de Derecho, matriculándose en la Universidad de Leipzig y más tarde en la de Heidelberg.

En esta última conoció al filósofo y jurista Justus Thibaut, organizador de numerosos conciertos con obras de Bach y Haendel, cuya personalidad, así como la del pianista Moscheles y la del violinista Paganini, fueron decisivas para animar a Schumann a dejar el Derecho y a escoger la música como profesión.

En su ciudad natal estudió con Wieck, profesor y vendedor de pianos, y con el maestro de capilla Dorn. Fue entonces cuando se enamoró de Clara Wieck, hija de su maestro, aunque no pudo casarse con ella hasta diez años después (1840) y aun contra la voluntad de su suegro, ya que Clara era una brillante concertista de piano y su padre estaba demasiado orgulloso de su talento.

Roberto y Clara realizaron numerosas giras por Europa, llegando incluso a tocar en Moscú y San Petersburgo, hasta que una parálisis en los dedos de Schumann puso fin a su carrera de pianista. (Parálisis provocada involuntariamente por él mismo, buscando la independencia del dedo anular.)

Schumann aparece como la personificación del carácter romántico tanto en su música como en su propia vida. Fue compositor y literato, cultivando en este último género la crítica musical, el periodismo y la poesía. En 1834 creó y dirigió la "Nueva Revista de Música", que aún hoy subsiste, como la decana de las revistas musicales alemanas. Meldenssohn, gran amigo suyo, le invitó a ocupar la cátedra de composición del Conservatorio de Leipzig. En 1845 fue director de orquesta en Dresde, y más tarde, en 1850, fue nombrado director de música municipal de Düsseldorf; el carácter soñador y poco práctico de Schumann le impidió afianzarse en los diversos puestos oficiales que ocupó. Además, poco después de instalarse en Düsseldorf comenzaron a aparecer los síntomas que poco a poco le llevarían a la locura.

Schumann, desde su lugar de crítico musical, descubrió o dio la bienvenida a grandes genios como eran Schubert, Chopin y Brahms, cuando todavía eran desconocidos como compositores.

Fue un ser íntimamente atormentado y dividido. Llegó a crearse una triple personalidad, firmando con nombres inventados artículos periodísticos e incluso composiciones. Eran: "Florestán", ardiente e impetuoso; "Eusebio", soñador; "Maestro Raro", distinguido y sabio.

A partir de su enlace con Clara, en 1840, es feliz, y en el ambiente afectuoso del hogar tranquilo escribe más de 150 composicio-

R. Schumann

nes; pero a partir de 1854 se manifiesta en él una afección cerebral que le produce frecuentes exaltaciones y abatimientos, hasta que en un verdadero arrebato de locura, se arrojó al Rhin. Se le pudo salvar la vida pero no la razón, muriendo el romántico y apasionado músico dos años después, años que tuvo que pasar recluido en una casa de salud.

Su obra

Schumann, espíritu poético y soñador, fue el más profundo de los compositores románticos; él mismo se define en una carta escrita a Liszt: "En cada obra mía hay diversos puntos de vista, pues siempre he procurado dar nacimiento no sólo a una idea musical, sino a una 'idea' ". Y en otra parte proclamó: "Llevar la luz hasta lo más hondo del ser, ¡tal es la misión del artista!"

Llamado el poeta del piano, busca conexiones entre su obra y las más puras imaginaciones literarias; construyó verdadera poesía mediante sonidos, tomando como punto de partida cualquier hallazgo temático, el cual determinaría la forma y calidad de la pieza. Las "Davidbündlertanze" expresan en diálogo musical las contradicciones entre "Eusebio" y "Florestán". Las "Piezas de fantasía" subliman la sencilla forma de la canción por medio de una gran riqueza expresiva, así como las "Escenas de niños", cuyo fragmento "Ensueño" habría de convertirse, con el tiempo, en una especie de símbolo de la obra de Schumann y de todo el romanticismo.

Además de las citadas, son importantes obras para piano las Arabescas, Humorescas, Nocturnos, Novelletas y Romanzas. Compuso también mucha música de cámara, canciones (lieder), alguna música coral, cuatro Sinfonías y un hermoso concierto para piano y orquesta. Su obra orquestal es menos apreciada que la pianística, pues según dicen los expertos, adolece de cierta pesadez y falta de variedad en el colorido orquestal.

CHOPIN

Federico Chopin nació en Zelazowa-Wola (pueblo cercano a Varsovia) el 22 de febrero de 1810; murió en París el 17 de octubre de 1849.

Fue el poeta del piano, al igual que Schumann; un poeta lírico la mayoría de las veces, pero también en ocasiones dramático y aun épico. El piano era su medio natural de expresión; con él dio a conocer ideas y sentimientos que hasta entonces no habían hallado expresión en la música y no la hubiesen podido tener a través de ningún otro instrumento o conjunto instrumental. El piano entre los dedos de Chopin se convertía en su otro yo.

Biografía

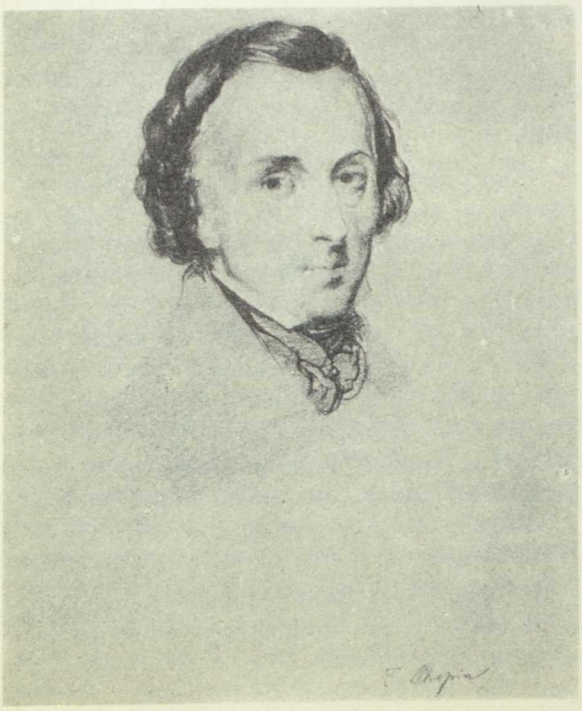
Su padre era preceptor en casa de unos aristócratas y más tarde fue profesor de francés en el Liceo y Escuela de Artillería e Ingenieros de Varsovia. Su brillante posición

le permitió dar a Federico y a sus tres hermanas una esmerada educación.

Su madre y su hermana Luisa le iniciaron en el estudio de la música. Después, Adalberto Zywny fue su primer profesor que seguía con asombro los progresos del niño, el cual a los siete años realizó los primeros ensayos de composición. Se presentó como pianista a los ocho años en Varsovia, en un concierto de beneficencia organizado por el poeta Niemciewicz. Desde aquel momento fue el niño mimado de la más alta aristocracia polaca, desarrollándose su natural distinción entre los refinamientos de la mejor sociedad. Chopin recibió una enseñanza metódica de piano hasta los doce años, momento en que ingresó en el Conservatorio. Finalizado su aprendizaje en 1829, Elsner, director del centro, escribió en el último boletín de exámenes: "Chopin, Federico, estudiante de tercer año, capacidad asombrosa, genio musical".

Posteriormente viajó dando conciertos por Viena, Praga y Dresde. Pensaba ir a continuación a Italia, pero sus amores con la cantante Constanza Gladkowska y el estado político inquietante de la Europa del momento retrasaron su viaje. El 11 de octubre de 1830 él y Constanza participaron en un concierto celebrado en Varsovia. El 1 de noviembre partió hacia Viena y sus amigos le regalaron una copa de plata llena de tierra polaca, que ya no volvería a pisar. Al llegar a Viena se enteró de que su país se había levantado en armas contra el zar de Rusia; quiso volver para incorporarse a la lucha, pero sus amigos y parientes no se lo permitieron. Le convencieron de que él serviría mejor a su patria dándola a conocer a través de su música.

F. Chopin



Se dirigió entonces a París, principal centro musical de la época, y los conciertos que allí dio le abrieron las puertas de la ciudad, siendo inmediatamente muy apreciado como profesor, como concertista y como compositor. Entre sus amistades de entonces se encuentran los nacionalistas polacos, emigrados después de la revolución fracasada. El principal entre todos ellos era el poeta Mickiewicz.

Fue gran amigo de los músicos Liszt, Berlioz, Meyerbeer y Bellini, que con los literatos Heine y Balzac y el pintor Delacroix supieron comprenderle y estimarle lealmente.

Por aquel tiempo se enamoró de la escritora George Sand, seudónimo masculino que ocultaba la personalidad de Aurora Dupin, baronesa Dudevant, relevante escritora que gustaba de usar pantalones (rojos, por más señas), lo cual causaba verdadero escándalo. Chopin enfermó de tuberculosis, enfermedad incurable en aquel tiempo; estuvo en Mallorca, acompañado de George Sand y de los hijos de ésta, en busca de mejor clima, pero precisamente aquel invierno fue durísimo y su viaje obtuvo efectos contrarios a los esperados. Muchas de sus obras fueron compuestas allí, en la Cartuja de Valldemosa, y George Sand dejó constancia de su visita a la isla en el libro "Un invierno en Mallorca".

En 1847 rompió su amistad con George Sand, lo cual le marcó con una profunda amargura. Viajó y dio varios conciertos con

mucho éxito en Inglaterra y Escocia, pero quiso regresar para morir en París en 1849, rodeado de sus amigos, entre los que destacaban su discípulo Gutman y la princesa Czartoryska.

La admiración que sentía Chopin por Mozart le hizo pedir que en sus funerales se ejecutara el célebre "Requiem" de dicho autor, deseo que fue realizado. Se celebró en la iglesia de la Magdalena, y los principales artistas de París tomaron parte en él. Durante el introito se interpretó la "Marcha fúnebre" del gran artista que acababa de morir. Fue enterrado en el lugar que había elegido: en el cementerio del Père Lachaise, cerca de su amigo Bellini. Cuando lo bajaron al lugar de su reposo eterno abrieron la copa de plata llena de tierra polaca que sus amigos le entregaron cerca de veinte años antes, y la vaciaron sobre su ataúd.

Su obra

Sobre Chopin se ha escrito mucho, pero de todo lo que se ha dicho, preferimos elegir las opiniones de Schumann y Liszt, grandes pianistas y compositores como él, que lo admiraban profundamente.

Schumann le saludó en el periódico por boca de "Eusebio" (uno de sus seudónimos) diciendo: "¡Quitaos los sombreros, señores. He aquí un genio!" Era 1831 y Chopin tocaba por primera vez en Alemania.

Liszt escribió sobre Chopin todo un libro, poco después de su muerte. Empieza así: "¡Chopin! ¡Genio dulce y armonioso! ¿Cuál es el corazón a quien fue querido que, al oír nombrarlo, no experimente un estremecimiento, como recuerdo de un ser superior al que tuvo la fortuna de conocer?" Hablando de su manera de componer, dice: "Chopin dejó su huella mostrando un raro genio melódico, una maravillosa inspiración rítmica y un notable agrandamiento del tejido armónico".

Sigue diciendo Liszt: "Al encerrarse en el cuadro exclusivo del piano dio pruebas de una de las cualidades más preciosas en un artista: la justa apreciación de la forma en la cual le es dado sobresalir. En vez de ambicionar los estrépitos de la orquesta, Chopin se contentó con ver reproducido su pensamiento íntegramente en el marfil del teclado, consiguiendo no hacerle perder nada de su energía".

Chopin fue, cronológicamente, el primer compositor que llevó a la música de concierto los ritmos propios de las danzas y los cantos de su país. Al escuchar las obras de Chopin es imposible olvidar que se trata de la música de un polaco. Sus Mazurcas, Polonesas, Baladas, Scherzos, Nocturnos, Preludios, Estudios, Sonatas, etc., están impregnados de un encanto y una melancolía que manifiestan la nostalgia sentida siempre por la patria perdida. Pero, al mismo tiempo, sus obras se sustentan sobre firmes estructuras musicales y logran un desarrollo de la técnica pianística tan fabuloso, que han permitido que desde su estreno, las obras de Chopin estén siempre presentes en los programas de todos los pianistas del mundo, ya que el instrumento piano suena verdaderamente a piano, cuando sobre él se está interpretando una obra de Chopin.

LISZT

Franz Liszt nació en Reiding (Hungría) el 22 de octubre de 1811; murió en Bayreuth (Alemania) el 31 de julio de 1886.

Nació en "el año del gran cometa" y su carrera fue la de un meteoro. Por medio siglo iluminó el mundo de la música como pianista, asombrando al más vasto auditorio que ningún ejecutante haya conquistado nunca y ganando sumas fabulosas que gastaba pródiga y generosamente.

Como compositor introdujo procedimientos nuevos; aparece como creador del poema sinfónico, utilizando lo que se llamó "metamorfosis de temas". Consiste en basarse en uno o varios temas representativos de una persona o idea, y a medida que la música avanza y las circunstancias imaginarias se alteran, el tema cambia de carácter. Este

proceso está emparentado con la "idée fixe" de Berlioz y con el "leit-motiv" de Wagner.

Biografía

Su madre era vienesa y su padre húngaro, mayordomo en casa de los príncipes Esterhazy (los mismos que en su día tuvieron a Haydn a su servicio). El extraordinario talento de Liszt se manifestó a los seis años; se le concedió una pensión con la cual él y su familia se trasladaron a Viena, donde estudió piano con Czerny y composición con Salieri. Se presentó en público a los nueve años, y cuando se despidió de Viena dos años después en un concierto memorable, Beethoven le besó en público.

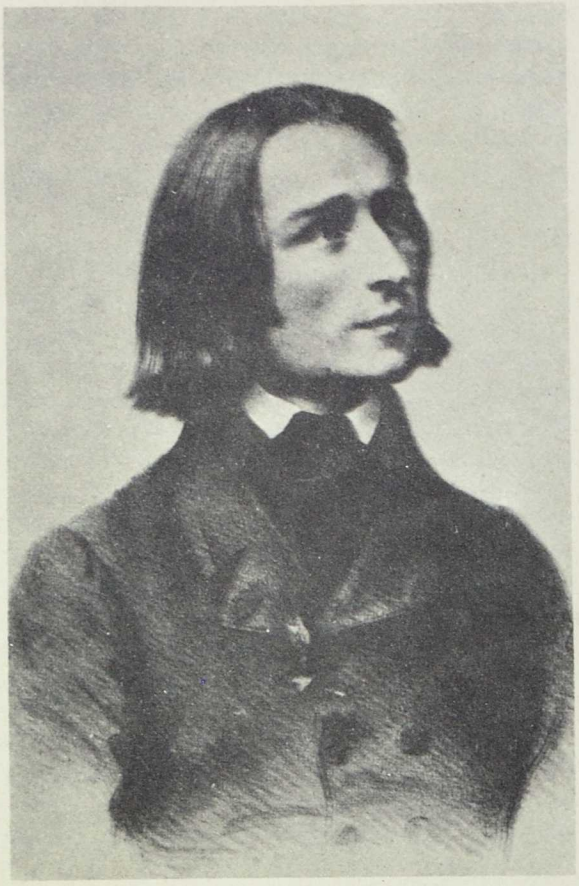
En 1823 se instaló en París; viajó constantemente por toda Europa, logrando éxitos verdaderamente inauditos. Hacia 1836 conoció a la condesa d'Agoult, célebre en el campo de la literatura con el seudónimo "Daniel Stern"; con ella estuvo en Génova y más tarde viviendo en casa de George Sand y Chopin. Tuvieron tres hjos, uno de ellos Cósima, que se casó con el músico Hans de Bülow, al que abandonó para unirse a Wagner.

Durante su período parisiense Liszt estuvo muy en contacto con los escritores Hugo, Lamartine, George Sand, Sainte-Beuve y otros, así como con el pintor Delacroix.

Hacia 1848 se instala en Weimar (cuna de Goethe) como director de orquesta del príncipe. A dicha ciudad peregrinan a visitarle y a recibir su consejo los jóvenes pianistas y compositores del momento. Entre ellos está el español Albéniz.

Sus biógrafos destacan su generosidad; en sus conciertos estrenó obras de Schumann y Chopin. Bajo su batuta en Weimar estrenó "Lohengrin", de Wagner, y la mayor parte de las obras de Berlioz, así como otras de compositores jóvenes.

En Weimar era su compañera la princesa Sayn-Wittgenstein; estaban pendientes de que el Papa concediese la anulación de su matrimonio con el príncipe del mismo nombre, pero inesperadamente el Papa denegó



F. Listz

concederla; a partir de este momento Liszt se trasladó a Roma, donde se consagró por entero al estudio de la música sacra. Finalmente tomó las órdenes menores, proyecto que había tenido ya en su juventud, y se convirtió en el abate Liszt.

Murió en Bayreuth, durante los festivales Wagner del verano de 1886, después de haber escuchado "Parsifal" y Tristán e Isolda".

Su obra

Franz List enriqueció extraordinariamente la técnica del teclado por su plenitud, por la riqueza de sus imágenes (que sólo Chopin superaría) y por la verbosidad cromática y narrativa que supo conferir al instrumento.

Durante mucho tiempo ha aparecido como nacionalista por los temas empleados en sus "Rapsodias húngaras", pero últimamente ha habido que reconsiderar este aspecto porque Bela Bartok, húngaro también y gran investigador folklórico, ha demostrado que los temas de las Rapsodias no eran puros. Liszt tomó por auténticas lo que no son más que melodías del folklore, a veces mixtificado, de los zíngaros.

En el campo de la orquesta sus hallazgos son más originales; entre su producción destacan "Los Preludios". En toda su obra las influencias poéticas y pictóricas le inspiraron, llegando a determinar incluso la forma; sin embargo nunca aceptó la música que no pudiera ser disfrutada en sí, prefiriendo, si era necesario, renunciar a cualquier programa antes de "cortar el nervio vital" de la música.

Sus principales obras son, para el piano: "Rapsodias húngaras", "Estudios de concierto", "Estudios de ejecución trascendental", "Armonías poéticas y religiosas", Nocturnos ("Sueño de amor"), Consolaciones, etc., etc.

Conciertos n.º 1 y 2 para orquesta y "Los Preludios".

Las obras indicadas son las que más frecuentemente se oyen en conciertos, pero además tiene gran cantidad de piezas orquestales, vocales, Oratorios, Cantatas, para voces de hombres solos, para órgano, para violín y piano, transcripciones de obras vocales e innumerables paráfrasis y transcripciones de óperas.

Modificación de las formas musicales

El Romanticismo crea como nuevas formas el Poema Sinfónico, para la orquesta, y el Lied para voz y piano.

El Poema Sinfónico modifica la Sinfonía clásica, que nos habían legado Haydn, Mozart y que tiene su culminación en Beethoven.

Se considera a Liszt como el creador del Poema Sinfónico. Este autor introdujo en sus composiciones elementos literarios, dramáticos y pictóricos; en otras palabras, escribió música "programática". Comprobamos sus tendencias en las dos Sinfonías que compuso: "Dante" y "Fausto"; en la primera los tres movimientos de las Sinfonías se subtitulan: Infierno, Purgatorio y Magnificat. En la segunda los subtítulos son: Fausto, Margarita y Mefistófeles.

Pero Liszt comprendió que componiendo sus obras en un solo movimiento continuado de tipo más libre, podría amoldar mejor la forma al pensamiento. Surgieron entonces los verdaderos Poemas Sinfónicos: "Tasso", inspirado en Byron y Goethe; "Los Preludios", sobre "Meditaciones poéticas" de Lamartine; "Mazzeppa", inspirado en Víctor Hugo; "Hunnenschlacht", inspirado en una pintura de Kaulbach, etc., etc.

Smetana siguió sus huellas en la obra "Mi país". Ricardo Strauss en "Don Juan", "Muerte y transfiguración" y "Travesuras de Till Eulenspiegel".

La nueva forma estaba creada y aceptada.

La pequeña forma romántica

El "Lied" debe sus cualidades esenciales a dos circunstancias propias de la época: al nacimiento de la escuela romántica de poesía (Scott, Goethe, Heine, Schiller, etc.) y a la popularidad del piano.

Las formas de los "lieder" son variadísimas, directamente influenciadas por el poema que las inspira. Algunas formas son muy pequeñas, otras muy largas; algunas se repiten a cada estrofa, otras varían la melodía en todas ellas, algunas tienen acompañamiento de piano muy simple, otras lo tienen muy difícil y complicado.

Los compositores románticos, no satisfechos de ensayar tantas novedades con la voz y el piano, desearon pasar estas conquistas al piano solo y surge una floración exquisita de pequeñas formas pianísticas: Romanzas

sin palabras de Mendelssohn, Impromptus de Schubert y Chopin, Nocturnos de Chopin y de Liszt, Mazurcas de Chopin, Consolaciones de Liszt, etc., etc. Las formas son variadísimas aun dentro de la misma denominación. Entre los Valses y las Mazurcas de Chopin las hay más o menos complicadas, y así con todas las obras de Schubert, Schumann, Mendelssohn y Liszt.

Consideraciones finales

El Romanticismo en la sola duración de un siglo pasa desde el equilibrio de un rococó que se ha llamado clasicismo, a un primitivismo o a una etapa de ensayos y de nebulosa, en la cual se mueve y desarrolla el siglo XX.

El siglo romántico es un siglo verdaderamente rico en hallazgos de formas que permitan expresar el sentir de cada pueblo y de cada compositor.

El "estilo" romántico es algo que florece ya en la Edad Media y que volvemos a encontrar en poemas del siglo XVI y XVII.

Creemos, pues, en una permanencia del estilo romántico a través de los tiempos y pensamos que siempre, de alguna manera, el Romanticismo se copia a sí mismo, infatigable a través de los siglos y de superponibles modelos.

Antonio Fernández-Cid

La ópera en el XIX. El romanticismo en el teatro musical. Opera italiana y francesa. Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi. Puccini, y el verismo. Gounod, Bizet, Massenet. Panorama general.

12

Si Beethoven afirmó un día que "no hay norma que no pueda ser alterada por la belleza" y Víctor Hugo señaló que "el romanticismo no es más que el liberalismo en literatura", en ambas manifestaciones podríamos encontrar el punto de partida para la corriente musical del XIX en el campo de la ópera, que, en líneas generales, responde a la evolución que se advierte en otros del arte de los sonidos y también a la que impone su imperio en otras parcelas.

El siglo de Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Hugo, Gautier, Stendhal, Dumas, Balzac, Manzoni, Leopardi; el de la exuberante personalidad pictórica que es gala en Delacroix y en la inspiración de Gericault; el neoclasicismo pictórico de Luis David, al servicio del tema revolucionario; de Ingres, del realismo imperante en Courbet, las muestras impresionistas de Claudio Monet, Manet, Degas y Renoir, del naturalismo escultórico de Rodin, brinda también muy amplia cosecha de músicos. Reconozcamos que si otras disciplinas del arte y la cultura literaria son más abundantes en Francia que en Italia, superiores resultan por lo que atañe a la música de este país que, en lo que respecta concretamente al capítulo del teatro lírico que nos ocupa, se ve presidida por la figura excepcional de Giuseppe Verdi.

Se ha dicho que hay distintas formas de romanticismo: el histórico, que exalta lo nacional, y el liberal y revolucionario, que tiende a crear una cultura nueva, al margen de la jerarquía y la religión, con auge que parte de la Revolución Francesa.

En todo caso, y en líneas generales, en el romanticismo hay un especialísimo propósito de rendir culto al "yo", una violenta exaltación de la personalidad, un ansia de libertad en la literatura, las artes plásticas, la música. Valores idealistas, de humanidad, patria, amor, parecen buscarse como antídoto al desencanto que la realidad produce. Los grandes temas —Dios, alma, vida, muerte, heroísmo...— imperan.

El clasicismo da paso a la corriente romántica. La música salta de los palacios y los templos, de las Cortes, los salones aristocráticos, las capillas privadas, a más amplias zonas. Deja de ser patrimonio casi exclusivo de estratos sociales altos, no sólo porque es accesible al pueblo, sino porque se escribe no para un hombre, para un destinatario determinado —señor o mecenas—, sino para la humanidad, "el hombre", que siente, sufre, vive, alimenta esperanzas, exalta el amor, busca libertad. Se vive la etapa de la expresividad, el lirismo se acentúa, el cauce temperamental se ensancha. Se considera poco válida una música que no refleje pasiones y anhelos. Está lejos el reinado de la música por la música. Lo está —impensable— el de más recientes períodos en los que se cela por una objetivación sonora al margen de caudales afectivos y en los que se llega a negar la inspiración.

Es la época en la que nacen, con fuerza, corrientes nacionalistas. De una parte Rusia, con figuras capitales —los Glinka, Borodín, Rimsky...— encabezadas por la genial de Moussorgsky. De otra los checos, para los que son apóstoles de nuevos anhelos Federico Smetana y Antón Dvorak. Tardará España, muy en la confluencia del XIX con el nuevo siglo, en realizar la incorporación que afirmarán los Albéniz, Granados, el gran impulsor Pedrell... La profunda fuerza dramática del "Fidelio" señala en la primera década del siglo que nos ocupa, el camino liberador de normas italianizantes que afirma en Alemania, con un teatro musical propio, Carlos María Weber, para abrir el camino de Ricardo Wagner. Johann Strauss, Offenbach con sus operetas, Meyerbeer con sus vastos horizontes operísticos, trazarán rutas en su momento de gran fuerza.

Mientras, Francia encontrará las de su propio teatro, heredado de los clasicismos de Rameau y con base en la proximidad italiana. Y en este país, con la fabulosa historia que alimentaron los Monteverdi, Alessandro Scarlatti, Pergolese, Cimarosa... Se alcanzará el siglo de oro de su lirismo. A él orientamos sin dilación nuestra mirada.

El XIX italiano es tan rico, la cosecha es tan copiosa y brillante, que hemos de limitar, por fuerza, las referencias y menciones a figuras capitales, no sin advertir la evolución extraordinaria que lleva desde los primores de factura clásica y "scherzante" de Rossini, al verismo cruento de Puccini en esa "Tosca" presentada en el arranque del siglo XX, o la originalidad vital y pasmosa del último Verdi, el de "Falstaff".

Partamos de *Gioachino Rossini,* que nace en Pésaro en 1792 —mucho tiempo habrá de ser designado como "El cisne de Pésaro"— y muere en París en 1868, aunque a partir de su "Guillermo Tell", escrito en 1829, apenas compone. Su nombre se impone desde 1810, con "La cambiale di matrimonio", y se afirma cuando cumple veinte años con "La scala di seta" y con "Il signor Bruschino". Salvo una obra dramática, "Moisés", y otra de signo heroico, el ya citado "Guillermo Tell", la fama se afianza por la especialísima significación en el teatro de signo cómico; bufo, a veces. Otras obras, en cabeza "La cenicienta", "La italiana en Argel", "El turco en Italia", pueden rodear la, para muchos, más lograda página en el teatro de signo optimista, "El barbero de Sevilla", que fracasó en la primera representación, para lograr una ya inalterable popularidad a partir de la inmediata. En el "Barbero" rossiniano, alcanza su autor, hombre reposado, amigo de la buena vida y el buen yantar, la estampa viva, riente, magistral, no del todo alejada en el espíritu de creaciones mozartianas, pero con personalidad propia. Música directa, pulcra en la orquesta, virtuosista para las voces, puede servir de ejemplo para el "bell cantismo" del que son exponentes Donizetti y Bellini.

G. Rossini
Museo de la Scala de Milán

El primero, *Gaetano Donizetti,* nace en Bérgamo, cinco años después que Rossini, con varios de vinculación a Italia y muchos de residencia en París, donde llega a ser director de un teatro lírico. Su trabajo es fecundo hasta los síntomas de locura en 1844. Muere en 1848. Lega una producción copiosa. Entre las muchas suyas, con especiales referencias de "María Estuardo", "Linda de Chamounix", "Ana Bolena", "Lucrecia Borgia" y "La hija del Regimiento", cabría destacar cuatro títulos capitales: "La favorita" y "Lucía de Lammermoor", centradas en un sentimiento dramático, y "Don Pasquale" y "Elisir d'amore", que exaltan el lado cómico, el humor y la sonrisa leves, con más fuerza de captación, quizá, no por la música, sino por la simpatía en las situaciones y la mayor lógica en los tipos. En Donizetti nos seduce el melodismo virtuosista, apto para el lucimiento de bellas voces, muy por encima de los valores de la dinámica teatral y el interés de la orquesta.

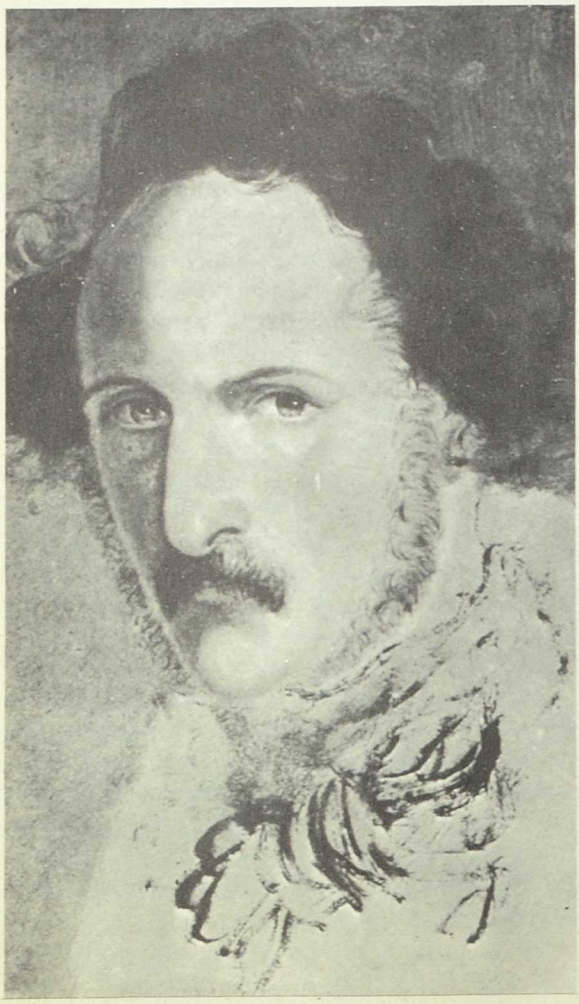
Y es la melodía, la mágica belleza, la inspiración inmarcesible de la melodía lo que

anima la personalidad, a esos efectos genial, de *Vincenzo Bellini,* nacido en Catania en 1801 y con una vida cortísima segada en 1835.

Bellini es el supremo ejemplo de la inspiración. Cabría repetir, incrementados, los extremos sobre la calidad "bell cantista" de Donizetti. Músicos de la talla de Chopin y Wagner, se extasiaban ante la obra belliniana. De ella —y aunque se han revisado actualmente con éxito títulos como "Beatrice di Tenda", "La extranjera" y "El pirata"— son tres las páginas que exaltan a primerísimos planos al músico: "La sonámbula", "Norma" y "Los puritanos". Cabría decir que en la primera campea la mayor delicadeza, en la segunda la magistral armonía, en la última la bravura, y en todas el fabuloso melodismo.

Atravesamos, después de etapas de oscurecimiento, por períodos en los que se imponen cada vez más, de la mano de grandes intérpretes, de María Callas a nuestra Montserrat Caballé, estas muestras "bell cantistas". Abstracción hecha de los escollos técnicos de tesitura y flexibilidad que encierran, nunca unas voces han tenido mejor empleo que para convertirse en vehículo de tan inspirados y puros mensajes. Lo secun-

G. Donizetti
Museo Municipal de Bolonia



V. Bellini
Museo de la Scala de Milán

dario en estos autores era lo argumental, lo dinámico en escena. Importaban, todavía, la música por la música y la voz humana. Después de Bellini, de Donizetti no hay, en el "bell canto", sino astros menores.

Pero antes de fallecer ambos, había nacido *Giuseppe Verdi,* el niño de Busetto, el monaguillo de Roncole, en 1813. Y apenas cumplidos los veintiséis años abre su carrera de compositor para el teatro con "Oberto, Comte di San Bonifacio", en labor que ha de coronar, ya octogenario, con "Falstaff".

Y no deja de ser curioso que la segunda obra, único precedente de signo cómico, "Un día de reinado", haga exclamar a los falsos profetas: "Puede decir adiós al género".

Inflamado por sus ideales, revolucionario en el arte y la política, Verdi se quema en el servicio a lo que siente muy dentro: "Escribo en lucha y furia. Corro a mi martirio".

No es posible seguir al artista en recorrido minucioso. Digamos, sí, que hay momentos capitales en su producción y que el cúmulo de obras con las que acierta, lo convierten de manera definitiva en el pilar básico del lirismo italiano.

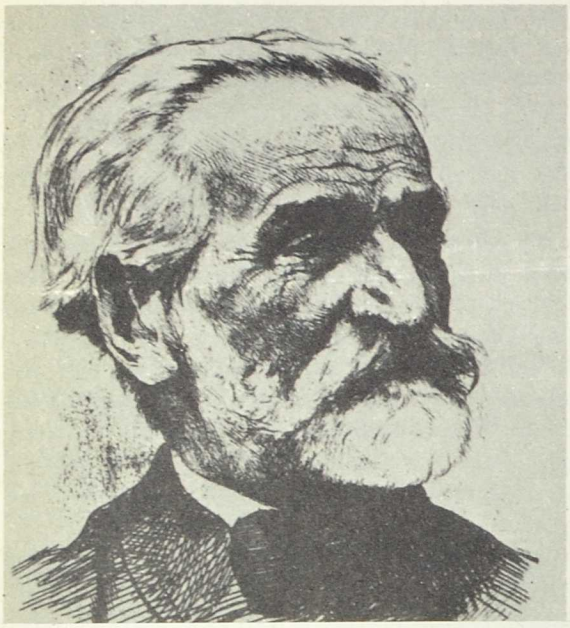
Ya en 1842, con su tercera ópera, conseguirá que se afirme la personalidad de artista con cosas que decir, pulso y dominio para reflejarlas. "Nabucco", título vigente siempre, se califica por la notable forma de tratar las voces, la profundidad "cantábile" y el melodismo evocador de momentos entre los que destaca el coro "Va pensiero".

Verdi, a continuación, busca temas dramáticos e intensos como los de I masnadieri", "Macbeth", "Ernani"... Llegará hasta mediados de siglo con un bagaje de producciones y experiencias. Pero es en 1851 y hasta el 53, cuando redondea la trilogía que corona su producción de primera época de forma grandiosa. Desde entonces "El trovador", culminación del romanticismo apasionado, "La traviata", de la lírica tuberculosis reflejada en melodías que se arropan orquestalmente con delicadeza, y "Rigoletto", de melodramatismo tenso, pasan a ser piezas predilectas, irreemplazables del repertorio universal. Cada una de ellas reclamaría detenidos estudios. Digamos que páginas como el "Miserere", de la primera; las arias de "Violeta" en la segunda, que tan bellos preludios brinda, y el fabuloso cuarteto de la última, no han sido superadas ni aun por el autor.

¡Cuántas obras después! No hay margen sino para recoger algunos títulos como "Las vísperas sicilianas", de bravura virtuosista; "El baile de máscaras", con un dúo de amor bellísimo y procedimientos constructivos originales; "La forza del destino", con alientos románticos de alto vuelo; "Simón Boccanegra", que los tiene grandes y cuida de forma especial las voces viriles graves... Ya en 1871 "Aida", obra de circunstancias escrita para festejar la inauguración del Canal de Suez, que se convierte en la, quizá, más popular. Verdi mezcla en ella ingredientes muy diversos. Y si en los actos tercero y cuarto nos sorprende con la inspiración concentrada, la cuidadísima orquestación, el magistral ensamblaje de las voces, antes nos capta por la fuerza brillantísima y espectacular. Se diría que el artista evoluciona de forma pasmosa, incluso en el empleo personalísimo de ese "leit motiv" que Wagner defiende con fe de elegido.

Meses más tarde, la única obra importante de Verdi fuera del teatro: la hermosísima "Misa de Requiem", que en el fondo es continuidad, por los procedimientos y la forma de tratar las voces, de lo que Verdi es: compositor para la escena.

Y después, el silencio que, habida cuenta de la copiosa producción y de los años, puede hacernos pensar en el declive del artista ya definitivo. Pero no es así. Lenta, despaciosamente, se gesta "Otello", que sostiene en música, acrece incluso, la altísima calidad artística de la obra de Shakespeare. Han pasado catorce años entre el "Requiem" y el momento, 1887, en que se descubre "Otello", para muchos el fruto más genial. No ya por la pura calidad de la música, sino por la descripción de los caracteres, sencillamente espléndida. Sentimos, en efecto, el amor, la



Verdi. Grabado del siglo XIX
Colección Municipal, Milán

pureza de "Desdémona", los torvos afanes de "Yago", los celos del protagonista. Ya no cabe hablar de arias y números delimitados. Todo se liga y despliega sin interrupción. Y cuando, después de la muerte de ella a manos del moro, éste recuerda, ya agonizante, el tema del dúo de amor del primer acto, se corona el clima de continuidad y lógica. La orquestación es también una verdadera maravilla.

"Falstaff", en fin. Ultima sorpresa en 1893, partitura de la que confiesa Verdi: "He escrito sin pensar en cantantes y público. Por el deseo y el placer mío de escribir una ópera cómica".

Shakespeare, de nuevo. "Falstaff" y "Las alegres comadres de Windsor". El paralelismo entre la música y la acción, entre el diálogo y su reflejo en notas, se hace perfecto. Todo vive, se anima, cobra perfiles caricaturescos y se corona con esa fuga —"todo en el mundo es burla"—, muestra soberana de una indiscutible genialidad.

Cuando Verdi fallece en 1901, desaparece la máxima figura de la lírica italiana y quizá del orbe.

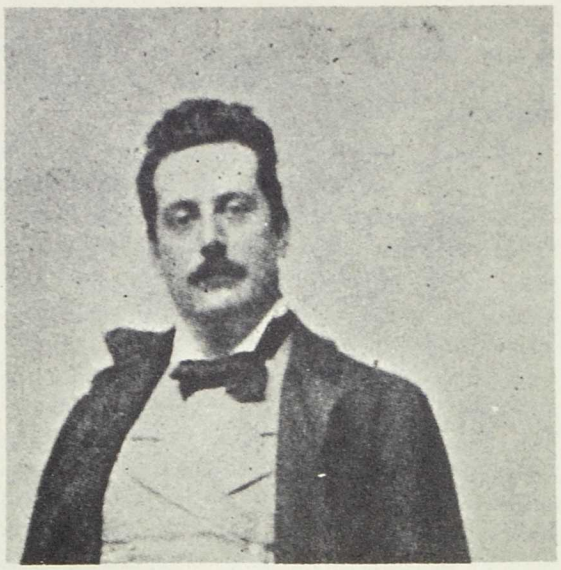
Ha nacido ya, tiene ya en su haber grandes triunfos *Giacomo Puccini*, el inmediato, indiscutible continuador por caminos de personalidad suma.

Cierto que muchas de sus obras, a partir de "Tosca", se estrenan en el siglo XX; pero, de una parte, el carácter de romántico verismo, se ve muy ligado a la etapa que nos ocupa, y de otra, la celebridad se ha forjado en la centuria que estudiamos y el título más representativo, "La boheme", a él corresponde.

Puccini, músico de Lucca, es el compositor más típicamente adscrito al mundo del teatro. Más: tal condición, de músico para la escena, es básica en todo momento y nunca sus partituras son más válidas que cuando las gustamos en función de los argumentos, las situaciones, los personajes. Nace en 1858 y fiel a la tradición familiar es organista en su ciudad, pero pronto, insuflado su ardor por el conocimiento de la trilogía verdiana y sobre todo por el triunfo de "Aida", se traslada a Milán. Ya en su adolescencia compone alguna página, un "Motete para la fiesta de San Paolino, que hace decir a muchos que "lleva la melodía en la sangre". Melodismo, instinto para servir temas literarios, seleccionarlos, exigir con rigor a sus colaboradores, ambientarse y subrayar en la orquesta el clima deseable, son virtudes y características que se advierten siempre en sus obras, incluso en las raras que no aciertan en la diana del éxito.

Entre 1884 y 1924, año de la muerte, que deja inconclusa, pero a falta sólo de unos minutos finales, "Turandot", son diez los títulos, incluido éste en la relación y considerando como uno "Il tabarro", "Suor Angélica" y "Gianni Schicchi", el bello tríptico inspirado en la muerte, con tres distintas visiones: el asesinato, el suicidio y la reacción cómica de unos herederos del fallecido.

La historia teatral de Puccini se abre con "Le Villi", obra en un acto presentada al concurso de la casa Sonzogno y no premiada. El éxito es enorme y coloca inmediatamente al compositor, pero no se le perdo-



G. Puccini
Archivo histórico Ricordi, Milán

na, y cuando, cinco años más tarde, estrena "Edgard", las exigencias, los rigores son máximos para él y la ópera, que ve la luz ya en la Scala de Milán, fracasa de modo inocultable, aunque en sus pentagramas se encierren momentos tan valiosos como un "Requiem" que habrá de tocar la Orquesta a las puertas del teatro en ocasión de la muerte del compositor.

La compensación llegará pronto con el inmenso triunfo en Turín de "Manón Lescaut", más meritorio si se piensa que se alcanza con un tema ya glorificado en música por Massenet. Nos hallamos aquí con el Puccini más característico: el del imperio melódico y el teatralismo, en la acción, la habilidad, el clima, incluso en los fragmentos orquestales.

Es el año 1893. En 1896 ha de registrarse una de las efemérides más importantes en la historia del lirismo italiano: el estreno, también turinés, de "La boheme". Si desde siempre ha sido famoso y temible el rigor de Puccini para sus libretistas, aquí multiplica las consignas, las peticiones, las muestras de insatisfacción hasta que da por bueno el trabajo de Giacosa e Illica, sobre el tema de Murger. Citamos excepcionalmente a los colaboradores literarios, porque no hay, en el paisaje operístico, un fruto más logrado y bello, en perfecta armonía letra y música. El argumento poético, humanísimo, los escenarios, los contrastes, la simpatía, la ternura, emoción de la obra, la belleza de su melodismo, la fuerza de algunos números, hacen de ella el fruto capital del autor y uno de los pilares operísticos mundiales.

Después, ya en 1900, el melodramatismo de "Tosca", seguido por el ambiente exótico de "Madame Butterfly", de "La fanciulla del West", del clima de opereta en "La rondine", otro de los raros frutos de pálido alcance, la originalidad del ya citado "Tríptico" y el nuevo retorno al exotismo de "Turandot", que concluye Franco Alfano y estrenarán, ya en 1926, Miguel Fleta, nuestro gran tenor, y el maestro Toscanini, pilar en las representaciones de los títulos puccinianos más triunfales del XIX: aquellos que justifican la referencia ya demasiado extensa para los límites impuestos, que forzarán las citas casi telegráficas de otros músicos.

Tal, *Gasparo Luigi Spontini,* nacido en 1774, compositor italiano, un tiempo de gran predicamento en París, de cuya docena de óperas destaca la única hoy vigente: "La vestale", tragedia lírica de curso muy característico.

También muy unido a Francia, *Luigi Cherubini,* músico italiano que nació en 1760, es autor de quince óperas italianas y catorce francesas, en calificación del autor. Revisada por María Callas en nuestros días, "Medea" es la que ha salvado el fielato del tiempo.

Amilcare Ponchielli, italiano de 1834, autor de "ballets" y de óperas, organista, director de coros, pedagogo, su fama se afirma por "La Gioconda", que une a su fuerza dramática el rico mensaje lírico y el colorido de sus "ballets".

Arrigo Boito, libretista colaborador de Verdi en obras capitales de la última etapa, nació en 1842, y también ha de figurar como compositor al que se debe "Mefistófeles", una de las óperas más populares basadas en el "Fausto", de Goethe.

De 1867, también de Italia, es *Umberto Giordano,* que se entronca en la escuela verista, con temas que arranca de la realidad. Sus óperas fundamentales, "Fedora" y "Andrea Chenier", se escriben antes de finalizar el XIX. La última, que glosa la figura del poeta cantor de la libertad, muerto por las turbas revolucionarias que dicen tenerla como lema, es de un muy ancho caudal lírico y de gran belleza melódica, bien arropada por la feliz orquestación.

Sólo por la fuerza extraordinaria de un título, "I pagliacci", ha de citarse a *Ruggero Leoncavallo,* nacido en 1868, muerto en 1919. Cierto que son varias las obras que llevan su firma, pero es la citada la que goza de ininterrumpido predicamento desde su estreno en 1892. Un afán directo, un deseo de llamar a las cosas por su nombre antes de poetizarlas, parece presidir el deseo estético de Leoncavallo, como "Cavalleria rusticana", la inseparable obra de Mascagni, fiel exponente del verismo.

Novedad en "Payasos": el drama surge en plena representación. Lo que es farsa y como tal se brinda, se convierte en tragedia. Por la escritura para los cantantes, barítono y tenor en cabeza, por la fuerza lírica, la obra ocupa un lugar preeminente entre las populares de todos los tiempos.

Aunque bien puede ser que superada por la que ya citamos de *Pietro Mascagni:* "Cavalleria rusticana", del mismo año. El autor, nacido en Liorna en 1863, con vida que se extiende hasta 1945 y labor muy prolífica, alcanza con ella su máximo triunfo, al confirmarse por el veredicto del público a lo largo del tiempo, el triunfo en el Concurso de la Casa Sonzogno. El fondo para la obra es Sicilia. Los celos, fundamento del drama.

El pueblo interviene muy directamente y a los números de las figuras se unen varios coros y un intermedio justamente famosos. Hay contrastes, desde los alegres brindis en día de fiesta hasta la dramática despedida "alla mamma", del tenor... Y el verismo alcanza su punto culminante.

Una cita más: para *Franceso Cilea,* nacido en 1866, cuya "Adriana Lecouvreur" pervive en el repertorio internacional por la fuerza de su lirismo.

Y hemos de trasladarnos a Francia, en donde, como herederos de sus antecesores en las tareas de creación para el teatro y con fisonomía propia, aun a pesar de la corta distancia geográfica y estética en relación con Italia, se imponen tres nombres capitales: los de Gounod, Bizet y Massenet.

Charles Gounod nace en París en 1818 y muere en 1893. Organista, maestro de capilla, con propósitos de hacerse religioso que no cristalizán por su inflamado romanticismo ante la obra de Schumann y Berlioz, son varias las obras teatrales de alto relieve, en cabeza "Mireille", en 1864, y "Romeo y Julieta", en 1877; pero es una anterior, de 1859, la que señala el punto más alto de la inspiración: "Fausto". Gounod, en el tema tantas veces explotado, alcanza un fruto de gran espectáculo y emplea un cuadro completísimo de cantantes. En lo musical, abundan los contrastes: del vals a la romanza de amor; del aria virtuosista de las joyas, a la filigrana musical del cuarteto; del reconcentrado arranque, hasta la presentación de "Mefistófeles", al desfile marcial. Los conjuntos se ven tratados con dominio, y es grande el valor instrumental de las intervenciones orquestales. "Fausto" es partitura típicamente francesa, de seductora línea y personalísimo acento.

La vida de *Georges Bizet* —París: 1838-1875— es de muy corto trecho. Niño prodigio, hijo de un profesor de canto, profesional desde muy temprana edad, son tres los títulos en los que se afirma su popularidad: "La arlesiana", música de escena bien conocida a través de dos "suites" orquestales, "Los pescadores de perlas", con refinadísimo exotismo y un dúo de tenor y barítono muy bello, como lo es la archiconocida romanza de tenor que un día recogió el adiós de Julián Gayarre, quebrada su voz al cantarla en el Teatro Real madrileño, y "Carmen".

He aquí la gran obra de Bizet, acogida sin el menor entusiasmo por la crítica y el pú-

Ch. Gounod
Dibujo de Laurens
Carpentras, Museo Municipal

G. Bizet

blico de su estreno en el Teatro de la parisiense Opera Cómica, en 1875, tres meses antes de la muerte del autor, pero que ya en 1959, cuando pasó a la Gran Opera, se había brindado tres mil veces. Sobre el tema de Merimée, redondea Bizet una gran partitura. Aun por encima de las muchas oportunidades que brinda para el lucimiento vocal, de sus virtudes típicamente líricas, incluso abstracción hecha de la fuerza de las bien conocidas situaciones, lo que resalta es la música misma en la que se reflejan con variantes perfectas los tipos: desde la protagonista de temperamento ardiente y pasional, a la trágica estampa de amor que todo lo anula en "Don José", pasando por la tierna delicadeza de "Micaela" y la externa brillantez de "Escamillo". En los preludios, tan distintos de atmósfera, en los muchos números de conjunto, en el quinteto, se advierte la maestría de un artista con voz propia y calidad incuestionable.

El tercer gran nombre es el de *Jules Massenet,* nacido en Montaud el año 1842 y muerto en 1912, pero retirado mucho antes de la actividad musical. Aunque la popularidad se le abre con el Gran Premio de Roma, en 1863, y cuatro años más tarde estrena su primera ópera en la Cómica de París, "La grande tante", la obra maestra, "Manón", aparece en 1884. Cuatro títulos más merecen destacarse entre los suyos para el teatro: "Le Cid", "Werther", "Thais" y "Don Quijote".

Pero es "Manón", sobre el tema del Abate Prévost, la obra cumbre y representativa de su mundo refinado, siempre dulce, sensible y aristocrático, incluso en los momentos duros, en las situaciones más dramáticas. Es una ópera tipo, de y para cantantes, con fuer-

tes exigencias vocales —recordemos todo el acto de San Sulpicio— y múltiples ocasiones de que disfrutemos con las calidades instrumentales, la finura de armonista y la sensibilidad melódica de Massenet. Hasta el punto de que la partitura, por encima del relieve grande vocal, del acierto que teatralmente supone, lo constituye por razones de puro concepto musical, muy marcado en su origen francés. No es el suyo un mundo denso, crudo, al estilo de las muestras veristas, sino refinado, sutil, con una intención de sensualismo y un buen gusto que jamás sobrepasa los límites que puedan reducir la pulcritud, la redondez sonora y la calidad permanente.

Veamos, ahora, en régimen todavía más ceñido, de incorporar otros nombres que merecen recuerdo y cita.

"La dama blanca" y "El califa de Bagdad" justifican la mención de *François Adrien Boieldieu,* nacido en Rouen el año 1775. En sus obras impera el clima de fantasía y exotismo.

En otro capítulo se ha rendido la referencia que se debe a *Héctor Berlioz,* una de las máximas figuras del romanticismo galo. Nacido en 1803, anima el paisaje teatral con su leyenda dramática "La condenación de Fausto" y con las óperas "Benvenuto Cellini" y "Los troyanos", casi todas con libreto propio y un muy rico fondo instrumental.

Ambroise Thomas, compositor francés nacido en 1811, especializado en el teatro, al que aporta cerca de veinticinco óperas. Destacan entre ellas "Mignon" y "Hamlet". Es un músico válido, si bien menor en relación con las figuras capitales del campo lírico.

Eduard Lalo, músico francés nacido en 1823, violinista, viola, famoso por obras de otros campos, tales como la "Sinfonía española", pervive en la relación de autores teatrales por su ópera "Le Roi d'Ys".

Se hablará en otro capítulo de *Camile Saint Saens,* nacido en 1835, músico sensible, refinado y brillante, de un frío virtuosismo, autor de partituras orquestales y de conciertos, citado aquí por su ópera "Sansón y Dalila", de 1877, con base en el relato bíblico y de una gran fuerza seductora, por el tratamiento de las voces —dramatismo en el tenor, voluptuosidad en la "mezzosoprano"— y por la espectacularidad de su "Bacanal".

Nacido en 1779, pedagogo, seguidor en lo lírico de Meyerbeer, *Jacques Halévy,* suegro de Bizet, alcanza en 1835 un gran éxito con "La juive", uno de cuyos fragmentos, el aria de tenor, se ha hecho popular en el mundo.

Leo Delibes, compositor francés nacido en 1836, muerto en 1891, fue figura relevante en su época, tanto por obras para "ballet", como "Coppelia", como por alguna ópera, en cabeza "Lakmé", de lírico virtuosismo.

Vincent D'Indy, nacido en 1851, primerísimo discípulo y continuador de César Franck en la Schola Cantorum, es el autor del libro y música de "Fervaal" y de "El extranjero", obras por él calificadas como "acciones musicales" y acreditativas de su firme pulso creador.

Gustave Charpentier, compositor alsaciano que nace en 1860, cultivó el teatro realista con descriptivismos que reflejan las costumbres de cada ambiente y buena dosis lírica de la que es buen exponente "Louise", novela musical con palabras y partitura propias. Con esta obra, estrenada en 1900, cerramos el capítulo.

Es inocultable que podrían citarse con los elegidos buen número de compositores y de títulos también con valor considerable, que animaron los paisajes musicales de Italia y Francia en el siglo XIX.

La misma importancia del período, uno de los más ricos en el campo del teatro musical, fuerza más el resumen y un trabajo de selección que lleva implícitas supresiones de ninguna forma fruto del olvido, sino de limitaciones en el espacio disponible.

En cualquier caso, y en el curso del que se nos asignó, quedaron señalados ejemplos de autores y títulos capitales que sirven el testimonio mejor de la etapa.

Un nombre en ella, el de Giuseppe Verdi, bastaría para dar particularísimo rango al período y debe presidir en el recuerdo los de aquellos otros que le acompañaron en nuestro estudio.

Manuel Angulo

Herencia expresiva y formal del Gran Romanticismo. El Romanticismo tardío, sus grandes figuras. Franck, Saint-Saëns. Brahms, Bruckner. Tchaikowsky.

13

Desarrollo del principio romántico El Romanticismo, desarrollado a lo largo de todo el siglo XIX aproximadamente, ha sido uno de los fenómenos más interesantes de la cultura europea por su interés y significado realmente impares.

— Surgido tras el período clásico del siglo XVIII, es precisamente la oposición a éste su característica principal.

Oposición que se comienza a manifestar, sobre todo, en las creaciones pictóricas, literarias y musicales de Goya, Goethe y Beethoven, tres grandes figuras del arte europeo que presentan en sus obras un proceso cambiante de sus estilos y un estímulo para el futuro.

— La dirección única del arte clásico se rompe para ofrecernos en adelante una imagen múltiple y personal de cada autor.

De acuerdo con la filosofía *idealista*, la creación artística romántica se llevará a cabo considerando al arte, ante todo, como forma de expresión, bien sea una autoconfesión del artista, o una libre interpretación personal del sentimiento de los demás o de la propia naturaleza.

Esto exigió poner en marcha una nueva sensibilidad en el arte europeo y la configuración de nuevas formas de lenguaje artístico.

— Musicalmente, la corriente romántica es difícil y muy variada para que, sin ligereza, se intente obtener un exacto resumen. No obstante, cabe el ordenar una separación de posturas, más o menos afines, para ofrecer una orientación y una ayuda a la comprensión de este importante período donde el arte musical alcanza una gran brillantez.

— La tendencia de desintegración de los principios universales de la música del clasicismo, tiene en el período romántico una primera fase de *iniciación* —Beethoven, Weber, Schubert— y una segunda de amplio desarrollo, designada como de *plenitud*.

Esta abarca, más o menos, las creaciones musicales realizadas hasta mediado el siglo XIX y representa la auténtica realización romántica —Schumann, Mendelssohn, Chopin, Berlioz, Listz y Wagner.

— Un nuevo aspecto parcial se une a la evolución de la música al final de dicha fase, a consecuencia de las nuevas concepciones surgidas con el capitalismo, el cual imprimiría, en adelante, un sello en todas las manifestaciones humanas para determinar el aspecto característico del mundo occidental hasta nuestros días.

El bienestar público, tanto cultural como material, ya no será exclusivo de las clases sociales privilegiadas, por lo que la burguesía universalizada del siglo XVIII se convertirá, en el XIX, en nacionalista.

— Así surge lo que se ha dado en denominar el romanticismo *realista*.

La música nacida a partir de la segunda mitad del siglo XIX, en esta concepción esencialmente realista pero con la persistencia de los principios románticos, se considera una nueva fase del Romanticismo musical, designada como *romanticismo tardío*.

Transformación del lenguaje musical. La directriz única con la que se manipulaba la música del clasicismo, se verá poco a poco afectada por nuevas concepciones de cada uno de los elementos generadores del lenguaje sonoro —escala de sonidos, ritmo, timbre, intensidad, melodía, armonía— para llegar a una sustancial transformación y aumento de contrastes.

— *Escala de sonidos.* Se amplía la extensión de alturas, lo mismo hacia lo agudo que hacia lo grave; y se tiende a utilizar, cada vez con más frecuencia, los sonidos cromáticos.

— *Ritmo.* Se integran nuevas y más complejas combinaciones rítmicas y métricas. Lo mismo sucede con los diversos grados de movimiento. Y, por otra parte, se flexibiliza su rigor por una adaptación sensible del *accellerando, el ritardando* y *el rubato*.

— *Timbre.* Se desarrolla ampliamente el arte instrumental. Los instrumentos solistas —piano, violín, entre otros—

despliegan una nueva técnica y abren sus posibilidades interpretativas.

— La orquesta se hará más nutrida mediante una mayor diversidad de instrumentos de viento, lo que obliga a la ampliación de los de cuerda y a la apertura de tesituras, para obtener así una cohesión en el bloque resultante y llegar a convertirse en el más poderoso y complejo organismo sonoro, capaz de poder expresar una amplísima diversidad de matices tímbricos.

— *Intensidad.* Frente a la equilibrada diferenciación de matices en el clasicismo, en la música romántica se utilizan sonoridades más fuertes, más suaves y una más rica gradación intermedia. Esta mayor sutileza de variaciones de matiz se manifiesta coincidiendo a veces, y en un mismo momento, diversos niveles de intensidad en cada línea sonora.

— *Melodía.* En relación con la línea melódica clásica —estructurada en frases perfectamente limitadas por el sentido cadencial—, la romántica se despliega con una continuidad oscilante y los momentos de reposo son a menudo más difuminados.

— La armonía subraya tal situación, ya que mientras en el clasicismo la melodía que confluye en una cadencia, la sonoridad armónica coincidente ayuda a promover la distensión de reposo, en el estilo romántico la armonía —disonante o a veces sorprendente— hace que esos puntos de reposo melódico aparezcan velados.

— Esa especie de movimiento continuo de la melodía romántica es como un reflejo musical de la nostalgia nunca satisfecha.

— *Armonía.* La resolución de cada sonoridad armónica o acorde, con un encadenamiento a la siguiente, obedecía en el clasicismo a la tensión que el acorde ocupara en una progresión armónica impuesta o de cierta manera independiente de la voluntad del compositor. En el romanticismo se inicia una individualización de los diferentes acordes, que sigue un continuo proceso hasta llegar a desprenderse de su vínculo estrictamente tonal y perder su papel como eslabón de una cadena armónica.

— El empleo de recursos cromáticos, el uso más amplio de la disonancia, y de acordes con más elementos sonoros, así como los audaces procesos modulativos, influirán a la concepción aislada de cada entidad armónica, es decir, a que se aprecien de manera individual.

PERFIL DE LAS ESTRUCTURAS FORMALES. Por una parte, siguen vigentes en el estilo romántico los moldes clásicos, pero necesariamente se establecerán formas nuevas adecuadas al estímulo inspirativo que se quiere exteriorizar en la obra musical.

Forma sonata. Este esquema, conformado en el clasicismo, ha sido utilizado, en sus líneas generales, por compositores de diferentes períodos estilísticos. El romántico no sólo no lo rechaza, sino que su versión solista —sonata— y orquestal —sinfonía, concierto—, da lugar a un capítulo muy importante del siglo XIX.

Naturalmente, la versión romántica se diferencia claramente de la clásica: ruptura del equilibrio clásico de sus movimientos, secciones, períodos y frases para acoplar el esquema al impulso generador de cada obra —alargamiento de los tiempos, adición de alguno más, cambio del orden normal de algunos de ellos, o la sustitución de alguno por otro de disposición libre—.

— No se reduce a estos elementos formales la distinción entre sonatas y sinfonías clásicas y románticas. Son concepciones distintas, y los factores que definen la escritura musical romántica han de estar presentes lo mismo en este tipo de composiciones como en las nue-

vas que cultive el músico del siglo XIX.

Formas libres. A ellas se llega al reducirse la forma con varios movimientos en uno solo; y en la tendencia a desprenderse de la concepción tripartita —exposición, desarrollo y reexposición— para dar lugar a las formas individualizadas. Así se llega a despojar a la forma musical de todo carácter objetivo, para culminar en la supremacía del contenido sobre el continente.

— Las realizaciones principales son:

— Aquellas de extensión reducida y sencilla, especies de "microformas", destinadas sobre todo al piano, de las que son precursoras las "Bagatelas" de Beethoven y los "Momentos Musicales" e "Improntus" de Schubert, y que después van ensanchándose para agregarse *Preludio, Nocturno, Intermedio, Romanza sin palabras,* etc.

— Una forma sencilla, quizá la primera auténticamente romántica, es el *Lied,* muy cultivada por los compositores, en algunos casos de manera sobresaliente, e incluso en otros de forma exclusiva.

— Como forma orquestal de mayor amplitud, con programa real preconcebido —de acuerdo con las realizaciones plásticas realistas de grandes perspectivas, como los cuadros históricos de Kaulbach— ha iniciado Liszt el *poema sinfónico.* En este esquema formal se presenta el antagonismo de la esencia realista y la apariencia romántica.

— Son nuevos recursos de expresión musical: la *idée fixe* y el *leit-motiv.* Se trata de una idea sonora vinculada a personas o situaciones y susceptible de variaciones rítmicas, melódicas, armónicas o tímbricas.

ESQUEMA DEL ROMANTICISMO TARDIO. Según quedó señalado anteriormente, comprende esta fase del período romántico a los compositores que realizaron su labor de creación en la segunda mitad del siglo XIX.

Teniendo en cuenta la dificultad de clasificar y diferenciar la diversidad tan compleja que presenta la música del romanticismo, cabe analizar su fase tardía a través de tres escuelas representativas: FRANCIA, ALEMANIA Y RUSIA, y de ellas considerar a sus figuras claves —Franck, Saint Saëns, Brahms, Bruckner y Tchaikovsky—.

Francia (César Franck y Saint-Saëns)

— Durante la primera mitad del siglo XIX, y desde que se suceden los años de la Revolución y los del imperio napoleónico, París se constituye en centro internacional de atracción para prestigiosos compositores e intérpretes, al mismo tiempo que su público tiene ocasión de gozar de un gran nivel operístico.

Entre los músicos franceses de este período, sólo Berlioz alcanza la talla de los extranjeros establecidos en la capital francesa —Cherubini, Rossini, Meyerbeer, Liszt, Chopin, Wagner—.

"La gran ópera", Berlioz y Chopin es la síntesis de la música francesa entre los años 1800-1850.

— El arte de Berlioz contribuyó a definir el romanticismo francés al igual que lo hicieran sus más famosos literatos y pintores.

Así, pudo insertarse en el ambiente cultural de París la obra de Chopin —su retraso es uno de los más destacados cuadros de Delacroix— y sus composiciones pianísticas, introductoras de un elegíaco subjetivismo en el romanticismo francés, se produjeron muy cerca de los poetas líricos florecientes.

— Tras la figura de Berlioz, iniciadora de la música romántica francesa, a través de sus composiciones poemáticas, en la etapa posterior que corresponde al romanticismo tardío, se destacan dos músicos de acusada y diferenciada personalidad que caracterizan la música instrumental francesa de la segunda mitad del siglo XIX, que son: el franco-belga César Franck —quien, inmerso en los princi-

César Franck al órgano en la iglesia de Sta. Clotilde París, Biblioteca Nacional

pios románticos, aporta ciertas innovaciones para configurar una música más sólida y de positivas novedades— y Saint-Saëns, que con un elegante academicismo, fundido al realismo de sus imágenes sonoras, marca unas directrices muy aprovechables en la música que haya de surgir en adelante.

César Franck. Nacido en Lieja (Bélgica) en 1822, en donde inició sus estudios musicales, se trasladó muy joven a París, en donde prosiguió su formación y permaneció hasta su muerte, en 1890. Por eso es considerado como músico francés.

— Una de las características originales en las obras de C. Franck, dentro de la línea romántica, es la solidez de sus estructuras formales.

En su manera de utilizar la forma sonata —bien sea sonata, sinfonía, concierto o música de cámara— y a fin de dar una mayor unidad a sus diferentes tiempos, se somete al sistema *cíclico,* consistente en el empleo de unas mismas ideas temáticas para los diversos movimientos de la obra, procedimiento que, si bien se halla ya implícito de forma accidental en Beethoven, quedaría como rasgo original de C. Franck.

— Cuando C. Franck llega a París, la ambición normal de un joven compositor es la obtención del Premio Roma y el éxito en la ópera o en el ballet. César Franck, sin embargo, seguirá otros caminos.

Había comenzado su carrera como virtuoso pianista, en cierto modo con el estímulo interesado de su padre, aunque sería muy elogiado por Liszt. Este influyó en algunos aspectos del estilo de la música de C. Franck, concretamente en el *Preludio, Coral* y *Fuga* para piano, se evidencian rasgos de Liszt e incluso de Wagner, pero están desde luego los puramente personales.

— Fue también un eminente organista —dotado de enormes facultades para la improvisación—, y como la variedad y amplitud de sus conocimientos, así como la seriedad de sus propósitos, le dotaron de una atractiva personalidad para sus alumnos, hubo de entregarse a una amplia labor docente. Su clase de órgano en el Conservatorio desbordaba los límites de la especialidad y era la atracción de todos los jóvenes músicos.

Debido a una dilatada actividad como intérprete y maestro, no pudo dedicarse por entero a la composición. Sus obras más importantes las realizó en las últimas décadas de su vida.

— La música que encuentra C. Franck a su llegada a París debió parecerle vacía, si se tiene en cuenta que uno de los objetivos que más le interesaba a él era la estructura de la obra musical. Sólo los oratorios de Gounod contenían cierta influencia de Wagner.

— C. Franck no compuso muchas obras. De algunos géneros sólo escribió un título, pudiéndose considerar como ensayo instrumental. La *Sinfonía* en Re menor, las *Variaciones sinfónicas* para piano y orquesta, la *Sonata* para violín y piano, el *Quinteto* y el *Cuarteto* son piezas que en cada una de ellas se aborda seriamente una concepción original, con claros aciertos en muchas ocasiones —puede señalarse en este sentido la fantasía-recitativo y final canónico de la *Sonata;* y la alternación, transformación y unión en el final, de los dos temas en las *Variaciones Sinfónicas*—.

Los *Tres Corales* figuran entre las más representativas obras románticas para órgano.

La *Sinfonía* en Re menor produjo extrañeza por considerarse fuera del concepto que se tenía entonces de su esquema formal, del cual se esperaba oír siempre sinfonías como las de Beethoven, cuando en realidad, como de cualquier otra forma, permitía una evolución sin riesgo de desnaturalizarse, siempre que el compositor dominara el discurso sinfónico, como en el caso de C. Franck.

Al lado de los títulos mencionados, insertados todos en el repertorio fundamental, han de citarse los poemas sinfónicos *El cazador maldito, Psiche* y *Eólidas,* los oratorios *Redención* y *Bienaventuranzas,* entre otros, y diversas piezas de música de cámara, música vocal, para piano y para órgano.

— Se ha hablado mucho de que la sonoridad propia del órgano aparece en la sólida polifonía y robusta armonía de las partituras de C. Franck. Si a veces se evidencia el organista improvisador —sobre todo en ocasiones en las que la habilidad constructiva del autor no alcanza el nivel de la meta que se impone a sí mismo—, sin embargo, en muchas otras obras, como en la *Sinfonía* y los poemas sinfónicos, no existe nunca reminiscencia de ese tipo.

Camille Saint-Saëns
Retrato de 1879
Carpentras, Museo Municipal

— Los discípulos de C. Franck se consagrarían nada más su muerte a la difusión de todas sus obras. Y en 1894 crearían un Conservatorio con los criterios de su ideología —la Schola Cantorum— bajo la dirección de d'Indy. Así, la música y la labor de C. Franck supuso una corriente de aire nuevo en París. La valiosa personalidad e influencia del compositor fue reconocida incluso por quienes no siguieron sus tendencias, como es el caso de Saint-Saëns, Fauré, Debussy o Ravel.

Saint-Saëns, Camilo. Si César Franck y la Schola Cantorum señalan en la música francesa de la segunda mitad del siglo XIX un rumbo en el que cuenta el procedimiento de Wagner,

no será así en otro sector del que son figuras claves Saint-Saëns —nacido en París el año 1835 y fallecido en Argel durante 1921— y su discípulo Fauré, de quien se tratará en otro capítulo posterior.

— Saint-Saëns presentará en sus obras —contrastando con el sello exaltado y aún presente en los maestros románticos de esta segunda mitad del siglo XIX— una adecuación al arte realista, una disposición formal muy equilibrada y sólida —dentro de un cierto rigor académico— y una escritura muy limpia y elegante.

— Con grandes aptitudes para la creación y habiendo logrado la posesión de una técnica muy sólida, Saint-Saëns conseguirá unas obras de concepción y resolución formal muy acertada, partiendo de temas muy personales y una armonía de nuevo efecto sensorial, y transmitidas mediante una orquestación evolucionada y sabia.

Su brillante colorido tímbrico permite establecer una clara relación con las creaciones pictóricas del momento.

— La producción de Saint-Saëns fue amplísima —óperas, sinfonías, poemas sinfónicos, conciertos, música de cámara, obras para piano, violín, etc.—, sin embargo, son relativamente pocas las obras que han perdurado: las óperas "Sansón y Dalila" y "Enrique VIII", los poemas sinfónicos "La Rueca de Onfalia", "Danza macabra" y "La juventud de Hércules", el admirable "Concierto" en La menor, para violoncello y orquesta, la "Tercera sinfonía" —de sólida estructura y espléndida orquestación que culmina en un fugado final, con intervención del órgano y el piano y que evidencia la firmeza del criterio formal— y la "Introducción y Rondó caprichoso", de gran brillantez y virtuosismo.

— Saint-Saëns adquiere especial esplendor cuando su intención es humorística, como sucede en "El carnaval de los animales" —para dos pianos y orquesta reducida de diversos instrumentos—, obra en la que se evidencia el proceso evolutivo de esta segunda mitad del siglo XIX y que presenta una perfecta relación con lo que en el arte plástico son las esculturas "Animaliers" de Bayre, Rouilliard, Fremiet, etc.

— Si bien puede afirmarse que, en términos generales, las composiciones de Saint-Saëns se han acercado poco a la vanguardia de su época, sin embargo son motivo de beneficiosa influencia para lo que viene después.

Alemania y Austria

(Brahms y Bruckner)

— Una de las características más esenciales de la música europea del siglo XIX es la aportación del grupo germánico de sinfonistas —la mayor parte de los cuales también cultivó el *lied* y la música para piano— del que es Beethoven punto de partida.

Se concreta posteriormente en Schubert, Mendelssohn y Schumann, en cuyas obras el romanticismo musical alcanza una de sus más sobresalientes realizaciones.

En la etapa siguiente, correspondiente a las creaciones surgidas en la segunda mitad del siglo XIX, ha de considerarse a Brahms y a Bruckner como las figuras más representativas de la música instrumental en el romanticismo germánico tardío.

— Desde mediado el siglo XIX, Viena, capital de una federación feudal que acabó con la unificación de Alemania bajo la hegemonía prusiana, conserva un considerable prestigio musical, no sólo supeditado al de las décadas anteriores, sino como consecuencia de que allí se fragua buena parte de los acontecimientos de la música germana de esta etapa.

Otras ciudades, como Leipzig y Hamburgo entre otras, compartirán esa importancia musical durante la época a que nos referimos.

— Al establecer relación entre la música de Brahms y la de Bruckner, puede causar sorpresa saber que Bruckner nace nueve años antes que Brahms. Y que éste era menospreciado lo mismo por conservadores que por Wagner.

Tal circunstancia, unida a la de que Bruckner era aceptado por los wagnerianos, hace preguntarnos cómo dos sinfonistas cuya música debería presentar una semejanza, sin embargo difieran, no sólo en sus amplias concepciones de movimientos, sino en el estilo.

Cuesta eludir la comparación si se tiene en cuenta que tanto las cuatro sinfonías de Brahms como las diez de Bruckner se dieron entre la corta distancia de tiempo comprendida entre los años 1868 y 1886.

Es también necesario evitar dos ideas erróneas sobre estos compositores. Por una parte, la de creer que Brahms trató de emular a Beethoven, y por otra, la de pensar que las sinfonías de Bruckner son wagnerianas —aunque haya influencia en algunos aspectos—. Ciertamente, Bruckner es un heredero del clasicismo vienés más próximo que Brahms.

Brahms, Johannes. Nacido el año 1833 en Hamburgo —ciudad de tan gloriosa tradición para la música alemana— pasó parte de su vida en Viena, en donde murió el año 1897.

— En él se da cima el sinfonismo y el *lied* alemán, y puede considerarse como una figura independiente entre las dos tendencias por las que se debatía la música romántica alemana: la conservadora, estimulada por Mendelssohn, y la vanguardista de Wagner.

Si a su manera pretendió componer continuando la idea beethoveniana, esto no significa que quiso ser un nuevo Beethoven.

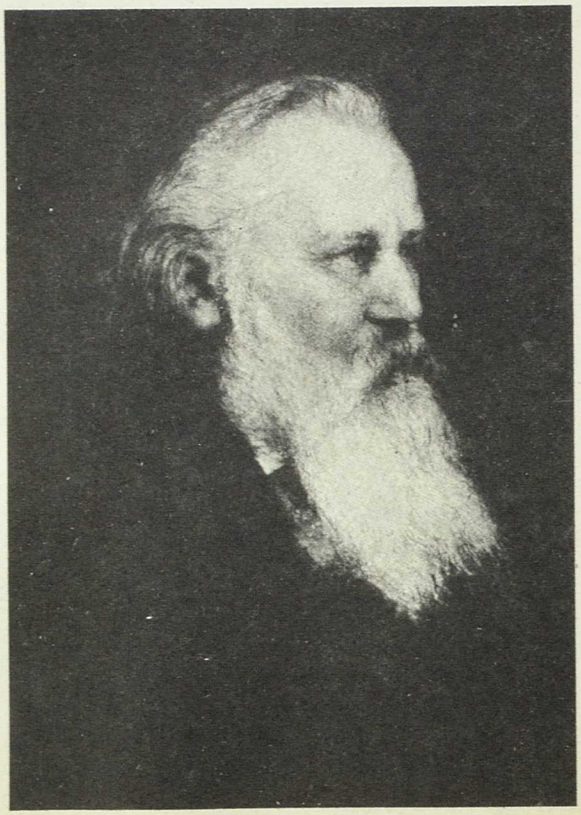
— En los desarrollos sinfónicos de Brahms se logra una elocuencia flexible pero dentro de un rigor formal. No por esto se aparta de la idea romántica, pues en cierto modo su estilo se ve entroncado con Schumann.

La música de Brahms presenta un resultado que es a la vez: complejo y austero, vigoroso y sobrio, sensible e intelectual.

A través de unas estructuras de gran solidez y basadas en las formas más puras y tradicionales, es capaz de exteriorizar un fuerte temperamento poético y un cálido humanismo, lleno de pasión y nervio, a través de una magistral y densa escritura.

— Con esa orientación hacia las formas de música pura, escribió cuatro sinfonías, dos conciertos para piano y or-

Johannes Brahms
Grabado del siglo XIX
Viena, Sociedad de Amigos de la Música



questa, las "Variaciones sobre un tema de Haydn", la "Obertura trágica", la "Obertura para un festival académico", el "Requiem alemán" —obras sinfónicas significativas— y varias sonatas para piano, violín y piano, tríos, cuartetos, quintetos y otras combinaciones de música de cámara. Todas básicas en el repertorio universal.

— A las anteriores hay que añadir varios ciclos de *lieder*. Se ha dicho que, a pesar de sus grandes obras orquestales y de cámara, las canciones de Brahms encierran lo más depurado de su arte, e incluso que en sus obras instrumentales existen admirables páginas afines a esta modalidad.

También compuso Brahms una importante producción coral, una amplia y variada serie de obras muy bellas y dentro del estilo del piano romántico —*Scherzos, Baladas, Intermedios* y *Danzas húngaras*—.

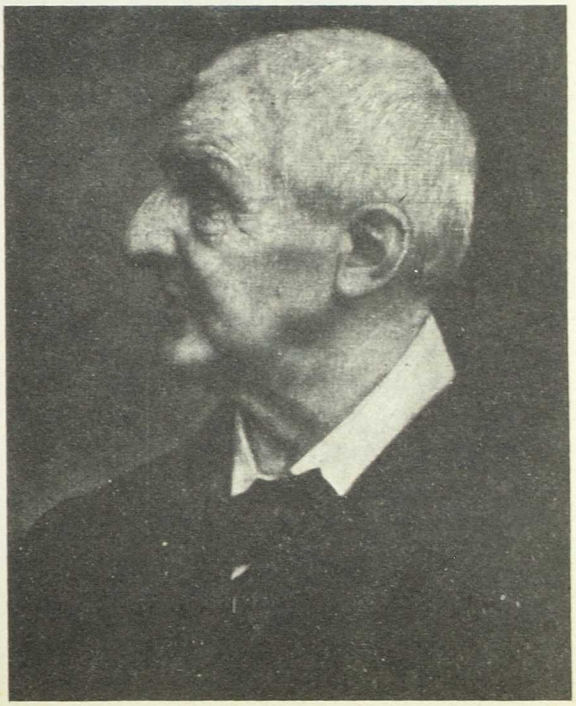
— El meticuloso acabado y la pureza de la obra de Brahms da lugar a una cierta complejidad para la adecuada interpretación correcta y clara a los oídos del espectador musical. Esto fue obstáculo para una fácil difusión en sus primeras audiciones. Por este motivo, Brahms no fue bien conocido hasta bien entrado el siglo XX, en los años posteriores a la primera guerra mundial.

Bruckner, Josef Anton. Nacido en Ansdelfen, un lugar de la Alta Austria, en el año 1824 y en un ambiente familiar de campesinos y artesanos. Dedicado a la interpretación del órgano en diversos lugares, fue titular en el Monasterio de St. Florian y en Linz antes de su llegada a Viena —cuando el compositor contaba con la edad de 40 años— en donde residió hasta su muerte, acaecida en 1896.

— Con un estilo en las obras de su primer período semejante al de las últimas Misas de Schubert, tenía como éste una gran facilidad para componer. Es Bruckner uno de los más definidos representantes de la música romántica germana.

— En sus obras pueden encontrarse influencias de Beethoven y de Wagner, pero su personalidad se manifiesta en el objetivo de un ideal expresivo, la mayoría de las veces estimulado por ideas temáticas de un amplio carácter místico, tendiendo a lo grandioso y, por esta razón, llevado a cabo a través de extensos desarrollos, ya que para el sereno deseo musical de Bruckner, los grandes movimientos poseían el necesario espacio para conmover y constituir el canto de alabanza a Dios,

Anton Bruckner
Cuadro del siglo XIX
Viena, Sociedad de Amigos de la Música



reflejado en la vastedad de la naturaleza y el universo.

He ahí la razón de la larga duración de la música de Bruckner.

— Lo más significativo de la obra de Bruckner son sus diez "Sinfonías" de las que la *Séptima*, sobre todo, figura con asiduidad en los programas sinfónicos.

Compuso también varias piezas de música de cámara y una extensa producción de música religiosa, en la que figuran grandes títulos, como el "Requiem", el "Magnificat" y la "Misa Solemne" en Si bemol menor.

— La música de Bruckner se escucha con facilidad y agrada de inmediato, como si se tratara de admirar un paisaje sonoro.

A pesar de esto, y quizá por las dimensiones, mientras en Alemania y Austria se interpreta con continuidad, fuera se escucha en escasas ocasiones.

No significa esto que el público de Viena, por ejemplo, la comprenda más inteligentemente que el de otro país cualquiera, sino que se siente especialmente feliz escuchando una obra que sobrepasa la duración de una hora, en un lenguaje sonoro con el que se encuentra identificado, al haberse desarrollado bajo las sombras de Beethoven y Schubert, y en su propia ciudad.

Rusia (Tchaikovsky)

— A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, una de las características que se observan en el proceso transformativo de la idea romántica es lo que se ha denominado *superación del idealismo.*

Musicalmente, dará lugar a la tendencia *nacionalista* —si esto es tema de otro capítulo posterior, ha de advertirse ahora para poder situar y conocer la obra de Tchaikovsky—.

— La atribución de una mayor importancia a los temas sociales, desde las ideas de Spencer y Marx, influirá para que la creación artística tienda a ser más objetiva y al mismo tiempo cuente cada vez menos, como estímulo expresivo, el ardor interior y el ambiente sentimental.

En historia del arte se distingue a esta etapa con la designación de *realismo.*

Una señal inequívoca es que en este proceso adquieren un desarrollo intenso las escuelas periféricas de Europa, y que las obras artísticas surgen mediante estímulos procedentes del lugar en que se realizan.

— En música, pueblos sin tradición anterior —Rusia, Bohemia, los nórdicos— la adquirirán con los nuevos principios que desembocarán en la escuela nacionalista, conviviendo, e incluso fundiéndose, con la tendencia europea generalizada en la que van a persistir los principios románticos.

— El artista nacionalista se siente identificado con el medio en que vive y el pensamiento de sus habitantes, con su geografía y sus tradiciones, y todo ello se convierte en elementos estimulantes de su objetivo creador.

Para que la obra musical responda a esa intención artística, el compositor tiene en cuenta la fisonomía de la canción y la danza popular para obtener una adecuación de sus partituras a las características de esos ritmos y relaciones melódicas.

Hay que advertir que esto no es absoluta novedad. Hay antecedentes inmediatos del reflejo del folklore en la música culta —Chopin, Listz—, menos inmediatos —Mozart, Haydn— e incluso, más lejos, en la polifonía del Renacimiento. Pero siempre de forma accidental, sin embargo, en el *nacionalismo* no sólo es premeditado, sino que la innovación consiste precisamente en su aplicación sistemática.

— Una de las escuelas nacionalistas más sobresaliente es la rusa.

Al prestigio universal obtenido por la literatura de Dostoyevsky, Chejov, Tolstoi, Gorki, etc., se une el de los músicos como Borodin, Mussorgsky y Rimsky-Korsakov,

Piotr Iljitch Tchaikowsky

en cuyas composiciones la técnica europea evoluciona de acuerdo con la orientación eslava que las motiva.

— Habiéndose desarrollado en Rusia desde el siglo XVIII una amplia actividad musical —compañías italianas y trancesas de ópera, actuación de destacados compositores e intérpretes— y un acelerado impulso a la enseñanza musical, la situación era adecuada para que en el siglo XIX se llegara a formar una importante escuela rusa.

— Dos orientaciones se manifiestan: la que intencionadamente se entronca con la música popular y tradicional, sacando de ella la configuración de su temática, y la que se adscribe a los principios románticos occidentales.

La primera tiene en Glinka su iniciador y al "grupo de los cinco" —Balakirev, César Cui, Borodin, Mussorgsky y Rimsky-Korsakov— sus continuadores. Ellos forman el grupo nacionalista.

De la segunda, es su más temprano representante Anton Rubinstein —de quien algunas composiciones, sobre todo pianísticas, alcanzaron difusión—. Pero es Tchaikovsky, discípulo del anterior, la figura principal de esta tendencia directamente ligada con el romanticismo occidental, y al mismo tiempo uno de los compositores más importantes de música rusa en general.

Tchaikovsky, Piotr Ilich. Nacido en el año 1840 en Votkinsk, ciudad de los Urales, y fallecido en San Petesburgo en 1893.

— Personalidad compleja y polémica, a causa de diversas y penosas circunstancias personales.
Encontró en la música el medio idóneo para poder realizarse al exterior desde la conflictiva intimidad de su alma.

— Sus obras encuadran en un romanticismo exaltado que conduce hacia un expresivismo exagerado, lo mismo en la concepción general de cada pieza que en el procedimiento de su escritura e instrumentación.

— El estilo de Tchaikovsky no se puede adscribir claramente en un rumbo determinado.
En él, por una parte, se alternan el procedimiento sinfónico tradicional con las formas típicas románticas de la música programática, y por otra, el espíritu clásico de la música occidental con el colorido y la flexibilidad expresiva del nacionalismo ruso.

— A pesar de que músicos y críticos de la época vieron en Tchaikovsky la presencia del espíritu europeo en la música rusa, y de que en la obra de este compositor hay un reflejo de su propio yo —dramático y poético al mismo tiempo— es una música indudablemente rusa.

— En la manifestación lírica de su agi-

tado mundo interior a través de su música, Tchaikovsky se expresa en un lenguaje sonoro muy interesante en el tratamiento instrumental y que revela un paralelismo con el comportamiento de los personajes de la novela de Dostoyevsky o el teatro de Chejov.

— De la numerosa producción sinfónica de Tchaikovsky, sobresale por su unánime familiaridad en el repertorio: seis "Sinfonías" —sobre todo la cuarta, quinta y sexta—, dos "Conciertos" para piano y orquesta, el "Concierto" para violín y orquesta; y entre las oberturas y poemas sinfónicos: "Romeo y Julieta", "1812", "Francesca de Rimini", "Marcha eslava". "Manfredo" y "Capricho italiano".

— Cultivó también ampliamente el teatro musical. En la ópera, de seis títulos y otros sin concluir, permanecen vigentes "Eugenio Oneguin", "Ondina" y "La Reina de Espadas".

— Sus tres ballets "El lago de los cisnes", "Cascanueces" y "La bella durmiente del bosque", gozan de la máxima popularidad.

— La continuidad de la línea trazada por Tchaikovsky, fue seguida posteriormente por otros compositores, entre ellos Rachmaninoff.

— Ya en vida, el arte de Tchaikovsky, testimonio sincero y auténtico de su lucha interior, alcanzó gran prestigio dentro y fuera de Rusia, y desde entonces todos los públicos se sienten atraídos por este estilo de música que, a pesar de su tendencia grandilocuente y efectista, tiene una personalidad que ejerce inmediata influencia en el oyente.

Juan Manuel Puente

Antecedentes y esplendor del drama musical: Ricardo Wagner.

14

El devenir del teatro musical a partir de las primerísimas experiencias florentinas, puede sintetizarse como una búsqueda constante y más o menos consciente de la expresión dramática. Era, a la vez que una reacción contra la ingenuidad, cuando no la grandilocuencia y hasta el artificioso convencionalismo imperantes en las sucesivas etapas del teatro lírico, una aspiración lógica del espíritu creador.

Ese argumento del "hacia una más cabal expresión dramática es mencionado en efecto en época tan temprana como la de Monteverdi y repetido a menudo hasta el famoso manifiesto de Calzabigi al asomar la era "gluckista"; aunque también fue una aspiración de Rameau en Francia y obraría decisivamente en la orientación teatral de Carlos María von Weber. Este admirable compositor, a quien en nuestro tiempo no se hace bastante justicia, no llegó tan lejos como hubiese podido sin duda porque su existencia fue demasiado breve y difícil. Pero en todo caso, jalonó su paso por el arte musical contribuyendo a él con tres creaciones de envergadura que respondían con bastante claridad a la aplicación de ese mismo concepto "hacia una mayor expresión": "Euryanthe", "Oberón" y sobre todo "Der Freischütz" ("El francotirador" o "El cazador furtivo" como también se la ha titulado algunas veces en nuestro idioma).

La última ópera mencionada, perfectamente clasificable en el género de la "ópera romántica" (conforme lo sería también "Lohengrin" de Wagner), es el inmediato eslabón de la cadena, a partir del cual habría llegado por fin la hora de la revolución que significó el teatro "integral" de Wagner, arribando por fin a la meta perseguida durante tiempo por los más significativos compositores. Sería injusto, empero, omitir en esta rápida reseña, por mor de la mera "apariencia formal" de sus óperas, los señeros nombres de Mozart y Beethoven. En cuanto al primero, su "Don Juan" —amado y odiado con la misma vehemencia por sus más eminentes colegas posteriores—, bajo su complaciente envoltura de *dramma giocoso,* explaya en efecto con la suprema maestría que ha debido reconocerse a Mozart en todos los géneros musicales abordados por él, buen número de los esenciales principios del inminente "drama musical" (denominación ésta, por demás lógica, que debemos al propio Wagner). Eso, a despecho de las limitaciones impuestas por la tradicional estructura subdividida en arias, dúos, tercetos, conjuntos y así sucesivamente. Por lo que atañe a Beethoven, a despecho del "semifiasco" que representó su "Fidelio", su esfuerzo en el mismo sentido sería por demás evidente, y hay en esta ópera momentos —como la escena de los prisioneros, el aria de Leonora y primer cuadro del acto final— que caben en el mismo marco.

La historia, con esa su comprobada inclinación permanente hacia una aceleración cada vez mayor, se precipita al iniciarse el siglo XIX. Apenas comenzado éste, nacen en el lapso de dos lustros que se inician en 1803, cuatro grandes compositores destinados a instrumentar el "gran cambio" de la música teatral. Eran ellos Héctor Berlioz (1803), Franz Liszt (1811) y Wagner y Verdi (1813).

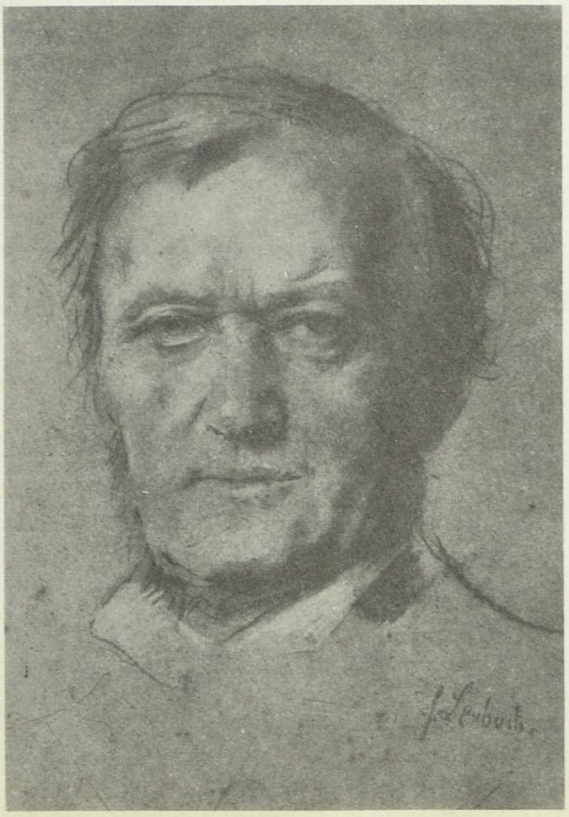
Entre tanto, María Luigi Cherubini (1760-1842) y Gaspar Spontini (1774-1851), sobre todo este último, seguían arrimando bien talladas dovelas al surgente edificio del "drama musical". La "Medea" de aquél (1797) y "La vestale" (1804) del segundo, constituyen con toda evidencia etapas intermedias en el camino que está orientando a la ópera hacia los esquemas del "drama musical", a la espera de su definitivo codificador, Ricardo Wagner.

Bastante curiosamente, de aquel cuarteto de geniales renovadores del arte musical en sus varias direcciones, nacidos en los primeros años del siglo XIX, los dos primeros, a quienes en modo alguno puede considerarse "operistas", han contribuido en forma decisiva —Liszt sobre todo—, tanto desde el punto de vista conceptual como desde el ángulo de la técnica musical, a hacer posible la "revolución wagneriana", que a su vez iba a influir —a pesar del propio interesado y

de sus admiradores y epígonos— en la última y fundamental etapa creadora del gran operista italiano ("Aida", "Otello" y "Falstaff") inmerso hasta ese momento en la nueva ola del romanticismo teatral, siguiendo los pasos de Donizetti, aunque con un genio sin duda mucho más auténtico y también mayor intensidad en el aspecto dramático de su música. Lo que ya quería decir algo.

El gran maestro de la música francesa Vincent d'Indy ha llamado atención en uno de sus clarividentes escritos sobre un hecho innegable, aunque no siempre admitido por los estudiosos. Y es que eso que hemos dado en llamar "la orquesta wagneriana" no es otra cosa que "música de Wagner en la orquesta de Liszt y de Berlioz". Es éste un afortunado concepto que no se debe olvidar, máxime cuando estamos conscientes de que la posteridad no ha rendido aún a la herencia musical de estos dos precursores la justicia que merece.

Richard Wagner



La confrontación cronológica de la labor creativa de Liszt y Wagner revela, como lo ha puesto en evidencia en un documentado estudio el musicógrafo galo Marcel Beaufils, la considerable influencia que la obra del primero ha ejercido sobre la del segundo. Que sus contemporáneos no lo hayan visto o no se hayan mostrado propicios a admitirlo, debe cargarse en la cuenta del "peor enemigo" de Liszt, quien no era otro que él mismo, en su espectacular, apabullante capacidad de virtuoso del piano. Sus contemporáneos sólo podían o querían ver en él —en efecto— al taumaturgo del piano, aureolado por añadidura con cierto prestigio "donjuanesco" y, ¡quién se atreve a dudarlo!, con ciertas ostensibles cualidades que en nuestro tiempo le hubieran hecho pasar, en las mismas condiciones, por un "showman" si es que no por un "playboy".

Para acentuar aún más el aspecto grotesco de esta aberrante injusticia de apreciación, ni siquiera sus ilustres colegas, compañeros de ruta, a quienes jamás dejó de prestar su apoyo y hasta ayuda económica cuando fue necesaria, empleando además su prestigio y su posición en Weimar para tratar de impulsar sus respectivas carreras, supieron mostrarse con él justos ni generosos. Para Berlioz, la obra creadora de Liszt era "la denigración absoluta del arte" y Wagner —que había entrado impunemente "a saco" en los hallazgos técnicos y hasta en el acervo melódico de su suegro (Wagner casaría en efecto en segundas nupcias con Cósima Liszt, tras quebrar con la menos airosa impudicia el matrimonio de ésta con Hans von Bulow, apóstol de su música por añadidura)— se esmeraba en restar siempre importancia a la música de su amigo y protector. Acaso, ajustando su conducta a la carencia de ética de quienes acostumbraban a denigrar a sus posibles competidores en un esfuerzo para mantener más despejado el propio camino. (Ha-

gamos justicia, empero, a la siguiente confesión que se le escapó una vez en cierta carta dirigida a su íntimo amigo Richard Pohl: "Desde que he conocido las obras de Liszt —hablo desde el punto de vista armónico— me he transformado en otro hombre". ¡Menos mal que siquiera lo admite desde el punto de vista armónico"!).

Antes de poner punto final al capítulo de los antecedentes que es conveniente tener en cuenta —sin ánimo de menoscabar la extraordinaria importancia de la auténtica "revolución" que la obra de Wagner iba a constituir a partir de "Lohengrin"—, volvamos atrás por un momento para examinar ese cotejo cronológico Liszt-Wagner de que habláramos, aportando de paso mayor fuerza de convicción a la congruencia de esa efectiva influencia "lisztiana". Para comenzar, en la producción pianística del autor de "Christus", obras como los volúmenes iniciales de "Los años de peregrinación" (1835-38) y la *Sonata quasi una fantasía* ("Aprés una lecture de Dante") (1839), se advierten con claridad los principales y más característicos aspectos de la técnica del compositor, en tanto que Wagner trabaja todavía en su "Rienzi", que una vez terminado (1842) no pasará aún de ser sino una "grand ópera" de gran espectáculo, a la manera de Meyerbeer. A principios de 1855 están prácticamente compuestos todos los poemas sinfónicos de Liszt, y Wagner guarda entre tanto silencio absoluto, en lo que a composición se refiere, puesto que dedica todo su tiempo a exponer sus teorías sobre el teatro musical en el curso de una serie de escritos en los que se desliza la expresión de "música del porvenir" aplicable, con no pequeña presunción, a la que se dispone a componer en los años venideros, excitando la hostilidad de su creciente ola de enemigos. La "música del porvenir" no es por el momento otra cosa que una entelequia en la que irían a fundirse armoniosamente todas las artes: la poesía, la música, el drama y las artes plásticas.

Aparte de esta pretendida fusión, ¿en qué consistirá, en su esencia, la "revolución wagneriana" de la que habrá de surgir, casi como un nuevo género al margen de la ópera tradicional?

Musicalmente puede sintetizarse en lo que el mismo compositor identificó como "la melodía infinita". Desaparecen las divisiones, y la obra musical se convierte en algo así como una extendida sinfonía dramática en la cual la "forma" se ajusta indispensablemente al desenvolvimiento de la acción, sin concesiones al divismo y colocando —idealmente, claro, porque en la práctica será siempre lo que prevalezca— por vez primera el texto y la música en un plano de igualdad.

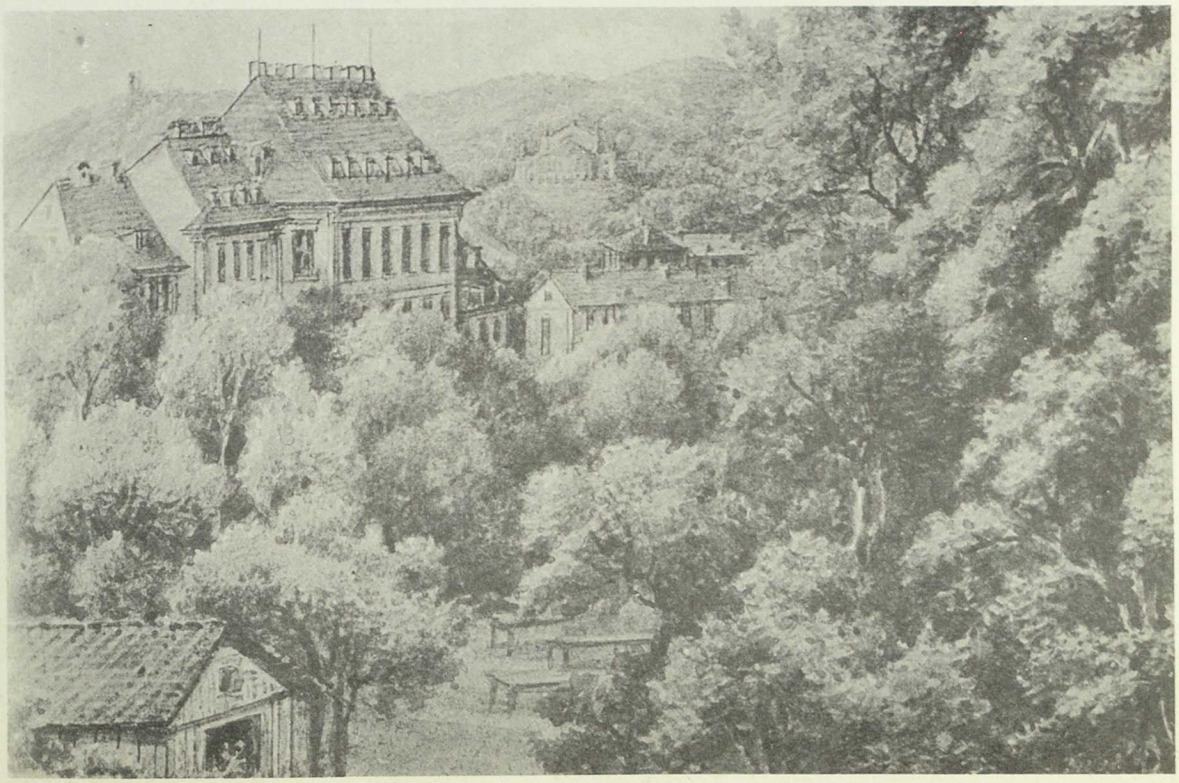
Pueden ser considerados prototipos perfectamente ajustados a esa descripción, todas las obras de Wagner que él mismo describe como "dramas musicales", a saber, las cuatro etapas de "El anillo del Nibelungo" ("El oro del Rhin" que hace las veces del prólogo precediendo en este orden a "Las walkirias", "Sigfrido" y "El ocaso de los dioses") y "Tristán e Iseo" (*Tristan und Isolde*). También se atienen a los principios de la "melodía infinita" "Los maestros cantores" y "Parsifal", pero en su respectivo caso, Wagner opta por definirlos en ese orden, "comedia musical" y "festival sagrado para la consagración de la escena". En el teatro Wagner de Bayreuth, como en muchas otras salas del género, está todavía interdicto el aplauso cuando sube a escena esta suerte de "misterio" o "auto sacramental" del siglo XIX.

En sus anteriores obras, desde "Las Hadas" y "La prohibición de amar", a "Rienzi", "Tannhäuser" y "Lohengrin" (donde aparecen ya algunos rasgos del definitivo Wagner, que la denomina "ópera romántica" para diferenciarla de las precedentes) prevalece aún la estructura tradicional dentro de la cual los sucesivos números conservan su plena independencia individual. Aunque se presenten con indudable frecuencia ejemplos parciales de "melodía infinita" previos a la enunciación de la teoría "wagneriana", la solución de continuidad entre los sucesivos números es, en general, claramente discernible.

El prototipo de lo que Wagner ha pretendido alcanzar mediante el uso de la "melodía infinita" lo tenemos sin duda en "Tristán", donde puede decirse que toda la partitura, que habrá de fluir sin pausa alguna cual arrolladora corriente, parece emanar del memorable preludio (del cual decía Berlioz —aunque eso sí, después de una audición al margen del contexto escénico— "no haber entendido absolutamente nada").

De igual modo podrá afirmarse que todo "El anillo" está contenido ya en ese potente acorde de Mi bemol que da comienzo a la introducción del prólogo, y se prolonga prácticamente a lo largo de 136 compases. Vale la pena intentar una sumaria descripción de ese portentoso hallazgo cuya existencia bastaría para demostrar el genio probablemente sin precedentes del autor. Dicha introducción comienza por un sonido profundo y vago (octava de los bajos *divisi* a la que se agrega a poco la quinta de los fagotes). Luego, las ocho trompas repiten sucesivamente, comenzando por la octava, el motivo del tema del Rhin. Es la forma más sencilla y rudimentaria del tema que pronto habrá de constituir una admirable armonía de las trompas, siempre sobre el doble pedal grave reforzado más tarde por los graves del metal. El segundo motivo, expuesto por los violonchelos y proseguido por violas y violines, es una suerte de ondulación sonora, imagen plástica del discurrir de la corriente. El mismo diseño, aunque más movido, va a reaparecer luego a cada instante a lo largo de la primera escena, que se supone en el fondo del Rhin.

Vista de Bayreuth



La tercera forma del tema del Rhin es más precisa que el primer motivo. La expone y repite la madera con acompañamiento de la ondulación, doblemente movida, en la cuerda. El preludio descrito se eleva así desde el profundo y oscuro germen sonoro inicial, que genera y sostiene el acorde hasta la más rica expansión de policromía orquestal, en la que parece ondular y deslizarse la corriente del caudaloso río.

Y hasta el momento en que se hace oír la voz de Woglinda —una de las náyades (con el tema de las ondinas)— todo no habrá sido sino la genial expansión del acorde mencionado, que sólo entonces cambiará la armonía a La bemol.

En buena medida, el ejemplo que acaba de describirse refleja con bastante precisión y persuasiva elocuencia en qué grado, según la idea de Wagner, la intervención de la orquesta es decisiva en la función de contribuir en forma sustancial a la "expresión dramática". El centro de gravedad de la ópera clásica y de la ópera romántica se ha trasladado desde el proscenio desde el cual se hacen oír los cantantes hacia el foso de la orquesta, orquesta por otra parte monumental, que creará al compositor no pocos problemas de captación por parte de los espectadores. Ello le inducirá a "sepultar" físicamente a sus instrumentistas —en ese teatro de los Festivales de Bayreuth donde redondeará arquitectónicamente su vasta concepción del teatro musical— en una concavidad oculta a los ojos de los espectadores, que los primeros "wagnerianos" calificarán de "abismo místico", denominación que encajaba perfectamente con el concepto de "arte-religión" concebido por Wagner; y con no poca razón, porque la fórmula era ideal para trastornar y retener la imaginación de un vasto público. Prueba de ello es que sigue funcionando hasta hoy, pese a haber declinado con el paso del tiempo el fanatismo inicial de los "wagneristas". No le quedaba a Wagner otro recurso para preservar en la medida posible el equilibrio indispensable entre las voces y el caudal sonoro de su monumental orquesta. Ya que a Wagner, excelente poeta y autor de sus libretos, le interesa sobremanera que el texto completo de sus dramas pueda ser en todo momento perceptible a sus espectadores. Aspiración con la que no siempre cooperan los directores de nuestro tiempo y en los teatros corrientes donde el foso orquestal se halla a la vista de los espectadores y el caudal sonoro carece de vallas que lo reduzcan o suavicen, dando pábulo a ese infame tópico según el cual "la música de Wagner no es más que puro ruido", que todos hemos oído proferir alguna vez a algún presunto "entendido".

El empleo del "motivo conductor" (*leit-motiv*) es la característica más saliente y aparente de la forma de expresión del compositor, quien, ni ha sido el primero ni será el último músico que haya usado tan lógico y servicial artilugio, ni es siquiera culpable del hecho que sus motivos conductores (55 pueden contarse en "Tristán e Iseo", 70 en "Los maestros cantores de Nuremberg y 87 en "El ocaso de los dioses") porten como coletillas las denominaciones que le han sido adjudicadas por los primeros comentaristas asociados a la música de Wagner, tales como —por poner algunos ejemplos sugestivos— "Deseo", "Travesía marítima", "Filtro de amor", "Delirio de amor", "Fatalidad", "Muerte", "Marineros", "Interrogración de Eva", "Gloria de Nuremberg", "Noche estival", "Renunciamiento", "Canto de la adolescencia", "Pacto", "Esclavitud", "Sigfrido héroe", "Justificación de Brunhilda", "Dolor de Wotan", "Trabajo de destrucción" y así sucesivamente. Estas coletillas indignaban de tal modo a Debussy —uno de los tantos "wagnerianos a pesar suyo"— como para moverle a rechazar por boca de su Monsieur Croche "antidilettante" esa música "en la que los personajes tenían que llevar etiquetas como los productos de farmacia". ¡Lo que no le impediría luego emplear él mismo su pequeña colección de *leit-motivs* nada menos que en su *Pélleas et Mélisande!*

Esa suerte de "guía turística" como podría considerar un chusco al orientativo pro-

cedimiento de los motivos conductores, es, sin embargo, utilísima para seguir con absoluta precisión, sin riesgo de error, el desenvolvimiento del drama y los personajes presentes o meramente sugeridos en la tupida trama del mundo sonoro "wagneriano". El compositor se amoldó a ella sin objeciones creyendo sin duda útil y razonable la fórmula. Y como ya se ha dicho, aunque todavía pasa para muchos por el "inventor del *leit-motiv*", el procedimiento —si bien menos organizado y estructurado que en su caso— era moneda corriente en buen número de sus predecesores, sin excluir al mismo Mozart, quien en más de una ocasión echa mano a un recurso tan útil como lógico.

Es en verdad el *tratamiento* del leit-motiv, y no éste en sí mismo, lo que constituye el gran invento o descubrimiento de Wagner, puesto que el compositor, maniobrando con la misma agilidad que el *Pulcinella* de la *commedia dell'arte,* cambia mil veces de forma a su flexible birrete, elabora, modifica, yuxtapone sus motivos conductores para amoldarlos a las cambiantes situaciones de los personajes y de la trama que los arrastra consigo. Podríamos sugerir, como ejemplo característico de lo que antecede, una comparación entre los temas que individualizan a Sigfrido antes y después de su encuentro con Brunhilda, cuando habrá sido transformado por ésta, a través de su primera y última noche propicia, de criatura ingenua y selvática que era, en el actual Héroe, llamado a cumplir por trágico camino la voluntad de Wotan, o sea la redención del oro del Rhin, acompañado éste, hasta los últimos momentos por la maldición del nibelungo Alberich.

La complejidad de la textura en las obras de la culminación wagneriana —como ya se ha dicho, a partir de "El oro del Rhin" y hasta "Parsifal"— es tal, que resulta difícil, si es que no imposible, separar en su caudaloso y expresivo conjunto los indisolublemente conjugados recursos de la armonía, el timbre y el ritmo propios del caudal sonoro.

"Tristán e Isolda"
Frontispicio del tercer acto a la 1.ª edición italiana

Es oportuno glosar aquí una vez más a Marcel Beaufils en su excelente estudio sobre Wagner cuando dice textualmente: "El idioma [*de Wagner*] a partir de la Tetralogía sobre todo, sigue en cierta medida la suerte de los motivos conductores, que llevan consigo el color o bien lo cristalizan a su alrededor. Desde el acorde perfecto arpegiado [*el acorde en Si bemol de la introducción al "Oro del Rhin"*], símbolo de un mundo no perturbado todavía por las pasiones, hasta las complejas alteraciones de "El ocaso de los dioses" donde se disgregan los grados y las funciones y mediante la profusión semitonal se ofrecen las conducciones polifónicas más cerradas, puede decirse que la agregación sonora es, a cada instante, la alquimia sonora de un estado interior determinado".

Ese tratamiento, decididamente cromático, es lo que iba a iniciar en pleno siglo XIX el proceso de desintegración tonal que conduciría a la música a través del visionario Mahler hasta el atonalismo, que codificado por Schönberg tenemos hoy por fundamento obligado de la música de nuestro tiempo.

Resulta difícil resistir a la tentación de mencionar aquí el chasco de tantos augures de bolsillo, que a comienzos de este siglo consideraban la música de Wagner —en abierta contradicción con el compositor cuando la definía como "música del porvenir"— como una suerte de ocaso sin consecuencias. La obra está ahí, sólida como una roca, constituida por una serie de inequívocas obras maestras, a cuyo inmediato influjo es todavía imposible resistir. Y si bien es cierto que como tal, y dada su extraordinaria individualidad, no ha podido tener continuadores, ¿quién se atreve a negar la decisiva influencia wagneriana —por acción o por reacción— en la evolución posterior del teatro lírico y, en rigor, de *toda* la música de nuestro tiempo?

Asimismo, después de Wagner, ha sido imposible a los compositores disponerse a escribir una obra de teatro musical sin tener en su mano un verdadero "libro teatral", valedero *per sé,* con caracteres de real sustancia que accionan dentro un auténtico conflicto dramático. También en este aspecto, la deuda que la música ha contraido con Wagner ha sido y seguirá siendo considerable.

Como dramaturgo fue Wagner ensalzado, discutido, negado y endiosado antes y después de su desaparición. Sin embargo, no es preciso ser muy lince para detectar la trascendencia de su labor poético-teatral.

Como es archisabido, el compositor bebió con preferencia —como fuente inspiradora de sus obras— ya en las sagas de la mitología germánico-escandinava ("El anillo"), ya en materiales legendarios de distinta procedencia. Salvo en el caso de la temprana "Prohibición de amar", en la que el asunto está tomado de Shakespeare. Pero sus "adaptaciones", lejos de ser más o menos literales, ni de apartarse peligrosamente del modelo, fueron verdaderas re-creaciones, tan lógicas, tan sustancialmente dramáticas, tan bien sazonadas, que llegan a hacernos parecer "reales" los personajes legendarios o mitológicos evocados, y sus interpretaciones de sagas y leyendas, resultan a la postre más verídicas y, sobre todo, dramáticamente más intensas y conmovedoras que los respectivos originales.

Así, cualquiera que tenga acceso a la leyenda bretona de "Tristán et Yseult" (tan fielmente recogida tanto por Josep Bédier como por Géneviéve Nanteuil), después de haberse familiarizado con la "interpretación wagneriana" del mito, se sentirá inexplicablemente defraudado, echando de menos la cohesión y claridad dramáticas logradas por el compositor-poeta en su exposición del conflicto amoroso de los protagonistas, dentro del marco de sus antecedentes legendarios. Otro tanto puede decirse sin riesgo alguno de error en el caso de "Los nibelungos" *.

La misma habilidad de poeta y dramaturgo se pone en evidencia cuando aborda la tarea de fundir en un solo conflicto dos o más leyendas igualmente válidas, conforme

* Nos preguntamos si habrá Wagner tenido jamás *in mente* que al realizar su monumental Trilogía —o Tetralogía, como suele ser comúnmente designada en atención a la real importancia de su vasto prólogo— habría dado cima a una inmensa "sinfonía vocal" de carácter cíclico, en la que "El oro del Rhin" hace las veces de temáticamente fecundo *Allegro* inicial, "Las Walkirias" es el maravilloso *Andante* (precedido por una introducción *Allegro appassionato*), "Sigfrido" se manifiesta en toda la riqueza de un diáfano y atmosférico *Scherzo* "al aire libre", en tanto que "El ocaso de los dioses" (o mejor, con su primitivo título de "La muerte de Sigfrido") anticipa, suerte de *Adagio lamentoso*, la trágica tensión explayada años después por Tchaikovsky en su *Patética*. La conformación externa, el concepto de lo pintoresco, podrán descubrirse en los movimientos impares de esa monumental sinfonía; la vibración honda, el estremecimiento dramático, la peripecia trágica, en los pares. En cuanto a la más lograda calidad poético-musical habrá de buscarse en los movimientos interiores del inmenso fresco "Nibelúngico", "Las Walkirias" y "Sigfrido", que son otras tantas obras maestras parciales dentro del gran continente magistral.

ocurre en "Tannhäuser", donde la base nutricia es la de "El torneo de cantores en el Wartburg" (hallada en el Sängerkrieg, del siglo XIII, que habría de proporcionarle asimismo la idea inicial acerca de "Lohengrin") diestramente combinada con la del Caballero Tannhäuser, que resulta en sus manos una mezcla del disoluto trovador que llevaba ese nombre con uno de los cantores del torneo, Heinrich von Ofterdingen. Pero la imaginación del compositor no se detiene allí, puesto que la salvación del caballero, por intercesión de Santa Isabel, es su concepción enteramente personal y torna el poema más elevado y más verdadero que la leyenda original, en la que el errante caballero, anatematizado por el Papa Urbano IV y condenado por él al fuego del infierno, regresa de las delicias del Vensberg camino de su eterna condenación. (Por cierto, entre los "cantores" que se mencionan en la leyenda del Wartburg se halla Wolfram von Eschenbach, quien fue el autor del poema "Parzival", fundamental inspirador del futuro "Parsifal").

En el caso de "Lohengrin", su libro es el resultado de la hábil asociación de la leyenda de Lohengrin, el Caballero del Cisne, con la del Santo Grial y la de Elsa de Brabante. Y aun cuando Wagner el poeta, tuvo ya en vida —¡quién no!— muchos detractores, contó asimismo con el apoyo de defensores de inmenso prestigio. Como Liszt, quien expresa en un famoso ensayo sobre aquel compositor-poeta: "Entre las ideas que Wagner ha expuesto en sus escritos sobre el arte y el porvenir... la que más directamente actúa sobre las inclinaciones de su genio, es su concepción del *drama* en sí... Su obra más reciente, "Lohengrin", lo revela en forma más absoluta que ninguna de sus precedentes... Es imposible justipreciarla si se empeña uno en buscar en ella las antiguas estructuras escénicas. ¡Con cuánto sentimiento poético ha revestido Wagner su asunto!" Y continúa un poco más allá: "Su libreto representa un drama más completo, más hábil, y de la más elevada perfección literaria. Por la magistral originalidad de su estilo, la belleza de su versificación, la ingeniosa disposición de la trama, la elocuente pasión de sus palabras, merecería ciertamente figurar en la celebración de un festival cuyo venerado héroe fuera Goethe, *en primera fila* entre las creaciones más poéticas que la musa de la vieja Alemania ha sabido inspirar en época reciente".

Constituye una excitante experiencia familiarizarse con las fuentes estudiadas por Wagner para idear y versificar su libro de "Parsifal" para cotejarlas luego con éste y justipreciar el grado de genialidad que su compaginación revela. Los relatos medievales más prestigiosos de la leyenda del Santo Grial, y que Wagner tuvo sin duda a su disposición, fueron los de Chretien de Troyes, oriundo de la Champagne, compuesto alrededor de 1180; de Robert de Boron, del Franco Condado, quien un par de decenios más tarde escribió el "Romance de la Historia del Santo Grial" y, por último, el ya citado Wolfram von Eschenbach (1210), cuyos rasgos orientales, presentes en la realización wagneriana fueron posiblemente el resultado, por parte de este trovador, del conocimiento de una muy similar leyenda mahometana, ya que uno de sus héroes, Flagetanis, interviene en el relato del poeta alemán (del árabe *Felex-Taani,* "la segunda esfera").

En manos de Wagner, una inspirada selección de básicos elementos, escénicamente combinados con mano maestra, se convierte en una suerte de "generador de tensiones viscerales". Lo que no es óbice para que cuando "Parsifal" es representado con rigurosa propiedad dramática y visual, pueda ser considerado asimismo un "misterio" con rasgos inequívocos de "teatro mágico" medieval. Claudio Debussy, testigo difícilmente sospechoso de "inclinaciones wagnerianas", luego de zarandear durante algunas líneas ciertos aspectos individuales de algunos personajes —el de Amfortas, especialmente— concluye un artículo que dedicó a esta obra en su breve etapa de crítico musical con las siguientes palabras: "Nada en la música de Wagner alcanza una belleza más serena que el preludio del tercer acto y todo el episodio del

Encanto del Viernes Santo... La suprema belleza de "Parsifal" es incuestionable. Se oyen en esta obra sonoridades orquestales únicas e imprevistas, nobles e intensas. Es uno de los más hermosos monumentos sonoros que se hayan levantado a la gloria imperturbable de la música".

* * *

La vida de este compositor, en buena parte presentada por él mismo en su famosa autobiografía, es sobradamente conocida para tratar de esbozarla en toda su extensión antes de finalizar este capítulo que fundamentalmente le concierne. Está en cambio bastante poco difundida la primera etapa de su vida musical —la de su formación— y a ella queremos referirnos muy sintéticamente antes de terminar, con el fin primordial de llegar a la comprobación de que este verdadero "monstrúo de la música" fue en cierto modo un autodidacta.

Atraído en los primeros años de su adolescencia por la literatura, tuvo su primera impresión musical cuando era todavía un joven de quince años, al asistir a un concierto en el Gewandhaus de Leipzig (donde naciera en febrero de 1813) a una ejecución de la séptima sinfonía y la obertura "Egmont" de Beethoven. Esa toma de contacto con el arte de los sonidos fue realmente perdurable. El chico regresó a su casa como sonámbulo o mejor como un enfermo, tal como asegura Wagner en "Mi vida".

Desde ese momento fue su obsesión llegar al conocimiento cabal de la música. Al día siguiente acudió a la tienda de música de Wieck (el futuro yerno de Schumann), donde adquirió —a crédito— un "Método del bajo cifrado" de Logier. Comenzó a descuidar en forma notoria sus estudios corrientes, y el descubrimiento familiar de su actual pasión y la firma voluntad expresada por él a su madre, provocó una temprana ruptura entre ambos. La ex-señora Wagner, pues era viuda, había casado en segundas nupcias con cierto Geyer, viejo amigo de la familia en quien cierta maledicencia posterior ha querido ver al verdadero padre de Ricardo, no obstante el fehaciente testimonio en contra del extraordinario parecido físico del muchacho con un tío suyo, hermano de su padre, de quien se conservan hasta hoy retratos que demuestran con toda evidencia que Wagner se parecía a su tío paterno como una gota de agua a otra.

Aprendió entonces rudimientos de violín con Robert Sipp —un músico de la orquesta del Gewandhaus— hasta que la familia, convencida ya de que la decisión del joven era irrevocable, lo encomendó al organista Gottlieb Müller, quien iba a ponerle en contacto con los más esenciales conocimientos de contrapunto y armonía.

Ricardo se resistía empero a comprender y admitir la necesidad de las reglas y de toda esa técnica contrapuntística que trataba de transmitirle Müller, y que a él se le antojaba "pura pedantería". La música era entonces, para él, "una monstruosidad mística y sublime, a la que obstaculizaba toda regla o limitación que se le asemejara".

Resolvió pues dedicar sus noches solitarias a copiar cuidadosamente las obras de Beethoven que llegaban a sus manos, para descubrir allí con delicia que las "reglas de Müller" estaban espléndidamente violadas por su ídolo. En esa música reinaba la vida, la frescura y una suerte de constructivo desorden que, naturalmente, le apasionaron.

Era preciso —se dijo—, conocer la Novena. De ella se comentaba en Leipzig que había sido compuesta por Beethoven estando "medio loco". Mayor razón para estudiarla en busca del elemento demoníaco de aquel genio.

Una representación de "Fidelio" con la hoy legendaria Guillermina Schroeder-Devrient como protagonista, exaltó de nuevo su imaginación, conmoviéndole profundamente. "No recuerdo acontecimiento alguno —confirma en su autobiografía— que haya ejercido sobre mí una influencia tan decisiva como este acontecimiento".

Cósima Wagner
Pintura del siglo XIX
Bayreuth, centro de cámara

Con los escasos conocimientos que en realidad ha adquirido, se atreve a escribir una obertura en Si bemol, que una vez terminada presenta a Dorn, el director de la orquesta del Gewandhaus. La partitura es gráficamente impecable; auténtica caligrafía musical, con la parte de la cuerda escrita en rojo, la madera en verde y el metal en negro.

Dorn es un músico propenso a estimular a los jóvenes, y para su sorpresa y delicia, acepta la obertura de aquel joven y le promete incluirla en uno de sus próximos programas. Así lo hace, con el título de "Obertura nueva" y sin dar a conocer el nombre del autor. Glosemos por un momento el relato del propio Wagner: "El tema principal del *Allegro* estaba escrito a cuatro tiempos, pero después de cada compás yo había intercalado un quinto, completamente independiente de la melodía y que era acentuado por un golpe de bombo. El efecto inicial era de sorpresa, pero la reiteración violenta y obstinada de ese golpe de bombo que hiciera sonreír primero a la sala, pronto la hizo estallar en risotadas".

Sigue el compositor describiendo su martirio a medida que la obra progresaba, puesto que de todos los asistentes era él el único que sabía que ese desgraciado golpe de bombo iba a continuar, y cada vez con más fuerza, hasta el último compás. Dice haber perdido el conocimiento real de lo que ocurría, para volver a sus cabales sólo cuando la obertura hubo concluido. El público, respetuosamente germánico, se mantuvo en calma. No hubo silbidos ni protestas, sino una suerte de estupor.

Esto tenía lugar en 1830 —el año de la "Sinfonía Fantástica" de Berlioz— y nuestro joven músico acababa de cumplir los 17 años. Comprendió que debía mejorar sus conocimientos y tuvo la suerte de que su familia aprobara su pretensión de tomar nuevas lecciones, ahora con Teodoro Weinlig, el entonces sucesor de Bach como "Kantor" en la iglesia de Santo Tomás. Este dispuso que su nuevo alumno recomenzara puntualmente sus estudios para avanzar a partir de Bach y Mozart. Exigía a su discípulo que modulara por sí mismo los temas, para analizarlos luego, reducirlos, extenderlos, reestructurarlos en forma de fuga o de canon. Wagner se convenció inmediatamente de que aquello no era "la árida pedantería" que los métodos de Müller le hicieron suponer. Y no fue sólo la ciencia de la notación musical lo que Weinlig enseñó a Wagner, sino el arte de *oír* esas notas y apreciar sus valores.

Cuando corrían apenas seis meses del comienzo de las lecciones, el maestro se presentó en casa de la madre de Wagner. Mme. Geyer pensó naturalmente que Weinlig venía a renunciar al alumno dándole por imposible. Mas se equivocaba de medio a medio. Lo que el honesto Weinlig venía a informarle era que "a su joven discípulo nada le quedaba ya por aprender".

Poco después, la famosa casa editora de Leipzig Breitkopf & Haertel publicaba las dos primeras obras de Wagner, una sonata en Si y una polonesa en Re, ambas para piano. Meses más tarde, la orquesta del Gewandhaus estrenaba una nueva obertura en re menor, que obtuvo gran éxito, rubricado en la siguiente temporada por el que logró su primera y única sinfonía. El joven Wagner tenía entonces 19 años y obtenía a poco su primera contrata, como director del coro en el teatro de Wurzburg. De ahí a Magdeburgo y a Riga, para comenzar la fabulosa carrera por todos bien conocida.

* * *

El impacto que significó la difusión de las teorías de Wagner, en cuanto atañían al drama musical, teorías apuntaladas en su caso por una increíble sucesión de obras maestras, no ha tenido paralelo en toda la historia de la música, con la sola excepción acaso de la legendaria "querella de los bufones" registrada en París un siglo y medio antes, lógicamente carente de repercusión internacional que aseguró a la entablada entre "wagneristas" y "antiwagneristas" el creciente desarrollo de los medios de comunicación.

El mundo se apasionó. Se constituyeron bandos opuestos de los cuales el menos nutrido fue al comienzo el de los que estaban por el compositor, aunque se vio sostenido desde los primeros días por las plumas de mayor prestigio en el periodismo y la literatura. Pronto fue creciendo su número y mientras los órganos de la opinión participaban activamente en la asombrosa polémica, se publicaban libros dedicados al tema, y las representaciones eran en todas partes seguidas en calles y cafés hasta altas horas de la madrugada, al prolongarse en la inevitable discusión que hacía de epílogo a las funciones.

Todo eso ha quedado ya muy atrás. Las aguas han remansado. La música continúa su lógica evolución y ya no es indispensable confesarse "wagnerista" para afirmar que su estética ha producido en las generaciones posteriores frutos de importancia innegable. En el teatro, a la búsqueda instintiva de nuevos caminos, la ópera romántica evolucionó hacia el "realismo" (que en Italia se llamó luego "verismo"), y un genio inmaduro pero potente como el de Moussorgsky reveló las posibilidades del "naturalismo prosódico" comunicando a Debussy el impulso de que este genio demasiado perezoso había menester para componer su maravilloso "Pélleas et Mélisande" (1902), lo más al margen que le fue posible de la todavía avasalladora influencia del mito "wagneriano". A ella había escapado también a duras penas, precediéndole por breve lapso, el genio latino de Giuseppe Verdi, en sus dos *capolavori* para el teatro musical: "Otello" (1887) y "Falstaff" (1893), ambas con libro de Arrigo Boito basado en Shakespeare y maravillosamente transferidas, una y otra ópera, al medio musical.

Pero esto es harina de otro costal; materia que habrá de tratarse en otros capítulos de esta guía para la Iniciación Musical.

Javier Alfonso

El Romanticismo español: Masarnau, Adalid, Marqués. Esplendor de la guitarra: Sor, Aguado, Tárrega. La zarzuela. Lírica española del XIX: Arrieta, Barbieri, Caballero, Bretón, Chapí, Chueca, Jiménez. Lírica del XX: Vives, Usandizaga, Serrano, Luna, M. Torroba, Sorozábal.

15

El "Romanticismo" español en música, no puede ser enjuiciado ni valorado en su significación estética con el mismo criterio ni enfoque que lo pueda ser en los países de la Europa central donde este movimiento renovador tuvo su origen y razón de ser. Si consideramos el aislamiento musical en que España vivió durante los siglos XVII, XVIII y XIX y la pobreza de su producción en esta rama del arte, comprenderemos cómo en España no puede acusarse el tránsito del Clasicismo al Romanticismo de un modo tan definido como en aquellos otros países europeos que durante esos tres siglos alcanzaron momentos estelares, tanto en figuras geniales como en la calidad y cantidad de su creación artística, que constituye la base de la historia de la música universal y cuyos nombres y obras han sido tratados en anteriores capítulos. Pero, no olvidemos que ese nivel creacional del Clasicismo y Romanticismo europeos, aportó la consiguiente educación musical de sus respectivos pueblos, cuyas consecuencias perduran, seleccionando y marcando niveles en la cultura musical de las actuales generaciones.

Al comienzo del siglo XIX, España se enfrentaba con un nivel musical totalmente desfasado del que venía imperando en el resto de Europa, y solamente algunas figuras con talento y curiosidad por tomar contacto con aquellos ambientes, aportaron a España algo que pudiera servir de semilla y de acicate para acercarse a otras tendencias estéticas ajenas a las que aquí imperaban. Prescindiendo de la personalidad de Arriaga (ya tratada en el Capítulo IX) que pudo haber sido la figura excepcional española del siglo XIX, nace un año antes en Madrid, Santiago Masarnau (1805-1882), figura interesante, no solamente por su valor como compositor y excelente pianista, sino también por su labor difusora de la música de los grandes maestros, en su afán de elevar el nivel artístico-cultural de sus contemporáneos, casi totalmente ignorantes de lo que en música se hacía más allá de nuestras fronteras y con sus gustos limitados a la llamada "música de salón" que en aquellos tiempos imperaba y constituida por Polkas, Mazurcas, Valses y "Variaciones" de compositores mediocres sin ningún valor artístico.

Desde muy niño, mostró Masarnau sus dotes excepcionales para la música, pero tuvo que vivir algunos años alejado de Madrid con motivo de la ocupación francesa, permaneciendo en Granada hasta el regreso a Madrid del rey Fernando VII. A los 20 años y en un afán de perfeccionamiento y de ponerse en contacto con los medios musicales europeos, Masarnau marchó a París y Londres, logrando en ambas capitales poder estudiar con maestros como Monsigny y Cramer que tanto contribuyeron en su formación profesional.

En la capital francesa mantuvo estrecha amistad con Chopin, y es tradición que el tema del famoso Vals en la menor, chopiniano, fue creado por Masarnau, quien amistosamente se le cedió a Chopin para que éste le desarrollara en la bella página antes citada. También en París conoció al famoso Rossini, que tuvo palabras de aliento para el joven español.

A su regreso a Madrid en 1843, su prestigio aumentó notablemente y fue durante muchos años, como pianista, pedagogo y compositor, una de las personalidades de mayor relieve del mundo musical de la corte. En estos años, Masarnau publicó su extensa obra "Tesoro del Pianista", recopilación de páginas maestras de los grandes escritores, con el fin de desterrar el mal gusto reinante, mediante la divulgación de estas obras. Como compositor, Masarnau mostró su precocidad al componer a los ocho años, una "Misa" a cuatro voces; su mayor producción, está dedicada al piano en forma de "Nocturnos", "Sonatas", "Baladas" y en toda su obra luce un gran dominio de la forma y fluidez en las ideas, aunque con lógicas influencias de Weber, Schubert y Chopin.

Por su influencia en la vida musical del siglo XIX, no debemos dejar de citar a Hilarión Eslava (1807-1878) por su labor como

compositor, por su mecenazgo con los jóvenes en quienes descubría la llamada del arte, por su labor pedagógica, tanto en sus puestos de Catedrático y Director del Real Conservatorio, y por su obra "Escuela de Composición" que comprende Tratados de Solfeo, Armonía, Melodía, Contrapunto y Fuga e Instrumentación, de cuyas materias, en su momento, nada se había escrito en España de modo tan autorizado y profundo. Eslava fue personalidad de influencia decisiva en el desarrollo de la vida musical del XIX.

Marcial del Adalid y Gurrea (1826-1881), nacido en La Coruña, llegaría a ser una de las personalidades musicales más destacadas del segundo tercio de aquel siglo. Coincide el nacimiento de Adalid con la muerte de Arriaga, como asimismo con la de Karl M.ª von Weber, famoso compositor alemán, el verdadero creador del "Drama Lírico" germano, cuyas concepciones sirvieron de punto de partida para la gigantesca nueva orientación llevada a cabo en la ópera por Ricardo Wagner.

Adalid, como tantos otros compatriotas suyos, sintió el deseo de dejar España para ponerse al corriente del desarrollo de la pedagogía musical en Europa. Marchó a Londres, donde realizó estudios de piano con Moscheles, uno de los más eminentes pedagogos del piano en la primera mitad del XIX. Más tarde se trasladó a París donde fue discípulo de Chopin, al igual que antes lo había sido también Masarnau. Adalid, además de un excelente pianista fue también notable compositor, al que se deben gran número de obras pianísticas y una ópera, "Inese a Bianca", obra que, según juicio del notable musicólogo Felipe Pedrell, "es de gran belleza y mérito".

También es autor Adalid de una colección titulada "Cantos viejos y nuevos de Galicia", en la que el autor desarrolla una serie de páginas inspiradas en el "folklore" gallego o elaboradas por él, dentro de ese espíritu popular, aportación importante por constituir un anticipo de lo que posteriormente ha de llamarse "Escuela Nacionalista" española, que dio figuras tan ilustres como Pedrell, Albéniz, Granados, Falla, Turina, etc.

No solamente los citados Masarnau y Adalid brillan como intérpretes en el panorama musical español de aquel momento y sería injusto no citar como figuras de relieve a Juan M.ª Guelbenzu (1819-1886) y José Aranguren (1821-1902), notables concertistas ambos y excelente pedagogo el segundo, autor de un conocido tratado para el estudio del piano.

En el entorno de la vida musical del momento, dos hechos se suceden —ambos en 1830— de indudable trascendencia en la vida española; uno, la creación, por decreto de Fernando VII, del Real Conservatorio de Música de Madrid, por iniciativa e influencia de su cuarta esposa, María Cristina de Borbón, con la que había contraído matrimonio un año antes y que sentía por la música y, particularmente, por el canto, desmedida afición. El primer Director del recientemente creado Real Conservatorio, fue el tenor Piermarini (figura de escaso relieve), aunque en el profesorado encontremos personalidades de la talla de Carnicer y Saldoni, famosos autores de ópera ambos. El otro hecho, de trascendencia social y política, fue el nacimiento de la que sería la reina Isabel II.

Pedro Miguel Marqués (1843-1918), nacido en Palma de Mallorca, es uno de los compositores del siglo XIX —quizá el más representativo en este aspecto— entre los que procuran aliar la tradición de la música europea, conocida de modo esporádico a través de los músicos españoles que pudieron desplazarse más allá de nuestras fronteras, con nuestro género lírico que, con el nombre de Zarzuela, viene dando ya jugosos frutos en el quehacer de nuestros compositores. Marqués estudió primeramente en España con los maestros Noguera y Montis y con el director italiano Foce, trasladándose en 1859 a París, en cuyo Conservatorio estudia con los maestros Armengaud y Alard, llegando a formarse como excelente violinista, actividad que tanto cultivaría posteriormente a su regreso a España. Al mismo tiempo, entabló

amistad y relación profesional con el gran compositor francés Héctor Berlioz, la primera figura del "romanticismo" en aquel país, cuyo contacto y reflejos, tanto influyeron en la formación como compositor del joven músico español. Durante su permanencia en París, Marqués actuó como violinista en orquestas de teatro, de concierto y en iglesias, a la vez que iba perfilando su personalidad artística en el campo de la creación. En 1867, Marqués regresó, instalándose definitivamente en Madrid, donde su prestigio cobró en poco tiempo el más alto nivel. En Miguel Marqués debemos considerar dos facetas bien diferenciadas en su labor de compositor; de una parte, el creador de música "pura" de concierto, en la cual sobresalen cuatro "Sinfonías", seis "Polonesas" de concierto y otras obras que representan lo más serio que en campo del sinfonismo se hizo en España en ese momento; de otra parte, el autor de numerosas obras dedicadas al teatro, de las cuales se recuerda hoy su famosa Zarzuela, "El anillo de hierro", sin que en este aspecto pudiera verse liberado Marqués de la corriente italianizante que invadía al país.

Este es, a grandes rasgos expuesto, el panorama musical del "Romanticismo" español, bastante menguado y pobre, en momentos en que en toda Europa imperaba este movimiento estético nacido de las teorías liberadoras de Rousseau, Pascal, Locke, Hume, Baumgartner, Tieck, Heine, Hoffman y Juan Pablo Richter, que musicalmente alcanzaría la brillantez que todos conocemos, al dar figuras tan gloriosas como: Weber, Schubert, Mendelssohn, Berlioz, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms, Wagner, que bastan para ilustrar uno de los capítulos más trascendentales en la historia del pensamiento humano.

Ya dijimos que el aislamiento musical de España fue causa muy principal de este poco brillante nivel de nuestro país en el siglo XIX; por otra parte, las circunstancias imperantes dentro del régimen interno del suelo patrio, las contradictorias y mediocres orientaciones estéticas, dominadas por un italianismo desmedido al que la mayoría de los compositores españoles rendían pleitesía y que giraba en torno a los compositores del momento, Bellini, Donizetti, Mercadante y, sobre todo, Rossini, quien con sus repetidas visitas a España logró influencias decisivas.

Pensemos, también, que el aspecto social y político, de incertidumbres, de convulsiones y luchas en que España vivía, no era tampoco ambiente muy favorable para la consolidación de cualquier corriente artística.

Baste recordar que durante este siglo XIX, España sufrió: la guerra de invasión napoleónica, guerras civiles, golpes de Estado; conoció seis reyes, una República, una Restauración, varias Constituciones políticas, diversas guerras coloniales, etc.

Esplendor de la guitarra

La guitarra, ese instrumento tan español que todos conocemos y cuyo esplendor comenzó con Sor, gran músico nacido en Barcelona en 1778, incrementándose paulatinamente hasta llegar a nuestros días en que la guitarra figura por derecho propio como noble instrumento de concierto, ha pasado por numerosas vicisitudes y posee unos orígenes que conviene recordar.

El vocablo guitarra deriva de "cithara" o "kithara" y las primeras huellas iconográficas que se conocen de este instrumento aparecen en las miniaturas de las "Cantigas" de Alfonso X el Sabio. En ellas aparecen dos tipos de guitarra bien definidos: uno, de forma oval con incrustaciones y dibujos árabes, puesta en manos de un músico también árabe; y otro con incurvaciones laterales en figura de ocho, más afín a la forma actual, y tocada por un músico de apariencia latina.

La guitarra latina deriva de la vihuela, que primitivamente fue tocada con un plectro (al igual que hoy se sigue haciendo con la bandurria), y la afinidad entre la guitarra y la vihuela era tal que Juan Bermudo, al hablar de la guitarra en el siglo XVI en su famoso "Libro de la Declaración de Instrumentos", dice: "Si la vihuela queréis hacer guitarra, quitadle la 1.ª y 6.ª cuerdas; y si

queréis de la guitarra hacer vihuela, ponedle una 6.ª y una "prima", ya que sólo el número de cuerdas diferenciaba a ambos instrumentos. Este instrumento ambivalente, en el que los dedos habían sustituido al plectro (siglo XV) fue llamado "chitarra battente", pero sigue diferenciando a los dos instrumentos, el modo de tocarlos y la naturaleza de la música a ellos dedicada, pues en tanto que en la guitarra la ejecución es de tipo rasgueado (como hoy se utiliza en el "flamenco"), en la vihuela es de carácter punteado; en la primera, la serie de acordes rítmicos acompañantes de una melodía cantada y en la segunda, las notas individualizadas de la melodía misma y sus contracantos. Si reflexionamos sobre estas dos maneras de tañer, veremos que, en cierto modo, hoy se conservan bien diferenciadas: la primera, en la música de tipo popular con sus rasgueos acompañantes de la voz o la danza y la segunda, en la música llamada "seria" o de concierto.

Las obras más antiguas escritas para guitarra son las que aparecen en el "Libro de Música de Vihuela de Mano" del gran vihuelista Luis de Milán, obra impresa en Valencia en 1535. Otro vihuelista notable fue Luis de Narváez, poeta y músico de Granada que publicó su tratado "El libro del Delfín de Música" aparecido en Valladolid en 1538. Otra figura también notable en este arte es Enríquez de Valderrábano, que dio a la imprenta un "Método de Vihuela" y otro más complejo sobre la manera de tocar instrumentos de tecla, arpa y vihuela (1557). Merece especial mención entre los precursores de la guitarra actual, la figura de Alonso Mudarra, canónigo de la Catedral de Sevilla, muerto en 1580, que publicó tres importantes libros de música para vihuela, así como la de Miguel de Fuenllana, cuyo libro "Orphénica Lyra", publicado en Sevilla en 1554, constituye un arsenal de tesoros musicales del folklore de Castilla y polifonía clásica. Culmina este momento estelar de la música para vihuela en España con la figura señera de Antonio de Cabezón (1510-1566), músico que estuvo al servicio de Felipe II y que escribió obras admirables, no sólo para vihuela, sino para clave, órgano y arpa. Durante este período de florecimiento y apogeo, la vihuela fue preferida a todos los demás instrumentos —incluso a los de teclado— en los salones aristocráticos y hasta en la Corte de Isabel la Católica. A partir de los comienzos del siglo XVI, el prestigio de la vihuela decrece, incrementándose, en cambio, el auge de la guitarra. Una figura de gran relieve en el proceso evolutivo de la guitarra fue el poeta y músico Vicente Espinel (1551-1624), al que se debe el haber añadido una 5.ª cuerda a la guitarra, que hasta entonces sólo contaba con cuatro, lo que dio origen a que a partir de ese momento, ese instrumento fuese designado "guitarra española". Contemporáneo suyo fue Juan Carlos Amat, el primer tratadista que escribió una obra sobre la guitarra y su pedagogía. El movimiento en pro de la guitarra española que promovieron estos dos artistas, no tardó en fructificar, haciendo que el siglo XVI conozca un florecimiento inusitado de este instrumento. Figura importante de este renacimiento fue Francisco Corbeta (1615), músico de cámara de Luis XIV en Francia al que dedicó su más importante obra, "La Guitarre Royal".

Pero la personalidad más destacada de este período de ilustres guitarristas, tanto en España como en Francia, Portugal e Italia, fue la del aragonés Gaspar Sanz (1640-1710), autor del método "Instrucción de Música sobre la Guitarra" y de otras obras de carácter didáctico en las que se recogen todos los procedimientos técnicos aportados hasta entonces al instrumento. Sólo comparable a él es el francés Robert de Visée, por su importancia en la colaboración a la técnica guitarrística; las obras de ambos continúan, tanto artística como pedagógicamente, vigentes y actuales. Después de un período de relativo abandono de la guitarra hacia el segundo tercio del siglo XVIII, llegamos a otro momento cumbre en el movimiento evolutivo de este instrumento cuando el organista Miguel García, monje de la orden de San Basilio, añadió la 6.ª cuerda a la guitarra, adquiriendo ya la fisonomía y forma con que

hoy la conocemos. Esta innovación es rápidamente adoptada en Francia, Italia y Alemania, en tanto que en 1780 publica Antonio Ballesteros una "Obra para Guitarra de seis órdenes" (o cuerdas), y en 1799, Federico Moretti, discípulo del anterior, daba a la luz su tratado "Principios para tocar la Guitarra de seis órdenes", lo que constituye la consagración y afianzamiento del instrumento en su técnica definitiva.

Tras este proceso de evolución de la guitarra, del que, someramente, hemos intentado dar unas nociones, llegamos al momento de máximo esplendor del bello instrumento con un plantel de figuras de las que vamos a ocuparnos. Fernando Sor (1778-1839), nacido en Barcelona y muerto en París, es una auténtica gloria española de la música universal y tanto por su obra personal, por sus rasgos humanos y significación artística, una de las más destacadas figuras de su época. Su formación musical comenzó en la "Escolanía" de Montserrat, donde bajo la dirección del Padre Viola estudió la Armonía y la Composición, aprendiendo igualmente a dominar cuantos instrumentos de tecla o de arco estuviesen a su alcance, en un afán de curiosidad por ensanchar el campo de sus conocimientos musicales. Trasladado a Madrid, obtuvo Sor la protección de los Duques de Alba y del Duque de Medinacelli y sintiéndose atraído por el género lírico comenzó a escribir una ópera bufa, pues si bien es verdad que su nombre ha pasado a la posteridad por sus conquistas en la faceta guitarrística, Sor, como compositor, tuvo muy amplias aspiraciones y antes de dedicarse a la guitarra dio numerosas obras de diversos géneros como Sinfonías, Cuartetos, una Salve, Canciones, etc., siendo también abundante su producción lírica con las óperas "Telémaco", "La Feria de Smirna" y "La Bella Arsenia", así como diversas obras de "Ballet".

Sor, que había peleado contra la invasión napoleónica en nuestra Guerra de Independencia, tuvo después que refugiarse en Francia por estar calificado de "afrancesado" al aliarse con los partidarios de José Bonaparte. En París, donde residió hasta su muerte, hizo amistad con los notables compositores Mehul y Cherubini, los cuales animaron y estimularon al joven español en su carrera artística. Sor descubrió, aunque algo tarde, las cualidades admirables de la guitarra, tanto en el aspecto polifónico como en el tímbrico, y a su cultivo y enseñanza se dedicó con pasión el resto de su vida, redimiéndola de la vulgaridad y realizando con ella una brillante carrera de concertista, admirado en toda Europa, y de pedagogo, con su monumento didáctico, el famoso "Methode pour Guitare", editado en Bonn en 1832, en el que expone todos los principios de su técnica, que permanecen básicos en el estudio de la guitarra actual.

Contemporáneo de Sor, aunque algo más joven, surge la figura de Dionisio Aguado (1784-1849), nacido en Madrid. Aficionado desde joven a la música, tuvo como primer maestro a Fray Miguel García, organista, a la vez que experto guitarrista, el cual era en aquel momento profesor de la Reina María Luisa y de su ministro Manuel Godoy. Como tantos jóvenes de su época, Aguado tenía como meta de sus ilusiones la capital francesa, trasladándose a París en abril de 1838. Allí trabó amistad con músicos tan ilustres como Rossini, Bellini, Herz y Paganini. Recordemos que Paganini, el admirable violinista, era gran admirador de la guitarra, la cual cultivó casi con la misma maestría que el violín y para la que dejó escritas numerosas páginas. Lógicamente, por su coincidencia en París, por ser ambos de la misma nacionalidad y por el cultivo del mismo arte, Aguado entabló fraternal amistad con Sor, el gran guitarrista a que antes hemos hecho referencia, llegando éste a escribir obras para dos guitarras que ambos artistas interpretaron juntos en algunos de sus conciertos. Además de gran intérprete, Aguado ocupa un lugar relevante como compositor para este instrumento y por su labor pedagógica condensada en su "Colección de Estudios para Guitarra" y su "Método", que hoy día continúan siendo básicos en la enseñanza de este instrumento.

Pertenecientes a esta época, deben ser mencionados también como intérpretes de gran categoría los españoles Francisco de Borja Tapia, fallecido joven en 1845, Trinidad Huerta (1803-1875), protegido en París por el cantante Manuel García y que tuvo como panegirista y ensalzador al gran escritor Víctor Hugo y, por último, al italiano Mauro Giuliani (1781-1828), residente en Viena, Inglaterra y Rusia y considerado como "virtuoso" extraordinario de la guitarra, cuyo amplio dominio dejó plasmado en su copiosa producción para este instrumento y muchas de cuyas obras están integradas en el repertorio de los grandes intérpretes actuales. Culminando este desfile de grandes personalidades que ilustran el período de esplendor de la guitarra, llegamos a su culminación con la poderosa personalidad de Francisco Tárrega (1854-1909), nacido en Villarreal (Castellón de la Plana). Era hacia el año 1860, cuando en Castellón, un guitarrista popular conocido por "El cego de la Marina", se entretenía en enseñar a mover los dedos en la guitarra a un niño que dejaba sus juegos y esparcimientos para oírle; este niño era Francisco Tárrega, de origen muy humilde, al que por sus cualidades excepcionales, un comerciante, D. Antonio Conesa, costeó sus estudios de piano y composición en el Conservatorio de Madrid. Pero terminados sus trabajos escolásticos, Tárrega volvió a la guitarra que habría de ser el elemento vital de su arte, y a la que quiso elevar al rango de instrumento solista, equiparable a los más nobles instrumentos de la historia de la música. Para dotarla de un repertorio de verdadera altura musical, no sólo escribió obras originales, sino que realizó múltiples transcripciones de páginas de los grandes maestros como Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Grieg, Albéniz y otros. Con este bagaje artístico y sus excepcionales cualidades, la carrera de concertista de Tárrega fue fulgurante, actuando y triunfando en las principales salas de Londres, Bruselas, Berna, París, Roma, etc., aunque Tárrega siempre prefirió la audición íntima ante escogidos amigos que ante las grandes multitudes.

La trascendental importancia de la personalidad de Tárrega estriba en su labor de depuración interpretativa a través de los recursos técnicos de la guitarra, puestos al servicio de la inteligencia y la sensibilidad musical, sin concesiones a la ostentación virtuosística ni al mal gusto que —justo es reconocerlo— había imperado en una gran mayoría de los ambiente musicales del siglo XIX.

La semilla sembrada por Tárrega germinó brillantísimamente, primero a través de sus directos discípulos, entre los que destacan Miguel Llobet (1878-1938) y Emilio Pujol (1886), ambos grandes concertistas y creadores de nuevo repertorio para la guitarra, con obras propias y con transcripciones. Es también consecuencia de la labor de Tárrega la brillante eclosión del arte guitarrístico universal, tanto por el número y calidad de los intérpretes, como por la atención que, en directa consecuencia, han dedicado a la guitarra los compositores contemporáneos.

De todos son conocidos los nombres mundialmente famosos de Andrés Segovia, Regino Sáinz de la Maza, Narciso Yepes, Alirio Díaz, Ida Presti, Lagoya, el dúo Pomponio-Zárate, Julián Bream y tantos otros, españoles y extranjeros, que forman la brillante pléyade de cultivadores de la guitarra actual. Esta expansión del arte guitarrístico ha sido, a su vez, incentivo para que los compositores contemporáneos dediquen su atención a la literatura para este instrumento, con destino al cual han escrito obras, no sólo casi todos los compositores españoles contemporáneos, sino muchos extranjeros como Samazeuil, Cyril Scott, Roussel, Ponce, Villalobos, Castelnuovo Tedesco, Tansmann y tantos otros.

La lírica española del siglo XIX

Al tratar de la lírica española del siglo XIX conviene distinguir entre la tenden-

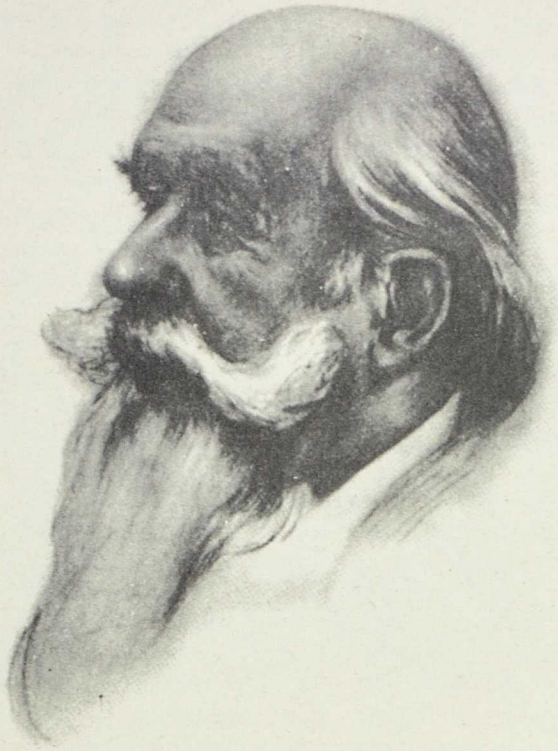
cia de los operistas que a principios de siglo seguían una estética completamente absorbida por los gustos italianizantes del momento, otros que se adscribían al campo de la zarzuela y, por otra parte, los que participaban de ambas tendencias, aunque con un punto común de entronque entre la zarzuela "grande" y la aspiración hacia la "ópera española", un ideal tenazmente perseguido por algunos compositores, aunque no siempre el éxito les acompañase. Al hablar del "Romanticismo" español, señalábamos el hecho de que todo el movimiento musical español se hallaba inmerso en la influencia operística italiana y en el imperio del "bel canto", siendo los italianos los que en realidad conducían y enmarcaban los gustos musicales del país, hasta el punto de que al fundar Fernando VII en 1830 el Real Conservatorio de Música de Madrid, fuera nombrado como primer director un tenor italiano, Piermarini, persona que no tenía más título ni méritos para dicho cargo que el de ser mediocre cantante.

Los nombres de Sor, Manuel García, Saldoni, Eslava, Carnicer y Genovés, ilustran con su producción operística el primer tercio del siglo XIX, aunque, como antes indicábamos, realizaron su labor con mayor o menor fortuna, pero siempre bajo la influencia de la ópera italiana sin que la personalidad española apareciera en ellas, pues se llegaba al extremo de que casi todos los libretos eran escritos en italiano. También en este tiempo se realizaban los primeros intentos de plasmación de la zarzuela española, que en su estructura mixta alternando la música con la palabra hablada, tenía ya su antecedente en la "ópera cómica", género muy cultivado desde la segunda mitad del siglo XVIII y del que podemos poner como ejemplo las obras maestras de Mozart y Rossini.

Como una rama más en el entronque de la zarzuela, no debemos olvidar la "Tonadilla Escénica", género muy español que floreció en la segunda mitad del siglo XVIII, que consistía en breves "Entremeses" musicados, algo semejantes a los "intermezzi" italianos, aunque realizados con más desenvoltura è intención satírica. En este género brillaron con especial relieve Luis Misón, muerto en 1766, Pablo Esteve (1730-1801), Blas de Laserna (1752-1813) y Pablo del Moral.

Pero antes de adentrarnos en ulteriores pormenores sobre compositores y obras que ilustran el esplendor de nuestro género lírico, convendrá puntualizar sobre el origen de la palabra zarzuela aplicada al conocido género teatral. Conozcamos las palabras del que fue gran crítico y musicólogo, Antonio Peña y Goñi: "¿De dónde proviene esa extraña denominación de "zarzuela" con que pasó a la historia nuestra ópera cómica? ¿Cuál es el origen de ese sustantivo genérico que ha venido a abarcar de modo caprichoso y absurdo todas las composiciones teatrales españolas en las que alternan lo cantado y lo hablado?" Una casa de campo, un palacio llamado "La Zarzuela", que el Infante don Fernando poseía en las inmediaciones del Real sitio de El Pardo y que el rey mandó ampliar para dar en él funciones de no mucho aparato, dio su nombre a ciertos espectáculos lírico-dramáticos que allí se celebraban a principios del siglo XVII y que genéricamente se conocían como "fiestas de la Zarzuela". Es el caso que, posteriormente, el título de la casa de campo de El Pardo vino a englobar en una denominación los diversos géneros lírico-dramáticos que con anterioridad existían en nuestro país.

Aunque de modo incierto, algunos tratadistas señalan como la primera auténtica zarzuela escrita en nuestro país, la titulada "Colegialas y soldados", en dos actos, de Pina y Lumbreras, con música de Rafael Hernando, estrenada en 1849. El nombre de Cristóbal Oudrid (1825-1877), compositor y director de orquesta, es muy significativo en los albores de la zarzuela, por haber dado obras como "El Postillón de la Rioja" y "El Molinero de Subiza", verdaderos modelos en su género. Emilio Arrieta (1823-1894) es una de las personalidades más significativas de la música española del XIX, tanto por su labor creadora como por su influjo en la vida mu-



Manuel Fernández Caballero

sical del país al ser nombrado profesor de composición y Director del Real Conservatorio de Música, sustituyendo a Eslava. Arrieta había realizado sus estudios de composición en el Conservatorio de Milán y a su regreso a España se dedicó de lleno a la creación lírica escribiendo obras como "La Estrella de Madrid", "La cacería real" y sobre todo la trilogía formada por "El Dominó azul", "El Grumete" y "Marina", que bastarían para hacer pasar su nombre a la posteridad. Contemporáneo de Arrieta es Joaquín Gaztambide (1822-1879), nacido en Tudela (Navarra), cuyo nombre no debe faltar en este breve resumen de personalidades del género lírico español.

Gaztambide, que había estudiado composición con el operista Carnicer y piano con Juan M.ª Guelbenzu, famoso concertista de aquella época, llegó a ser director de los conciertos del Conservatorio y cofundador de la "Sociedad de Conciertos", importante entidad musical fundada por Barbieri, que desenvolvía sus actividades en el entonces famoso Teatro Príncipe Alfonso. Gaztambide escribió numerosas zarzuelas entre las que cabe destacar por su gran acogida las tituladas "Una Vieja", "La hija del pueblo", "El Valle de Andorra" y "El Juramento".

Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), nacido en Madrid, es uno de los principales compositores del siglo XIX. Hombre de gran cultura y sólida formación musical, que le permitió llegar a ser profesor de Armonía e Historia de la Música en el Conservatorio, Académico de la Lengua y de Bellas Artes de San Fernando y fundador de la antes citada "Sociedad de Conciertos", primera iniciativa seria para la difusión de la música clásica en Madrid. Barbieri es el prototipo del compositor de zarzuela; su asimilación del espíritu popular, su fluidez de inspiración y su habilidad para el teatro, hacen de sus obras verdaderas joyas del género. Su fecundidad fue pasmosa (más de 77 títulos) y en la imposibilidad de citar todos, recordemos los más famosos: "Jugar con fuego", "Los Diamantes de la Corona", "El Diablo en el poder", "Pan y Toros", "El diablo cojuelo" y su admirable "El Barberillo de Lavapiés". En su labor bibliográfica se le debe —entre otras cosas— un importante "Cancionero Musical de los siglos XV y XVI".

Entre las figuras que destacan en el mundo del concertismo en éstos que nos vienen ocupando, señalemos los pianistas José Aranguren (1821-1902), Eduardo Compta (1835-1882), Teobaldo Power (1848-1884), también compositor y pedagogo, y el violinista Jesús Monasterio (1836-1903), de renombre universal como solista, compositor, director de orquesta y pedagogo, llegando a ser director del Conservatorio madrileño.

Manuel Fernández Caballero (1835-1906), nacido en Murcia, es uno de los compositores de zarzuela de cuya copiosa producción más títulos se conservan vigentes y actuales; baste recordar estas partituras popularísi-

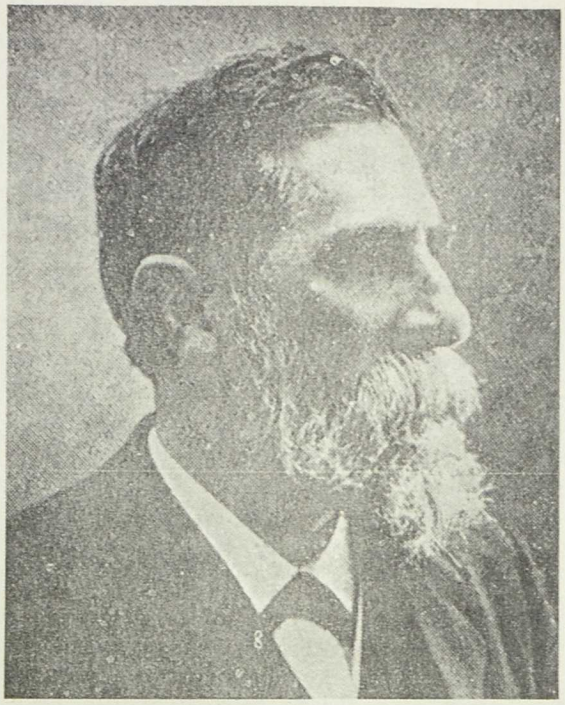
Francisco Asenjo Barbieri

mas: "Los sobrinos del capitán Grant", "El dúo de La Africana", "El salto del pasiego", "Chateau Margaux", "El cabo primero", "La Viejecita", "El señor Joaquín", "Gigantes y Cabezudos", "La Marsellesa" y tantas más.

Caballero tuvo tres cualidades fundamentales para el logro de su éxito ininterrumpido: era un gran melodista, flúido y elegante, conocedor, como pocos, de los secretos del arte lírico, y saber emplear acertadamente el canto popular como savia y fundamento de su inspiración. Es también importante la forma como supo emplear el contraste entre el elemento popular y el dramático desde un punto de vista teatral y efectista, aunque es justo reconocer —y es precisamente uno de los temas más debatidos hoy día en torno a nuestra zarzuela clásica— el desnivel que frecuentemente se encuentra entre el valor de la música y el del libro, con respecto al gusto actual.

Tomás Bretón (1850-1932) nació en Salamanca y, justamente, el año que se inauguró el Teatro Real de Madrid, como coincidente premonición hacia uno de los artistas que más ilusionada y tenazmente habría de luchar en pro de la ópera española. De origen muy modesto y huérfano de padre a los dos años, Bretón pudo a los ocho años trasladarse a Madrid, en cuyo conservatorio estudió con los maestros Díez (violín), Aranguren (piano) y Arrieta (composición). Bretón ha sido uno de nuestros compositores de más sólida formación técnica, lo que le ha permitido abordar, tanto el género sinfónico, el de cámara o la ópera y la zarzuela. En su incansable lucha por el florecimiento de la ópera en España, pudo trasladarse a diversos países europeos para tomar contacto con lo que en sus teatros se hacía, merced a una pensión que le fue concedida por el rey Don Alfonso XII. Las tres obras cumbres que de este género escribió Bretón, las óperas "Los amantes de Teruel", "Garín" y "La Dolores", consiguieron brillantes éxitos, particularmente la última, que logró múltiples representaciones consecutivas tanto en Madrid como en Barcelona.

Si bien Bretón escribió más de treinta zarzuelas, en uno, dos y tres actos, la consagración popular de su nombre la constituye el estreno de su famoso sainete "La Verbena de la Paloma", verdadero acierto de ambientación y realización que continuamente aparece en nuestros escenarios. Además de las óperas ya citadas, escribió otras seis de las cuales destacaron "Guzmán el Bueno" y "Farinelli". Bretón fue también un notable director de orquesta, habiendo dirigido en Londres y Buenos Aires y, con carácter más permanente, en la "Sociedad de Conciertos" fundada por Barbieri a la que antes hemos hecho alusión.



Tomás Bretón

Ruperto Chapí

Un año más tarde que Tomás Bretón, nace Ruperto Chapí (1851-1909) en Villena (Alicante); el mismo año que Verdi obtenía el triunfo con el estreno de la ópera "Rigoletto". Ruperto Chapí es uno de los temperamentos más brillantes que ha dado España. Dotado de una técnica brillantísima y de un caudal inagotable de ideas, fue compositor que pudo abordar con éxito todos los estilos y géneros, desde el instrumental y de cámara, como lo prueban una "Sinfonía", tres excelentes "Cuartetos" de cuerda, un "Motete", "Suites" orquestales, etc., hasta la ópera, la zarzuela y el "Género Chico", nombre que se daba a las obras teatrales en un acto. De su extensísimo catálogo —prueba de su fecundidad y facilidad pasmosa para escribir— podemos desglosar seis óperas, de las cuales destaca "Margarita la Tornera", su última obra, estrenada el mismo año de su muerte. De más de noventa zarzuelas, extractaremos algunos títulos, entre los cuales figuran algunas de las más importantes páginas de la música teatral española; así, sus zarzuelas "grandes", "La Tempestad", "El milagro de la Virgen", "La Bruja" y "Curro Vargas" y entre otras zarzuelas y sainetes, "Mujer y Reina", "El Rey que rabió", "El puñado de rosas", "El tambor de granaderos", "El Barquillero", "La Patria chica", "La Chavala" y esa otra joya, en constante actualidad, "La Revoltosa".

Ya hemos hecho referencia a lo que se dio en llamar "género chico", o sea, las zarzuelas en un acto que, sin grandes complicaciones argumentales, sólo pretendían distraer y entretener a un público sin grandes exigencias. Figura destacada de esta modalidad fue Federico Chueca (1846-1908), nacido en Madrid, quien en su música ha sabido plasmar como nadie el espíritu de su pueblo. Chueca, que sintió la atracción del arte desde su infancia, renunció a estudios universita-

rios por seguir su vocación musical. Fue con el estímulo y ayuda de Barbieri como Chueca empezó su carrera de zarzuelista. Chueca nunca se avino a realizar unos estudios serios de la música, fiándolo todo a su admirable facilidad para crear e improvisar; por esta razón tuvo siempre que contar con un colaborador que diese forma a sus ideas y que aportase todos aquellos conocimientos técnicos que a él le faltaban. Este colaborador asiduo fue durante muchos años el maestro Valverde. La música de Chueca no debe juzgarse a través de un análisis; su inspiración alegre, fácil y reflejo del espíritu callejero de su tiempo, nos capta por su lozanía y flúida espontaneidad, que hace que sus melodías, reflejo de una época, hayan calado hondo a través de varias generaciones. (Anecdóticamente, recordemos la admiración que un músico como Manuel de Falla sentía por las melodías de Chueca.) De su producción, muy amplia, destacaremos como sus mayores aciertos las zarzuelas "Certamen Nacional", "La Gran Vía", "El Chaleco blanco", "La alegría de la huerta", "Cádiz", "Las mocitas del barrio", "El año pasado por agua" y "Agua, azucarillos y aguardiente". Su última obra fue un himno, "El dos de Mayo", premiada por el Círculo de Bellas Artes.

No terminaremos este repaso a la lírica española del siglo XIX sin referirnos a Jerónimo Jiménez (1854-1923), nacido en Sevilla y muerto en Madrid. Jiménez fue músico de sólida preparación, habiendo estudiado en el Conservatorio de París con brillantez, al obtener los primeros premios en Armonía y Composición, con la referencia anecdótica de que en el concurso de piano, triunfó sobre Claude Debussy. Jiménez fue músico llamado a mayores empresas por su talento y buena preparación, pero el halago del triunfo más fácil, le inclinó a dedicarse a la zarzuela donde obtuvo halagüeños triunfos, al poner al servicio de esta modalidad la frescura de su inspiración y su buen oficio. En otro aspecto de la música, Jiménez fue un buen director de orquesta, habiendo actuado asiduamente al frente de la orquesta de la "Sociedad de Conciertos" que fundara Barbieri.

Del catálogo de sus obras teatrales, se pueden destacar: "La gatita blanca" y "El arte de ser bonita" que le abrieron las puertas del éxito y, posteriormente, "La madre del cordero", "El Húsar de la guardia", "La guardia amarilla", "El baile de Luis Alonso", "La boda de Luis Alonso" —cuyo famoso "Intermedio" se interpreta en los conciertos sinfónicos— y culminando, por su concepción y altura musical, "La Tempranica".

Entretanto, a la terminación del siglo XIX, en los 50 años de existencia con que cuenta el Teatro Real, poco se ha hecho por el "Género Lírico" español, a pesar del esfuerzo y tesón de algunos grandes compositores españoles que soñaban, con más fe que fortuna, con crear la "Opera Española". Durante este tiempo, el Teatro Real daba cabida a lo mejor del repertorio operístico universal y a los más famosos cantantes de cada época, habiéndose llegado, en un loable afán aperturista, a representarse Wagner, introducido en nuestro país por el maestro italiano Mancinelli, ferviente difusor de aquella música.

La lírica española del siglo XX

Era difícil en los comienzos del siglo XX continuar con igual intensidad la brillante escalada que el género lírico y, más concretamente, la zarzuela, había logrado durante el XIX, con el conjunto de grandes valores a que hemos venido haciendo referencia; pero la figura de un gran músico tendió este puente que, de momento, pareció asegurar esta continuidad de trayectoria. Este hombre fue Amadeo Vives (1871-1932), nacido en Collbató (Barcelona), que realizó sus estudios de piano, armonía y composición en Barcelona con José Ribera y Pedrell. En 1890, siguiendo los impulsos de su inquietud artística, fundó, en unión del maestro Luis Millet, el famoso "Orfeó Catalá", cuyo prestigio se prolonga hasta nuestros días.

Fue la época en que Vives escribió gran número de canciones corales. Decidido a dedicarse a la composición para el teatro, Vives se traslada e instala en Madrid, donde tiene

Amadeo Vives

lugar toda la gloriosa trayectoria de su vida artística teatral. Hombre de gran cultura y talento musical, de una rara habilidad para el género lírico, ha sabido escribir música para el pueblo, de auténtica hondura en unos momentos, alegre y retozona en otros, pero siempre con evidente dignidad artística y todo ello expresado a través de un adecuado y brillante ropaje técnico. Vives abordó con evidente aliento la ópera, de la cual dejó cinco ejemplos, alguno de ellos de proyección multitudinaria. Son éstas: "Arthús", "Eura d'Uriac", "Balada de Carnaval", "Colomba" y "Maruxa". Entre sus 34 zarzuelas, destacan: "La Balada de la luz", "Lola Montes", "Juegos malabares", "La Generala", "Los Flamencos", "La Villana" (su última obra, estrenada en 1927) y, sobre todo, esos dos modelos del género, "Bohemios" y "Doña Francisquita".

Un nuevo caso de precocidad genial, paralela en muchos aspectos a la del ya citado Juan Crisóstomo Arriaga, se da en otro muchacho, también vasco: José M.ª Usandizaga (1887-1915), nacido en San Sebastián y cuya vida tempranamente truncada privó a su patria del que quizá pudo ser la gran figura de su época en España. Usandizaga, que comenzó sus estudios en San Sebastián siendo muy niño, marchó, aún muy joven, a París, siendo alumno de piano de Francis Planté y de composición con Vincent d'Indy en la famosa "Schola Cantorum", de cuyo centro guardó siempre la impronta en su estilo y técnica. Usandizaga, que aspiraba a crear la ópera vasca, vio realizado su primer intento con el estreno de "Mendi-Mendiyan", bella estampa de costumbres vascas, a la que siguieron las zarzuelas "Las Golondrinas" (1914) y "La Llama" (1915), año de su muerte. El éxito de "Las Golondrinas" fue de verdadera apoteosis, y aunque escribió páginas de otros géneros, un "Cuarteto" sobre temas vascos, "Fantasía" para orquesta, obras de piano, órgano, violoncello, etc., estas tres obras teatrales citadas bastarían para otorgar a Usandizaga un puesto de privilegio en la historia de la música española.

No debemos dejar de señalar el nombre de otro eminente compositor vasco, nacido un año antes que Usandizaga, en Vitoria: Jesús Guridi (1886-1960), quien además de cultivar con maestría todos los géneros, realizó importantes aportaciones al arte lírico. Baste recordar sus óperas "Amaya" y "Mirentxu", de ambiente vasco, así como sus zarzuelas "La Cautiva", "Mari-Eli" y, sobre todo, "La Meiga" de ambiente gallego y "El Caserío" de ambiente vasco, verdadero hito en la producción escénica del siglo XX.

De tierras levantinas surge otra importante personalidad que dará días de gloria a nuestro género lírico: José Serrano (1873-

1941), nacido en Sueca (Valencia). Alumno del Conservatorio de Valencia, José Serrano, como casi todos los estudiantes del arte musical, dedicó sus esfuerzos en la primera juventud a la creación de música escolástica, pero las relaciones y circunstancias de su vida le condujeron al ámbito del teatro, estrenando en 1900 su primera obra, "El Motete", en colaboración con los escritores hermanos Alvarez Quintero. Su carrera en la producción escénica fue, a partir de ese momento, ininterrumpidamente triunfal, dando al teatro más de 50 zarzuelas, muchas de las cuales siguen en la actualidad mereciendo el favor del público. La música de José Serrano se caracteriza por su fácil melodismo de carácter popular, de clara comprensión y realizada con la habilidad de un gran conocedor de los efectos teatrales. De su extensa producción, retengamos estos títulos: "La Reina Mora", "Moros y Cristianos", "Alma de Dios", "El Trust de los Tenorios", "El Carro del Sol", "La mala Sombra", "La Canción del olvido", "Los Claveles", "La Dolorosa" y "Los de Aragón como recopilación de sus más logrados aciertos.

Otra importante figura del teatro lírico de este siglo ha sido Pablo Luna (1880-1942), nacido en Alhama de Aragón (Zaragoza). Aunque Luna realizó estudios musicales en Zaragoza, su formación ulterior puede ser considerada de autodidacta. Sus comienzos profesionales fueron, contratado como director de orquesta en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, lo cual le puso en contacto y le proporcionó la experiencia de la música escénica, de cuya maestría es testimonio su amplia producción zarzuelística.

De entre sus obras más destacadas por el favor popular, podemos mencionar: "Molinos de Viento", "La chula de Pontevedra", "La pícara Molinera", "El patio de los naranjos", "Los Cadetes de la Reina", "El asombro de Damasco", "El niño judío", "Benamor", etc.

A punto de ultimar este apartado que hemos dedicado a la "Lírica Española" en el siglo XX, llegamos a la época presente, con dos figuras que en el momento actual continúan, por fortuna, en plena actividad creadora. Federico Moreno Torroba nació en Madrid en 1891. Recibió su educación musical en el Real Conservatorio de Madrid, estudiando la composición con el ilustre músico Conrado del Campo, maestro de muchas de las más destacadas personalidades musicales del presente. La sólida preparación de Moreno Torroba le ha permitido abordar con igual fortuna el género sinfónico, el instrumental o el teatral, siendo de destacar su copiosa producción para la guitarra, valiosa aportación al repertorio de este instrumento. Pero la gran popularidad de Moreno Torroba se la debe, indudablemente, al teatro. Persiguiendo el ideal de tantos otros compositores españoles, abordó la ópera con la titulada "La Virgen de Mayo" estrenada en el Teatro Real, que obtuvo una excelente acogida. Moreno Torroba ha sido y sigue siendo un ardiente defensor de la zarzuela española, recordándose con admiración las brillantes campañas por él realizadas en Hispanoamérica para la promoción y difusión de nuestro género lírico. Entre sus principales zarzuelas, recordemos: "La Mesonera de Tordesillas", "La Chulapona", "La Marchenera", "María la Tempranica", "La Caramba" y la mundialmente famosa "Luisa Fernanda".

Pablo Sorozábal, nacido en San Sebastián en 1898, completa esta sumaria exposición de los más significativos nombres que han ilustrado el arte lírico español del presente siglo. Sus primeros estudios los realizó en su ciudad natal, especializándose en el violín y en la composición, especialidad, ésta, en la que comenzó como compositor de obras sinfónicas y "lieder", para, posteriormente, centrar su dedicación en el teatro, habiendo dado en esta faceta algunas de las mejores obras de la época contemporánea. Sorozábal es también excelente director de orquesta, contándose entre los más destacados puestos ocupados en esta especialidad, la titularidad en las siguientes agrupaciones: "Grotrian Steinweg-Orchester", de Berlín, Sinfónica de Bilbao, Banda Municipal de Madrid y Or-

MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA - GABINETE DE DOCUMENTACION Y ARCHIVO BIBLIOTECA

questa Filarmónica de Madrid. Entre sus zarzuelas más famosas, todas ellas vigentes y actuales, figuran: "La del manojo de rosas", "La guitarra de Fígaro", "La tabernera del puerto", "La Isla de las perlas", "Black el payaso", "Don Manolito", "Katiuska", etc. En el momento actual, Sorozábal prepara el estreno de su ópera "Juan José".

Sería injusto no asociar a esta lista de nombres destacados del teatro contemporáneo, los de Francisco Alonso (1887-1948), cuyas zarzuelas "La Parranda", "La Bejarana", "Las Leandras", "Las Corsarias" y "La Calesera", entre otras, están realizadas con la mayor dignidad y garbo, así como los de Reveriano Soutullo (1884-1932) y Juan Vert (1890-1931), quienes en labor conjunta dieron al teatro obras de tan excelente factura y brillante éxito como "La leyenda del beso", "La devoción de la Cruz" y "La del Soto del Parral".

Este es, a grandes rasgos, el breve resumen de los momentos estelares por los que pasó la lírica española a lo largo de los siglos XIX y XX, casi enteramente circunscritos a la zarzuela, ya que en el campo de la ópera los resultados fueron más escasamente felices, a pesar de tener el Teatro Real en Madrid, el Gran Teatro del Liceo en Barcelona, y en Madrid, el Teatro Lírico, construido con destino a albergar la "Opera Española", que fue destruido por un incendio en 1920. Para albergar la zarzuela se construyó en 1856 el teatro que ostenta este nombre, destruido por un incendio y reconstruido en la forma que hoy le conocemos. Dedicado a este género, hubo también en Madrid el Teatro Apolo, que recibió la denominación de "catedral del género chico".

En la actualidad, cerrado el Teatro Real desde 1925 y falto Madrid del consiguiente teatro de ópera (pese a las esporádicas y breves temporadas que anualmente se realizan), y con la sola existencia fija del Liceo de Barcelona, no impera, realmente, un ambiente que estimule al compositor español actual a orientar sus esfuerzos hacia el cultivo de la ópera.

En cuanto a la zarzuela —ese producto tan racialmente español— justo es reconocer que en lo que hoy día se ofrece se vive sólo del pasado, ya que el repertorio se nutre del brillante legado que nos dejaron esos compositores de quienes hemos venido haciendo referencia. El compositor actual se desentiende totalmente de este género, sin que de este modo pueda vivir la renovación o "puesta al día" de la zarzuela, y el teatro lírico español languidece, aunque en sus causas, artísticas y sociales, no es momento éste de profundizar.

José María Franco Gil

El Nacionalismo. Rusia: Glinka, Mussorgsky, Borodin, Rimsky Korsakov. Noruega: Grieg. Bohemia: Smétana, Dvorak. España: Pedrell, Sarasate, Albéniz, Granados.

16

Si hubiese que poner una etiqueta al siglo XVIII, ésta sería la de "internacional". Sus estructuras sociales, de directa raíz medieval, hacen que un noble francés se sienta más identificado con un noble ruso que con el campesino que cultiva sus tierras. El clasicismo, de vocación universalista, impone formas artísticas destinadas a una humanidad sin fronteras. Gluck proclama el ideal de los músicos de su tiempo: "Componer una música propia de todas las naciones".

Pero, en 1792, la recién nacida República Francesa derrota en Valmy a la coalición de reyes europeos y miembros del "ancien régime" que trata de aniquilarla. La Revolución ha triunfado y, con ella, un nuevo concepto para una palabra que hasta entonces tenía un significado meramente geográfico: la nación. De la idea de *patria* —tierra de los padres— hemos pasado a la de *nación* definida certeramente por Renan como un principio espiritual, dinámico, que ni la raza ni la lengua, ni la religión ni la geografía bastan para explicar: "un pasado de glorias y desgracias compartidas y un empeño común a realizar en el futuro".

El imperio napoleónico, imperio de expansión, realización militar de las ideas revolucionarias, lleva este concepto de nación a toda Europa. La semilla prende y, como una reacción frente a la invasión, surgen los movimientos nacionalistas, basados en ideas que ha aportado el propio invasor. Estos nacionalismos no son sólo políticos, sino culturales. Hay un renacer de las literaturas locales —en Cataluña, Provenza, etc.— y un volver los ojos a todo aquello que, en el ámbito de la cultura o en el vivir del pueblo, forma parte de esas constantes históricas que determinan las personalidades nacionales.

* * *

Es evidente que en la música de todos los tiempos ha existido un "sentimiento nacional" como algo implícito que sólo unas normas sociales o estilísticas impedían manifestarse libremente. En el "espíritu" de las obras de Bach es fácil descubrir las esencias profundas del arte alemán aunque su "letra" proceda de los estilos colindantes. Sin embargo, hasta bien entrado el siglo XIX, este "sentimiento nacional" sólo se hace explícito esporádicamente como algo secundario y adjetivo: la nota de color pintoresco o el detalle humorístico.

Con el advenimiento del romanticismo, en su doble vertiente psicológica e histórica, se convierte en credo estético la afirmación de la personalidad tanto individual como colectiva, exaltándose las esencias nacionales. Esto último resulta casi imperceptible en Alemania, país que va a ejercer la hegemonía musical a lo largo del siglo XIX como lo hizo Francia en el XVIII e Italia en el XVII. La razón es que Alemania ha tenido músicos netamente alemanes desde el final de la Edad Media. El Renacimiento se traduce allí por un movimiento nacionalista que cristaliza musicalmente en el coral protestante del período luterano. Incluso cuando la música culta se viste con un ropaje idiomático que es italiano o francés, en Alemania subsiste un teatro lírico popular desde el que una serie de compositores menores lanzan canciones que el pueblo no tarda en hacer suyas y son luego recogidas por los grandes maestros: Haydn, Mozart, Beethoven, etc. Esta especie de "pre-nacionalismo" hace innecesaria la implantación de algo que estaba implícito como elemento esencial. Y si la primera ópera nacionalista surge en Alemania en 1821 —"Der Freischütz" de Weber—, su pintoresquismo vernáculo resulta efímero porque el sentimiento nacional encuentra una expresión más honda y justa en lo abstracto del sinfonismo o la música de cámara.

Precisamente esta identificación entre la música alemana y su sentimiento nacional origina, al convertirse Alemania en patria y portaestandarte del romanticismo, violentos gestos de rebeldía en las restantes naciones contra un tipo de cultura que, para ellos, resulta "no nacional". El movimiento romántico se perpetúa así, como una romántica negación de sí mismo, en el nacionalismo.

En el estudio de este movimiento es preciso citar en primer lugar a Rusia, tanto por razones cronológicas como por la amplitud y trascendencia que en ella reviste. El torbellino romántico provoca en el terreno cultural una reacción contra las modas extranjeras sostenidas por la sociedad aristocrática y en el político un movimiento de tipo liberal. En este contexto, la fórmula nacionalista es la única viable en un país carente de tradición musical. Es forzoso tener presente que, hasta el reinado de Pedro el Grande, la vida musical en Rusia estuvo paralizada por los anatemas de la iglesia ortodoxa que consideraba a músicos y cantantes como hijos de Satanás y en pleno siglo XVII se incautaba de cuantos instrumentos caían en sus manos para quemarlos en la plaza pública. La situación se modifica durante el siglo XVIII, testigo de una "colonización" musical a cargo primero de los italianos y más tarde de los franceses.

Existe, sin embargo, un tesoro inestimable que va a servir de base a una música "nacional": lo popular y lo religioso, canciones eslavas con reminiscencias de la antigua música griega y melodías litúrgicas en que se mezclan las aportaciones orientales y bizantinas. A él recurrirá Mikhail Ivanovich Glinka (1804-1857) cuando, viajando por Italia, hacia 1830, se ve invadido por una nostalgia que le impulsa a componer música rusa, una música "en la que sus compatriotas se sintiesen como en su propia casa". En 1836 se estrena "La Vida por el Zar" que, pese a su forma italianizante, es la primera ópera nacional rusa, tanto por su libreto como por el empleo deliberado de melodías populares. Su éxito arrollador se repite, seis años más tarde, con otra ópera bastante más madura y perfecta: "Ruslan y Ludmilla", basada en un texto de Puchkin. Varias obras orquestales —"Jota Aragonesa" y "Una noche en Madrid", elaboradas con temas campesinos recogidos durante su viaje a España, y "Kamarinskaia"— y numerosas canciones y obras para piano completan la producción de un hombre que, aunque técnicamente no pasó de ser un aficionado autodidacta, acertó a dar el primer impulso al movimiento "nacional" de su país.

La obra de Glinka constituye un ejemplo típico de lo que podríamos denominar la "primera etapa" del nacionalismo. En ella el material "folklórico" se utiliza tal y como se encuentra en el pueblo y no tiene influencia alguna sobre la forma. Esta primitiva y textual afirmación de las esencias vernáculas conduce al empleo de la melodía popular como simple frase musical dentro del estilo clásico. Lo "exótico" se hace así trasplantable y los compositores creen posible trabajar con temas prestados por otros países.

Dentro de esta "exportación pintoresca" ocupa un lugar destacado España. No se trata solamente de la fascinación que nuestros temas ejercen sobre los autores rusos, fascinación recíproca que podría explicarse por las analogías culturales que crea el hecho de ser los dos países limítrofes con el oriente. En Europa entera florecen las obras "a la española". Y es que nuestro país está de moda. Tras largos siglos de leyenda negra, inevitable tributo que debe pagar todo país al que un destino imperial obliga a enfrentarse con el resto del mundo, nuestra decisiva contribución a la caída de Napoleón hace que se nos mire con nuevos ojos, unos ojos más objetivos que descubren asombrados que romanticismo y nacionalismo son rasgos consustanciales en nuestro pueblo a lo largo de su historia; la España del Duque de Alba ha muerto para transformarse en el símbolo de una nueva Europa.

Nada tiene pues de extraño que Glinka recomendase a Balakirev la composición de una obertura con temas españoles. Balakirev es uno de aquellos jóvenes que solían reunirse en casa del compositor Dargomizsky y que, en 1856, deciden aunar sus esfuerzos para dar a Rusia una música nacional. Surge así el célebre "Grupo de los cinco" en el que, junto a Balakiref, figuran César Cui, Borodin, Mussorgsky y Rimsky-Korsakov.

Mily-Alexelewich Balakirev (1837-1910) es el teórico del grupo, el apóstol consagrado exclusivamente a la música que, según él,

debe nacer del instinto popular. Su escasa preparación técnica se ve compensada por un certero sentido musical del que dan testimonio varias oberturas —la primera titulada "Obertura sobre un tema de marcha española"—, dos sinfonías, varios poemas para orquesta, entre los que destaca "Thamar", y su bella y célebre fantasía para piano "Islamey".

César Cui (1835-1918), general del ejército y profesor de fortificaciones en la Escuela de Ingenieros Militares de San Petersburgo, se deja contagiar por el entusiasmo de Balakirev y dedica sus ratos libres a la composición de obras que, generalmente, están consagradas a la voz humana.

Alexander Porfirievich Borodin (1834-1887) debe simultanear también sus obligaciones como químico de prestigio, profesor de la Academia Médico-quirúrgica de San Petersburgo y médico militar, con las exigencias de una vocación musical que Balakirev ha sabido despertar en él. Sus obras más conocidas encajan perfectamente en lo que hemos denominado "primera etapa del nacionalismo", utilizando el canto popular tal y como se encuentra en las diferentes regiones rusas, especialmente las del oriente asiático, dentro de marcos formales que, en el caso del "Príncipe Igor" —con sus célebres danzas Polovtsianas—, es el de la ópera italiana y, en ese prodigio de ambiente y orquestación titulado "En las Estepas del Asia Central", el del cuadro pintoresco al gusto francés. Sin embargo, su admirable "Segunda Sinfonía" tiene un carácter nacional propio que ya no es "folklórico" y que, en su "Petite suite" para piano, trasciende las fórmulas escolásticas para encontrar un modo auténtico de expresión. Es una nueva etapa del nacionalismo en la que la melodía popular tiende a desprenderse de su origen para convertirse —como ya lo ha hecho Chopin— en motivo personal del autor. Entre estos dos polos de su evolución musical, Borodin compone bellas obras de cámara. Y su última página es un tributo al hispanismo imperante: "Serenata alla spagnola".

M. Mussorsgky
Dibujo de S. Répin, 1844-1930

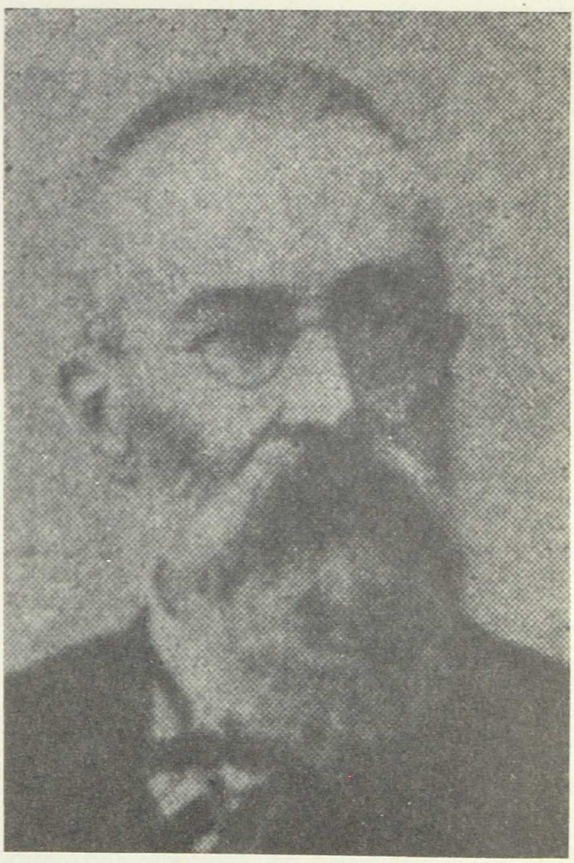
Con Mussorgsky alcanza uno de sus momentos culminantes esa "segunda etapa" del nacionalismo que anunciaba Borodin. La melodía popular ya no es una piedra preciosa que sólo hay que engarzar; es la fruta jugosa de la que es preciso extraer los zumos que constituyen su esencia: giros melódicos y rítmicos "que no están en los tratados", armonías extrañas que evocan los modos de las viejas liturgias o guardan ecos de cantos ancestrales. El carácter étnico se reencarna con plena autenticidad en las inspiraciones originales del autor.

Modest Petrovich Mussorsgky (1839-1881) es un hijo de buena familia, brillante oficial de un regimiento de la guardia, al que la vida transforma en un vagabundo solitario

que lucha contra la miseria acompañando a alumnos de canto hasta que, destrozado por la neurastenia y el alcoholismo, muere, abandonado de todos, en el hospital militar de San Petersburgo, en un ataque de "delirium tremens". Pero esta trayectoria trágica tiene un punto crítico del que va a arrancar su auténtico destino: el encuentro casual, en 1856, con los que serán sus compañeros de grupo, la adopción apasionada de su credo estético y el abandono de la carrera militar para entregarse a la música de un modo total y alucinado.

Las enseñanzas que recibe de Balakirev se reducen al análisis de algunas partituras clásicas, pero su genio instintivo le hace adivinar lo que ignora y su personalísimo lenguaje, a veces incorrecto pero siempre musical, con raíces que arrancan de los modos eclesiásticos y los cantos populares, es tan hondo y auténticamente ruso que alcanza la universalidad. Huyendo de las formas abstractas, su interés se centra en "traducir mejor la vida bajo cualquier aspecto en que se muestre; la verdad, por amarga que sea". Incluso sus contadas páginas instrumentales, como el poema sinfónico "Una Noche en el Monte Pelado" y la obra pianística "Cuadros de una exposición", son de un realismo vital y directo. Pero hay que llegar a sus ciclos de canciones —"Sin sol", "Cantos y danzas de la muerte", etc.—, sus obras corales —"Edipus rex", "Salambó", etc.— y sus dos óperas —"Boris Godunov" y "La Khovanchina"— para descubrir el genio de Mussorsgky en toda su plenitud: un arte esencialmente humano, un estilo que nace directamente de la realidad, una concepción revolucionaria del teatro lírico y, sobre todo, una forma totalmente nueva de expresarse en música a través de la voz humana. Treinta años más tarde, Debussy y Ravel encontrarán en sus canciones "Cuarto de niños" la solución que les permitirá escribir "Pelleas" y "La Hora Española".

Nicolai Andreevich Rimsky - Korsakov (1844-1908) es el único de los cinco que se preocupa seriamente por la técnica. Oficial de marina, alumno de Balakirev, autor de



Nicolás Andreievich Rimsky-Korsakov

dos poemas orquestales, dos sinfonías y una ópera y profesor del Conservatorio de San Petersburgo, reemprende en 1871 sus estudios musicales hasta alcanzar un virtuosismo armónico e instrumental que presagia las sutilezas del impresionismo. Su obra, abundantísima, se caracteriza por una precisión infalible y una gran riqueza de colorido. Sin preocupaciones formales, utiliza temas de origen popular para componer sus poemas sinfónicos —"Antar", "La Gran Pascua Rusa", "Capricho español" o "Scherezade"— y sus óperas con argumentos fantásticos que muchas veces encubren alusiones políticas —"Una noche de mayo", "Sadko", "La novia del Zar", "El Gallo de Oro", "La ciudad invisible de Kitej", etc.—. Aún le queda tiem-

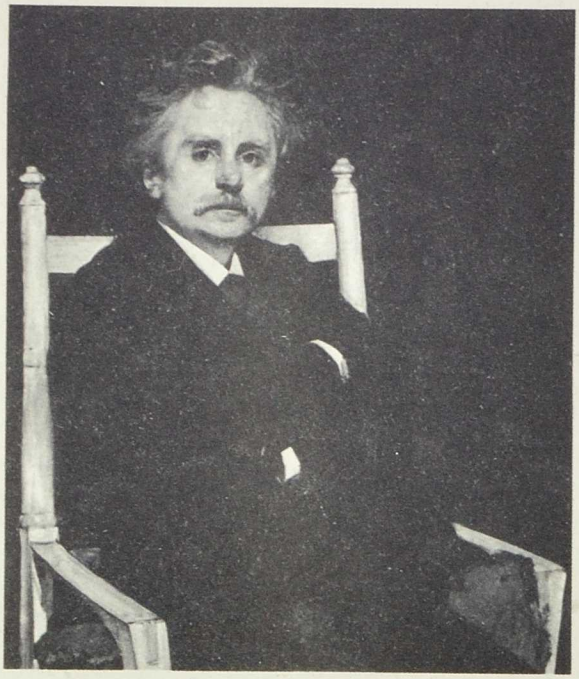
po para rendir un tributo a la amistad terminando "El Príncipe Igor" y rehaciendo "Boris Godunov" con la más generosa de las intenciones aunque el resultado fuese, en muchos aspectos, criticable.

* * *

Al igual que en Rusia, el movimiento romántico choca en los países escandinavos con la falta de tradición musical. Un alumno de Mendelssohn, el danés Niels Gade (1817-1890), es el primero en seguir el ejemplo dado por su maestro con sus sinfonías "italiana" y "escocesa", incorporando la canción popular escandinava a las formas clásicas. Edward Grieg (1843-1907), un noruego que detesta "ese maldito Conservatorio de Leipzig donde no aprendió nada en absoluto" y ha descubierto la canción noruega gracias a un compatriota y condiscípulo: Rikard Nordraak, "jura declarar la guerra a ese mendelssohnianismo teñido de escandinavo que representa Gade". El resultado es la creación de un auténtico "arte nacional" que, más que en su célebre concierto de piano o en su música incidental para el "Peer Gynt" de Ibsen, alcanza su culminación en deliciosas "suites", danzas y canciones en que alientan libremente las sugestivas melodías de su país natal.

* * *

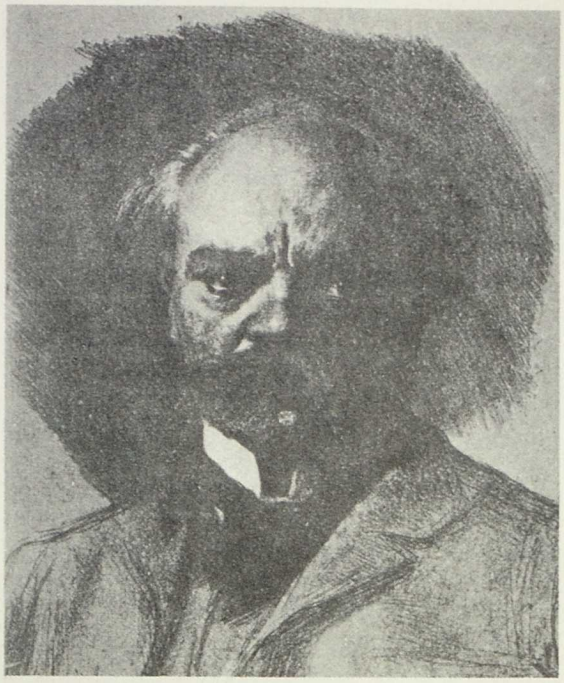
El nacionalismo bohemio es el que más de cerca sigue al ruso, tanto cronológicamente como por el valor y trascendencia de sus obras. Pero si en la tierra de los zares el movimiento tiene un matiz de rebeldía social, de reacción contra modas extranjerizantes sostenidas por la nobleza, en Bohemia el motor determinante es un anhelo de libertad política. Las continuas alternativas de dominación y autonomía que, a lo largo de los siglos, han caracterizado a esta encrucijada de todos los caminos europeos, arraigaron en ella profundamente el sentimiento nacional. Basta la derrota de Francisco José ante Napoleón III en Solferino y la retirada de los austríacos que sentencia la paz de Zurich a



Edward Grieg en un cuadro de Eilig Peterssen. Oslo, Gal. Na.

finales de 1859, para que renazcan con nuevos bríos un pueblo y una cultura. No deja de ser significativo el que, en 1862, se inaugure un teatro para representar ópera en lengua checa.

El hombre encargado de plasmar en música este renacer de una nacionalidad, el artista que con su obra contribuye de un modo decisivo a crear este "sentido nacional" es Bedrich Smetana (1824-1884). Tras un período juvenil de patriótica actividad política, durante el que escribe un sinnúmero de polkas deliciosas y marcadamente bohemias, Smetana se ve obligado a exilarse en Suecia donde, a instancias de Liszt, compone poemas sinfónicos inspirados en Shakespeare o Schiller. De vuelta a la patria, dedica todo su esfuerzo a la creación de un teatro lírico autóctono que va a tener una influencia decisiva en la educación musical de sus compatriotas. "Los Brademburgueses en Bohemia", "Recuerdos de Bohemia", "Dalibor" y,



Antonin Dvorak
Cuadro de M. Svalinsky, 1873

sobre todo, esa fragante "Novia vendida" que es tal vez su obra maestra, sientan las bases de un nacionalismo que rehuye no sólo la imitación de lo extranjero, sino la utilización textual de la canción popular. Como lo hizo Mussorgsky, como lo preconizará más tarde Manuel de Falla, busca "la verdad sin la autenticidad", lo nacional vuelto a nacer en términos propiamente artísticos. Con su serie orquestal "Mi Patria", va más allá del poema sinfónico, logrando que la forma sea una consecuencia del material empleado. Un cuarteto autobiográfico: "De mi vida", nos da el más fiel retrato del hombre al que una cruel sordera condujo a la locura pero que la historia ha colocado entre las figuras que forjaron la "segunda etapa" del nacionalismo.

Su continuador más directo es Dvorak que, con Smetana y Zdenko Fibich (1850-1900), integra un "trío bohemio" similar al "Grupo de los cinco". Los compatriotas de Antonin Dvorak (1841-1904) ven en él al hombre que recoge de manos de Smetana la antorcha del teatro lírico nacional. Operas como "Russalka" parecen abonar esa opinión. Sin embargo, Dvorak es, fundamentalmente, un enamorado de la forma abstracta. El campo de sus predilecciones y de sus máximos aciertos es la sinfonía y la música de cámara. Utilizando temas "dentro del espíritu de la canción popular" y armonizándolos en términos rigurosamente "folklóricos", crea una forma apenas despegada del tronco clásico que nace espontáneamente del material temático. Sus nueve sinfonías —entre ellas la celebérrima "del Nuevo Mundo" sobre motivos de un discutido origen negro— y una abundante producción camerística, forman un capítulo fundamental del nacionalismo checo.

* * *

Esta panorámica del nacionalismo europeo, esquematizado en el estudio de aquellos puntos en que adquirió mayor importancia o especiales características, no sería completa si omitiese un breve estudio de la música española de este período. Una ojeada retrospectiva nos hará ver que la crisis de la idea religiosa, en un país como España que ha creado la más alta civilización y cultura de la catolicidad, coincide, a partir del siglo XVII, con una crisis de su música, tan ligada a la Iglesia en los años de esplendor; crisis gravísima que dura hasta finales del siglo XIX y hace exclamar a Mitjana: "¿Llegaremos alguna vez a crear una música nacional?" La respuesta afirmativa, entusiasta y constructiva, la da Pedrell en 1891 con su célebre manifiesto "Por nuestra música".

Felipe Pedrell (1841-1922) es el artífice del renacimiento musical español al defender, con calor de apóstol, el aforismo del P. Eximeno: "Sobre la base del canto popular debería construir cada pueblo su sistema". Musicólogo eminente, proporciona, con su monumental "Hispaniae Schola Música Sacra", la raíz que va a alimentar, como en el pasado, la música que nos es propia. De su producción como compositor destacan las óperas "La Celestina" y el tríptico "Los Pi-

Isaac Albéniz
Praga, Museo a Dvorak
Dibujo de Ramón Casas

rineos", partituras de gran aliento en las que temas populares se integran en una concepción dramática wagneriana. Tal vez estas obras no sean tan valiosas como su autor pretendía, pero bueno será recordar que suyas son también en parte las que, firmadas por sus discípulos, colocaron a España en el primer plano de la música universal.

Debe quedar claro que la presencia de nuestra patria en la música del siglo XIX es una presencia, no por destacada, menos pasiva. El "hispanismo" que informa el período romántico no es fruto del esfuerzo de nuestros compositores, sino de unas circunstancias, históricas y estéticas, ya expuestas anteriormente. Sin embargo, un nombre español se incorpora a las postrimerías de este fenómeno: Pablo Sarasate (1844-1908). Violinista excepcional de características inimitables, compone cincuenta y cuatro obras —prodigiosas unas, banales otras, brillantes y pintorescas todas—, de las que más de veinte están inspiradas en nuestros cantos populares. Su gigantesca personalidad interpretativa influye sobre los compositores de su tiempo: proporciona a Bizet los dos únicos temas españoles que hay en "Carmen", sugiere a Lalo su "Sinfonía española" y es origen, de un modo u otro, de un sinnúmero de partituras hispanizantes.

Muy distinta es la trascendencia de otro gran virtuoso: Isaac Albéniz (1860-1909). Pianista prodigioso y espíritu inquieto, da su primer concierto a los cuatro años; a los seis, y pese a su brillante examen, le rechaza el Conservatorio de París por romper las vidrieras de tan venerable institución y a los dieciocho ya ha cruzado dos veces el Atlántico, conquistando a los públicos de medio mundo y convivido con Liszt que le muestra un entusiasmo sin límites y al que está a punto de imitar profesando en un convento.

Simultáneamente con su actividad de concertista, compone, a duro la página, una cantidad abrumadora de obras para piano, improvisaciones directas y brillantes que, bajo una aparente superficialidad popularista, esconden el germen que tan espléndidos frutos dará en sus obras postreras. En 1833 recibe las enseñanzas de Pedrell y, aunque el propio maestro reconoce que fueron más bien charlas entre amigos, la semilla está echada: la depuración del material popular y la aspiración a las formas superiores del

Enrique Granados
París, col. R. Viallet

arte. Mientras estas ideas se incorporan a su naturaleza intuitiva, Albéniz deja de componer, vuelve a sus conciertos, se arruina en la bolsa, da lecciones y, finalmente, se compromete a escribir óperas en inglés, sobre los Caballeros de la Tabla Redonda. Es la culminación de un desconcierto interno que presagia la transfiguración de su genialidad. Instalado definitivamente en París, en 1893, escribe una zarzuela: "San Antonio de la Florida", una ópera: "Pepita Jiménez", una rapsodia orquestal: "Catalonia" y, volviendo al piano de sus amores, "La Vega", "Azulejos", "Navarra" y, por fin, "Iberia": doce piezas agrupadas en cuatro cuadernos, monumento imperecedero del pianismo español. Su "nacionalismo", siempre personal y espontáneo pero ahora poetizado por la distancia, el magisterio de Pedrell que le ha llevado a una depuración no sólo del procedimiento técnico, sino del estilo y la sustancia melódica, y el contacto con el "impresionismo" francés, que le proporciona una mayor riqueza intrínseca en la materia sonora empleada, cristalizan en esta obra genial que lleva a Albéniz a la universalidad.

Otro gran pianista, también alumno de Pedrell, va a poner punto final a este boceto del nacionalismo español: Granados. Catalán como Albéniz, con un carácter delicado, soñador y contemplativo que muy bien pudo heredar de un padre cubano y una madre gallega, Enrique Granados (1866-1916) ofrece un perfil romántico marcado por su lucha contra una naturaleza enfermiza y subrayado brutalmente por esa muerte, trágica y hermosa, que encuentra al abandonar la balsa en que se ha refugiado al ser torpedeado el "Sussex" por los alemanes, en un intento desesperado por salvar a su esposa, y desaparecer, abrazado a ella, entre las aguas embravecidas del Mar del Norte. Autor polifacético pero siempre igual a sí mismo, escribe desde la ópera "María del Carmen" y el poema sinfónico en cuatro partes "La Divina Comedia", hasta sus breves y popularísimas "Danzas españolas". Lugar aparte ocupan la serie de escenas pianísticas agrupadas bajo el título de "Goyescas", más tarde transformadas en ópera, y su colección de "Tonadillas". Las majas y los chisperos inmortalizados en los frescos de San Antonio de la Florida, el madrileñismo castizo de principios de siglo cantado por Barbieri, se hacen en Granados gracia y melancolía, elegancia y galanura, en evocación certera de una España que se apresta a vivir su "romanticismo". Sin embargo, habrá que llegar a sus obras menores y menos conocidas —"Bocetos", "Libro de Horas", "Liliana", "Elisenda"— para descubrir lo mejor de este compositor: la honda poesía que da sentido y trascendencia universales a un españolismo muy personal, teñido de reminiscencias románticas.

Manuel Carra

El post-romanticismo. Mahler, Strauss. Otros compositores. Sibelius. Tradición y novedad en Francia. Fauré. Impresionismo: Debussy. Ravel, Dukas, Roussel. Panorama de la época.

17

Los finales del siglo XIX contemplan la unificación de Alemania, bajo la hegemonía prusiana. La época del emperador Guillermo II se señala por un gran desarrollo económico y un creciente poderío militar, en una sociedad fuertemente jerarquizada. En lo artístico, Alemania y Austria, naciones que cabría considerar como una sola y compleja entidad cultural, dan pruebas de una gran efervescencia, de una manifiesta vitalidad. La literatura y la poesía acusan el influjo de corrientes estéticas nacidas en Francia, como el naturalismo y el simbolismo, pero también surgen aquí movimientos espirituales propiamente germánicos, como el expresionismo, que repercutió, a su vez, con fuerza en el extranjero. Nombres como los de Arno Holz, Johannes Schlaf, Gerhart Hauptmann, Otto Erich Hartleben, Sstefan George, Frank Wedekind, Rainer María Rilke, Georg Kaiser o Hugo von Hoffmannsthal, entre otros, dan fe de esa vitalidad a la que hemos aludido.

En lo musical, el período que se ha convenido en llamar post-romántico posee en Alemania y Austria un perfil definido, ante todo, por la preponderante influencia que ejerce la gigantesca figura de Wagner, influencia que, curiosamente, se ejerce con mayor intensidad en el plano del lenguaje (armonía fuertemente cromática, gigantismo orquestal, etc.) que en el de la estética (drama lírico, "obra de arte total"). Menos determinante, pero no por ello menos real en ciertos sectores, es la influencia de Brahms, que representa un cierto tradicionalismo cuyos orígenes están en Haydn, Mozart y Beethoven. Las figuras fundamentales de este período son el austríaco Mahler y el alemán Strauss.

Gustav Mahler nació en 1860, en Kälisch, localidad de Moravia, entonces bajo el dominio austríaco; era de familia judía. Realizó en el Conservatorio de Viena estudios muy brillantes en piano, composición y dirección orquestal. En la capital austríaca conoció a Bruckner, de quien recibió una influencia efectiva, aunque nunca fue su alumno en sentido estricto. Comenzó pronto a trabajar como director de orquesta en pequeños teatros de ópera de provincia, pasando después a desempeñar esas tareas en teatros cada vez más importantes, como los de Praga, Leipzig, Budapest o Hamburgo, hasta llegar a la dirección musical de la Opera de Viena, a cuyo frente permaneció varios años, desempeñando una labor extraordinariamente fecunda. Los tremendos esfuerzos que exigía de todos, empezando por sí mismo, y la intransigencia de su carácter, le enfrentaron en diversas ocasiones no sólo con los cantantes, sino con la intendencia del teatro, y en uno de estos conflictos presentó irrevocablemente la dimisión. En 1907 partió para los Estados Unidos, invitado a dirigir la Metropolitan Opera House de Nueva York y también conciertos sinfónicos al frente de una orquesta especialmente reclutada. En 1909 obtuvo el más grande triunfo de su vida con el estreno en Viena de su 8.ª Sinfonía, llamada "de los mil", en una sesión memorable a la que asistió un gran número de personalidades de la intelectualidad y de las artes, y a la salida de la cual el gran escritor Thomas Mann le escribió una entusiasta carta de agradecimiento. Durante la etapa final de su existencia, Mahler pasaba las temporadas de conciertos en los Estados Unidos y los veranos en Europa. Desde algunos años atrás, su salud era vacilante; en 1911, gravemente enfermo, se vio obligado a regresar a Europa, suspendiendo todos sus compromisos en América. Murió al llegar a Viena.

Las dos vertientes de la obra de Mahler son el "lied", con piano o con orquesta, y la sinfonía. Hay que señalar la importancia que en la inspiración mahleriana tiene la colección de poesías populares publicada por Arnim y Brentano con el título de "Das Knaben Wunderhorn" ("La trompa mágica del muchacho"); a ella recurre con frecuencia para los textos de sus "lieder". Destaquemos, entre los ciclos de "lieder" con orquesta, las "Canciones de un camarada errante", con textos del propio Mahler, los "Wunderhorn lieder" y las "Canciones de los niños muertos", sobre textos de Rückert. Las

sinfonías son nueve, a las que hay que añadir una décima de la que sólo existe completo el primer movimiento. Cuatro de ellas incorporan a la orquesta la voz humana, a solo o en coro, con lo que Mahler parece seguir el camino indicado por Beethoven en su 9.ª Sinfonía. "Lied" sinfónico de una parte y sinfonía con voces de la otra, indican que lo que Mahler persigue a lo largo de toda su obra es una fusión, una síntesis de ambos géneros. Incluso en algunas de sus sinfonías puramente instrumentales, cita Mahler melodías procedentes de sus propios "lieder". El máximo logro, dentro de esta tendencia, está en "La Canción de la Tierra", subtitulada "Sinfonía para tenor, contralto (o barítono) y orquesta", obra de la que puede decirse con propiedad que pertenece a los dos géneros. Por lo demás, las sinfonías de Mahler son, por lo general, construcciones monumentales, con duraciones que llegan en algún caso (3.ª Sinfonía, por ejemplo) a superar la hora y media, y que requieren efectivos orquestales y vocales muy grandes. La orquesta de Mahler, sin embargo, pese a su gigantismo, está tratada con suma discreción y suena siempre con una gran transparencia, lo que no excluye, por supuesto, los grandes efectos de masa.

Gustav Mahler
(Dibujo de E. Orlik). Viena
Colección de dibujos y grabados de la Albertina

Las sinfonías de Mahler poseen por lo general un sustrato ideológico, aunque éste no siempre esté formulado en un "programa" a la manera de los poemas sinfónicos. Mahler no lo juzgó oportuno, e incluso, en algunos casos, suprimió los títulos que inicialmente había dado a alguna de sus sinfonías (caso de la primera, primitivamente llamada "Titán" o de la tercera, cada uno de cuyos movimientos llevaba un título: "El verano hace su entrada", "Lo que me dicen las flores de la pradera", "Lo que me dicen los animales del bosque", etc.). La actitud del compositor a este respecto puede quedar reflejada en estas palabras suyas: "Considero como una vulgaridad el hecho de inventar música a partir de un programa dado. De la misma manera, querer adaptar un programa cualquiera a una obra musical me parece insatisfactorio y completamente estéril. No obstante, un cuadro musical proviene, en principio, de una experiencia vivida por el autor, por lo tanto, de una realidad siempre suficientemente concreta para ser descrita con palabras..."

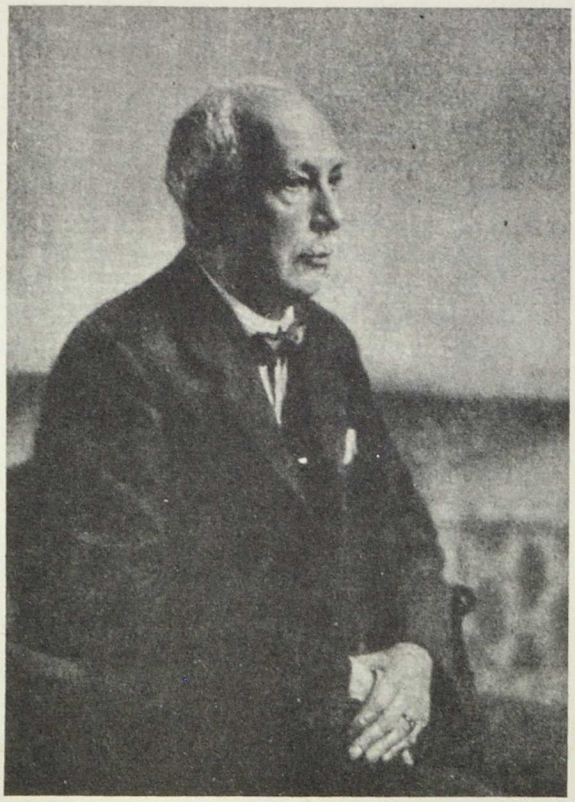
Mahler no es sólo una figura representativa del ocaso del Romanticismo. Es, al mismo tiempo, un artista progresivo que, especialmente por el uso consecuente que hace del cromatismo en su armonía, así como por el refinamiento con que maneja los timbres orquestales, puede ser considerado como la figura de transición entre un Wagner y los compositores atonales de la llamada "Escuela de Viena" (Schoenberg, Berg y Webern, cf. Cap. XVIII), a quienes, por lo demás, supo comprender y apoyar. Personalidad contradictoria, originalísima, de una sensibilidad exacerbada que se manifiesta siempre oscilando entre los extremos, capaz de los acentos más deliberadamente banales y grotescos como de los más sublimes, de la mayor

simplicidad como de la máxima exaltación, Mahler es, probablemente, el más grande compositor germano de este período.

Su contrafigura es Richard Strauss, personalidad vigorosa, sólida, en la que difícilmente se encontrarían trazas de la hipersensibilidad casi patológica de Mahler. Nació Strauss en 1864, en Münich, hijo de un músico, solista de trompa muy estimado en la orquesta de la corte de Baviera. Hizo sus estudios en su ciudad natal y, al igual que Mahler, se orientó especialmente hacia la dirección de orquesta, actividad en la que llegó a gozar también de un gran prestigio internacional. En este sentido, su relación temprana con Hans von Bülow tuvo una importancia decisiva, por cuanto este gran director y pianista, yerno de Liszt, le orientó con sus consejos y le ayudó en su carrera. Ocupó sucesivamente diversos puestos como director de orquesta y de ópera en Meiningen, Münich, Berlín, donde fue también profesor de composición del Conservatorio y, finalmente, Viena. A partir de 1924, año en que abandonó la dirección de la ópera de Viena (la misma que dirigiera Mahler), no aceptó ya ningún otro puesto fijo, aunque siguió dando conciertos en todo el mundo como director invitado. Murió, ya muy anciano, en 1949.

De un modo general, cabe dividir la producción de Strauss en dos grandes etapas, cuya divisoria habría de situarse aproximadamente en los comienzos del siglo XX; la primera de estas etapas está dominada por la composición de poemas sinfónicos, y constituye lo que Claude Rostand ha llamado acertadamente la "edad filosófica" del músico; la segunda etapa —la "edad dramática", siempre según Rostand— está caracterizada por la creación de óperas. En uno y otro períodos, Strauss, como buen romántico y heredero de románticos, escribe gran cantidad de "lieder", con piano o con orquesta. La producción de obras de "música pura", por así decir, tiene en cambio una importancia muy secundaria en su labor.

Los poemas sinfónicos —"Don Juan", "Muerte y transfiguración", "Las travesuras de Till", "Así hablaba Zaratustra", "Don Quijote", "Una vida de héroe" o la "Sinfonía doméstica", por citar los más famosos— plantean, una vez más, el problema de la "música de programa", ya que todos ellos poseen un significado extramusical, filosófico o descriptivo. Pero, ¿hasta qué punto la música es capaz de reflejar de manera suficientemente clara las ideas que contiene o las peripecias que narra el "programa"? La contestación del propio Strauus es que cualquier programa "es apenas el estímulo para la creación de formas nuevas, nada más".



Richard Strauss

Tras algunos ensayos en los que la influencia de Wagner es demasiado flagrante, Strauss inicia su carrera de operista con el gran éxito que supuso "Salomé", sobre un texto de Oscar Wilde, obra de una violencia

expresiva inaudita, así como "Elektra", que la sigue pocos años después y en la que Strauss inicia su fructífera colaboración con el gran poeta Hugo von Hofmannsthal, libretista de muchas de sus óperas. El crudo expresionismo de estas dos obras cede el paso, a partir de "El Caballero de la Rosa", otro de los grandes éxitos del "tándem" Strauss-Hofmannsthal, a un estilo de comedia musical inspirado en el barroco vienés; "Ariadna en Naxos", que es quizá la obra más perfecta surgida de la colaboración de estos dos grandes artistas, se inscribe igualmente en ese retorno al estilo dieciochesco. Otras óperas con libreto de Hofmannsthal son "La mujer sin sombra" y "Arabella". La trágica muerte del poeta obligó a Strauss a recurrir a la colaboración de otros escritores, como Stefan Zweig, que redactó el libreto de "La mujer silenciosa" adaptando una farsa de Ben Johnson, o Joseph Gregor, a quien se deben los textos de las últimas óperas de Strauss, "Día de paz", "Dafne" y "El amor de Dánae".

La aportación más significativa de Strauss en el terreno del teatro lírico consiste en la adopción de una especie de "conversación en música", que sintetiza en cierto modo la declamación continua de Wagner y el recitativo al modo mozartiano. A partir de "Ariadna en Naxos", junto a una reducción en los medios orquestales que contrasta fuertemente con el gigantismo de óperas como "Salomé" o "Elektra", se advierte un retorno a las formas clásicas de la ópera, es decir, a la yuxtaposición de "recitativos" y "arias", engarzados, eso sí, en un discurso musical continuo que no puede, naturalmente, ignorar las innovaciones introducidas por Wagner.

El lenguaje de Strauss, de una gran violencia, como ya se ha dicho, en sus primeras óperas, tiende cada vez más hacia una especie de nuevo clasicismo que en lo armónico se beneficia de la riqueza del cromatismo post-wagneriano; en "Salomé" y "Elektra" las superposiciones de acordes crean una especie de agria politonalidad; en "Ariadna" y otras obras posteriores, el impulso cromático origina una gran movilidad tonal, a través del juego audaz y continuo de las modulaciones. Al igual que Mahler, Strauss fue un original, brillantísimo orquestador.

Junto a estos dos grandes maestros, cabe citar como figuras representativas del post-romanticismo germano a dos compositores muy distintos entre sí, pero igualmente interesantes: Hugo Wolf y Max Reger. El primero nació en Windischgrätz (Austria), e hizo sus estudios en el Conservatorio de Viena, centro del que fue expulsado por su indisciplina. Vivió pobremente, compaginando su labor de compositor con la de crítico musical y, esporádicamente, la de director de orquesta. De temperamento muy inestable, sometido a graves crisis de impotencia creadora, su labor se centró de manera casi exclusiva en el terreno del "lied", género en el que fue un indiscutible maestro. Basándose, sobre todo, en textos de Goethe, Eichendorf, Mörike y también en poetas españoles e italianos traducidos, escribió unos doscientos "lieder", la mayor parte de ellos en el período comprendido entre 1888 y 1891. En ellos adapta al "lied" la declamación continua de Wagner, de modo que su melodía no se articula ya en frases más o menos regulares basadas en la métrica del verso, como sucede en los "lieder" de los maestros anteriores, sino que se esfuerza en traducir de la manera más viva e inmediata posible la expresividad del texto, siguiendo de cerca, con frecuencia, las inflexiones de la lengua hablada. La parte pianística, de gran complejidad y refinamiento, tiene una importancia enorme en estos "lieder", muy superior a la de un simple "acompañamiento", ya que, como sucede con la orquesta en la ópera wagneriana, esta parte instrumental es, en igual o mayor medida que la voz, vehículo de la expresión y no simple soporte armónico de la melodía. También en el terreno de la armonía se mostró Wolf digno heredero de Wagner, llegando incluso más lejos que Mahler o Strauss en la dirección de una progresiva disolución de la tonalidad, mediante la intensificación del cromatismo. Aparte de las canciones, Wolf compuso alguna música de cámara y orquestal y dos

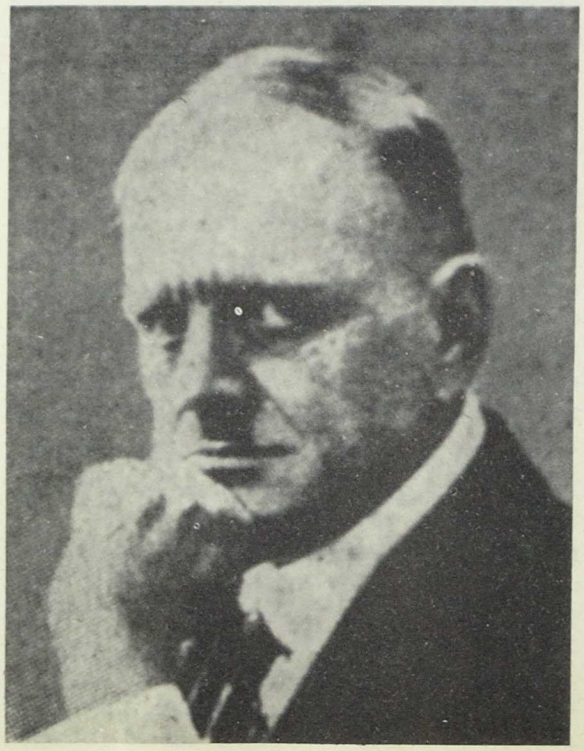
óperas —"El Corregidor" y "Manuel Venegas", esta última incompleta— basadas en obras de Pedro Antonio de Alarcón. Su creciente desequilibrio mental obligó a recluirle en un sanatorio psiquiátrico de Viena, y allí murió loco en 1897.

Max Reger nació en 1873, en la localidad bávara de Brand. Tuvo al ilustre teórico Hugo Riemann como uno de sus profesores en el Conservatorio de Wiesbaden, centro del que él mismo fue profesor más tarde. También ejerció la docencia en los Conservatorios de Munich y Leipzig y fue maestro de capilla en la corte de Meiningen (en la que, con anterioridad, Strauss había sido asistente de von Bülow). En 1916 falleció en Leipzig, víctima de una afección cardíaca. A pesar de lo relativamente breve de su existencia, Reger dejó una obra extensísima, en la que se combina la influencia de Wagner en el lenguaje armónico con la de un cierto formalismo de tipo brahmsiano. A ello hay que añadir su gusto por una escritura contrapuntística muy compleja y rigurosa, que tiene su lejano modelo en Juan Sebastián Bach. La producción de Reger comprende numerosos "lieder" y páginas corales, obras para órgano, instrumento en el que él era un notable ejecutante, piano, mucha música de cámara y varias obras sinfónicas, algunas de ellas con instrumento solista, como es el caso de los conciertos para piano y violín. En toda esa producción, Reger manifestó una clara predilección por las grandes formas clásicas de la música instrumental, siguiendo, como hemos dicho, el ejemplo de Brahms; no mostró nunca, en cambio, el menor interés por el teatro lírico, a pesar de la profunda admiración que le inspiraba Wagner. Insistamos, porque ello es una característica común a todos estos grandes compositores del post-romanticismo alemán en que Reger contribuyó también en gran medida a la progresiva relajación de las funciones tonales, a través del uso intensivo de una armonía fuertemente cromática.

Fuera de Alemania y Austria, la corriente post-romántica despertó un eco en Inglaterra, donde cabría citar el nombre de Edward Elgar (1857-1934). Otros compositores británicos como Frederick Delius (1863-1934), Gustav Holst (1874-1934) o Ralph Vaughan-Williams (1874-1958), aunque inicialmente influidos por Wagner y Strauss, derivaron más tarde hacia otras estéticas. Escandinavia, cuya música ha estado siempre profundamente influida por la alemana, también manifiesta una indudable vitalidad durante el período post-romántico, a través de personalidades relevantes como la del danés Carl Nielsen (1865-1931), autor de seis sinfonías que son lo más destacado de su obra y, sobre todo, la del finlandés Jan Sibelius, un músico del que debemos ocuparnos con alguna extensión.

Es la de Sibelius una biografía totalmente desprovista de acontecimientos: nació en 1865 y estudió en su patria con Wegelius y Kajanus, dos pioneros del nacionalismo musical

J. Sibelius



finlandés. Más tarde se trasladó a Berlín y Viena para proseguir sus estudios con maestros como Becker, Goldmark o Fuchs. Desde sus primeros estrenos —los poemas sinfónicos "Kullervo" o "Una Saga"— Sibelius es considerado como el representante más conspicuo de un arte verdaderamente nacional. Durante algunos años enseñó violín y composición en el Conservatorio de Helsinki, pero a partir de 1905 se retiró a su residencia campestre de Järvenpäa para dedicarse por entero a la composición, a cubierto de toda necesidad de orden económico gracias a una subvención que con carácter vitalicio le otorgó el gobierno de su país, caso bastante insólito. Su retiro no fue interrumpido más que por algunos viajes, especialmente a Inglaterra y los Estados Unidos, países en los que su obra despertó siempre un gran interés; incluso residió una corta temporada en los Estados Unidos, dictando un curso de composición en el Conservatorio de Boston. Sibelius murió rodeado del respeto y la veneración de sus compatriotas —era considerado como una especie de héroe nacional—, casi centenario, en 1957; pero, en realidad, se había sobrevivido largo tiempo a sí mismo y a su época, ya que desde 1929 había dejado prácticamente de componer.

La obra de Sibelius, muy vasta, comprende siete sinfonías y un crecido número de poemas sinfónicos, muchos de ellos inspirados por el "Kalevala", la epopeya nacional finlandesa, publicada por vez primera en 1835 por el poeta Elías Lönrot, llamado el "Homero finlandés". Junto a esto cabe consignar un concierto para violín que ha alcanzado una gran popularidad, alguna música de cámara entre la que se halla el cuarteto "Voces intimae", canciones, música para piano, música coral, una sola ópera ("La doncella en la torre") y varias músicas de escena, de las que destacaremos las de "Kuplema" de Järnefelt, a la que pertenece el conocido "Vals triste" y la de "La tempestad" de Shakespeare, que es una de sus últimas obras. Citaremos, por memoria, los títulos de sus principales poemas sinfónicos: "Lemminkäinen y las doncellas de Saari", "Leminnkäinen en Tuonela", "El cisne de Tuonela" y "El retorno de Lemminkäinen", que componen un ciclo inspirado en el "Kalevala", "Las hijas de Pohjola", inspirado igualmente en el "Kalevala", "Las Oceánidas" y "Tapiola".

Partiendo de un inicial romanticismo, en el que se combinan las influencias alemanas con las de músicos como Grieg, por un lado, Borodin o Tchaikowsky por otro, Sibelius elabora desde muy pronto un lenguaje sumamente personal que tiende, en sus obras maduras, hacia una creciente sobriedad en la expresión y una mayor concisión en las formas. Músico nacional, "nacionalista" si se quiere, Sibelius lo es sin duda, porque su patria, el paisaje, la historia y las leyendas de su patria, son constantemente evocados a lo largo de su obra y constituyen su casi única fuente de inspiración. No fue, sin embargo, un "folklorista" a la manera en que lo han sido los compositores nacionalistas de otras latitudes, aunque tampoco están ausentes de su obra las melodías de origen popular.

Post-romanticismo e impresionismo en la música francesa

A lo largo del último tercio del siglo XIX se inicia en Francia un resurgimiento musical que dará sus mejores frutos ya en los primeros decenios del siglo XX. Este resurgimiento, en el que no sería erróneo ver, al menos en parte, una reacción subsiguiente a la derrota militar sufrida en 1870 a manos de los alemanes (reacción que, naturalmente, se produce en todos los campos de la cultura), se caracteriza, de una parte, por la asimilación, ciertamente tardía, de las aportaciones del romanticismo alemán, tanto en el dominio de la música instrumental, sinfónica o de cámara, como en el del teatro lírico; de otra parte, y no hay contradicción con lo que antecede, por el despertar de una conciencia nacional que vuelve la mirada hacia la mejor tradición musical francesa, la de los Couperin, Rameau, etc. Se crean asociaciones de conciertos como la Sociedad Na-

cional de Música (1871), consagrada a dar a conocer las nuevas creaciones de la música francesa, o los Conciertos Colonne (1871) y Lamoureux (1881), o la Sociedad de Instrumentos de Viento (1879); todas estas asociaciones favorecen, sobre todo, la difusión de la música instrumental, que durante el período anterior había sido víctima de un absoluto descrédito, desplazada en los gustos del público por un teatro musical con frecuencia de calidad ínfima. También la enseñanza sufre reformas, lo cual no tardará en dar frutos.

Recordemos, para situar la atmósfera cultural en la que se gesta este movimiento de renovación de la música francesa, que ese final de siglo es también el momento en que se produce un extraordinario florecimiento poético —Mallarmé, Verlaine, Rimbaud y, más tarde, Valery— y que la estética simbolista, tan influyente en la poesía de la época, está cargada de implicaciones musicales. En el campo de la pintura señalemos que la primera exposición "impresionista" se celebró en 1874, si bien no cabe considerar esta exposición como inicio del movimiento sino, más bien, como reflejo de la madurez de una tendencia que había venido gestándose desde años atrás.

Ciertamente, la música instrumental de altura no había llegado a desaparecer totalmente de la escena francesa; el caso de Berlioz (cf. Cap. XI) bastaría para probarlo. Más tarde, un Franck o un Saint-Saëns (cf. Cap. XIII) impedirían que esta tradición se extinguiese. La labor de Franck fue particularmente fructífera, no sólo en cuanto a la calidad intrínseca de su obra, muy grande por cierto, sino por la influencia que ejerció como maestro, ya que entre sus alumnos se cuentan algunos de los mejores compositores franceses de la segunda mitad del siglo, como Duparc, Chausson o, sobre todo, Vincent d'Indy (1851-1931). Este último, fundador de la "Schola Cantorum" (y a través de ella, maestro igualmente influyente), perpetúa la herencia franckista en una especie de neo-romanticismo de carácter nacional. Las enseñanzas de d'Indy vienen a dar, finalmente, en un formalismo bastante académico, y ya carente de resonancias en unos momentos en los que la música francesa, de la mano de Debussy y Ravel, emprende otros derroteros.

La figura de mayor relieve en la música francesa de este fin de siglo es, sin duda, Gabriel Faure. Nació en Pamiers, en 1845, y realizó sus estudios en París, en la célebre Ecole Niedermeyer; la formación recibida comprendía piano, órgano, composición y canto gregoriano. Entre los profesores de dicha institución se contaba Saint-Saëns, con quien Fauré entabló de inmediato una relación amistosa que habría de durar toda la vida. En los inicios de su carrera vivió muy modestamente como organista, primero en Rennes y después en París. Entre 1877 y 1882 efectuó varios viajes a Alemania y Suiza, algunos de ellos en compañía de Saint-Saëns, quien le presentó a Franz Liszt; en esos viajes, así como en los que hizo a Bayreuth en 1884 y 1896, tuvo ocasión de conocer lo más importante de la obra de Wagner. El período más brillante de su carrera, en cuanto a proyección pública, se inicia en ese año de 1896 con su nombramiento como organista titular de la iglesia de Madeleine y el de profesor de contrapunto y fuga y composición en el Conservatorio de París, pocos meses después; por su clase pasaron los mejores talentos de la generación nueva, como Ducasse, Schmitt, Koechlin y, sobre todos, Ravel. En 1905 fue nombrado director del Conservatorio y en 1909 fue elegido miembro del Instituto de Francia y presidente de la Sociedad Musical Independiente, que habían fundado algunos disidentes de la Sociedad Nacional de Música, descontentos de la orientación cada vez más conformista que ésta había tomado. Su música, conocida y apreciada en Francia, tuvo una repercusión cada vez mayor fuera de ella, lo que le obligó a viajar con frecuencia a diversos países europeos, para presentar sus obras. Murió en París, en 1924.

La obra de Fauré tiene como terrenos de predilección la canción, el piano y la música

de cámara. Para el teatro compuso dos dramas líricos —"Prometeo" y "Penélope"— así como varias músicas de escena. Por la orquesta manifestó muy escaso interés, hasta el punto de dar a orquestar a discípulos o colegas muchas de las páginas sinfónicas de sus músicas de escena. Casi toda su obra pianística, a excepción de la Balada o la Fantasía para piano y orquesta, o el tema con variaciones, obras éstas de cierta amplitud, se mueve dentro de los límites modestos de la música de salón: Barcarolas, Nocturnos, Impromptus, etc. La escritura pianística adopta por lo general fórmulas sencillas, pero de un gran refinamiento sonoro; la expresión, un tanto superficial o afectada en las obras juveniles, se hace cada vez más sobria, más depurada, hasta alcanzar acentos conmovedores en algunos de los últimos Nocturnos y Barcarolas. Una progresión parecida cabe observar en las canciones y, sobre todo, en la música de cámara, terreno en el que se encuentran, tal vez, las mejores realizaciones de Fauré. En total, esta producción de cámara comprende dos sonatas para violín y piano, otras dos para "cello" y piano, un trío, dos cuartetos y dos quintetos para piano y cuerdas, y un cuarteto de cuerdas. En todo ello, especialmente en las obras de la última época —trío, 2.º quinteto, cuarteto de cuerdas—, exhibe el compositor una soberbia maestría contrapuntística y una gran riqueza de ideas.

Fauré no fue en absoluto un revolucionario, pero, aun sin serlo, preparó el camino a Debussy y Ravel. En el terreno de las formas se sirvió siempre de los grandes modelos clásicos. En lo que se refiere a la armonía, se sometió siempre a las reglas de la tradición tonal, pero, eso sí, llegó, dentro de lo permitido, "tan lejos como es posible", según gustaba de decir él mismo; así, las modulaciones más audaces y más insospechadas, los enlaces de acordes más sorprendentes y más inesperados, tienen cabida en una armonía que es básicamente tonal.

Con Claude Debussy estamos frente a una de las figuras-clave de la moderna historia de la música. Su influencia, directa o indirecta, sobre el acontecer musical en el siglo XX, ha sido tan extensa como profunda. Nació el compositor en Saint-Germain-en-Laye, en 1862. Su iniciación musical corresponde a Mme. Mauté de Fleurville, madre política del poeta Verlaine y, al parecer, ex-discípula de Chopín. A los once años ingresó en el Conservatorio de París, donde no siempre encontró la comprensión de sus profesores dado lo inconformista de sus opiniones y lo indisciplinado de su carácter. Pese a todo, en 1884 y al segundo intento, consiguió una recompensa de carácter tan oficial como el Premio de Roma. Antes de su estancia en la capital italiana, nada satisfactoria para él

Claude Debussy

ni para los tribunales encargados de juzgar las obras que estaba obligado a enviar como pensionado, tuvo oportunidad de viajar hasta Rusia en calidad de "músico de compañía", digámoslo así, de la riquísima Mme. von Meck, protectora de Tchaikowsky, lo que le valió un primer contacto con la música rusa, profundizado más tarde mediante el estudio de obras como "Boris Godunov", de Mussorgsky, que él admiraba profundamente. A su regreso de Roma conoce a Mallarmé, cuya casa frecuenta; allí traba contacto con otras personalidades del mundo literario y artístico de vanguardia. Comparte con los poetas simbolistas su admiración por Wagner y viaja a Bayreuth en varias ocasiones para conocer las obras de éste. Sin embargo, no tarda en evadirse de esta influencia, convencido de las limitaciones de la concepción wagneriana del drama lírico, aunque conserve siempre una admiración sincera por la belleza de algunas de las partituras del maestro alemán. Una experiencia del mayor interés para Debussy y que dejará huella en sus concepciones, es el conocimiento de la música popular española y de ciertas músicas tradicionales del Extremo Oriente, que tiene ocasión de escuchar con motivo de la Exposición Universal de 1889. Durante todos estos años, la existencia de Debussy es bastante difícil y tiene que dedicar gran parte de su tiempo a trabajos menores para poder sobrevivir. Sus primeros éxitos llegan a partir de 1893, con el estreno del cuarteto de cuerda en la Sociedad Nacional de Música y al año siguiente el del "Preludio a la siesta de un fauno", paráfrasis de la égloga célebre de Mallarmé. De esa época data su conocimiento de "Pelleas et Melisande", del poeta simbolista belga Maeterlinck, obra que decide poner en música. La redacción de esta ópera abarca un período de casi diez años, y su estreno en 1902, que suscitó una clamorosa polémica, fue una fecha de importancia en la historia de la música de nuestro siglo; para Debussy, pese a toda la oposición que levantaba la novedad de su arte, supuso la definitiva consagración. A partir de ese momento, Debussy, que no llegó nunca a gozar de una posición económica muy desahogada, pudo al menos consagrarse por entero a la labor de creación, abandonando las tareas accesorias (acompañar cursos de canto, por ejemplo) que hasta entonces se había visto obligado a desempeñar. Durante un corto tiempo colaboró en la Revue Blanche a través de críticas de conciertos o de artículos en los que expuso sus ideas estéticas, y que fueron recogidos y publicados después de su muerte en un volumen titulado "Mr. Croche Antidilettante". Los últimos años de su vida están exentos de acontecimientos exteriores, si se exceptúa algún viaje. En 1918 sucumbe a la larga enfermedad —un cáncer de hígado— que, desde tiempo atrás, venía minando su organismo y afectando de manera cada vez más acusada a su ritmo de trabajo.

Lo esencial de la obra de Debussy comprende páginas sinfónicas como el citado "Preludio a la siesta de fauno", los tres nocturnos —"Nubes", "Fiestas" y "Sirenas"—, el tercero de ellos con coro de voces femeninas que cantan vocalizando sin texto alguno, "El Mar", una de sus obras capitales, tres "Imágenes" para orquesta— y el ballet "Juegos", compuesto para la compañía de los ballets rusos de Diaghilev; para piano, uno de los sectores esenciales de su producción, compuso, entre otras cosas, varios trípticos con los títulos de "Para piano", "Estampas" e "Imágenes", veinticuatro preludios en dos series y doce estudios, igualmente en dos cuadernos; para el teatro escribió, además de la mencionada ópera "Pelleas et Melisande", un "misterio" titulado "El martirio de San Sebastián", con texto del poeta italiano Gabriele d'Annunzio; su producción vocal comprende, además de las cantatas compuestas en la época del Premio de Roma como "El hijo pródigo" o "La doncella elegida", varias canciones con textos de poetas románticos o simbolistas como Baudelaire, Verlaine o Mallarmé, o bien de clásicos franceses como Charles d'Orleans o François Villon.

A la estética de Debussy se la conoce con el apelativo de "impresionismo" musical, por su supuesta afinidad con el movimiento pic-

tórico de ese nombre. El propio Debussy aceptaba la filiación "impresionista" que se atribuía a su música porque, como decía, "guarda mi emoción libre de toda estética parásita"; es decir, que Debussy aceptaba la etiqueta de "impresionista" sobre todo por lo poco comprometedora que resultaba. Con etiqueta o sin ella, el arte de Debussy es, en cierto modo, un arte de evocación, que traduce en términos sonoros la emoción experimentada por el artista ante la naturaleza o, incluso, ante otra obra de arte. Pero esto descubre sólo el aspecto más superficial del "impresionismo" musical. En la música de Debussy se produce, como reacción frente a la sentimentalidad del romanticismo, una revalorización de los elementos específicamente artísticos y de su capacidad para provocar por sí mismos, por su belleza intrínseca, una impresión en la sensibilidad del sujeto. Por su belleza intrínseca, insistimos, y no en tanto que vehículos de la expresión de sentimientos. Esto implica, en realidad, una tendencia hacia la abstracción que las demás artes corroboran —por ejemplo, la poesía— con su acercamiento a la música, lo cual no deja de ser paradójico, al menos en apariencia, ya que la índole de los títulos, en Debussy, hace pensar en un arte descriptivo. Sin embargo, en la música de Debussy cuenta, sobre todo, su valor puramente sonoro, y los títulos, considerados desde esta perspectiva, no son sino un pretexto y, también, una indicación que se hace al oyente para conducirle hacia un plano en que le sea más fácil la comprensión de unos valores musicales hasta entonces inéditos, al tiempo que señalan, como aclaración complementaria, el paralelismo existente entre las intuiciones que mueven al músico y las que, en sus terrenos respectivos, guían a los otros artistas.

Es muy difícil, por no decir imposible, resumir en un breve espacio lo esencial del aporte técnico de Debussy. Digamos que, en el terreno armónico, lo fundamental es, de una parte, el empleo de muy diversas escalas modales, aparte de los tradicionales modos mayor y menor de la armonía tonal clásica; de otra, el empleo de los acordes por su puro valor sonoro, como entidades independientes, y no por su función dentro de un contexto tonal. En cuanto a la melodía, Debussy suprime toda estructura simétrica, toda construcción melódica dividida en frases o períodos con un número fijo de compases (4 + 4, 8 + 8) que, a su vez, se sujetan a estructuras armónicas más o menos estereotipadas. En el terreno de las formas opta por construcciones extremadamente libres que rehuyen los esquemas tradicionales, los desarrollos al estilo clásico-romántico, y todo aquello que huela a retórica. Igualmente innovador se muestra en la escritura instrumental, sea en el piano, donde a la herencia de Chopín y Liszt, se añade un uso revolucionario del pedal y un refinamiento exquisito en la búsqueda de sonoridades nuevas y en el empleo del matiz, como en la orquesta, donde tiende a huir de las mezclas, a individualizar los timbres, no fundiéndolos sino dosificándolos y equilibrándolos con extraordinaria finura.

La otra gran personalidad que domina el panorama musical francés a principios del siglo XX es Mauricio Ravel, nacido en Ciboure, hijo de padre suizo y madre vasco-española. Vale la pena insistir en su ascendencia española ya que el tema de España aparece con gran frecuencia en su obra. Fue discípulo de Fauré, como ya se ha dicho, y todavía alumno dio a conocer sus primeras obras, caracterizadas por una extraordinaria y precoz maestría técnica. En sus cuatro primeros intentos para obtener el codiciado Premio de Roma se vio postergado frente a aspirantes claramente inferiores; en el quinto y último intento se le negó incluso al acceso a los ejercicios de oposición, lo que suscitó un inmenso escándalo en el que intervino hasta la prensa, ya que por aquellas fechas (1905) Ravel era un compositor que había alcanzado cierta notoriedad. Al abrigo de toda necesidad material, Ravel pudo consagrar su esfuerzo enteramente a la composición, durante toda su vida, sin más interrupción que la impuesta por la I Guerra Mundial, en la que Ravel, declarado no apto para el frente, se alistó como voluntario en los

servicios auxiliares. Reanudada su labor después de las hostilidades —y habiendo desaparecido entretanto Debussy—, Ravel fue unánimemente reconocido en todo el mundo como el más destacado representante de la música francesa. En 1933 comenzaron a manifestarse los primeros síntomas del tumor cerebral que progresivamente le iría reduciendo a la más complêta inactividad y que, finalmente, tras de una operación infructuosa, le llevaría a la tumba en 1937.

La obra de Ravel abarca muy diversos géneros: para la escena escribió la ópera bufa "La hora española" y la fantasía lírica "El niño y los sortilegios", sobre un texto de Colette; para la orquesta compuso la "Rapsodia española" y los ballets "Dafnis y Cloe", "El Vals" y "Bolero"; la producción pianística incluye, entre otras muchas cosas, los "Juegos de agua", "Espejos", "Sonatina", "Valses nobles y sentimentales", que son un homenaje a Schubert, "Gaspard de la Nuit", tres piezas inspiradas en poemas de Aloysius Bertrand, "Le Tombeau de Couperin", "suite" en el estilo de los clavecinistas franceses; en el terreno de la música de cámara dejó un cuarteto de cuerda, escrito cuando aún era un alumno de la clase de Fauré, un trío para piano y cuerdas, una sonata para violín y "cello" compuesta a la memoria de Debussy y otra sonata para violín y piano; para la voz escribió "Schehérazade", ciclo de canciones con orquesta sobre palabras de Tristan Klingsor, y otras muchas canciones acompañadas con piano o con grupos de cámara sobre textos de Mallarmé, Verlaine, Jules Rénard, Paul Morand y otros.

Aparte de algunos contagios iniciales, que se manifiestan en obras como "Juegos de agua" o "Espejos" y, hasta cierto punto, en "Gaspard de la Nuit" o en páginas sueltas de algunas otras obras, el arte de Ravel no puede ser calificado de "impresionista". Verdaderamente, y pese a lo que en un determinado momento pudo parecer, Ravel y De-

Maurice Ravel

bussy tienen muy poco en común, aunque ambos compositores se hayan admirado e influido recíprocamente. A pesar de la modernidad evidente de su vocabulario, Ravel es fundamentalmente un clásico; su armonía, refinadamente disonante, es profunda y radicalmente tonal; las formas, construidas con absoluta precisión, reposan preferentemente sobre modelos tradicionales. Nada hay en la obra de Ravel, contrariamente a lo que ocurre en la de Debussy, que tienda a la superación de los viejos esquemas. Por eso Ravel ha sido un compositor que, pese a su importancia, no ha ejercido influencia alguna, si no es puramente epigonal, en la música de nuestro siglo. Rasgos distintivos de Ravel son —ya se ha señalado— la rapidez y la seguridad con que alcanza una resuelta madurez de pensamiento y de técnica; en su obra no hay apenas evolución propiamente dicha. Esa maestría de la técnica se muestra con extraordinario virtuosismo en la escritura instrumental, ya sea en el piano, en los conjuntos de cámara o, sobre todo, en la orquesta, que él hace sonar con una suntuosidad y un brillo incomparables.

En torno a Debussy y Ravel, líderes indiscutibles de la música francesa en el primer tercio del siglo XX, se mueven algunos otros compositores dignos de interés. El primero de ellos es Erik Satie (1866-1925), espíritu radicalmente inconformista, que con frecuencia daba a sus obras títulos impregnados de un humor desenfadado —"Piezas en forma de pera", "Embriones desecados", "En traje de caballo", etc.—, autor, en colaboración con Cocteau y Picasso, de un ballet titulado "Parade" que causó un considerable escándalo cuando fue estrenado y, ya en su vejez, de un drama lírico titulado "Sócrates" que algunos consideran su obra maestra. Más que por el valor intrínseco de su producción, Satie tiene un lugar en la historia de la música por las saludables influencias que su espíritu crítico y su sentido de la independencia ejercieron a su alrededor. Desde fechas muy tempranas —antes de 1890— llevó a cabo experiencias armónicas de las que tanto Debussy como Ravel sacaron partido, dando, por otra parte, a las sugestiones de Satie una proyección y un alcance mucho mayores. Su desenfado, su sentido del humor, su antirretoricismo, su antirromanticismo, sirvieron de ejemplo más tarde, a partir de 1918, a los músicos franceses de las nuevas generaciones, como los integrantes del "grupo de los seis" en el que figuraban, entre otros, Milhaud, Honegger y Poulenc, o los de la "escuela de Arcueil", que se formó en torno suyo.

Otra importante figura de la música francesa en esos años es la de Paul Dukas (1865-1935), el autor del conocidísimo "scherzo" sinfónico "El aprendiz de brujo", inspirado en una balada de Goethe. Dukas parece aspirar en su obra a una difícil síntesis entre un cierto post-romanticismo inclinado hacia las grandes arquitecturas, que procede de Franck y d'Indy, y las nuevas sugestiones sonoras —armónicas, tímbricas— que emanan de la obra de Debussy, a quien él admiraba. Fue Dukas un compositor extremadamente autocrítico que, además, dejó prácticamente de escribir a partir de 1910; todo ello explica que su producción sea tan restringida. Dentro de ella hay que destacar, junto a la obra antes citada, la obertura de "Polyeucte", la sinfonía en do y el ballet "La Peri", entre sus páginas orquestales; la sonata en mi bemol menor y las "Variaciones, Interludio y Final sobre un tema de Rameau", entre las obras pianísticas; y, por último, su ópera "Ariane et Barbe Bleue", sobre tema de Maeterlinck, una de las grandes obras del teatro lírico francés, que reúne en cierto modo las dispares herencias de Wagner y Debussy. Dukas llevó a cabo, asimismo, una importante labor como profesor —en el número de sus alumnos se cuentan, entre otros, Oliver Messiaen y nuestro Joaquín Rodrigo— y como crítico musical de gran penetración y agudeza.

Por último debemos referirnos a Florent Schmitt (1870-1958) y a Albert Roussel (1869-1937). El primero, condiscípulo de Ravel en la clase de Fauré, ha sido un compositor copioso, cuya obra posee un marcado acento

neo-romántico. Roussel, por su parte, fue discípulo de d'Indy. Llegó a la música muy tarde, tras abandonar, a los veinticinco años, su carrera de oficial de la marina. Contrapuntista nato, su maestro d'Indy le ofreció la clase de contrapunto de la Schola Cantorum que él regentaba, nada más finalizar sus estudios. Roussel es uno de los creadores más personales de ese momento. No hay trazas de "impresionismo" en la obra de Roussel; en ella, la música de Debussy no despierta sino un eco muy tenue. No hay tampoco esa suntuosidad, esa seducción sonora que destila la música de Ravel. Hay, eso sí, ritmos insistentes y enérgicos, sonoridades de marcada acidez, y un muy sólido sentido constructivo; es decir, toda una serie de cualidades que van a poseer un valor acrecentado en la etapa post-impresionista. Por esto, Roussel fue un músico que, a través de sus sinfonías, su concierto para piano, su ballet "El festín de la araña", su "Suite en fa" o su obertura "Para una fiesta de primavera", interesó grandemente a los jóvenes compositores que tomaron el relevo del "impresionismo", a los componentes del "grupo de los seis", por ejemplo, o a los extranjeros que integraron la llamada "escuela de París", alguno de los cuales —el checo Bohuslav Martinu— fue incluso alumno suyo en la Schola Cantorum. Con Roussel, aunque se trate de un contemporáneo de Debussy, queda ya completamente rebasada la etapa "impresionista".

Leopoldo Hontañón

Nuevo Nacionalismo: Falla, Bartok, Kodaly, Turina, del Campo, Esplá. Compositores españoles. La nueva música: Strawinsky. El dodecafonismo: Schoenberg, Berg, Webern.

18

Los dos capítulos anteriores han servido para conocer cómo, al lado de las grandes corrientes nacionalistas, coexistieron y se desarrollaron —casi con rigurosa contemporaneidad— aquellas otras que han supuesto y han sentado los fundamentos y bases de la música que, a su vez, han conducido a la que hoy mismo se hace.

Mahler, sí, pero, sobre todo y principalmente, Debussy han sido —como veremos en los otros dos epígrafes de este mismo capítulo— quienes han conducido no sólo al más importante Strawinsky, sino, además, al trascendentalísimo paso que supuso el sistema de los doce sonidos.

En tal sentido, no cabe dudar de que la influencia ejercida en el devenir subsiguiente de la composición —influencia absolutamente decisiva, habría de añadirse— por las figuras capitales del período contemplado en los dos capítulos precedentes no adscritas al nacionalismo, es notablemente superior a la ejercida por esta última corriente. Sin embargo, no pueden desconocerse, ni subvalorarse, las secuelas y derivaciones —con nombres tan geniales a su frente como los de Manuel de Falla y Bela Bartok— que tuviera el nacionalismo; siquiera en sus continuadores se encuentren ingredientes y elementos expresivos diversos, por un lado, a los propiamente nacionalistas utilizados por los pioneros de tal movimiento, y no ajenos, por otro, a los preconizados por el post-romanticismo y, sobre todo, por el impresionismo.

Afirmación esta última que, aparte de ser de todo punto lógica y explicable, no desautoriza de ningún modo la denominación genérica empleada en el título —"nuevo nacionalismo"—, a cuyos integrantes pasamos revista a continuación, concediendo lugar especialmente amplio para la noticia de nuestros nombres, práctica e injustamente desconocidos muchos de ellos en su propio país.

* * *

Manuel de Falla y Mateu nació el día 23 de noviembre de 1876, en Cádiz, donde discurrieron —sólo algunos viajes en medio— los primeros veinte años de su vida. Había iniciado ya, en su ciudad natal, sus estudios de piano, pero, hasta su llegada a Madrid, ni los convalidó —entre 1897 y 1899—, ni en realidad decidió que la música habría de ser, más que su vocación, su propia vida.

El encuentro con Pedrell, en 1901, habría de confirmar la decisión. "Con dinero en el bolsillo para unos días", mas "con entusiasmo en el corazón para toda la vida", parte Falla hacia París en los primeros días del verano de 1907. Los comienzos de la Primera Guerra Mundial le deciden a volver a Madrid, cuando todo le sonreía en la capital francesa, en la que —con los triunfos albenizianos y el imperio impresionista como testigos de excepción— había conocido las atenciones, los honores, los encargos y los triunfos que no le habían llegado en su decenio madrileño.

No se hicieron esperar los últimos, al regreso. La presentación madrileña de "La vida breve" —el 14 de noviembre de 1914, en el Teatro de la Zarzuela— igualó, si no superó, el éxito conseguido en París. Habrían de seguir veintiséis representaciones ininterrumpidas en el mismo clima de triunfo.

Los años siguientes —hasta 1919— conocen el nacimiento, nada menos, que de "Noches en los jardines de España", "El amor brujo" y "El sombrero de tres picos". Luego, las dos pérdidas dolorosísimas —en ese mismo año— primero de su padre y luego de su madre, le impelen a marcharse a Granada, para vivir con su hermana María del Carmen.

Trabajo continuado, religiosidad profunda, vida ejemplar y sacrificada —constantes de toda una existencia— continuaron informando la estancia granadina; como, desde otoño del año 1939 hasta el 14 de noviembre de 1946, fecha del fallecimiento en Alta Gracia, conformaron la que Falla eligiera en tierras argentinas, en las que vivió —con la salud y el alma quebrantadas— junto a su compañera y hermana fidelísima, María del Carmen.

Sólo entonces —en vida del compositor no hubiera sido posible; "sólo a Dios el ho-

Manuel de Falla
(Dibujo de Picasso). París
Biblioteca Nacional

nor y la gloria" era su lema inquebrantable— se rindió homenaje al ilustre músico con ocasión del retorno de su cuerpo a España.

Dos referencias —que trascienden con mucho el nivel de la anécdota— pueden ayudar a que se afirme el perfil de un hombre religioso hasta la intransigencia e íntegro hasta el sacrificio. Recoge la primera Vila-San Juan en su libro "García Lorca asesinado: toda la verdad", siquiera sea conveniente apostillarla. El poeta granadino —amigo queridísimo, y de relación frecuente, de nuestro músico, con quien compartió tantas inquietudes, entre ellas las organizadoras del "Primer concurso de cante jondo", celebrado en Granada el año 1922— hubo de pensar en acogerse, en agosto de 1936, al amparo de algún hogar amigo. Manuel de Falla fue, naturalmente, en el que primero se pensó. Mas, con la misma rapidez con la que se le recordó fue desechado, y por el propio Federico. El autor citado cuenta en su libro: "Eran, sí, muy buenos amigos, pero últimamente parece que el maestro estaba algo molesto con Lorca por haberle dedicado, a él, su "Oda al Santísimo Sacramento del Altar". Al parecer, Falla consideraba irrespetuosos algunos versos y ciertas metáforas de la "Oda". "Y, sobre todo, ¡que se la dedicase como homenaje a él!", acaba Vila-San Juan.

El poeta conocía a don Manuel y sabía que su resquemor ni era fingido, ni se debía a falsa modestia. Sólo que —y he aquí la apostilla— pareció olvidar que el deseo de ayudar a un amigo habría de vencer, sin duda, cualquier sentimiento propio por muy arraigado que estuviera. Bien lo demostró el maestro al acudir en intercesión, pronta aunque sin éxito, del poeta detenido.

Se recoge, la segunda referencia, de la biografía de Falla firmada por Suzanne Demárquez. Se narra allí cómo, a causa de la guerra mundial, los derechos de autor no le llegaban al músico. Empero, gracias a gestiones iniciadas por su amigo y también compositor, Jaime Pahissa, se consigue que se le adelanten mil pesos mensuales a cuenta de sus derechos acumulados. Pero prefirió renunciar a tales dineros hasta que los músicos españoles exiliados pudieran también percibir los que les correspondieran.

Para resumir la importancia capital de la obra de Manuel de Falla, bien puede afirmarse, sin hipérbole, que se trata de la aportación más destacada de un compositor a la literatura musical española del siglo XX... y de varios otros siglos. E importa pronto añadir que, si bien esa aportación se nutre en las más puras y directas fuentes del auténtico folklore español, compone, sin posibles dudas, un monumento de la máxima universalidad.

Pedrell, primero. En efecto, después de las iniciales preferencias autodidácticas hacia Chopin, Liszt o Wagner, es Felipe Pedrell

quien empieza a dirigir de verdad las preocupaciones estéticas de Falla, que habría de ser quien, de una vez por todas, alcanzaría la gloria de conseguir esa síntesis, perseguida por el compositor catalán, entre lo popular y lo culto; esa música española que, trascendiendo el pintoresquismo, se inserta en lo universal.

También, luego, Debussy, de quien el propio Falla nos explica procedimientos armónicos de los que sería deudor en sus "Noches en los jardines de España"; sin, por supuesto, realizar en ellas, ni en ningún otro lugar, nada que ni siquiera se pareciera a imitación.

Porque, como un musicólogo de la misma patria debussyana afirma, "el genio de Falla tenía necesidad, para desarrollarse, de un Pedrell y de un Debussy, pero para crear su obra debió, y supo, liberarse de ellos".

Lo escrito por Manuel de Falla antes de "La vida breve (1904) —con la que comenzaremos seguidamente la relación de las obras capitales— ha sido agudamente bautizado por el ilustre poeta montañés, amigo del maestro, Gerardo Diego, como "pre-Manuel de ante-Falla". Con acierto, todo sea dicho, a pesar de que el propio músico considera aceptable parte de ello. Luego, la obra ingente por su calidad:

— "La vida breve", ópera en dos actos (1904-5), estrenada en Niza el 1 de abril de 1913.

— "Siete canciones populares españolas" (1914) —"El paño moruno", "Seguidilla murciana", "Asturiana", "Jota", "Nana", "Canción" y "Polo"—, estrenadas en el Ateneo de Madrid el 14 de enero de 1915, por Luis Vela y el autor.

— "El amor brujo (gitanería)", ballet (1914), con libro de Martínez Sierra y estrenado el 5 de abril de 1915. Un año después se estrenó la versión definitiva de concierto.

— "Noches en los jardines de España", "impresiones sinfónicas para orquesta y piano" (1915), estrenadas el 9 de abril de 1916.

— "El sombrero de tres picos", ballet (1918-19), estrenado en el Teatro Alhambra de Londres el 22 de julio de 1919, por los Ballets Rusos, de Sergio Diaghilev.

— "Fantasía Bética", para piano (1919), se estrenó en 1920.

— "El retablo de maese Pedro", teatro de títeres (1922). Se estrenó primero en concierto el 23 de marzo de 1923, en Sevilla, dirigido por el autor a la Orquesta Bética de Cámara, que él mismo creara un año antes.

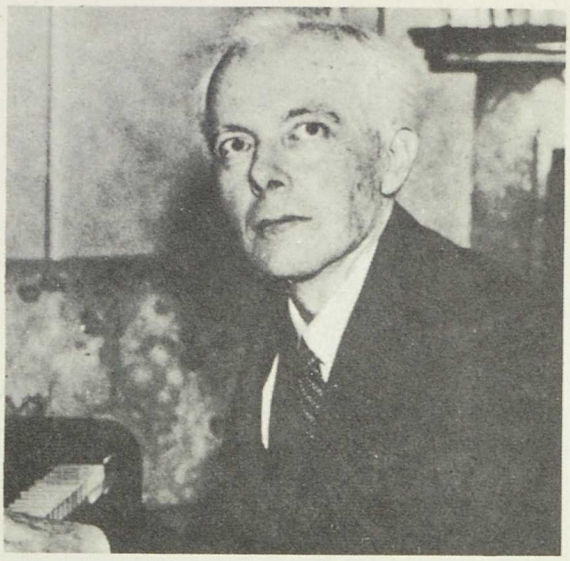
— "Concierto para clavicémbalo (o piano), flauta, oboe, clarinete, violín y violoncello" (1923-26). Esta auténtica cúspide de la labor creadora del maestro gaditano —ejemplo insigne de hasta dónde había conseguido la síntesis a que se ha aludido más arriba; trasunto de la ascesis vivencial de su creador— fue estrenada bajo la dirección del autor, y con la eximia Wanda Landowska como solista, el 5 de noviembre de 1926, en Barcelona.

— "Atlántida", cantata escénica, inacabada (1926-46). Empeño de media vida; partitura dedicada a Cádiz, Barcelona, Sevilla y Granada, hubo de ser terminada —y lo fue de modo magistral— por el discípulo predilecto, Ernesto Halffter, quien, no obstante, ultima ahora ciertos retoques para poder estrenar la versión definitiva —la anterior se estrenó el 24 de noviembre de 1961— en el verano de 1976, dentro del marco del XXV Festival Internacional de Granada, como uno de los actos conmemorativos del centenario del nacimiento del maestro.

* * *

Seis años después de Falla, en el mismo 1881 en que viera la luz Picasso, nace el 25 de marzo Bela Bartok. Lugar: Nagyszentmiklos, pequeño pueblo de la entonces —en 1920 quedó anexionada a Rumanía— provincia húngara de Torontal.

Bartok, que había comenzado el estudio del piano con su madre a los cinco años, pierde a su progenitor dos años después; con ello comienza a señalarse en su vida el destino de infelicidad y de desgracia que culminaría en el hospital norteamericano de West-



Bela Bartok

Side, donde moriría, el 26 de setiembre de 1945, en la más absoluta penuria y miseria. "Tan grande genio purificado por el fuego de una creación admirable, tenía que ser, al final, la víctima del martirio", pudo decir Francis Poulenc.

No parece ocioso, para centrar la figura de Bela Bartok, volver unas líneas atrás; retroceder a aquel lugar en el que veíamos cómo Manuel de Falla acudía a las fuentes mismas, directas, de nuestro folklore para construir desde allí su mensaje ecuménico. No otra fue, "mutatis mutandis", la preocupación de Bela Bartok. La preocupación, no la dedicación —mucho mayor para la investigación folklórica en Bartok que en Falla—, ni los resultados; que, como no podía dejar de suceder, y no sólo por razones tópicas, sino —mucho más— por tratarse de artistas y músicos de verdad, con tanto personal y propio que decir, fueron absolutamente diversos.

También la dedicación. Bela Bartok, desde su rebeldía inicial contra los Hansburgo, reflejada en su poema sinfónico "Kossuth" (1903), en el que se desfiguraba el tema del himno austríaco, y en su desaforado proselitismo hacia la utilización exclusiva de la lengua húngara, es ya un profundo estudioso, un investigador riguroso del folklore de su país. Después, estudiadas de modo exhaustivo las melodías campesinas húngaras, en unión de su colaborador inestimable, amigo y compatriota Zoltan Kodaly —nacido en 1882 y muerto en 1967, con "Danzas de Galanta", "Psalmus Hungaricus" y la ópera "Hary Janos" como obras que pueden representarle—, habría de ensanchar el campo de sus investigaciones y despojar a éstas del carácter local, reducido y mezquino del nacionalismo al uso. Así, se preocupó, en 1906, de la música popular eslovaca; entre 1909 y 1912, de la de Rumanía y Ucrania; en 1913, durante un viaje por Africa del Norte, analizó la música árabe, para, finalmente, interesarse en 1916 por la turca.

La evolución que Bartok siguió en el aprovechamiento del material popular es tan subyugante como lógica. En la época de los primeros contactos con la "música campesina" —gustaba el compositor de este apelativo— se limitaba a arropar la melodía popular con un acompañamiento, generalmente muy simple, y añadir, a veces, un preludio y un postludio. Más tarde —año veinte— hacía desempeñar al canto original el estricto cometido de "tema" y consideraba esencial "lo que se pone alrededor y por debajo"; tal sucede en las "Improvisaciones" para piano. Un poco más adelante ya no hay melodía campesina sino propia, por más que, por la fidelidad en la invención, deba hablarse mejor de recreación. Ejemplo: la "Suite de danzas", para orquesta, de año 1923.

Llega luego, por fin, a ese estadio en el que lo popular se hace propia esencia, se amalgama con la personalidad expresiva misma del músico, siquiera no pueda —ni quiera— abandonar enteramente sus acentos. Lo explica el propio Bartok: "Incluso en las obras más abstractas, como, por ejemplo, en mis cuartetos para cuerda, donde no aparecen las imitaciones de la música campesina, se revela cierto espíritu indescriptible, inexpresable, un cierto "no sé qué" que produce

en quien escucha y conoce la tradición rural la impresión de que esto no puede ser escrito sino por un músico de la Europa oriental".

¡Qué bien valen los seis cuartetos para cuerda —que, incluso, se han comparado con los últimos beethovenianos— para iniciar la relación de las obras capitales de Bela Bartok! Es una espléndida colección, homogénea —pese a que se refleje en parte de ella la influencia schoenbergiana—, redonda y toda de calidad máxima, aun cuando quizá presente su cima en el número cuatro. Se escribió la colección entre 1908 y 1939.

A su lado, otros aciertos geniales, que parecía que aguardaban la muerte de su autor para el inmediato triunfo:

— Las "Sonatas para violín y piano" (1921-1923).
— Los tres "Conciertos para piano y orquesta" (1926, 1931 y 1949).
— "Música para cuerda, percusión y celesta" (1936).
— "Divertimento", para orquesta de cuerda" (1939).
— "Concierto para orquesta" (1943).

Antes, después, muchas otras obras de calidad indiscutible, de las que se entresacan algunas: "Catorce bagatelas", para piano (1908); "El castillo de Barba Azul", ópera (1911); "El mandarín maravilloso", pantomima en un acto (1919); "Cuarenta y cuatro dúos", para violín (1931); "Sonata para dos pianos y percusión" (1937); "Mikrokosmos", obra pedagógica para piano (1937); "Concierto para violín y orquesta" (1938)...

* * *

Cabe, desde luego, dentro de la rúbrica de "nuevo nacionalismo" la figura —exhaustiva y cariñosamente estudiada por Federico Sopeña, en biografía ejemplar— del sevillano Joaquín Turina, nacido el 8 de diciembre de 1882. Pero cabe, siempre que se acepte, como parece que debe aceptarse, que en él la articulación de lo andaluz deja de ser localista, sin perder ese carácter, para ser española. No es concesión a la paradoja: ello se debe a los fructíferos ecos de la "Schola Cantorum" de París; a los de Vincent d'Indy... Sevilla más que Madrid; Sanlúcar de Barrameda tanto como París —"los andaluces de París" se adjetivó al dúo", muy compenetrado, de Turina y don Manuel— conformaron el alma romántica de quien sólo en concepto de servicio aceptó, en los últimos años, el cargo de Comisario General de la Música.

Joaquín Turina —pianista de calidad, crítico de benevolente intención, autor de la "Enciclopedia musical abreviada", pedagogo sin, quizá, el necesario genio para imponer disciplina— dejó un considerable catálogo de obras.

Cuando murió el 14 de enero de 1949, no eran escasas, en efecto, las páginas terminadas desde aquella primera de 1905: el sainete, escrito en colaboración con los Quintero, "Fea y con gracia". Sirvan las siguientes de testimonio de calidad: "La procesión del Rocío", cuadro sinfónico (1913), "Danzas fantásticas" (1920), "Sinfonía sevillana" (1920), entre las orquestales; "La oración del torero" (1927) con versión original para cuarteto de laúdes y posteriores para cuarteto y orquesta de cuerda, y "Poema de una sanluqueña", fantasía para violín y piano (1924), aparte de otras obras para diversas combinaciones de tres, cuatro o cinco instrumentos, entre las de cámara; "Margot", comedia lírica (1914) entre las teatrales y, finalmente, diversas composiciones para el piano y para la guitarra.

"Conrado del Campo fue una institución en la vida musical madrileña", afirma, sin exagerar nada, Antonio Fernández-Cid en "La música española en el siglo XX". "En su aula del Conservatorio —continúa el autor en el esbozo de una de las principales facetas de la personalidad del músico— se formaron buen número de los compositores que hoy son primerísimas figuras del paisaje español", con el detalle, digno de ser destacado, de que —añade— "huyó siempre de hacer músicos a su imagen y semejanza, de-

Joaquín Turina

Conrado del Campo

dicado a forjarlos con la elasticidad necesaria, dentro de la norma irreemplazable, que les permitiese desarrollar sus propias personalidades en la forma conveniente para la expansión futura".

Nacido en Madrid el 28 de agosto de 1878; con demostración precoz de sus especiales condiciones para la música, se distinguió, como se deja señalado, por sus magníficas dotes de modelador de futuros creadores. Pero su quehacer abarcó mucho más: instrumentista de viola nada vulgar, con dedicación muy querida a la música de cámara —colaboró con entusiasmo en el "Cuarteto Francés", más tarde "Quinteto Madrid" al conseguirse la contribución pianística de Joaquín Turina—, fue asimismo importante su labor como director de orquesta —la Sinfónica, la Filarmónica, la Nacional, la de Radio Nacional supieron de sus expresivas rectorías— y larga su aportación conocedora de crítico.

La creadora, también extensa, se reparte la influencia —y la devoción y el cariño, inocultables— entre el gran sinfonismo representado por Ricardo Strauss y el nacionalismo que encuentra apoyo en la sequedad austera de Castilla.

Los "Caprichos románticos" (1908) y sus otros doce cuartetos, entre la música de cámara; "La Divina Comedia" (1908), "Granada" (1914), "Bocetos castellanos" (1928), "Suite madrileña" (1934), "Ofrenda a la Santísima Virgen" (1944), entre la sinfónica; los conciertos para violín y violoncello; la "Evocación de Castilla" y la "Fantasía castellana", ambas para piano y orquesta; las óperas "El Avapiés" (1918), "Fantochines" (1922) y "Lola la Piconera" (1949), pueden, con su buen número de canciones, ballets, música religiosa, oberturas y páginas dedicadas al piano, representar de modo suficiente la aportación de Conrado del Campo, fallecido el 17 de abril de 1953.

Se ha afirmado más arriba que muchos de los músicos tratados aquí, en estos párrafos, son prácticamente desconocidos entre nosotros, sus propios compatriotas. No puede

aplicarse esto, en todo su rigor, a Jesús Guridi; pero sí, desde luego, en no pequeña medida. De ese, ante todo, espléndido músico vitoriano, de ese compositor de gran talla, de ese organista de excepción, se sabe que compuso "El caserío" (1921), quizá, en el mejor de los casos, las "Diez melodías vascas" (1941) y poco o nada más.

Duermen, allá, obras orquestales, como "Una aventura de Don Quijote" (1915) y "Sinfonía Pirenaica" (1945); para piano y orquesta, como "Homenaje a Walt Disney" (1956); para orquesta y coro como "Así cantan los chicos" (1930); teatrales, como "Mirentxu" (1910), "Amaya" (1920), "La meiga" (1928), "Peñamariana" (1943). Hasta sus "Seis canciones castellanas" (1942) o su magnífico "Segundo cuarteto" (1949) —"una de las mejores piezas escritas para instrumentos de arco de la música española contemporánea", escribe Valls Gorina— parecen ya arrinconados; ello, por no hablar de la importantísima producción para órgano, para coro...

Y tal olvido, que jamás sería justo, es incalificable hacia quien, a través de un nacionalismo de la mejor ley, supo dar acentos de universalidad a la música vasca —¡y a la castellana!— y contornos de cultura a lo popular.

Su vida discurrió entre el 25 de agosto de 1886 y el 7 de abril de 1961, fecha en la que fallece en Madrid. Sus estudios en la Schola Cantorum de París, donde fue, como Turina, discípulo de Vincent d'Indy; los organísticos que siguió en Bruselas con Jongen; los que cursó en Colonia con Neitzel, completaron los que ya había comenzado a realizar en el hogar y fructificaron en una de las personalidades musicales más acabadamente preparadas de su época y de muchas otras épocas.

El Padre José González Zulaica Arregui, nacido en San Sebastián el 12 de enero de 1886 y fallecido en Lecaroz el 30 de agosto de 1956, es mucho más conocido en el mundo de la música como el Padre Donostia. La actividad, en él, es múltiple: musicólogo importante —especializado en gregoriano y folklore vasco—, conferenciante, organista, debe ser recordado especialmente, aquí, como compositor, si alejado de inquietudes innovadoras, lleno de finura y sensibilidad, con catálogo enlazado con lo impresionista y abordado desde la doble condición de vasco y sacerdote.

Obras para el órgano, para el piano, se añaden a las producciones vocales, de relevancia cierta. Sirvan de ejemplos respectivos las suites "Itinerarium mysticum", "Los preludios vascos" y, entre lo vocal, el "Poema de la Pasión", las "Quatre melodies catalanes" y las "Dieciséis canciones de cuna vascas".

Muy cerca de los cien años vivió Eduardo López-Chávarri, nacido y muerto en Valencia. Entre el 31 de enero de 1871 y el 28 de octubre de 1970, habían de caber, y cupieron, realizaciones de polifacético carácter, lógicas en quien no sólo sintió inquietudes musicales, sino también pictóricas e intelectuales de toda índole. Abogado en ejercicio algún tiempo, periodista inquieto —fue corresponsal en la guerra de Africa—, conferenciante, pianista, director de orquesta, dibujante, escritor e investigador fecundo, catedrático del Conservatorio de Valencia, es depositario, como compositor, de un estilo neonacionalista que bebe en el impresionismo y en las canciones de su propia tierra.

Las "Acuarelas valencianas", "Sinfonía hispánica", "Rapsodia de Pascua", las tres para orquesta; sendos conciertos para piano y arpa, con orquesta; "Tres impresiones", "Sonata levantina", para piano, son ejemplos, junto a otras producciones para violín, violoncello, vocales, etc., de su obra.

Si al redactar, un poco más arriba, la referencia a Jesús Guridi se aludía a que, en el mejor de los casos, se conocía un par de páginas firmadas por él, nos sobra una al recordar ahora a Julio Gómez. De forma tan injusta como la citada, a Julio Gómez casi se le conoce e identifica en la actualidad —sólo un año después de su muerte— con una sola obra: su "Suite en La" (1917).

Oscar Esplá

Y con ser una música diáfana, jovial, directa, la música de la "Suite" y estar más que justificado el permanente recuerdo, no merece, no, el olvido otra gran parte de lo compuesto por el madrileño. No ya el "Cuarteto plateresco" (1948), al que se refiere en términos elogiosos —"una obra de positivo interés por la calidad de su factura"— Valls Gorina, musicólogo que, con muy buen sentido, no vacila ciertamente en demostrar desacuerdo con aquello que no le satisface, sino, además, "La parábola del sembrador", para coro y orquesta (1931); "Egloga" (1930), "Maese Pérez, el organista" (1941), "Un miragre" (1944), las tres para orquesta; la "Sonata en Si menor", para violín y piano (1950); la tonadilla "El pelele"... y tantas otras.

Pero no se quedó en ello, con ser importante, el quehacer de Julio Gómez. Doctor en Ciencias Históricas, ejerció misiones directoras en el Museo Arqueológico de Toledo, en la sección musical de la Biblioteca Nacional y en la del Conservatorio Madrileño, en el que desempeñó las cátedras de Composición y Formas Musicales. Hombre de vastísima cultura, fue polígrafo impenitente y conferenciante incansable. Y —quizá la nota que más deba subrayarse— su labor pedagógica fue inteligente, constante, amorosa y de eficacia poco común.

Su acomodo bajo la rúbrica nacionalista parece incuestionable. Aunque ciertos autores le han querido encasillar dentro de la corriente neo-romántica, su lugar se encuentra mucho antes —como señala su hijo, el musicólogo y crítico Carlos Gómez Amat— en aquel nacionalismo que se relaciona, a través de la técnica, con la gran música del siglo XIX. Ya que, por otro lado, como bien añade en otro lugar Gómez Amat, de ninguna manera es justificación bastante su tonadilla "El pelele" para etiquetarle simplemente de "madrileño casticista".

Oscar Esplá es, nadie lo duda ni lo discute, el patriarca de la música culta española. Y no en razón de que naciera hace casi noventa años —vio la luz, en Alicante, el 5 de agosto de 1886—, es decir, en atención a que es el compositor vivo de más edad; no. Debe únicamente tal patriarcado a la intrínseca calidad musical de su producción, con puesto de honor ya, en su mayor parte, en la Historia de la Música. Entiéndase: en su mayor parte, no porque haya alguna que no merezca ese honor, sino porque el insigne maestro, a su avanzada edad, continúa —aquí y ahora— al pie del trabajo. Es historia, sí, pero también presente. En la primavera de 1975 acaba de estrenar su ópera "El pirata cautivo"; en el taller tiene otra, "La Celestina".

En aquélla; seguramente en ésta; en su obra toda, es fiel Esplá a sus firmes convicciones constructivas, a su concepción, arraigada hasta lo inmutable, de los principios —espirituales y técnicos— ordenadores del discurso musical; convicciones y concepción que se revelan como óptimamente adecuadas

a la elegancia innata, a la finísima sensibilidad y a la claridad levantina que conforman la personlidad del músico; del músico que lo es, sí, pero que une a tal condición la de ser hombre de muy completa formación intelectual.

En cuanto al lugar en que pudiera colocarse al creador, bien puede aquí recogerse la opinión de Willems cuando escribe: "Puede situarse a Esplá en el grupo formado por músicos como Bartok, Hindemith, Honegger o Martín, sitos en un recodo de la música tonal, que renuevan con sus personales aportaciones, oponiéndose a las tradiciones caducadas".

La importantísima aportación composicional esplasiana ha sido dividida por Antonio Iglesias —biógrafo del maestro— de este modo: "Un primer período, un tanto impersonal y con sus inevitables "influencias"; un segundo, absolutamente personal, de tipo o raíz "nacionalista", quintaesencia del folklore levantino; y un tercero, referido a las obras más recientes, que otean horizontes de mayor contemporaneidad en su factura".

En cualquier caso, en los tres períodos se demuestra con holgura la gran clase de compositor que en Esplá se esconde. Por ello, baste para terminar esta referencia la relación de las más destacadas páginas, además de las citadas, debidas al maestro alicantino: "El contrabandista" (ballet); "Nochebuena del diablo" (cantata escénica), "El sueño de Eros", "Don Quijote velando las armas", "La Pájara Pinta", "Sinfonía Aitana" (las cuatro para orquesta); "Sonata del Sur" (para piano y orquesta); "Psalmo 129 "De Profundis" (para cuarteto solista, coro y orquesta); "Canciones playeras" (para voz y orquesta o piano). Además, no escasa música de cámara y una importante literatura para piano.

* * *

No quedaría completa la panorámica española correspondiente a este epígrafe sin que se hiciera referencia a un número no escaso de nombres de nuestra composición —unos más destacados, otros no tanto—, con fechas de nacimiento comprendidas entre los años 70 y 90 del siglo pasado.

Se advierte de antemano que tampoco son pequeñas, en determinados casos, las diferencias de propósito y de escritura que separan a algunos de los compositores que se van a citar —como existían entre algunos de los ya estudiados—; pero no sólo la razón de su cronología, sino también la de que, en todo caso, pueden hallarse en tales figuras —varias con predicamento cierto en su día— mucho más que atisbos de sustrato nacionalista, autorizan, y aun imponen, la mención; siquiera en la simple relación nominal que se inserta en seguida, sin pretensiones de exhaustividad, como clausura de este epígrafe: José María Guervós (Granada, 1870); Vicente Arregui (Madrid, 1871); Juan Lamote de Grignon (Barcelona, 1872); Bartolomé Pérez Casas (Lorca, 1873); Rogelio del Villar (León, 1875); Julio Garreta (San Feliú de Guixols, 1875); Facundo de la Viña (Gijón, 1877); Jaime Pahissa (Barcelona, 1880); Nemesio Otaño (Azcoitia, 1880); José M.ª Beobide (Zumaya, 1882); Angel Barrios (Granada, 1882); Juan Manén (Barcelona, 1883); Manuel Infante (Osuna, 1883); Benito García de la Parra (Burgos, 1884); Francisco Calés Pina (Zaragoza, 1886); Cristóbal Taltabull (Barcelona, 1888); Rafael Benedito (Valencia, 1888); Andrés Isasi (Bilbao, 1890); Antonio Massana (Barcelona, 1890).

* * *

La nueva música: Strawinsky

Parece claro que la línea recta que conduce a la música que se hace hoy —el hoy riguroso— parte de Wagner y Debussy y pasa de modo casi obligado por la Escuela de Viena. Dedicaremos, por eso, especial comentario en el epígrafe siguiente a glosar el decisivo paso que diera Arnold Schoenberg con apoyo en la actitud adoptada por el gran Claudio de Francia, desintegradora de la armonía tradicional.

Igor Strawinsky

Sin embargo, esta actitud debussysta reviste importancia y trascendencia tales para la historia de la música, que no sólo produjo esa herencia de general aprovechamiento que acabamos de señalar, sino que fue determinante venturosa de que tomara cuerpo y floreciera, en el panorama de la creación musical, la más interesante faceta de la personalidad inquietante, singular, genial e irrepetible de Igor Strawinsky.

Cierto que, como apunta Olivier Messiaen, es Strawinsky mismo quien, al fin y a la postre, crea su propio sistema rítmico —sin duda, conviene repetir, la aportación principal de su perpetua búsqueda—, pero, ¿cuál es la razón última de que acometa la modelación de ese sistema? Veámoslo: si la armonía tradicional, presupuesto rígido e indeclinable hasta entonces, había visto con Debussy debilitado y puesto en peligro su cometido funcional, ordenador del discurso musical, era menester estructurar pronto nuevos sistemas ordenadores aptos para suceder al que se veía en entredicho. En el epígrafe siguiente nos ocuparemos del que articuló Schoenberg; procede ahora sintetizar el ingeniado por Strawinsky: atribuye éste al ritmo la función de elemento ordenador, con todas las consecuencias que supone la decisión de sustituir el sentido armónico —siquiera mantuviera vivos algunos de sus postulados— por el rítmico.

Importa insistir en que este descubrimiento strawinskyano es el de mayor interés en el conjunto de su quehacer, y el de más importante proyección estética; mas no importa menos añadir que no se agota ahí su personalidad. Tanto, que ésta tiene sin duda su nota informadora general más acusada en la multidireccionalidad de sus preocupaciones creadoras, vale decir en la complejidad de su figura de compositor.

* * *

Igor Strawinsky nació en Oranienbaum, cerca de San Petersburgo, el 18 de junio de 1882. Su padre, de ascendencia polaca, era bajo cantante, de fama, de la Opera Imperial.

Además de los estudios musicales, cursa Strawinsky los de Derecho, lo que le da ocasión de conocer al hijo de Rimsky Korsakov y ello, a su vez, de ser discípulo del célebre compositor ruso.

Contrae matrimonio en 1906 y tres años más tarde inicia su fructífera colaboración con los ballets rusos de Sergio Diaghilev, impulsor de la mayor parte de las partituras de nuestro músico destinadas a la danza. Fructífera relación, pues, por este impulso; pero no menor por cuanto la misma adelantó el conocimiento y el reconocimiento europeo de Strawinsky y le procuró amistad y trabajo en común con los primeros artistas plásticos del momento.

En efecto, por una parte, el enorme impacto causado por la compañía de Diaghilev en el París de la primera década de nuestro siglo, no puede negarse que contribuyó a acelerar la expansión del nombre de Strawinsky, sin que ello, por supuesto, suponga desconocer que en todo caso hubiera llegado; por otro lado, asombra la sola relación de los pintores con los que trabó amistad el compositor, a través del estudio y prepara-

ción de decorados para sus ballets: Picasso, Braque, Chagall, Sert, Bakst y Matisse, son únicamente ejemplos de esa relación.

Sintió admiración profunda por nuestro Ortega y Gasset, de quien afirmó en cierta ocasión: "todo lo que decía era notable"; la sintió, asimismo, por el aristocratismo de Kandinsky; trató a D'Annunzio y Proust; le interesó, en fin, aun cuando no siempre lo compartiera, cuanto se hacía en el arte, las letras y el pensamiento de su tiempo.

Pero volvamos a coger el hilo del relato-síntesis de su vida.

El año 1913 queda indeleblemente señalado, no sólo en la biografía strawinskyana, sino en la de la historia toda de la música: el día 29 de mayo y en el Teatro de los Campos Elíseos de París, se estrena, acompañada de uno de los mayores escándalos que se recuerdan en teatro alguno, "La consagración de la Primavera"... Tal acogida se achaca por el compositor a que la versión coreográfica de Nijinski desvirtuó totalmente la intención de la partitura. En cualquier caso, lo cierto es que sólo un año después obtiene un gran éxito, en el mismo París, la versión de concierto.

Terminada la primera guerra mundial, graves dificultades económicas le indujeron a montar un espectáculo ambulante, "La historia del soldado", que fue estrenado en 1918 en Laussane, bajo la dirección de Ernest Ansermet.

Desde el año siguiente, Strawinsky se afinca en Francia, en la que, viajes aparte, permanece —entre Niza, Biarritz, París y sus alrededores— más de veinte años. Invitado en 1939 por la Universidad de Harvard —después de pasar por el trance de perder, en breves semanas, a su mujer y a dos hijas—, se instala a continuación en Hollywood y adquiere en 1945 la nacionalidad norteamericana, abandonando la francesa que ostentaba desde hacía más de veinte años.

Muere el día 6 de abril de 1971, en Nueva York, sin haber cejado nunca en el trabajo, la búsqueda, ni la inquietud.

Se ha intentado ordenar y encasillar en bloques la ingente y compleja —compositiva e intencionalmente— producción strawinskyana. Desde el tópico señalamiento de períodos —"ruso", "europeo", "americano"— hasta la distribución que hace Casella en lapsos vitales —"la juventud", "la madurez", "la supermadurez"—, se ha ensayado de mil modos ordenar la obra del músico ruso. Mas, aparte de ser ello prácticamente imposible por las propias características de su línea creadora, sería en todo caso innecesario. Basta, para tener idea de su quehacer, pensar algo que ya se ha apuntado más arriba: el afán de encontrar solución al problema que se había planteado el compositor, no bien había resuelto el anterior, le conducía a entregarse de lleno, y en compartimento estanco, a la construcción —"construyo mi música como un ingeniero sus puentes"— de la obra de turno, separándola de la anterior y de la siguiente. Su acierto máximo, sí, fue su formulación de la rítmica; pero que los atractivos árboles de este sistema no nos impidan ver la grandiosidad del complejo bosque que constituye su producción completa.

Forzoso es limitarnos a entresacar de ella los frutos capitales:

— "El pájaro de fuego", ballet (1909), del que el propio Strawinsky sacó dos suites orquestales.

— "Petruchka", ballet (1911), del que asimismo el autor transcribió para piano tres movimientos.

— "La consagración de la Primavera", ballet (1913), paradigma del frenesí rítmico.

— La historia del soldado", para siete instrumentos (1918).

— "Ragtime", para once instrumentos (1918), que puede representar las preocupaciones yazísticas del autor.

—"Las bodas", escenas coreográficas rusas (comenzada en 1914 y no terminada de instrumentar hasta 1923).

— "Pulcinella", ballet (1919), de corte neoclásico.

— "Edipo, rey", ópera-oratorio (1927).

— "Sinfonía de los salmos", para coro mixto y orquesta (1930), encargo de la Sinfónica de Boston con ocasión del cincuentenario de su fundación.

— "Persephone", melodrama en tres partes (1933), sobre texto de André Gide.

— "Sinfonía en tres movimientos" (1945), de la que se ha dicho que es "recapitulación magistral de todo una revolución".

— "La carrera del libertino", ópera (1951).

— "Cantata" (1952). Aquí, en el movimiento central concretamente, Strawinsky, casi cincuenta años después de haberse iniciado el camino del serialismo, le aborda tímida pero inequívocamente. En las obras siguientes —"Septuor" (1953), "In memorian Dylan Thomas" (1954), "Canticum sacrum" (1956), "Agon" (1957), "Threni" (1958)— se sometería progresivamente al rigor del sistema.

Luego, aún nacerían las "Variaciones en memoria de Aldous Huxley" y el "Homenaje a Kennedy".

* * *

El dodecafonismo: Schoenberg, Berg, Webern

Quizá lo que primero proceda, en el arranque de este epígrafe, sea una puntualización en torno a por qué se incluye el mismo en este capítulo decimoctavo. Porque la separación, no ya estilística, sino de propósitos, y aun filosófica, que aleja al sistema y a los autores aquí enunciados de los que hemos examinado en el resto del capítulo, es tan acusada que sólo la contemporaneidad autoriza el agrupamiento.

Cierto es, como hemos visto un poco más arriba, que a Strawinsky llegó a tentarle el sistema dodecafónico, al que en seguida vamos a referirnos; pero ello fue más por su permanente y omnicomprensiva curiosidad, que porque sintiera atracción verdadera por la fórmula, con la que, sólo en cierto modo y en su penúltima época, se sintió identificado, y con la que, en rigor, no puede enlazársele a la hora de encuadrar su personalidad.

Hemos de retroceder, pues, en otra dirección para hallar los antecedentes del dodecafonismo.

La música culta occidental se montaba desde hacía dos siglos —desde la aparición, en 1722, del "Tratado de la armonía reducida a sus principios naturales", de Rameau, y de "El clave bien temperado, de Bach— sobre la llamada armonía funcional; es decir, sobre la ordenación de los sonidos conformadores de la obra musical a través de su referencia a un polo de atracción llamado nota tónica, diferente para cada gama o tono. Es el largo reinado absolutista de la tonalidad, derrocado por Schoenberg. Aunque, naturalmente, y como sucede en todo derrocamiento, fueron precisas para ello algunas etapas preparatorias.

La armonía funcional, que había alcanzado la cúspide de su desarrollo en los últimos años del siglo XVIII, veía sus postulados y principios, tan rabiosamente objetivos, cada vez más y más amenazados por la necesidad vital de los compositores de individualizar su lenguaje y de hallar un modo de expresión peculiar y propio. Varios fueron tales intentos. Limitémonos, sin embargo, a señalar los dos ataques más valientes —y más geniales también— a la "tonalidad constituida": la ópera "Tristán e Isolda", de Ricardo Wagner, y la página pianística de Claudio Debussy "Reflejos en el agua". Se dice ataques; conviene puntualizar, aunque no rectificar: ataques no nacidos del mero deseo iconoclasta de destruir lo que existe, sino obedientes a un noble afán de encontrar nueva y personal forma de expresión.

Es menester advertir pronto que, aun con la enorme carga de libertad —de ansia de libertad, mejor— que encierran los empeños como los citados, todos ellos se mueven dentro de los límites, siquiera estirados, de la tonalidad; es decir, de la atracción y signi-

ficación primordial de la respectiva primera nota de los diversos tonos y del diferente valor relativo del resto de las notas que componen cada uno de ellos.

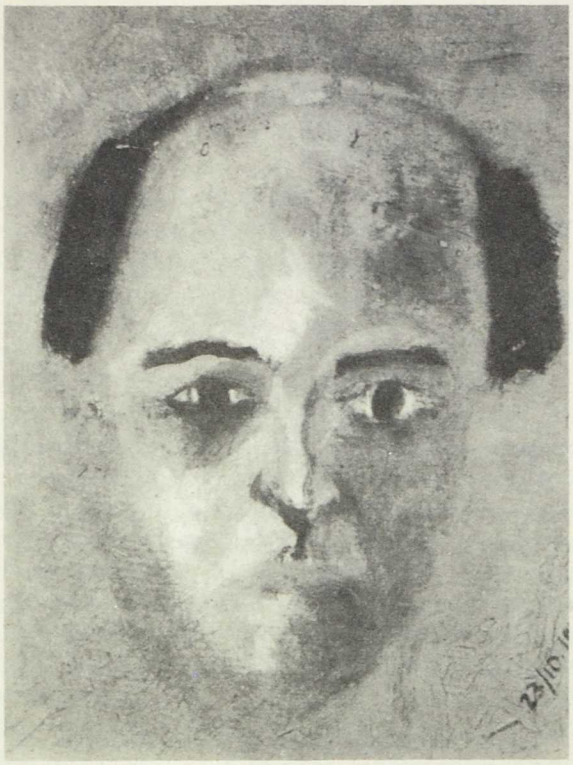
Dados estos pasos, quien definitivamente rompió con el concepto clásico —y dictador— de la tonalidad fue, como se ha dicho, Arnold Schoenberg. En aquel punto y momento —1909— en el que el compositor vienés publicó sus "Tres piezas para piano", opus 11, la atonalidad había efectuado su entrada formal en la historia de la música.

Empero, le faltó decisión a Schoenberg para llegar hasta las últimas consecuencias que esta obra hacía prever. Es muy posible que le asustara la responsabilidad de dejar a cuantos compositores le siguieran en la libertad total y completa en que habrían de quedar si no se sustituían las reglas de la armonía funcional por otras... que había que inventar. Y que inventó.

El nuevo sistema consistía, ni más ni menos, en un conjunto de normas de composición que, partiendo de la concesión del mismo valor relativo a todas las notas de la escala, sustituía a los preceptos que conformaban la armonía tradicional. La práctica de la técnica dodecafónica, nos la explica el compositor y musicólogo español Luis de Pablo de manera sencilla y en pocas palabras: "el compositor escoge libremente lo que se llama una *serie*, esto es, los doce sonidos de la escala cromática ordenados de una determinada manera. Estos doce sonidos, una vez escogidos, han de aparecer siempre en el mismo orden, si bien su juego posibilita el que sean leídos del revés, invertidos o traspuestos de mil formas, de tal manera que el material completo que una serie puede suministrar no es concebible se agote en una obra, so pena de que ésta durase por tiempo indefinido".

* * *

Se deduce con facilidad de algunas de las aseveraciones precedentes, que el desarrollo progresivo del lenguaje musical y la desintegración, paulatina pero inexorable, de la tonalidad habrían de desembocar, antes o después, en la crisis total de ésta.



Schoenberg (autorretrato)

Pero, ¿por qué tal crisis sobrevino precisamente en los primeros años de nuestro siglo y precisamente en Viena? El hecho no se debe al acaso. Como nos recuerda Stückenschmidt en su biografía de Arnold Schoenberg, la capital austríaca es, durante los primeros años del siglo —y últimos de los Hansburgo—, un centro de vanguardia en todos los terrenos artísticos. "Una joven generación de espíritus revolucionarios —dice el autor aludido— se afirma decidida a imponer la autenticidad del arte nuevo, sacudiendo así la pereza de un público amodorrado en la rutina y harto de belleza convencional".

A esa joven generación pertenecían Siegmund Freud; los escritores Karl Kraus, Hugo

Anton Webern
(Retrato de O. Kokoschka)
Nueva York. Colección Knize

von Hoffmanntahl y "Peter Altenberg" —Richard Englaender de nombre verdadero—; el arquitecto Adolf Loos y el joven pintor Oskar Kokoschka, paladín del expresionismo germano. Y, naturalmente, Arnold Schoenberg, creador del dodecafonismo.

* * *

Y hora es ya de dedicar algunas líneas a su vida y a su obra. Arnold Schoenberg Nachod nació en Viena el 13 de setiembre de 1874. Sus padres, apasionados de la música, estuvieron intensamente preocupados por educar a sus hijos del mejor modo posible. No se cuenta con datos exactos de la primera juventud de Schoenberg, que quedó huérfano de padre recién cumplidos los quince años. Se da como seguro, sin embargo, que le interesaban vivamente cuantas controversias se entablaban en aquella época sobre literatura y pintura contemporáneas. Egon Wellesz, alumno y biógrafo de Schoenberg, nos da noticia de las reuniones de intelectuales vieneses en los cafés Landtmann y Griensteidl, a las que el compositor acudía con frecuencia y en cuyas discusiones, a menudo relativas al "Tristán" wagneriano, participaba con apasionamiento.

En octubre de 1901 contrae matrimonio con Mathilde von Zemlinsky, hermana de su íntimo amigo, también compositor, Alexander. La pareja se va dos meses después a vivir a Berlín, en donde no permanece largo tiempo; sólo dos años después, la vemos otra vez instalada en la capital austríaca. Por cierto que no fueron éstos los únicos cambios de domicilio entre ambas ciudades; hubo varios hasta la declaración de la guerra de 1914 —y aún habría otros después—, que les sorprende en Berlín.

Se llega al año crucial de 1922. En él se produce la trascendental confidencia de Schoenberg a su amigo Josef Rufer, mientras pasean: "He descubierto un sistema que va a asegurar a la música alemana la primacía por otros doscientos años...".

La muerte de su esposa Mathilde al año siguiente —más tarde contraería nuevas nupcias con Gertrud Kolisch—; el exilio desde 1933, primero en Francia y luego, el definitivo, en los Estados Unidos; la gravísima enfermedad de 1946, con muy importante pérdida de visión, son los últimos tristes jalones de una triste vida —extinguida en Los Angeles, el 13 de julio de 1951— en la que, sin embargo, la entrega para la lucha no decayó jamás. Una lucha que permitió acuñar, además de la gloria perenne debida al renovador, un importante catálogo de obras.

Aparte de un buen número de lieder y producciones de música de cámara —citemos, como ejemplo de este género, los cuatro cuartetos de cuerda—, pueden mencionarse entre las más importantes: "Verklärte Nacht" (1899), para sexteto de cuerda —con versión

para orquesta de 1917, revisada en 1943—; "Gurrelieder" (1901), para solo, coros y orquesta; "Erwartung" (1909), monodrama para mezzosoprano y orquesta; "Die glückliche Hand" (1909-13), drama con música sobre texto del propio compositor; "Pierrot Lunaire" (1912), melodrama para recitante y cinco instrumentos; "Variaciones para orquesta" (1928); "El superviviente de Varsovia" (1947), para recitante, coros y orquesta, y sendos conciertos, para violín (1936) y para piano (1942), con orquesta. Dejó sin terminar la ópera "Moisés y Aarón".

Para completar la panorámica creadora de Schoenberg, es preciso hacer alusión, siquiera, a sus no desdeñables frutos pictóricos y a su producción escrita teórica y crítica, muy importante, si no muy extensa. Baste al respecto citar, junto a "El estilo y la idea", el célebre "Tratado de armonía".

* * *

La técnica dodecafónica fue aceptada, utilizada y perfeccionada por los discípulos de Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern, con los que formó la que se denomina Escuela de Viena; el último habría de iniciar, además, el camino del sistema sucesivo, nuevo paso hacia la libertad total que pocos años antes había cohibido a su maestro. Ese sistema fue el llamado "serialismo integral", cuyo mismo nombre indica de qué se trata. No se persigue ya elegir y ordenar en una serie el sonido "strictu sensu", es decir, su parámetro "altura". Se serializan, conjuntamente, los cuatro parámetros principales del elemento sonoro: la citada "altura" y la "duración", la "intensidad" y el "timbre".

La carrera compositiva de Alban Berg —nacido en Viena, el 9 de febrero de 1885, en el seno de una familia de comerciantes, y muerto en la misma ciudad el 24 de diciembre de 1935— se divide acertadamente por Pierre Boulez en tres períodos. Corresponde el primero, que se denomina "preparatorio" a los años de 1907 a 1914 y abarca las obras 1 a 6; destacan, entre éstas, el "Cuarteto", opus 3 (1910), y las "Tres obras para orquesta", opus 6 (1914).

El segundo período —de "realización"— discurre entre los años 1917 y 1926 y ve nacer tres obras capitales: la ópera "Wozzeck" (1921), el "Concierto de cámara" (1925) y la "Suite lírica" (1926).

Finalmente, el tercer período —de "nuevas investigaciones"— comprende el lapso 1928-1935. Nacieron en él "El vino" (1929), aria de concierto para soprano y orquesta; la ópera "Lulú" (1934), cuya instrumentación no terminó, y el "Concierto para violín" (1935), escrito "a la memoria de un ángel" —la hija de Alma Mahler— y que obtuvo un éxito inmediato más que considerable.

El tercer componente de la Escuela de Viena, Anton Webern —sin duda el que más influyó en los compositores de la generación posterior—, nació el 3 de diciembre de 1883 en la capital austríaca. Murió el 15 de setiembre de 1945 en Mittsersill, lugar próximo a Salzburgo, alcanzado por error por un disparo de un soldado norteamericano.

Es característica de sus composiciones —fue también un excelente director de orquesta y musicólogo— la brevedad: sólo dura diez minutos y medio la obra más larga de las escritas por él. Claro que, como bien dice Claude Samuel, la extensión es una noción completamente ajena a la belleza y a la importancia de una producción musical. "Non multa, sed multum; ¡cuánto me gustaría que esto pudiera predicarse de lo que te ofrezco aquí!", escribió Webern sobre sus "Seis bagatelas", opus 9 (1913) —que duran poco más de tres minutos y medio—, en carta a su amigo Alban Berg.

Aparte de una larga serie de lieder, destacaremos dentro de la música de cámara weberniana el "cuarteto", opus 22 (1930), para clarinete, saxo tenor, violín y piano; las "Variaciones para piano", opus 27 (1936), y el "Cuarteto de cuerdas", opus 28 (1938). En cuanto a la orquestal, "Cinco piezas", opus 10 (1913); "Sinfonía", opus 21 (1928); "Variaciones", opus 30 (1940), y la "Segunda cantata", opus 31 (1943), para soprano, bajo y coro mixto, además de la orquesta.

Carlos-José Costas

Corrientes contemporáneas. Panorama de grandes figuras en la Unión Soviética, Italia, Francia, Alemania, Gran Bretaña y Estados Unidos.

19

Planteamiento

El sentido exacto de cuáles son las corrientes contemporáneas no ha sido definido expresamente, pero la expresión se utiliza para limitar el período que parte de la reacción anti-romántica del impresionismo y llega hasta las nuevas tendencias de la vanguardia actual. Sus principios se asientan en los dos nombres que cambian radicalmente el curso de la técnica conformando directa o indirectamente la música posterior: el ruso Igor Strawinsky y el vienés Arnold Schoenberg. La ruptura con las normas tradicionales, que había tenido su máxima expresión en Ricardo Wagner, pasa por el impresionismo de Satie, Debussy y Ravel para conducir a Strawinsky. El mismo propósito de libertad con la creación de un nuevo sistema de ordenación de los doce sonidos de la escala, llega a través del dodecafonismo de Schoenberg. La evolución se manifiesta en la Europa anterior a la Primera Guerra Mundial. Un centro está en París, alrededor del ballet ruso de Sergio Diaghilev; el otro, en Viena, con la fuerza de su tradición musical.

Entre esos dos puntos, más que extremos divergentes en la concepción musical, se sitúan las corrientes contemporáneas que abarcan tendencias muy diversas, determinadas, en unos casos, por las condiciones musicales de cada país y, en otros, por las posiciones personales de sus compositores. Así, en las corrientes contemporáneas, están presentes, aisladas o reunidas, preocupaciones y orientaciones que, sólo dentro de un amplio espectro, pueden relacionarse conjuntamente:

— Post-romanticismo (desarrollo musical de concepciones literarias subjetivas).

— Nacionalismo (utilización de temas folklóricos reales o de creación propia).

— Politonía (superposición simultánea de líneas melódicas o armonías en distintas tonalidades).

— Dodecafonía (organización independiente de los doce sonidos de la escala).

— Ritmo (incorporación de variantes y contrastes).

— Timbre (valoración del de los instrumentos con el mismo sentido del color en la pintura, con incorporación de gran variedad de nuevos instrumentos).

La Primera Guerra Mundial establece una pausa tanto en la creación como en los contactos, de los que París ha sido centro esencial hasta 1914. Firmado el armisticio en 1918, la estabilidad política produce los nuevos acercamientos, salvo la escisión producida por la revolución rusa, hasta 1933, con la llegada de Hitler al poder en Alemania. Se produce una nueva etapa con las emigraciones de músicos judíos hasta la Segunda Guerra Mundial, que comienza en 1939 y se extiende hasta 1945. Después de esta fecha surge la nueva etapa que desarrolla una nueva vanguardia que, con sus propios períodos interiores, llega hasta nuestros días.

Las diferencias culturales y políticas son las que van a marcar las distintas evoluciones creacionales que se reflejan en la música como en cualquiera de las otras artes. Estas diferencias son las que señalan la personalidad de cada país o grupo de países, a partir del establecimiento y desarrollo de las corrientes contemporáneas.

La música en la Unión Soviética

Establecido el nacionalismo, entre otros, con Glinka y Rimsky Korsakov, se producen en 1872 dos hechos importantes: el nacimiento de Sergio Diaghilev y el de Alejandro Scriabin. El primero, años más tarde, pasa a ser en París el eje de un movimiento artístico producido por sus ballets rusos, que alcanzaron a la participación del teatro, la pintura, el ballet y la música. El otro nacimiento, el de Alejandro Scriabin, daría a Rusia el primer nombre de los compositores que, colocados frente a Wagner, buscaron en la diversidad de ritmos y en las libertades armónicas otros cauces para la música. Scriabin, extraordinario pianista, consideró la forma de concierto como poco seria y recurrió al poema sinfónico, en el que el argumento era sólo

un pretexto, para su "Poema del éxtasis" o su "Prometeo". Scriabin muere en 1914, sin llegar a conocer el cambio político que afectaría hasta las mismas raíces del pueblo ruso.

El progreso técnico que buscaba Scriabin no encuentra eco en los compositores que le suceden, como Sergio Rachmaninoff (1883-1943). Rachmaninoff comparte sus dotes de pianista con su labor como compositor, y como director de orquesta y concertista recorre el mundo. Al comienzo de la revolución rusa se traslada a París, después a Suiza y por último a los Estados Unidos, donde muere en 1943. Cultiva la música sinfónica, reflejando la influencia de Tchaikowsky, en sinfonías y conciertos para piano.

A partir de Rachmaninoff, la música rusa se mueve dentro y fuera de Rusia sobre tres o cuatro nombres fundamentales: Sergio Prokofieff (1891-1953) figura a la cabeza de ellos. Su vida se desarrolla entre la Rusia anterior a la revolución, sus años en París y en Estados Unidos, y su regreso para morir en Moscú. Cultiva con preferencia lo sinfónico y consigue la atención mundial con la "Sinfonía clásica", en la que se atiene, con un lenguaje muy personal, a la forma tradicional, lo que responde en líneas generales a su modo de hacer. Como otros compositores rusos es un excelente pianista y alterna su labor de compositor con la de concertista. Cuatro sinfonías, cinco conciertos para piano, dos para violín y uno para violoncello, forman la base de su obra, con alguna óperas y, entre ellas, la más conocida: "El amor de las tres naranjas".

Prokofieff, con su regreso a Moscú, sufre también los cambios de criterio soviéticos. A partir de 1925 se produce una reacción oficial contra lo que denominaron tendencias modernistas y los compositores fueron "amonestados" por crear obras que no eran comprendidas por el pueblo. Las consecuencias se reflejaron en un detenerse en la busca de nuevas tendencias expresivas y en un regreso al nacionalismo, a través de los temas populares, que aseguraban una buena parte de la comprensión. La amonestación fue sufrida

Dimitri Shostakovich

sucesivamente por casi todos los compositores rusos y, entre ellos, por el que sin duda ocupa uno de los primeros lugares de la música soviética: Dimitri Shostakovich (1906-1975). Comparte con Prokofieff su facilidad para la melodía, domina la técnica y sólo la limita en función de las órdenes oficiales. Destacan en su abundante producción, las sinfonías, quince en total, sus óperas, como "La nariz", inspirada en la obra de Gogol, y el ballet "La edad de oro".

No todos los compositores soviéticos han trascendido al mundo occidental, pero tras

las huellas de Shostakovich, el más conocido es el armenio Aram Khachaturian (1904), al igual excelente pianista, con una "Concierto para piano", de gran fuerza melódica y rítmica y su ballet "Gayaneh", basado en el folklore armenio. En el caso de Khachaturian la amonestación o advertencia sobre la desviación de su música no llegó hasta 1948. Si tenemos en cuenta que las primeras protestas oficiales se produjeron en 1925, es evidente que no se trataba de un criterio pasajero.

En la misma línea, se encuentran Nicolas Miaskovsky (1881-1950); Dimitri Kabalevsky (1904); Alejandro Mosolov (1900), cuyo nombre ha quedado identificado con su obra "Fundición de acero"; Ivan Dzerjinsky (1909), autor de la ópera "Sobre el apacible Don"; Gabriel Popov (1904), y otros como Vano Muradeli (1908), cuyo nombre estuvo muy unido al problema de los "modernismos" por su ópera "La gran amistad", que son prácticamente desconocidos fuera de la Unión Soviética.

Luigi Dallapiccola

La música en Italia

El siglo XIX y aun el XX se ven presididos por la imagen de la ópera, pero con los comienzos del actual surge un grupo de compositores que, pese a cultivar en algunos casos la ópera, va a conceder mayor importancia a la música instrumental. Se ha producido con ello una vuelta a la gran época del barroco, en la que Italia alcanzó para la música instrumental un juego completo de nombres, obras y formas.

Los grandes nombres del comienzo de esta nueva etapa de la música italiana que se incorpora y participa de las corrientes contemporáneas son Ottorino Respighi (1879-1936), Ildebrando Pizzetti (1880), Gian Francesco Malipiero (1882-1973), Alfredo Casella (1883-1947) y Goffredo Petrassi (1904), que van a vivir los avatares del nacional-socialismo italiano, incorporándose o no a la línea oficial de Mussolini.

Ottorino Respighi aporta a la música italiana la representación del impresionismo, la equivalencia, sin su originalidad, de Ravel. Sus obras más características en esta línea son "Las Fuentes de Roma", "Los Pinos de Roma" y "Fiestas Romanas", y representa también la música oficial de la Italia de Mussolini. Recrea la antigua música italiana en suites orquestales. Ildebrando Pizzetti es el más fiel continuador de la ópera, aunque dedique cierta atención a la música instrumental. Entre sus óperas, que siguen la línea del verismo cultivada por Puccini, ha sido "Fedra" la más representada.

Gian Francesco Malipiero viene a ser el músico menos oficial de la Italia de Mussolini y su inquietud por otra Italia se refleja en sus siete sinfonías, en sus óperas, conciertos y oratorios. Es, al mismo tiempo, un gran investigador de la música de Monteverdi, la-

bor que ha quedado por encima de su creación, hoy un tanto olvidada. Alfredo Casella fue menos comprendido en su época. Su música, construida con un lenguaje más audaz, resultaba excesiva para el momento y su nombre se extendió fuera de Italia sobre todo por su ballet "La Tinaja", sobre el cuento de Pirandello de inspiración popular, ya que en sus materiales básicos este ballet está apegado al nacionalismo.

Una formación cultural muy amplia y unos profundos conocimientos musicales, han hecho de Goffredo Petrassi una consecuencia personalista de tendencias muy diversas que van desde las audacias rítmicas de Strawinsky a la dodecafonía de Schoenberg. Es, a la vez, el más joven de una generación puente entre la ópera tradicional y la corriente de la vanguardia italiana.

Un grupo en el que figuran Franco Alfano (1876-1954) y Piero Coppola (1888), entre otros, completa el panorama que conduce al compositor de mayor prestigio internacional Luigi Dallapiccola (1904-1975).

En el arte pictórico, Italia había sido cuna de movimientos futuristas, como el de Marinetti. La pintura sigue la línea de las escuelas más avanzadas, y aunque las novedades en la música frente a la pintura se producen siempre con retraso, había de surgir el eco del dodecafonismo creado por Schoenberg. El nombre de Luigi Dallapiccola está unido al de la Escuela de Viena y sus obras responden, además, a una preocupación constante por la libertad del hombre. Entre ellas figuran "Vuelo de noche", ópera basada en la novela de Antoine de Saint Exupery: "Cantos del Prisionero" y "Cantos de Liberación". Luigi Dallapiccola encabeza la lista de compositores que van a formar la vanguardia actual de la música italiana.

La música en Francia

Hasta la Primera Guerra Mundial, la música francesa se mueve entre la presencia y la influencia de Erik Satie, Claudio Debussy y Mauricio Ravel. Por otra parte, París es el centro de contraste de las diversas tendencias, con Strawinsky y Schoenberg en primera línea. Pero a partir de 1918, toma un nuevo rumbo que encuentra su punto de partida en un artículo del crítico Henri Collet, que titula "Una obra de Rimsky y una obra de Cocteau: los cincos rusos y los seis franceses". Cocteau, que ya había unido al suyo los nombres de Satie y de Picasso en el ballet "Parade", es motor de un nuevo grupo que, en la realidad, sólo actuó como tal en su presentación, pero los nombres estaban reunidos: Darius Milhaud (1930-1975), Arthur Honegger (1892-1955), Francis Poulenc (1899-1963), Georges Auric (1899), Germaine Tailleferre (1892) y Louis Durey (1888), este último va a ser el primero en apartarse del grupo Tal vez lo que más los une, ya que no su postura musical, es su deseo de epatar, de llamar la atención, que, por supuesto, es norma en Jean Cocteau. Por último van a quedar tan sólo los nombres de Milhaud, Honegger, Poulenc y Auric.

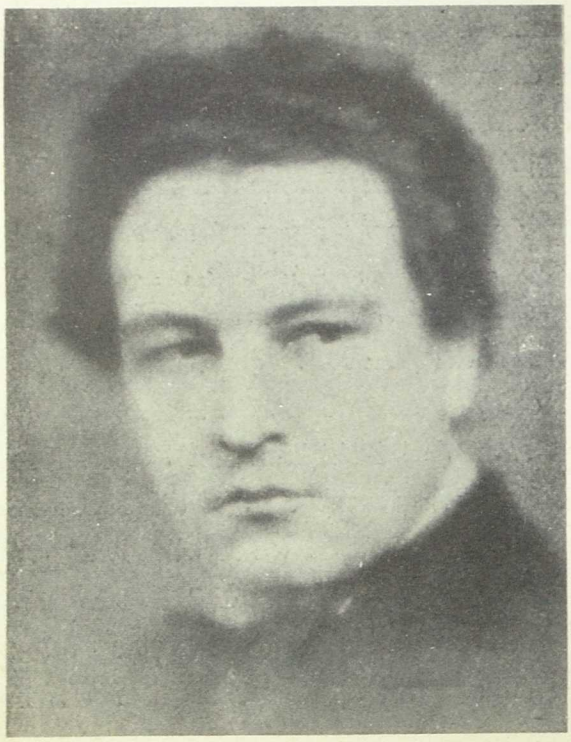
Milhaud

Darius Milhaud representa la fuerza productiva con sus más de cuatrocientas obras. Aunque nacido en Ginebra vive en París, y por su origen judío, al llegar los alemanes a París en la Segunda Guerra Mundial, se traslada a los Estados Unidos. Amigo y colaborador de Paul Claudel, va con él a la embajada de Francia en Río de Janeiro. De estos cambios de ambiente, Milhaud va a recibir influencias muy dispares que van desde el folklore brasileño al jazz norteamericano. En su abundante producción aparecen más de cincuenta ilustraciones musicales para obras dramáticas; óperas, como "Las Coéforas"; oratorias, como "La Creación del Mundo", que contiene la influencia del jazz o "Saudades" con la de Brasil. En muchas de ellas recurre a la politonalidad.

Francis Poulenc, sin acercarse a Milhaud, comparte el carácter amable de su música, con la posibilidad de un acercamiento al público. Muy dentro de esta línea está su ópera "La voz humana", sobre la obra de Jean Cocteau, que no sólo fue mentor de los "Seis", sino amigo íntimo de todos ellos y en especial de Poulenc, que respondía mejor que ninguno a la idea del grupo. El "Stabat Mater" de Poulenc todavía está en la línea fiel a la teoría de Cocteau, de la que evoluciona con la ópera "Diálogo de Carmelitas", sobre la obra teatral de gran éxito de George Bernanos.

Arthur Honegger es el más riguroso del grupo, el más serio, el que se acerca a la música bajo el peso de su origen suizo. Colabora con Jean Cocteau y también con Paul Claudel en su ópera-oratorio "Juana de Arco en la Hoguera" y en el "Rey David". Permanece como todos los del grupo, alejado de la dodecafonía, pero en sus juegos armónicos

A. Honegger



Olivier Messiaen

utiliza todos los caminos para lograr una auténtica libertad expresiva que en muchos casos le lleva a la politonía. En la línea de "experimento" sonoro, compone su "Pacific 231", sobre la locomotora del mismo nombre y "Rugby", a modo de descripción del famoso juego deportivo.

Para Georges Auric la música tiene dos vertientes. Por un lado, cultiva la seria, como en "Fedra" o en "Facheus", pero también dedica atención preferente a la música cinematográfica, en la que no duda en incluir melodías de tipo ligero, como la que escribió para "Moulin Rouge", película-biografía del Toulouse-Lautrec.

La idea de los grupos, que había nacido al calor de Erick Satie desde los primeros años de Debussy, se conserva en Francia, y tras los "Seis" nace "Joven Francia", que integran André Jolivet (1905-1974), Olivier Messiaen (1908), Daniel Lesur (1908), e Yves Baudrier (1906). En los postulados del nuevo grupo había una tendencia purista, un volver al rigor tradicional de la música que se había visto mezclada con preocupaciones ligeras. De los cuatro, Yves Baudrier, autor de una Sinfonía, y Daniel Lesur, no alcanzan la proyección de los otros dos.

La formación de André Jolivet se completa con las enseñanzas de Edgar Varese y cultiva la música dodecafónica al menos en los aspectos esenciales, ya que no se compromete con ningún modo de hacer extremo y adopta una posición intermedia. Desde una de las primeras obras trascendentes, "Mana" hasta el "Concierto para ondas Martenot", le preocupa, sobre todo, la idea de dotarlas de un estilo personal.

Por su parte, Olivier Messiaen, excelente organista, se plantea una especie de misticismo en el que interviene su postura católica y su preocupación por las filosofías orientales, en una vuelta a las obras de grandes dimensiones, sean o no para orquesta. Tal sucede con sus "Veinte miradas sobre el Niño Jesús", para piano, que dura más de dos horas y media, o en su "Sinfonía Turangalila", para gran orquesta.

Del mismo modo que los pintores españoles se agrupan para formar la Escuela de París, hay otra formada por músicos de diversas nacionalidades que se incorporan a la música francesa, aunque conservando las raíces de sus distintos orígenes. De la extensa relación de nombres, permanecen Bohuslav Martinu (1890-1959), Marcelo Mihalovici (1898), checo y rumano, respectivamente, y Alejandro Tansman (1897), polaco.

Son compositores independientes que viven la transición del impresionismo a las consecuencias de las influencias de Schoenberg y Strawinsky. Junto a ellos están los franceses Paul Dukas (1865-1935), Albert Roussel (1869-1937) y Florent Schmitt (1870-1958).

La música en Alemania

La herencia de Wagner, el post-romanticismo de Ricardo Strauss y los epígonos beethovianos con Mahler y Bruckner, forman el panorama de la música alemana al incorporarse al siglo XX. En ese ambiente se inicia el desarrollo de la personalidad de Paul Hindemith (1895-1963), hasta que consigue liberarse de influencias y encontrar su propio camino. Pronto descubre que la utilidad inmediata de la música es una necesidad en la creación y durante años cultiva una música dirigida a los jóvenes en la que tiene muy en cuenta su formación. Se aleja de la escuela dodecafónica y se centra en la construcción polifónica, muchas veces politonal, en la que la variedad rítmica es un elemento destacado. De su abundante producción, "Matías el pintor" es la que ha logrado mayor difusión, en especial tras su traslado a Estados Unidos.

Las corrientes literarias se mueven desde el expresionismo hasta el dadaísmo y entre los colaboradores de Hindemith se encuentran el pintor y poeta Oskar Kokoschka y August Stram. Años más tarde, ya en los Estados Unidos, utiliza en más de una ocasión poemas de Walt Whitman.

En Estados Unidos termina también Kurt Weill (1900-1950), colaborador de Bertold Brecht, en la "Opera de los tres peniques", en "Mahagonny" y otras. De un estilo seco, disonante, pasó a dejarse llevar por la opereta al estilo de Broadway, perdiendo calidad con su marcha de la Alemania nazi. Pero desde su primera etapa en Alemania ya sufrió la influencia del "Jazz", lo mismo que Hindemith, y que Ernest Krenek (1900), austríaco, por ejemplo, en su ópera "Johnny lleva el juego". Krenek se refugió igualmente en los Estados Unidos.

En el otro extremo político, continuó en la Alemania de Hitler, Werner Egk (1901), considerado como músico oficial de la etapa nazi. Su obra, aunque la fuerza de la presión oficial no alcanzara el rigor de la soviética, se adaptó a un estilo típicamente alemán que complacía las aficiones oficiales. Como respuesta eficaz a esas presiones, Carl Orff (1895) consiguió resultados más brillantes con sus cantatas escénicas. Colabora en ello de modo decisivo la variedad rítmica y tímbrica, para la que utiliza instrumentos de percusión de su propia invención. En este grupo de sus obras está, por una parte, "Trionfi", con "Carmina Burana", "Catulli Carmina" y el "Triunfo de Afrodita", y, por otra, "Antígona".

Al lado de estos nombres de primera línea, figuran Wolfgang Fortner (1907), inclinado por el dodecafonismo; Pauel Dessau (1894), que pasó de esa misma escuela a una tendencia simplista, presionado oficialmente por su permanencia en la Alemania Oriental; Hermaan Reutter (1900); Boris Blacher (1903-1975), y Carl Amadeus Hartmann (1905). Grupo de nombres que conduce a la etapa actual de la música alemana, cultivadora de las líneas más vanguardistas.

La música en Gran Bretaña

Desde Purcell la música inglesa no produce músicos de relieve universal, pero en los últimos años del siglo XIX hacia el XX, surgen tras Ralph Vaugham Williams (1872-1958) una serie de nombres que encabeza Edward Elgar (1857-1934), que partiendo del post-romanticismo no se dejó llevar por las corrientes al uso. Con Elgar, Gustav Holst (1873-1934) y Frederick Delius (1862-1934). Estos primeros nombres fueron seguidos por los de Arthur Bliss (1891-1953), William Walton (1902), Michel Tippett (1905) y Alan Rawsthorne (1905), para llegar al nombre más destacado, Benjamín Britten (1913), que ha alternado la música sinfónica y de cámara con la de ópera. En este campo ha conseguido triunfos especiales con "Peter Grimes" y más recientemente con "Muerte en Venecia", basada en la novela corta de Thomas Mann. Entre sus obras sinfónicas aparece la "Sinfonía Simple" y "Variaciones sobre un tema de Purcell", concebida para la enseñanza a los niños de los instrumentos de la orquesta; éstos van interviniendo sucesivamente para acostumbrar al oído a distinguirlos. Britten cultiva un estilo tonal, aunque con total libertad armónica, sin llegar al dodecafonismo.

La música en Estados Unidos

El conjunto de la música en los Estados Unidos, dentro de las corrientes contemporáneas, está formado por tres grupos principales. De una parte, los restos del nacionalismo que, al igual que en Europa, es utilizado aún con más ímpetu en la busca de una independencia musical. De otra, el nacimiento del jazz que no sólo va a formar una escuela completa dentro del país, sino que ejerce una influencia importante en la música seria europea. Por último, el grupo de los músicos europeos que por razones políticas, en la mayoría de los casos, se trasladan y afincan en los Estados Unidos.

Entre los primeros, el que logra una mayor proyección universal es Aaron Copland (1900), que dentro de una construcción formalista tradicional recibe la influencia de las nuevas tendencias y más concretamente la de Strawinsky, que asimila al tipismo americano. Consecuencia de este modo de hacer son su "Salón México", "Retrato de Lincoln"

Aaron Copland

y "Rodeo". En la misma línea está Ferde Grofe, con su "Suite del Gran Cañón".

Dentro de una utilización personal del jazz, George Gerswhin comienza su carrera con unos conocimientos técnicos muy elementales, como compositor de canciones, para, tras unos estudios más profundos, dar una imagen de la música típicamente americana con su "Rapsodia en blue", instrumentada por Ferde Grofe; "Concierto en Fa", "Un americano en París", y su ópera "Porgy y Bess", todas dentro de una alta calidad media.

El grupo de compositores exiliados por una u otra causa forman una larga lista, que históricamente siguen incluyéndose en sus países de origen. La lista va desde los primeros autores vieneses de operetas, atraídos después por el cine, hasta Igor Strawinsky, Ernest Bloch, Paul Hindemith, Bela Bartok, Arnold Schoenberg, Darius Milhaud y muchos otros.

Aunque nacido en Italia, Gian Carlo Menotti (1911) ha quedado exceptuado del grupo de extranjeros y se le considera como norteamericano. Menotti ha escrito varias obras instrumentales, pero por la importancia proporcional, es fundamentalmente operista. Autor asimismo de sus libretos, ha llevado a la escena temas de nuestro tiempo, mientras que su música, dentro del verismo italiano de Puccini, utiliza muy limitadamente las nuevas técnicas. "La Medium", "El teléfono", "Amahl y los visitantes nocturnos", "El Cónsul" y "María Golovín", son sus títulos más conocidos.

Consideraciones finales

Las corrientes contemporáneas en la música forman parte del contexto cultural de las tendencias literarias y pictóricas que se inician en los primeros quince años del siglo presente. Como los elementos básicos en la descomposición de la forma, el cubismo de Pablo Picasso, en el que participan George Braque y Juan Gris, con la versión menos extrema de Fernando Leger, ha encontrado su equivalente musical en la obra de Igor Strawinsky y sus seguidores.

Por otra parte, del expresionismo pictórico y literario de Oskar Kokoschka, de los pintores alemanes Ernst Ludwig Kirchner, Enrich Heckel y Emil Nolde, y de los escritores Ernst Toller hasta Bertolt Brecht, surge el expresionismo musical con Arnold Schoenberg a la cabeza, asimismo, del dodecafonismo.

La evolución se manifiesta de modo más o menos paralelo aunque en la música se produzca siempre con algún retraso, como ya había sucedido con el impresionismo que llevaron Claude Debussy y Mauricio Ravel al pentagrama. Ese retraso se va a hacer más patente con la llegada de la pintura abstracta, muy anterior a la música concreta y a la música de la vanguardia de hoy que es su equivalente directo.

En resumen, la música contemporánea supone la reconsideración de todos los conceptos tradicionales, concebidos en base a unas reglas fijas y académicas, en busca de

una libertad total para el creador. Lógicamente, las tendencias han seguido caminos muy opuestos, en los que han convivido los compositores que han conservado los elementos esenciales de la tradición en las formas y en el contenido, con los que, precursores de las escuelas de hoy, han transformado incluso el sistema de notación. Al igual que en el resto de las manifestaciones del siglo XX, la música contemporánea ha participado de la intensificación de los cambios en reducidos plazos de tiempo, y su evolución, como en la ciencia y en la técnica, ha sido más radical en lo que va de siglo, que en los cambios desde Bach a Wagner.

Tomás Marco

El siglo XX en América y en España. Tradición. Precursores de la vanguardia. Generaciones intermedias. La vanguardia plena. Música concreta, electrónica y aleatoria. Panorama mundial. Las últimas figuras.

20

A lo largo de todo el siglo XIX, los nuevos países del continente americano que acaban de independizarse de España, Portugal e Inglaterra, comienzan a sentar las bases de una cultura propia que, dependiente al principio de las formas europeas, va adquiriendo caracteres personales a medida que las nuevas organizaciones sociales van desarrollando un avance cultural y tecnológico. Incluso en el país que alcanzó más tempranamente la independencia y que consiguió un más rápido crecimiento económico y científico, los Estados Unidos, no se conseguirá una música independiente y de gran valor hasta los primeros años del siglo XX.

Esta evolución musical corresponde muy de cerca a la de las otras artes, y en general de la vida social, en los Estados Unidos cuyo carácter de potencia mundial no acaba de perfilarse hasta los años finales del siglo XIX, afirmándose definitivamente con la Primera Guerra Mundial. Es el momento en que la pintura americana comienza a encontrar un camino propio, en que aparecen los primeros científicos de valor universal como Edison o Graham Bell, los literatos americanos como Withman, Poe o Melville, y se empieza a tomar conciencia de una problemática cultural propia. Incluso la más genuina aportación de los Estados Unidos a la música popular, el jazz, será un género que nacerá en estos mismos años por la adaptación de las músicas de entretenimiento europeas a la manera de ser del negro americano. No se pierda de vista tampoco el hecho de que los Estados Unidos es un inmenso país con notables diferencias internas y que los primeros esfuerzos por una cultura americana surgieron alrededor de la costa este del país y en torno a la región de Nueva Inglaterra, aunque pronto se extendieron hacia el interior y el oeste.

Hay en todo el siglo XIX estadounidense una gran cantidad de compositores de significación local, pero todos muy influidos por los europeos a través de las ediciones que llegaban o de las visitas de innumerables compositores y ejecutantes entre los que el caso de Dvorak, adoptando algunas melodías americanas en su música típicamente checa sería un ejemplo para los compositores del país. Con todo se pueden mencionar algunos nombres de cierta importancia como el de Edward Mc Dowell (1861-1908), influido por Grieg y entre cuyas obras pueden aún mencionarse el "Segundo concierto para piano y orquesta" y las "Sonatas núms. 3 y 4" para piano. Otro autor de cierto relieve fue Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) que incorporó a sus obras, las mejores pianísticas, ciertos temas exóticos del continente americano. Junto a ellos, el nombre de Horatio Parker (1863-1919) representa la supervivencia de la tradición europea académica en un autor que no carecía de talento.

Pero la gran figura de la música americana, la primera completamente autóctona que producen los Estados Unidos y la más importante a nivel mundial hasta la fecha, es la de Charles Ives (1874-1954). El caso Ives es verdaderamente curioso puesto que produjo su mejor y mayor trabajo compositivo en los primeros años del siglo, pero no fue verdaderamente conocido y reconocido en su valor hasta pocos años antes de su muerte. La mayoría de las obras importantes de Ives se estrenaron con treinta años o más de retraso y por ello su gran expansión e influencia no ocurrirá hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Por esta causa y por el contenido nuevo de su música, Ives influyó en la vanguardia, pero su música pertenece a los comienzos del siglo. La obra de Ives se adelanta en ciertos aspectos al impresionismo, a algunos hallazgos de Strawinsky, al atonalismo y politonalismo e incluso a la música aleatoria de medio siglo más tarde. Todo ello presidido por un espíritu muy americano que glosa a veces las costumbres de Nueva Inglaterra, como en "Tres lugares de Nueva Inglaterra", y el pensamiento de algunos escritores de esta región como Emerson o Hawthorne, que protagonizan dos de los movimientos de su monumental "Sonata Concord". Otras obras importantes de Ives son cuatro espléndidas sinfonías, además de la llamada "Sinfonía Hollidays",

"La pregunta sin respuesta", "El Parque Central en la oscuridad", etc. Obras todas que reflejan la dinámica cambiante de la vida americana, sus innovaciones tecnológicas y el espíritu de un nuevo pueblo.

La obra de Ives tendrá una continuación inmediata en la de Henry Cowell (1897-1965), introductor en su pieza para piano "Las mareas de Manaunaun" de la llamada técnica de "clusters" que sería empleada mucho más tarde por la vanguardia mundial. Los "clusters" son racimos de notas que se ejecutan en bloques compactos con la mínima separación entre notas contiguas que permitan los instrumentos que intervienen. En el caso del piano se tocan con la palma de la mano o el antebrazo. La obra de Cowell es amplísima y desigual, aunque con ejemplos curiosos de técnica aleatoria en su "Mosaico", pero también con sinfonías académicas, un poco reflejando el conservadurismo que reflejará la música estadounidense después de la crisis económica de 1929 en autores como Copland, que ya ha sido estudiado en el capítulo anterior, Samuel Barber (1910), Virgil Thomson (1896) y otros.

Un autor importantísimo a escala universal y que pese a nacer y formarse en Francia está considerado como americano por haber vivido en Estados Unidos y reflejar el estilo de vida americana es Edgard Varèse (1883-1965). La música de Varèse se plantea como una experiencia vitalista queriendo incorporar el cientifismo de la época que le tocó vivir, la transformación de la vida en las nuevas ciudades cuajadas de rascacielos, la explosión de todo el continente americano. Varèse fue el primer compositor occidental que escribió una obra exclusivamente para instrumentos de percusión en su célebre "Ionisation", cantó el resurgir de la América Latina en su "Ecuatorial", pero sobre todo, escribió obras novísimas y vigorosas como "Arcana", "Ameriques", "Integrales", etc., llegando a practicar en su ancianidad la música electrónica que sus procedimientos musicales habían presentido sin tener hasta entonces la ayuda tecnológica necesaria. Una de sus últimas obras, para orquesta y electrónica, "Deserts", trata la soledad de las grandes aglomeraciones urbanas. Como en el caso de Ives, la música de Varèse no influirá realmente hasta después de la Segunda Guerra Mundial en la vanguardia de todos los países.

Por su cercanía a los Estados Unidos, podría pensarse que la música de México estaría muy influida por la del país vecino. Sin embargo, encontramos en el siglo XIX un mayor acercamiento a la música de salón europea al estilo de las piezas de Juventino Rosas y su célebre "Vals de las olas". El período revolucionario por el que atraviesa el país hasta la Constitución de Querétaro de 1917 será un momento propicio para la afirmación de un arte propio en el que destacan los pintores muralistas al estilo de Diego Rivera y que en música estará representado por la fuerte personalidad de Silvestre Revueltas (1899-1940), influido por Strawinsky pero también por lo autóctono americano y autor de obras vigorosas, algunas de las cuales, como "Sensemayá", obtuvieron éxito universal. Otros compositores mexicanos de interés son José Pablo Moncayo (1912-1958) y Blas Galindo (1911). Y como puente entre esta generación y el anterior espíritu tenemos la obra de Manuel M. Ponce (1882-1948) influida por el folklore mexicano y la música de salón, pero autor de innegables valores musicales en obras como el "Concierto del Sur".

Pero la gran figura de la música mexicana es Carlos Chávez (1899), compositor que recoge la herencia de Revueltas con una personalidad propia. Muy activo en la creación de instituciones musicales en su país, relacionado con los medios estadounidenses, Chávez tiene una primera etapa de influencia de la vanguardia americana de Cowell y Varèse en obras como "HP" y, más tarde, sin perder su espíritu renovador, se centra en una problemática más mexicana. De sus seis sinfonías destacamos la interesante "Sinfonía India" que junto a la "Sinfonía Antígona" y la obra para percusión "Tambuco" es la cumbre de su considerable producción.

Caso muy particular es el de Julián Carrillo (1875-1965), que se planteó una postura experimental introduciendo divisiones de la escala musical inferiores al semitono, creando pianos y arpas en cuartos, tercios, sextos y dieciseisavos de tono, y componiendo obras interesantes como el "Preludio de Colón" o la "Misa Juan XXIII".

Inferior en tamaño a la mayoría de los países americanos y última colonía española independizada, Cuba reviste, sin embargo, una importancia musical de primera categoría. Todavía bajo dominación española se producen una serie de músicos hispanocubanos de importancia, destacando las "Danzas" de Ignacio Cervantes (1847-1905) y la figura, estudiada en otro lugar, de Joaquín Nin. Los dos compositores cubanos más importantes son en cierto modo complementarios, Amadeo Roldán (1900-1939) que une a su formación internacional un sustrato de los ritmos y giros melódicos de su país, y Alejandro García Caturla (1906-1940), talento musical innato de primer orden con un espíritu plenamente renovador. En torno a ambos, que por razones diversas no pudieron completar su labor, giran los compositores cubanos posteriores como Harold Gramatges (1918) o Julián Orbón (1925), este último de origen español.

Héctor Villa-Lobos

La inmensa potencialidad humana y económica del Brasil favoreció la asimilación de la cultura europea durante el siglo XIX en el que tanto el fugaz imperio de Pedro I como la explosión cauchera de la selva amazónica favorecieron la construcción de teatros de ópera y la práctica de las obras italianas. Por ello no es raro que surja en esa época un compositor brasileño de ópera, Carlos Gomes (1836-1896), algunas de cuyas obras, como "El Guaraní", alcanzarán difusión internacional. Sin embargo, Gomes se limitó a seguir la escuela italiana con alguna nota exótica y no será hasta nuestro siglo que empezarán a surgir varios nombres de compositores auténticamente brasileños entre los que retendremos el nombre de Oscar Lorenzo Fernandes (1897-1948). Todos ellos serán eclipsados por la inmensa figura de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), el máximo compositor brasileño y uno de los más importantes producidos por América. Villa-Lobos asume la influencia francesa, favorecida por la presencia en Brasil un tiempo del poeta Paul Claudel y el compositor Darius Milhaud, e inicia una carrera internacional basada en las peculiaridades rítmicas y colorísticas del Brasil. Su obra es inmensa y no siempre de igual valor, pero quizá no ha sido aún apreciada en toda su dimensión que, aparte varias sinfonías, cuartetos y conciertos, comprende obras singulares como la serie de "Choros" o de "Bacchianas Brasileiras", sin olvidar su encantadora producción pianística difundida por Arturo Rubinstein. Sucesores de Villa-Lobos son Mozart Camar-

go Guarnieri (1907) y Claudio Santoro (1919), este último enlazando con la actual vanguardia brasileña.

Otros países de Centro y Sudamérica viven una vida musical similar a la de los ya descritos, pero en general sin llegar a producir figuras de relieve internacional hasta una época más reciente. Excepción importante es la de Argentina que, a lo largo de las vicisitudes políticas de su historia, verá convertirse Buenos Aires en un importante centro cultural donde las influencias italianas, francesas y españolas acabarán por crear un estilo propio. La ópera se cultiva con profusión creándose el más importante teatro de la América hispana: el Teatro Colón, y una serie de centros musicales importantes. Ello hará que la composición florezca en Argentina y, tras un período de fuerte influencia folklorista en autores que van desde Gilardo Gilardi (1889-1963), Carlos López Buchardo (1881-1948) y Alberto Williams (1862-1952) o Julián Aguirre (1868-1924) hasta Carlos Guastavino (1914), los años veinte y posteriores verán una renovación que es similar a la que en literatura se opera a partir de Jorge Luis Borges. En este terreno hay que destacar la figura de Juan José Castro (1895-1969), compositor de mayores vuelos creativos que en su obra recoge a veces preocupaciones hispánicas como en "La zapatera prodigiosa". Gran importancia tiene la acción renovadora de Juan Carlos Paz (1897-1971), introductor en Argentina de las teorías de Schoenberg e incansable luchador por una música más actualizada.

Con todo, el más importante de los compositores argentinos de ese período, y el más difundido internacionalmente es Alberto Ginastera (1916) que evoluciona desde el nacionalismo de sus "Pampeanas" hasta un estilo más internacional y a la vez propio en la "Cantata para América mágica" o en sus óperas "Don Rodrigo" y "Bomarzo".

También Chile muestra una actividad musical que acaba por cristalizar en una figura importante, la de Domingo Santa Cruz (1899). Con la familia Letelier son los nombres más

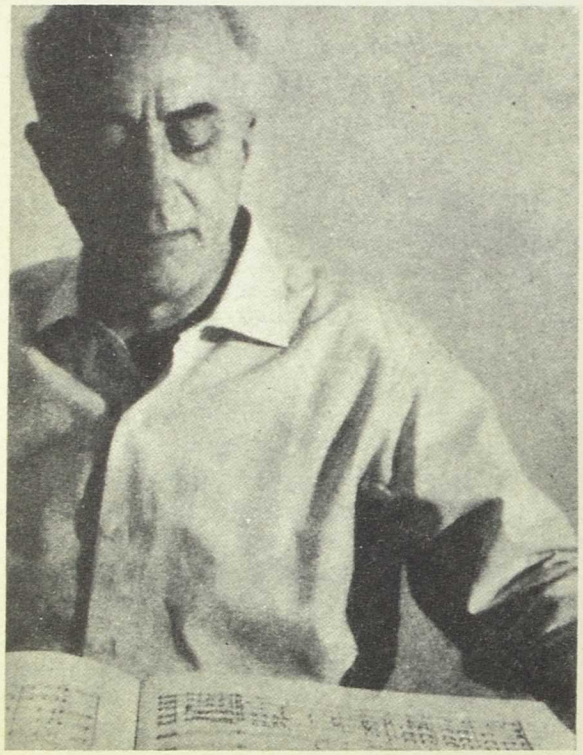
Alberto Ginastera

sobresalientes del período anterior a la vanguardia, al igual que en Uruguay Héctor Tosar (1923) representará el enlace con las nuevas generaciones a través de obras como "Aves errantes". Todo este fermento musical en un momento crucial en la formación de la personalidad de los países hispanoamericanos será importante para comprender la actual importancia de los músicos americanos de vanguardia y la abundancia de nombres internacionales que proceden de estos países sería imposible sin la precedencia de los autores que acabamos de comentar.

Entre tanto, en España, después de Falla y de los autores que le son más o menos contemporáneos y que ya han sido comentados, el principal problema que se planteaba a mediados de los años veinte era el de la continuidad de la escuela nacionalista con

una renovación que mantuviera un significado universal y sin diluirse en localismos como a veces ocurrió. La joven generación que se forma por esta época acepta el magisterio de Falla y al propio tiempo asimila las enseñanzas de la música europea de su tiempo. Se trata de un grupo de autores bien diferenciados entre sí pero con preocupaciones comunes que, formando varios grupos de distintas denominaciones en Madrid y Barcelona, hoy suele ser conocido como "Generación del 27" por asimilación al grupo de poetas igualmente denominados que se formó al mismo tiempo y que tenía unas preocupaciones comunes, como Alberti, García Lorca, Gerardo Diego, etc. De cualquier manera hay que decir que se trata de una promoción que no pudo realizarse enteramente más que en casos individuales, pues al producirse la guerra española en el momento en que alcanzaban la madurez, muchos de ellos se dispersaron o cambiaron de trayectoria.

Ernesto Halffter



El más directo heredero de Falla ha sido Ernesto Halffter (1905) que en plena juventud produjo su obra maestra, la "Sinfonietta". Hay en la obra de este autor una influencia clara de Falla, cuya "Atlántida" termina, pero también y en dosis similares otra de la música francesa, singularmente de Ravel. Posteriormente, compone "Sonatina", la "Rapsodia portuguesa", el "Canticum in Papam Johannes XXIII", los "Gozos de Nuestra Señora" y el "Concierto para guitarra y orquesta" entre otras obras importantes. Su hermano Rodolfo Halffter (1900) se instaló en México tras la guerra española y ha influido notablemente sobre la música de aquel país, evolucionando su lenguaje desde el ballet nacionalista "Don Lindo de Almería" a través de obras como "Tripartita" hasta posiciones cercanas a la vanguardia en piezas como "Sonata núm. 3", "Diferencias", "Tientos", etc.

Otro compositor de la "Generación del 27" que desarrolla su labor en América, en este caso en Argentina, es Julián Bautista (1901-1961), autor de la suite pianística "Colores", de la "Sinfonía Ricordiana" o los finos "Cuatro poemas gallegos" entre otras obras de mérito. En Francia se instala Salvador Bacariesse (1898-1963), autor de una obra amplísima pero que, lejos de España, pierde algo de su brillo inicial aunque se puedan mencionar obras como el "Concertino para guitarra y orquesta" y la colección pianística "Heraldos".

Un autor muy significativo en esta generación es el catalán Roberto Gerhard (1896-1970), posiblemente el más difundido internacionalmente de todos ellos. Gerhard, que se instaló en Inglaterra después de la guerra, ha sido considerado como británico, aunque en su obra hay siempre un claro trasfondo español. A ello ha contribuido la falta de difusión de su obra en España, verdaderamente incomprensible dada su notoriedad universal. Fue el único discípulo español de

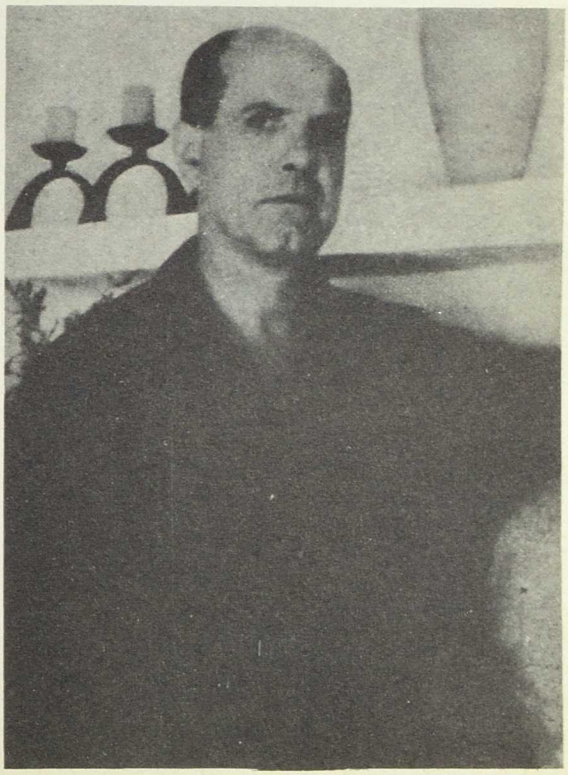
Schoenberg y ya antes de su marcha consiguió en su "Quinteto de viento" una interesante síntesis del estilo de éste y la rítmica derivada de la escuela de Falla. Ello se amplía posteriormente en su importante "Concierto para violín y orquesta" y en el ballet "Don Quijote", pasando a desarrollar un original y personalísimo lenguaje avanzado en sus cuatro sinfonías, especialmente la cuarta, titulada "Nueva York", el "Concierto para orquesta", "Leo" y el oratorio "La peste" entre otras obras. La posición de Gerhard es un eslabón que falta en la transición de la música española de corte nacionalista hacia la vanguardia.

Finalizando la ennumeración de los principales autores de la "Generación del 27" mencionaremos la obra muy considerable del navarro Fernando Remacha (1898), autor de pocas obras pero algunas tan importantes como el "Cuarteto con piano" o la cantata "Jesucristo en la Cruz".

Un autor independiente de este grupo es Federico Mompou (1893), que ha desarrollado una música íntima que deriva por igual de la influencia francesa que de las tradiciones populares de Cataluña y del arte modernista catalán. Autor de gran refinamiento melódico y armónico, su obra, con la excepción de la cantata "Improperios", se ha dedicado al piano y a la canción con ciclos tan sutiles y valiosos como "Canciones y danzas", "Cantos lejanos", "Charmes", "Suburbis", "Preludios", "Canciones de Valery", etc.

La guerra española significa la interrupción de la evolución normal de la música española y un período de aislamiento al ser seguida por la Segunda Guerra Mundial. Ello provoca la aparición aislada de autores que giran en torno a postulados de la generación nacionalista. Aunque había iniciado su carrera antes de la guerra, el principal autor surgido tras ella es Joaquín Rodrigo (1902) que practica un casticismo musical de buenos resultados en obras como el "Concierto de Aranjuez", "Fantasía para un gentilhombre", "Ausencias de Dulcinea", "Concierto de estío", etc. El andalucismo de corte turinesco es continuado por José Muñoz Molleda (1905), autor de varios conciertos para distintos instrumentos, de una sinfonía, del ballet "La niña de plata y oro" y de otras obras. Una música de corte castellano es la practicada por Javier Alfonso (1905) en obras como "Concierto-Fantasía", mientras el catalán Eduardo Toldrá (1895-1962) continúa la gran tradición catalana en obras como "Vistas al mar", la ópera "El giravolt de maig" o sus hermosas canciones. En el área vasca, Francisco Escudero (1913) continúa la tradición folklórica en trabajos como el oratorio "Illeta" o la obra orquestal "Aránzazu" y la ópera "Zigor" para evolucionar hacia posiciones más avanzadas en el "Concierto para violoncello y orquesta". Dentro de los compositores valencianos los nombres de Vicente Asencio (1908) y Matilde Salvador (1918) continúan la herencia de Falla.

Xavier Montsalvatge

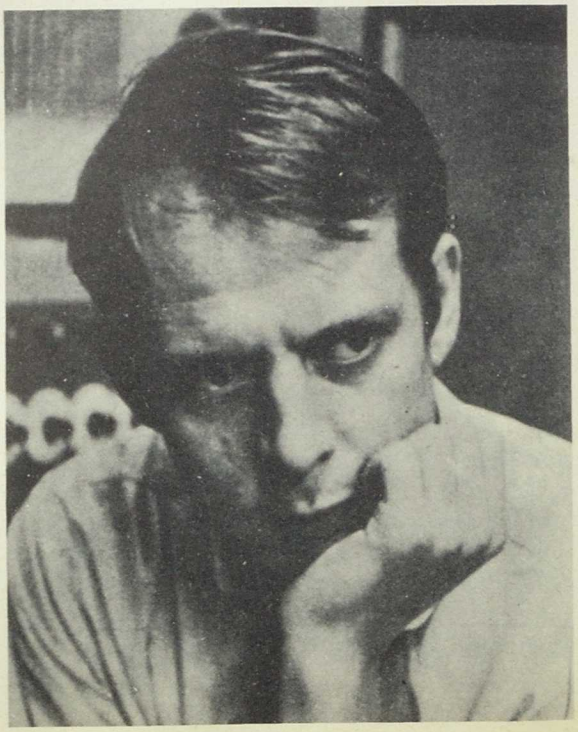


En todo este período de postguerra anterior a la eclosión de la vanguardia, el nombre más importante que surge es el del catalán Xavier Montsalvatge (1912), un autor de carácter sintético cuyo eclecticismo ha sabido mantener una personalidad propia a través de estilos tan diferentes como el antillanismo de las "Canciones negras" o el "Cuarteto indiano", la influencia francesa del "Concierto breve", el objetivismo de la "Partita" o la "Desintegración morfológica de la Chacona de Bach", los contactos con la vanguardia de "Cinco invocaciones al Crucificado", "Laberinto" o "Sonata concertante". Pero el caso de Montsalvatge es el de un creador interesante y solitario sin continuadores. Todos estos autores están en activo en el momento en que a mediados de los años cincuenta aparece en España una vanguardia musical que, por no haberse mantenido la continuidad evolutiva de la "Generación del 27", deberá romper bruscamente con la música anterior.

El final de la Segunda Guerra Mundial significó un cambio radical en el panorama político, cultural y científico del mundo. Se crean nuevas naciones, otras como la Unión Soviética se convierten en superpotencias, los descubrimientos técnicos se suceden y la vida cambia radicalmente de signo. Todos estos acontecimientos influyen sin duda en la marcha del arte que ya en el período de entreguerras había experimentado una fuerte evolución. Surgen las nuevas literaturas de vanguardia, se impone la pintura no figurativa y en el cine se experimentan nuevos modos de expresión. La música no permanece ajena a este fenómeno y una joven generación de postguerra radicalizará la necesidad de crear una nueva música, en parte de bases más cientifistas. Sus antecedentes más lejanos son Strawinsky y Bartok, los más cercanos Schoenberg y especialmente la música de Anton Webern. Como autores puente entre ellos y los jóvenes están Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola y Goffredo Petrassi, vistos en el capítulo anterior. Más tarde, la influencia de compositores más antiguos, pero hasta entonces poco conocidos como Ives o Varèse sería definitiva.

Partiendo del dodecafonismo de Schoenberg, y aplicando el concepto de serie, que él había usado para las notas, a otros elementos del sonido como son el timbre, la intensidad, el ritmo, etc., los jóvenes músicos llegaron a la práctica del llamado "serialismo integral", una concepción muy abstracta y científica de la música que exigía una gran tecnología. Aunque ellos lo aplicaron a la música instrumental, lo cierto es que para ser llevado con todo rigor, este sistema necesitaba una técnica especial que surgiría con la aplicación de la electrónica y la cinta magnetofónica, surgiendo así la "música concreta" y la "música electrónica". La "música concreta" surge en Francia por un deseo de ampliar los sonidos posibles en los instrumentos. Así, estos autores toman

Stockhausen



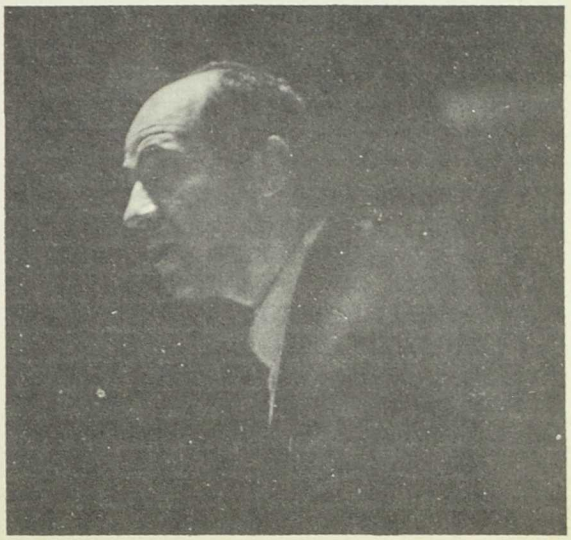
ruidos de la realidad exterior, los graban en cinta y los manipulan en laboratorio, creando una obra musical que no se interpreta, sino que se escucha grabada en cinta. Los primeros autores de este tipo de música son Pierre Schaeffer (1910) y Pierre Henry (1927), creadores conjuntamente de obras como "Sinfonía para un hombre solo" u "Orfeo". Pierre Henry ha producido posteriormente obras como "La reina verde", "Apocalipsis de San Juan", "El viaje", etc. Casi al mismo tiempo, en Alemania se empieza a practicar la "música electrónica" que en lugar de grabar sonidos exteriores los produce por aparatos de laboratorio. El resultado es también una obra grabada en cinta que se escucha sin interpretación. Uno de los pioneros en este terreno fue Herbert Eimert (1897-1970), pero la primera obra importante sería el "Canto de los adolescentes" de Karlheinz Stockhausen (1928). Hay que decir que ni la música concreta ni la electrónica venían a acabar con la instrumental. E incluso pronto se hicieron obras en las que los instrumentos colaboraban con música grabada en cinta. En seguida se empezaron a crear estudios de música concreta y electrónica en todo el mundo y las diferencias de origen entre ambas se superaron para hacer una música que participa de las dos y que llamaremos en adelante música electroacústica. La mayoría de los compositores que la han practicado han hecho también música instrumental, de tal forma que en adelante nos referiremos a ellos como compositores y al mencionar sus obras diremos las que sean electroacústicas. La gran conquista de estos medios, que son procedimientos auxiliares y a los que se pueden aplicar muy diversas estéticas, es el haber posibilitado que desde ahora cualquier sonido pueda integrarse en una obra musical y no sólo los de la escala temperada como anteriormente. Del talento del compositor dependerán los resultados en cada caso.

Un compositor importante entre los que comenzaron a practicar la nueva música es Pierre Boulez (1925), autor de obras como "El martillo sin dueño", "Pli selon pli" o "Estructuras para dos pianos". En él hay una influencia del estructuralismo antropológico de Levi-Strauss y de la música de Debussy y Webern en un contexto más moderno. En los últimos tiempos Boulez ha compuesto poco por dedicarse a una brillante carrera de director de orquesta, pero sus obras son esenciales en este período. Otros continuadores franceses de Boulez son Gilbert Amy (1936), Jean Claude Eloy (1938) y Paul Méfano (1937).

Otro nombre vital de este período es el de Karlheinz Stockhausen, muy influyente en las nuevas generaciones de todo el mundo. Este autor alemán, que practica el serialismo integral en "Kontrapunkte" o "Zeitmasse", intentará la fusión de los instrumentos y la electroacústica en "Kontakte". Más tarde tratará de modificar el timbre de los instrumentos con manipulaciones electrónicas como en "Mikrophonie" o "Mixtur" y tras un período de obras amplias como "Momente" o "Himnen" practica en los últimos tiempos una música con elementos teatrales o con influencia oriental como en "Stimmung" y "Mantra".

Entre los compositores italianos de este primer período figura Luigi Nono (1924) que

Pierre Boulez



intenta una intencionalidad política en obras como "Il canto sospeso", "La fábrica iluminada" o la ópera "Intolerancia". También Bruno Maderna (1920-1973), autor prolífero e imaginativo con obras como "Hiperion", tres conciertos para oboe y orquesta, "Serenata", "Música su due dimensioni", etc. También es imprescindible citar en Italia la obra de Luciano Berio (1925), practicante del serialismo integral en obras como "Tempi concertati" o "Serenata", que después ha desarrollado una interesantísima vía personal en obras como "Sinfonía", "Laberinto", "Círculos", etc.

Por su radicalismo técnico y su racionalismo, así como por atender primordialmente al sonido como hecho físico más que como elemento físico-psicológico, es decir, preocupándose más de su producción que de su recepción, el serialismo integral fue una etapa corta que dejó pronto paso a otras tendencias. Entre éstas no hubo ninguna capaz de adquirir una uniformidad mundial como la que había tenido el serialismo integral, pero todas han dejado un rastro mayor o menor en el arsenal técnico y estético de los compositores de hoy que aspiran a seguir una vía personal en cada caso.

Dos líneas importantes pueden señalarse entre las primeras que contribuyeron a transformar la etapa serial en los comienzos de los años sesenta: la aleatoriedad y el nuevo teatro musical.

Por música aleatoria se entiende una serie muy compleja de procedimientos —algunos muy alejados entre sí— que tienen en común el dejar indeterminado algún factor de la composición que se realiza sólo en el momento en que ésta es ejecutada. Cabe pues dentro de la música aleatoria desde una pequeña imprecisión rítmica hasta la improvisación pura, con todos los grados intermedios. Varias razones concurren en ella desde distintos puntos de vista. Por un lado un deseo de romper con la ultradeterminación del serialismo integral, por otro la imposibilidad de realizar en la práctica tal ultradeterminación que llevó a obtener resultados solamente aproximados de algo que en teoría debía ser exactísimo, como sería el caso del "Quinteto a la memoria de Webern" del belga Henri Pousseur (1929). Otra razón sería la de incorporar a los intérpretes al proceso de creación de la obra, etc.

Gran influencia en la introducción de la música aleatoria tienen los compositores norteamericanos que empezaron a descubrir la herencia de Ives. Entre ellos destaca especialmente John Cage (1912), verdadero apóstol de una música libre en obras como "Concierto para piano y orquesta", "Variaciones", "Atlas eclipticalis" y otras, que también sería pionero en el terreno de la música electroacústica en directo, en obras como "Cartridge music", y de algunos aspectos del nuevo teatro musical. Junto a él podemos citar a otros americanos como Earle Brown (1926), autor de "Folio", "4 sistemas", "Avalaible forms" y otras. También a Morton Feldmann (1926), autor de "El rey de Dinamarca", "De Kooning", "Coros e instrumentos", "Concierto para violoncello y orquesta", Christian Wolff (1934) y otros. La escuela americana, que cuenta con figuras independientes como Lukas Foss (1922), autor de "Variaciones barrocas", ha derivado luego hacia la música de tipo ambiental influida por el orientalismo en autores como Terry Riley, Steve Reich y una amplia escuela.

En Europa, la música aleatoria se inaugura con la "Pieza para piano XI" de Stockhausen y puede decirse que poco después casi todos los compositores han practicado una forma u otra de aleatoriedad. Tendencia particular dentro de ella es el grafismo que da importancia al aspecto visual de la partitura, bien para establecer analogías entre símbolos y sonidos, bien para sugerir al intérprete posibilidades de ejecución. Entre los grafistas destaca el italiano Sylvano Bussotti (1931), con obras como "Cinco piezas para David Tudor", "Frase a tres", "Semi de Gramsci", "Rara requiem"...

Una tendencia muy personal, que se opuso también a la perpetuación del serialismo integral fue la del húngaro György Ligeti

(1923) que en "Apparitions", "Atmósferas", "Requiem", o "Concierto para violoncello y orquesta" utilizó grandes superficies sonoras que no se escuchan analísticamente sino como una resultante. Posteriormente Ligeti ha unido este sistema con una investigación sobre colores tímbricos y armónicos que le han convertido en uno de los más importantes autores de nuestro tiempo con obras como "Lontano", "Concierto para flauta, oboe y orquesta", "Ramificaciones", "Melodías" y otras. Una fusión entre esta música de grandes masas sonoras y el ultrarracionalismo serial llevará a plantearse la composición como un hecho matemático utilizando diversas leyes de esta ciencia, entre ellas las leyes de distribución estadística. El máximo representante de las tendencias matemáticas, llamadas también "estocásticas" y que han llegado a servirse de cálculos realizados por ordenadores electrónicos, es el griego-francés Iannis Xenakis (1920), autor de una ampia obra en la que destacan "Metástasis", "Pitoprakta", "Eonta", "Persephasa", los "Politopos" y música electroacústica como "Bohor" o "Persépolis".

En cuanto al nuevo teatro musical, digamos que no es un sustitutivo de la ópera, sino un género que parte de integrar en un mismo proceso acciones, sonidos y en ocasiones textos. Ya Cage había llamado la atención sobre las operaciones necesarias para obtener sonidos y había incorporado esas acciones, y otras exteriores a sus obras. El teatro musical ha tenido numerosos representantes, y uno de los principales es el argentino, residente en Alemania, Mauricio Kagel (1931), que ha desarrollado un tipo especial de obra semihumorística y articulada sobre acciones en "Sur scène", "Match", "Trans", "Unter strom", "Ludwig van", "Stadtteather", "Acústica" y otras que, con más amplitud que otros compositores interesados en ello, amplían también el ámbito de los instrumentos no habituales. Otros practicantes del teatro musical son Sylvano Bussotti con "La pasión según Sade", el inglés Peter Maxwell Davies (1934) con "Ocho cantos para un rey loco", etc.

Un acontecimiento importante en el final de la etapa serial fue la aparición de la escuela polaca que aportaba nuevas soluciones sin haber pasado por una etapa serial. Características principales de esta escuela son sus investigaciones en el campo de la música de instrumentos de cuerda, sus procedimientos aleatorios muy particulares, el uso de grandes bloques sonoros a la manera de los "clusters", y un empleo expresionista de los recursos tímbricos. Figura capital en esa escuela y en la música de hoy es Witold Lutoslawski (1913), que desarrolla una aleatoriedad propia en "Juegos venecianos", "Tres poemas de Henri Michaux" o "Cuarteto de cuerda", y evoluciona su estilo en obras muy importantes como "Libro para orquesta", "Segunda sinfonía" o "Concierto para violoncello y orquesta". Junto a él, tienen la máxima importancia Kzrystof Penderecki (1933), con obras de gran expresividad e impacto como "Trenos por Hiroshima", "Anaklasis", "Fluorescencias", "La Pasión según San Lucas", "Magnificat", "Sinfonía", la ópera "Los demonios de Loudun" y otras muchas obras. Otros compositores polacos que deben citarse son Kazimierz Serocki (1922) y Henryk Gorecki (1933). Y dentro de los países del este europeo mencionaremos al yugoslavo Milko Kelemen (1924), al rumano Anatol Vieru (1926), al húngaro Andras Szöllösy, Lubos Fischer de Checoslovaquia y Edison Denisov (1929) en Rusia.

Con la preparación cultural de los años primeros del siglo y la labor de los compositores mencionados en la primera parte de este capítulo, no es de extrañar que la vanguardia hispanoamericana haya sido muy floreciente en casi todos los países. Por razones de espacio mencionaremos sólo algunos autores de un movimiento que es hoy día vigoroso e importante. Tras la generación de Chávez, en México tenemos nombres como los de Héctor Quintanar (1936), Manuel Enríquez y Mario Lavista que han desarrollado un importante movimiento que tiene como máximos representantes a Juan Blanco, Carlos Fariñas y especialmente al guitarrista y compositor Leo Brouwer (1939) con obras

como "El reino de este mundo" o "Concierto para guitarra y orquesta". En Centroamérica mencionaremos al guatemalteco Jorge Sarmientos y al panameño Roque Cordero (1917). En Venezuela destaca en el campo electroacústico Alfredo del Mónaco y en el instrumental Iannis Ioannidis. En Ecuador, Mesías Maiguashca, autor residente en Alemania, con obras como "Hör zu". En Perú, Edgard Valcárcel (1932) con "Elegía a Machu Pichu" destaca junto a Enrique Pinilla (1927), Alejandro Núñez Allauca y César Bolaños (1931). En Bolivia, Alberto Villalpando (1940). En Chile, la obra puente entre la generación anterior y la vanguardia de Pablo Garrido (1905), continuada por la amplia obra de Gustavo Becerra (1924), León Schidlowski (1931), Gabriel Brncic (1942), etc.

Dos países iberoamericanos han desarrollado una vanguardia de importancia mundial: Brasil y Argentina. En Brasil, la figura de Marlos Nobre (1939) lleva a los procedimientos modernos el nervio y colorido de la obra de Villa-Lobos en piezas como "Tropical", "Mosaico", "Biosfera". Con él se puede citar a José Antonio Almeida Prado (1943) y al experimentalismo teatral, electroacústico y aleatorio de Jorge Antunes (1942), así como la interesante obra de Gilberto Mendes, muy conectada con los movimientos de poesía concreta brasileña en ejemplos como "Nascemorre". En cuanto a Argentina, aparte de la labor europea de Kagel, puede mencionarse el trabajo de Mario Dadidovski (1934) en torno a la electroacústica y su fusión con los instrumentos, las experiencias aleatorias de Alcides Lanza (1929), la obra exuberante y sensible de Antonio Tauriello (1931) en obras como "Mansión de Tlaloc", "Canti", "Ilinx" y otras, la vía personal de Gerardo Gandini con "L'adieu" o "Fantasía impromptu", la personalidad de Mariano Etkin (1941) y otros nombres de importancia como Alicia Terzián, Francisco Kröpf, José Ramón Maranzano y otros.

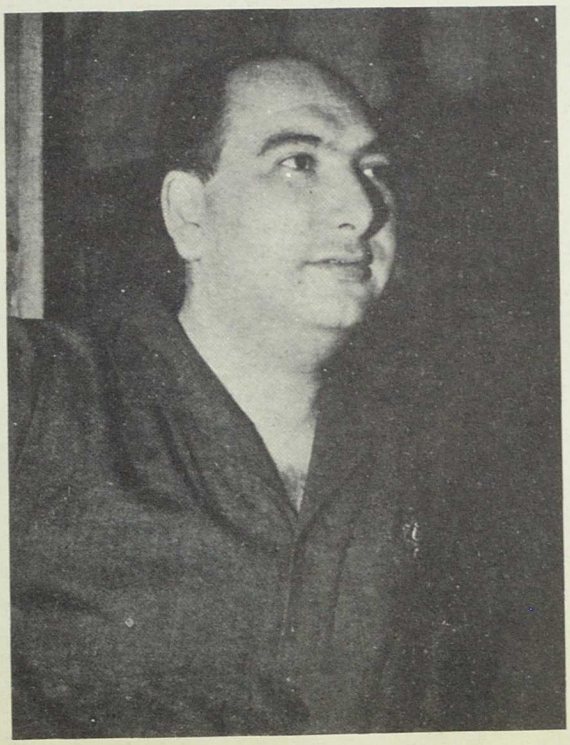
En España, las nuevas corrientes musicales hicieron su aparición a finales de los años cincuenta con una serie de autores que, rotos los puentes con la renovación de la "Generación del 27", buscaron su punto de partida en la vanguardia europea, desarrollando luego un estilo particular y no exento de caracteres de fondo de la cultura española que les valió a algunos de ellos un puesto importante en el panorama internacional. Las razones de este cambio están en las transformaciones sufridas hacia esa época por la sociedad española que, superados los años de aislamiento, se incorpora al ritmo europeo e inicia un avance económico y cultural. Es el momento en que aparecen nuevos movi mientos literarios, en que se intenta un nuevo cine y, sobre todo, que triunfa internacionalmente la pintura de vanguardia española con autores como Tapies, Sempere o el "Grupo el Paso". En música, esta primera promoción de avanzada, que quema en pocos años etapas como la del serialismo y los primeros ejemplos de aleatoriedad antes de crear un lenguaje propio, ha sido llamada "Generación del 51". Dos autores al menos pertenecientes a promociones anteriores se incorporan a este grupo. El catalán Joaquín Homs (1906), discípulo de Gerhard y único practicante en solitario durante varios años del serialismo, que a la llegada de las nuevas tendencias vio reconocida su postura. Entre su amplia obra, casi toda de cámara, destacan la serie de cuartetos de cuerda, el "Quinteto de viento", obras vocales como "El caminant i el mur", la obra orquestal "Presencias" y piezas pianísticas. El otro autor es el salmantino Gerardo Gombau (1906-1971) que, integrado entre los compositores más jóvenes, pasó de las consecuencias del nacionalismo a la vanguardia en obra de gran interés como "Texturas y estructuras", "Música para voces e instrumentos", "Pascha Nostrum" o "Grupos tímbricos".

Refiriéndonos a la "Generación del 51" propiamente dicha, hay que mencionar varios nombres como el de Cristóbal Halffter (1930), sobrino de Rodolfo y Ernesto, y autor de gran personalidad que, tras la experiencia revulsiva para los medios musicales de la época de "Microformas", produce obras como "Secuencias", "Líneas y puntos", "Yes, speak out", escrita para la ONU, "Anillos", "Noche

pasiva del sentido", "Requiem por la libertad imaginada", "Tiempos para espacios" y otras que le han dado gran reputación internacional. En claro paralelo con su obra, y también a niveles internacionales, está la de Luis de Pablo (1930), compositor de interesantes obras instrumentales como "Radial", "Polar", la serie de "Módulos" y de "Imaginarios", y uno de los más importantes practicantes de la música electroacústica española con piezas como "We" o "Soledad interrumpida".

Otros autores internacionales de la "Generación del 51" son los catalanes José María Mestres-Quadreny (1929) y Xavier Benguerel (1931). El primero ha desarrollado una amplia actividad que comprende desde la aleatoriedad en "L'estro aleatorio" a la composición con ordenadores en "Ibemia" o el teatro musical de "Suite bufa". Benguerel, por su parte, tiene una obra amplia con personales criterios aleatorios y expresivos en "Joc", "Música riservata", "Quasi una fantasía", la cantata "Arbor" o la pieza orquestal "Destructio". Junto a ellos, Joan Guinjoan (1931) destaca por una obra de excelente realización que se refleja en piezas como "Magma", "Ab origine" o "Acta est fábula".

Carmelo Alonso Bernaola



El primer compositor español que tuvo eco internacional dentro de los de la "Generación del 51" fue el canario Juan Hidalgo (1927) con obras como "Caurga" o "Ukanga", más tarde introductor en España de las teorías aleatorias de la escuela americana y de un tipo de teatro musical que se acerca al "happening" teatral a través de la actividad del Grupo Zaj por él fundado.

Otro autor importante de la "Generación del 51" es Ramón Barce (1928), que ha desarrollado un sistema propio de composición llamado "armonía de niveles" en obras como "Las cuatro estaciones", "Obertura fonética", "Métrica", "Estructura directa a cuatro voces", varios cuartetos, "Parábola", "Canciones de la ciudad" y otras obras. Muy riguroso en sus planteamientos es Carmelo Bernaola (1929), autor de obras muy refinadas como "Espacios variados", la serie de las "Superficies", "Heterofonías", "Mixturas", "Relatividades", "Polifonías", "Sinfonía en do" y la cantata "Las negaciones de Pedro". José Cercós (1925) por su parte ha pasado por diversos caminos estéticos desde "Continuidades" a "Cronometría". Miguel Alonso (1925), con obras desde "Misa Paschalis" a "Nube-Música", y "Tensiones", etc.

Autores asimilables a la "Generación del 51" aunque de aparición algo más tardía, son Claudio Prieto (1934) con importantes obras como "Contrastes", "El juego de la música", "Reflejos" o "Catedral de Toledo"; Agustín González Acilu (1929) que ha investigado en el terreno fonético en "Simbiosis", "Aschermittwoch", "Oratorio panlinguístico" o "Libro de los proverbios"; Gonzalo Olavide con "Indices"; José Luis de Delás con varias obras instrumentales y electroacústicas; Miguel Angel Coria (1937) con "Lúdica I"; José Soler (1935) con "Edipo y Yacasta", etc.

Dentro de la "Generación del 51" hay un grupo de compositores que ha asimilado algunos procedimientos de la vanguardia, pero que han permanecido dentro de esquemas más tradicionales. El más conocido internacionalmente es Leonardo Balada (1933), autor de la ópera "María Sabina", "Sinfonía en negro", "Las Moradas", etc. También hay que mencionar a Antón García Abril (1933) con "Cantico delle creature" o "Cadencias"; Manuel Castillo (1930) con dos conciertos para piano y orquesta, la "Sinfonía", "Sonata para violoncello y piano"; Manuel Angulo (1931) con "Siglas"; Angel Arteaga (1932) con "Irradiaciones", "Eloges", "Himnos medievales" y la ópera "La mona de imitación"; Amando Blanquer (1935) con "Concierto de cámara"; José Peris (1931) con "Concierto espiritual"; Jordi Cervelló (1934) con "Anna Frank"; Antonio Ruiz Pipó (1933) con "Tablas"; Narciso Bonet (1933) con "Homenaje a Gaudí"; Román Alís (1931), etc.

La labor de la "Generación del 51" posibilitó a los más jóvenes un camino nuevo e incluso la posibilidad de desarrollar tendencias diferentes a las de estos autores que reflejan los nuevos cambios artísticos y sociales de la España más reciente. Algunos de los jóvenes han alcanzado eco internacional como Tomás Marco (1942) que desarrolla un estilo muy personal en "Aura", "Rosa-Rosae", "Angelus Novus", "L'invitation au voyage", "Escorial", "Mysteria", la ópera "Selene" entre otras obras. Carlos Cruz de Castro (1941) destaca con "Reguladores", "Pente", "Mixtitlan"; Francisco Cano (1939) con "El pájaro de cobre" o "Sensorial"; Jesús Villa Rojo (1940) con su interés por las nuevas grafías y los procedimientos instrumentales de nuevo cuño en "Formas planas" o "Juegos gráfico-musicales"; Carlos Guinovart (1940); Antón Larrauri (1932) con su vibrante "Espatadantza"; José Luis Isasa (1940) con la música electroacústica; Angel Oliver (1937) con "Omicrón 73"; José Evangelista (1943), etc.

Aún podría citarse una generación recientísima de jóvenes compositores españoles entre los que por ahora podemos entresacar los nombres de José Ramón Encinar (1952), Francisco Guerrero (1951) y Pablo Rivière (1951) con los que llegamos a la más rigurosa actualidad, quedando asegurada la continuidad de la música española que ha visto en los últimos años un cambio amplio de perspectivas y tendencias, así como un renacer de su interés cultural y su proyección internacional. Los nuevos autores, nacionales y extranjeros, que han incorporado a sus obras procedimientos de la tecnología moderna, como la electroacústica, la estereofonía, el medio radiofónico, el cine o la distribución del sonido en el espacio, no han hecho otra cosa que responder en su momento a algo que todos los músicos y artistas en general hicieron a lo largo de la historia: utilizar los medios de su época para configurar la estética de la misma y dar una visión cultural del mundo de su momento.

Maria Garijo

Tablas cronológicas

AÑOS	MUSICA		LITERATURA Y PENSAMIENTO	
232	m. Sta. Cecilia			
242				Manes inicia su predicación
306				
313				
325				
395				
397				«Confesiones», San Agustín
h 400				
413				«Ciudad de Dios», San Agustín
475	n. Boecio			
524	m. Boecio			
h 540	n. S. Gregorio M.			
h 570			n. S. Isidoro S.	
587				
604	m. S. Gregorio M.			
636			m. S. Isidoro S.	
656				
680				
711				
718				
786				
798				
801				
830	n. Balbulus			
912	m. Balbulus			
980				
995	n. Guido d'Arezzo			
999				
1002				
1022				
1025		«Micrologus», Guido D Arezzo		
1026			n. S. Anselmo	
1030				
1031				
1032				
1035				
1037				
1040				
1048				«Vida de S. Alejo»
1049	m. Guido d'Arezzo			

ARTES PLASTICAS		HISTORIA Y CIENCIA		AÑOS
				232
				242
	Basílica de Majencio			306
			Edicto de Milán de Constantino	313
			Concilio de Nicea	325
			Escisión Imperio Romano	395
				397
			Rueda hidráulica (molinos)	h 400
				413
				475
				524
				h 540
				h 570
			Concilio de Toledo	587
				604
				636
	San Juan de Baños			656
	San Pedro de la Nave			680
			Batalla Guadalete. Arabes en España	711
			Covadonga. Pelayo	718
	Mezquita de Córdoba			786
			Roncesvalles	798
			Marca Hispánica	801
				830
				912
		n. Avicena		980
				995
	San Juan de la Peña		Alfonso V de León	999
		m. Almanzor	Batalla Calatañazor	1002
	San Pedro de Roda			1022
				1025
				1026
		n. Alfonso VI		1030
			Caída del Califato	1031
	Monasterio de Ripoll			1032
	Sta. Sofía Kiev			1035
			Fernando I	1037
	Torre de Carlomagno (Gerona)			1040
				1048
				1049

AÑOS	MUSICA		LITERATURA Y PENSAMIENTO	
1054				
1060				
1063				
1070				«Canción de Rolando»
1079			n. Abelardo	
1085				
1086				
1088				
1088				Jarchas mozárabes
1094				
1095				
1096			n. Hugues S. Víctor	
1097				
1098				
1099				
1100		Guillermo de Poitiers		
1104				
1108		Adam de Saint Victor		
1119				
1126			n. Averroes	
1134				
1135				«Didascalion», H. Saint Victor
1138		«Pax in nomine Domini», Marcabru		«Cantar Mío Cid»
1141			m. H. S. Víctor	Condena de Abelardo
1145				
1146				
1149				
1150	n. Berenguer de Palou			
1153				
1158				
1160				«Tristán e Isolda»
1160				«Los Nibelungos»
1162	n. Marcabrú			
1163				«Lancelot», Chretien de Troyes
1164				
1165				
1170				
1170				
1174				
1175		Guiraut de Borneil		
1177				
1180				«Roman de Renard»
1185	m. Berenguer de Palou			
1187				
1188				
1190		Trovador Bertran de Born		
1191				
1198				
1198				

ARTES PLASTICAS		HISTORIA Y CIENCIA		AÑOS
			Gran Cisma Oriente	1054
	S. Sernin de Toulouse			1060
	Catedral de Jaca			1063
	Catedral de Santiago de Compostela			1070
				1079
			Toma de Toledo por Alfonso VI	1085
			Batalla de Zalaca	1086
	Tercera Abadía de Cluny			1088
	S. Salvador de Leyre			1088
	S. Marcos de Venecia			1094
	Portada de Sta. Cruz de La Serós		Primera Cruzada	1095
				1096
	S. Esteban de Nevers			1097
	S. Vicente de Avila			1098
	Sta. Radegunda de Poitiers	m. el Cid		1099
				1100
			Alfonso el Batallador	1104
				1108
	Catedral de Zaragoza			1119
				1126
			Ramiro II Monje	1134
	Catedral de Sens			1135
				1138
			Concilio de Sens	1141
	Puerta Real de Chartres			1145
	Monasterio de Poblet		San Bernardo predica II Cruzada	1146
	Fin San Isidoro de León			1149
	Catedral de Zamora			1150
		n. S. Bernardo		1153
			Alfonso VIII	1158
	Comienza Colegiata de Toro			1160
	Comienzo obra pictórica S. Isidoro León			1160
		n. Gengis Khan	Unión de Aragón y Cataluña	1162
	Nôtre Dame de París			1163
	Torre del Gallo. Catedral de Salamanca		Orden de Calatrava	1164
	Se comienza Catedral de Ciudad Rodrigo			1165
	La Giralda de Sevilla			1170
	El Alcázar de Sevilla			1170
	Catedral de Tarragona			1174
			Orden de Santiago	1175
			Orden de Alcántara	1177
				1180
	Catedral de Bourges			1185
			Toma de Jerusalén	1187
	Pórtico de la Gloria, Mtro. Mateo (Santiago)		Apogeo de Gengis Khan	1188
	Monasterio de las Huelgas	n. F. Barbarroja		1190
			Tercera Cruzada	1191
	Fin de la Giralda			1198
	Catedral de Cuenca			1198

AÑOS	MUSICA		LITERATURA Y PENSAMIENTO	
1200		«Fort m'enoia», Montaudo		«Auto de los Reyes Magos»
1202				
1209				
1212				
1213				
1213				
1215				
1215				
1216				
1220				
1221	n. Alfonso X		n. Alfonso X	San Buenaventura
1223				«Cántico al Sol» de San Francisco
1225	n. Sto. Tomás Aq.		n. Sto. Tomás A.	
1226				
1228	n. Jacopone Todi			
1229				
1230				Traducción «Metafísca» Aristóteles
1232				Ramón Llull
1236				
1238				Gonzalo de Berceo
1240		Adam de la Halle		
1243				
1245				
1248				
1250		«Cantigas de Sa. María», Alfonso X		
1252				«General e Grande Estoria», Alfonso X
1254				
1260		Primera escuela Maestros Cantores		
1264				«Summa Theologica», St. Tomás A.
1266		«Misterio de Elche»		Duns Scoto
1267				
1270				
1272				«Llibre contemplació», Llull
1273				
1274	m. Sto. Tomás A.		m. Sto. Tomás A.	
1277				«Libro de Aleixandre», «Apolonio»
1277				Condena del tomismo en París y Canterbury
1280				
1282			n. D. Juan Manuel	
1284	m. Alfonso X		m. Alfonso X	
1288				
1291	n. Vitry			
1294				
1295				«Vita Nuova», Dante
1300	n. G. Machault	«Carmina Burana»		«Gran Conquista Ultramar»,«El Caballero Cifar»
h 1300				«Amadís de Gaula»
1302				
1304			n. Petrarca	
1307				«Divina Comedia», Dante
1308				
1309				

ARTES PLASTICAS		HISTORIA Y CIENCIA		AÑOS
	Catedral de León			1200
	Catedral de Lérida		Cuarta Cruzada	1202
	Reims			1209
			Batalla Navas de Tolosa	1212
			Jaime el Conquistador	1213
			Guerra de los Albigenses	1213
			Santo Domingo de Guzmán funda su Orden	1215
			Carta Magna en Inglaterra	1215
			Universidad de Salamanca	1216
	Amiens		Quinta Cruzada	1220
	Catedral de Burgos	n. Alfonso X		1221
			Universidad de Palencia	1223
	Mosaico baptisterio Florencia			1225
	Catedral de Toledo			1226
			Santa Cruzada	1228
			Conquista Mallorca Jaime I	1229
			Unión de León y Castilla	1230
				1232
			Conquista Córdoba Fernando III	1236
n. Cimabue	Comienzo de la Alhambra		Conquista Valencia Jaime I	1238
				1240
	Catedral de Siena			1243
	La Sainte Chapelle		Concilio de Lyon	1245
	Coro de la Catedral de Sevilla		Conquista Sevilla Fernando III	1248
	Nave Catedral Estrasburgo		Constitución del Parlamento de París	1250
			Alfonso X de Castilla	1252
		n. Marco Polo	Universidad de Salamanca	1254
	Baptisterio de Pisa			1260
				1264
				1266
n. Giotto		m. S. Luis		1267
				1270
				1272
	Sta. María la Nueva Florencia			1273
				1274
				1277
				1277
	La Minerva de Roma			1280
			Vísperas Sicilianas y Conquista Sicilia	1282
				1284
	Iglesia Sta. María. Villalcázar de Sirga			1288
				1291
			Guzmán «el Bueno», Tarifa	1294
	Catedral de Barcelona		María de Molina, tutora de Fernando IV	1295
			Universidad de Lérida	1300
				1300
			Expedición a Oriente Roger de Flor	1302
				1304
				1307
			Universidad de Coimbra	1308
			Clemente V en Aviñón	1309

AÑOS	MUSICA		LITERATURA Y PENSAMIENTO	
1313				
1314			n. Boccaccio	
1315			m. R. Llull	
1316				
1317				«De Monarchia», Dante
1318				
1320		Códice de las Huelgas		
1321			m. Dante	
1325	n. F. Landino			Rehabilitación del tomismo
1328				
1332			n. Pero L. Ayala	
1337				
1339				
1340			n. Chaucer	
1342				«Conde Lucanor», Juan Manuel
1350				«Decamerón», Boccaccio
1352				«Libro del Buen Amor», A. de Hita
1356				
1361	m. F. de Vitry			
1364		«Misa», de Machault		
1364				
1374			m. Petrarca	
1374				
1377	m. Machault			
1378				
1385				
1386				
1386				
1387				«Cuentos de Canterbury»
1389				
1396				
1397	m. Landino			
h 1400	n. Dufay	«Llibre Vermell»		«Rimado de Palacio», Pero L. Ayala
	n. Binchois			
1402			m. Chaucer	Juan Hus en Praga
1404				
1404				
1406				
1410				
1411			n. J. de Mena	Excomunión de Juan Hus
1412				
1415				
1416				
1425				Canciones y Serranillas, M. Santillana
1426				
1430	n. Ockeghem		n. Villon	
1431				
1433				
1438				
1439				
1440				

ARTES PLASTICAS		HISTORIA Y CIENCIA		AÑOS
	Castillo de Bellver			1313
				1314
	Torre de S. Martín. Teruel			1315
	Palacio Papas de Aviñón			1316
			Orden Montesa	1317
	San Ouen en Ruan			1318
	Comienza Retablo catedral Gerona		Tribunal de Cuentas	1320
		m. María de Molina		1321
				1325
	Santa María del Mar			1328
m. Giotto				1337
			Principio Guerra Cien Años	1339
			Alfonso XI de Castilla. Batalla del Salado	1340
	«Gozos de Ntra. Sra.», Bassa			1342
				1350
				1352
			Batalla de Poitiers	1356
				1361
			Fundación Colegio Español Bolonia	1364
			Fundación Universidad Cracovia	1364
n. Brunelleschi				1374
n. Pisanello				1374
	Atarazanas de Barcelona			1377
n. Ghiberti			Gran Cisma de Occidente	1378
			Batalla de Aljubarrota	1385
n. Donatello				1386
n. Van Eyck				1386
n. Fra Angélico	Catedral de Milán			1387
n. Paolo Ucello				1389
	Catedral de Pamplona			1396
	Catedral de Sevilla			1397
				h 1400
n. Van der Weyden			Conquista de Canarias	1402
n. Filippo Lippi				1404
n. P. della Francesca				1404
	«Très riches heures», Duque de Berry			1406
	S. Nicolás de Port			1410
				1411
			Compromiso de Caspe	1412
n. J. Fouquet	Diputación de Barcelona			1415
			Alfonso V de Aragón. Conquista Nápoles	1416
	Cúpula Catedral de Florencia			1425
n. G. Bellini				1426
	«Coronación Virgen», Beato Angélico			1430
n. Mantegna		m. Juana de Arco	Concilio de Basilea	1431
n. Memling				1433
			Pragmática Sanción	1438
				1439
n. Bramante	Castillo de la Mota		Principio de la imprenta en Estrasburgo	1440

AÑOS	MUSICA		LITERATURA Y PENSAMIENTO	
1440				
1445				Cancioneros
1446				
1447				
1447				
1449	n. J. des Près			
1450				
1452				
1453				
1454				
1459				
1460	m. Binchois			«Coplas», Jorge Manrique
1461				
1461				
1462	n. J. de Anchieta			
1463				
1464			n. Erasmo	
1469	n. J. del Enzina		n. Maquiavelo	
1470			m. Arcp. Talavera	
1471				
1473				
1474	m. Dufay		n. Lucas Fernández	«Les trobes en lohors de la Verge Maric»
1474			n. Ariosto	
1475				
1475				
1476				
1477				
1480				
1481	n. Flecha el Viejo			
1482				
1483	n. Lutero		n. Lutero	
1484			n. Zwinglio	
1485	n. Willaert			
1486				
1487			n. Boscán	
1489				«La Ballade des pendus», Villon
1490				
1491			n. I. de Loyola	
1492			n. el Aretino	«Gramática Castellana», Nebrija
1492				
1492				
1493			n. Rabelais	
1494	n. Hans Sachs			
1495				
1496		«Cancionero», J. del Enzina		«Cancionero», J. del Enzina
1497				
1498				«Corbacho», Arcip. Talavera
1499				«La Celestina», de F. de Rojas
1500	n. C. de Morales	«Misal Mozárabe»		
	n. E. Valderrábano			
	n. Luis de Milán			

ARTES PLASTICAS		HISTORIA Y CIENCIA		AÑOS
n. P. Berruguete	Palacio de Monterrey			1440
	«Virgen de los Concelleres», Dalmau			1445
		n. Cristóbal Colón		1446
n. Botticelli				1447
n. Ghirlandaio	Retablo de Segorbe, Reixach			1447
n. Perugino				1449
	Castillo de Coca			1450
n. L. da Vinci				1452
		m. D. Alvaro de Luna	Toma de Constantinopla	1453
n. Pinturicchio			Congreso en Roma	1454
	Benozzo Gozzoli			1459
	«Stos. Cosme y Damián», Huguet			1460
		m. Príncipe de Viana		1461
		m. D.ª Blanca Navarra		1461
n. J. Bosch, «El Bosco»				1462
	«La Epifanía», Huguet		Estados Generales en los Países Bajos	1463
				1464
			Matrimonio Isabel y Fernando	1469
n. E. Arfe				1470
n. Durero				1471
		n. Copérnico		1473
		n. B. de las Casas	Introducción de la imprenta en Valencia	1474
			Comienza el reinado de los Reyes Católicos	1474
n. M. Angel	Catedral de Moscú	n. Núñez de Balboa		1475
m. Ucello	Capilla Sixtina			1475
			Inquisición. Reyes Católicos	1476
n. Tiziano	Se comienza S. Juan de los Reyes	m. el Temerario	Santa Hermandad	1477
n. Gil Hontañón				1480
				1481
	Lonja de Valencia			1482
		n. Lutero		1483
				1484
	Colegio San Gregorio, Valladolid	n. Hernán Cortés		1485
n. A. de Berruguete				1486
	Alegoría de la Primavera Botticelli			1487
				1489
	«La Piedad» de Bermejo			1490
				1491
		m. Lorenzo el Mag.	Toma de Granada	1492
	Sta. Maria delle Grazie, Bramante		Expulsión de los judíos	1492
			Descubrimiento de América	1492
		n. Paracelso		1493
n. J. de Borgoña				1494
n. D. Siloé			Dieta de Worms	1495
n. Holbein				1496
			Expedición Vasco de Gama	1497
	Tríptico de Moulins			1498
n. B. Cellini	«Pietá», Miguel Angel	m. Savonarola		1499
n. Jean Cousin	Catedral de Granada		Dieta de Augsburgo	1500
	«La Virgen de la mosca» (Toro)		Tratado de Granada	

AÑOS	MUSICA		LITERATURA Y PENSAMIENTO	
	n. Diego Pisador			
1502		«Breviario Mozárabe»		
1503			n. Garcilaso	
1503				
1504				
1506				
1507		«Missale Hispalense»		
1509			n. Calvino	«Elogio de la locura», Erasmo
1510	n. Cabezón			
1510	n. A. Gabrieli			
1511			n. Servet	«Cancionero General», H. del Castillo
1512				«Palmerín de Oliva»
1513	n. F. Salinas			
1514				«Farsas y Eglogas», Lucas Fernández
1514				
1515			n. Sta. Teresa	
1516				«La Utopía», Tomás Moro
1517				Biblia Políglota Complutense
1519				Condena de Lutero
1519				Trilogía «das Barcas», Gil Vicente
1520	n. Flecha «el Joven»	Pierre de la Rue		
1520	n. V. Galilei			
1521	m. J. des Près			Excomunión de Lutero
1523	m. Anchieta			
1524			n. Ronsard	
1525	n. Palestrina		n. Camoens	
1526				Introducción metros italianos en España
1527	n. F. Guerrero		n. Fr. Luis de León	
1528				
1528				
1528				
1529			m. J. del Enzina	
1530	n. A. Amati			
1530				
1531				
1531				
1532	n. O. de Lasso			«El Príncipe», Maquiavelo
1533	n. Giovanni	«Primer libro Madrigales», Verdelot		
1534	m. Juan del Enzina		n. Montaigne	
1535		«El Maestro», Luis de Milán	m. Tomás Moro	«Diálogo de la lengua», J. Valdés
1536			m. Garcilaso	
1536			m. Erasmo	
1538		«El delfín de música», Narváez		
1539				«Menosprecio corte y alabanza aldea», Guevara
1540				Fundación de los jesuitas
1541			m. Juan de Valdés	«Institución Cristiana», Calvino
1542			m. Boscán	
1543	n. W. Byrd		n. S. J. de la Cruz	
1544			n. Tasso	
1545				
1545				

ARTES PLASTICAS		HISTORIA Y CIENCIA		AÑOS
				1502
m. P. Berruguete	San Jerónimo el Real, Madrid		Victorias de Ceriñola y Garellano. Gran Capitán	1503
			Conquista de Nápoles y Sicilia	1503
	«Adoración de los Magos», Durero	m. Isabel la Católica	Universidad de Alcalá	1504
	Se comienza la Cartuja de Granada	m. Cristóbal Colón		1506
n. J. de Juni			Conquista de Orán	1507
n. L. Morales	Hospital Real, Santiago			1509
n. Vasari				1510
m. Botticelli				1510
n. el Tintoretto		n. Servet		1511
	Catedral nueva de Salamanca		Conquista de Navarra	1512
	Casa de las Conchas		Balboa descubre el Pacífico	1513
m. Bramante	Hospicio San Marcos de León			1514
	Fin Hospital de Santa Cruz			1514
	Castillo de Blois	m. Gran Capitán		1515
		m. Fernando Católico		1516
	S. Esteban du Mont	m. Cisneros	Carlos V llega a España	1517
m. J. de Flandes	«Desposorios de Sta. Catalina», Correggio		Carlos V, emperador de Alemania	1519
m. L. da Vinci			Conquista de Méjico	1519
	Claustro de Santa Cruz en Coimbra			1520
	Fachada Universidad Salamanca			1520
		m. Comuneros	Dieta de Worms	1521
	Comienza retablo «Anunciación», Berruguete			1523
m. Perugino	Castillo Chambord			1524
m. Carpaccio	Catedral de Segovia		Batalla de Pavía	1525
				1526
	Casas Capitulares en Sevilla	n. Felipe II	Asalto y saqueo en Roma	1527
n. el Veronés				1528
m. Durero				1528
m. Grünewald				1528
	Retablo los Irlandeses (Salamanca), Berruguete			1529
n. Brueghel «Viejo»			Dieta de Habsburgo	1530
n. Juan Herrera			Coronación de Carlos V	1530
n. Sánchez Coello			Cisma Enrique VIII	1531
m. Gil Hontañón			Conquista de Perú	1531
				1532
	Convento de las Dueñas, Salamanca			1533
				1534
	Alcázar de Toledo			1535
	Retablos de Veruela y San Lorenzo, Zaragoza	m. Catalina Aragón		1536
	El Salvador, Ubeda			1536
			Excomunión de Enrique VIII	1538
		m. Fernando Colón	Introducción Imprenta en Méjico	1539
				1540
n. El Greco	«Entierro de Cristo», Juan de Juni	m. Pizarro		1541
m. F. Colonia				1542
	«Transfiguración», Berruguete			1543
				1544
		n. Juan de Austria	Concilio de Trento	1545
			Archivo de Simancas	1545

AÑOS	MUSICA		LITERATURA Y PENSAMIENTO	
1546	m. Lutero	«Tres libros de música de cifra», Mudarra	m. Lutero	
1547		«Silva de Sirenas», Valderrábano	n. Cervantes.	
1549	n. T. L. Victoria			
1550	n. V. Espinel		n. V. Espinel	
1550	n. Cavalieri			
1551		«Libro de música vihuela», Pisador		
1551		«Villancicos y canciones», J. Vásquez		
1553	m. C. Morales		m. Rabelais	«Restitución cristianismo», Servet
1553	m. Flecha «el Viejo»		m. Servet	
1554		Primeras Misas de Palestrina		«Lazarillo de Tormes»
1554		«Libro música vihuela», Fuenllana		
1555		«Primer libro madrigales», Palestrina	n. Malherbe	
1556		«Agenda defunctorum», J. Vásquez		«Guía de pecadores», F. L. Granada
1557	n. G. Gabrieli			
1557	n. T. Morley	«Libro de cifra nueva», V. Henestrosa		
d 1557	m. D. Pisador			
1558				
1559		«Música nova», Willaert		«Diana», Montemayor
1559				«Heptamerón», M. Navarra
d 1560	m. Juan Vásquez			
1561	n. Peri		n. Góngora	
1561			n. F. Bacon	
1562	n. Dowland		n. Lope de Vega	«La Vida», Santa Teresa
1562	n. J. Bull			
1562	m. Willaert			
1563				
1564			n. Shakespeare	
1564			n. Marlowe	
1565	m. L. de Milán			
1566	m. Cabezón			
1567	n. Monteverdi		n. S. Fco. de Sales	
	n. Banchieri			
1568				
1569				«La Araucana», Ercilla
1569				
1570		Academia de poesía y de música		
1571		«Arias de corte», A. le Roy		
1572				«Os Lusiadas», Camoens
1572				Biblia Políglota de Amberes
h 1575	n. Correa Arauxo			
1576	m. Hans Sachs	«Parnaso», Daza	n. S. Vicente de Paúl	
1576				
1577		Reforma del canto llano (Gregorio XIII)		
1577		«De musica libre septem», F. Salinas		
1578		«Libro para tecla, arpa y vihuela», Cabezón		«Las Moradas», Santa Teresa
h 1579	m. Fuenllana			
1580	m. Mudarra		n. Quevedo	«Jerusalén libertada», Tasso
1580				
1581		«Diálogos de la música antigua y moderna» Galilei		«Ensayos», Montaigne
1582	n. Allegri		m. Sta. Teresa	
1583	n. Frescobaldi	«Madrigales espirituales», Monteverdi		

ARTES PLASTICAS		HISTORIA Y CIENCIA		AÑOS
		m. Lutero	Primer Indice general expurgatorio	1546
		m. Hernán Cortés	Batalla de Mühlberg	1547
				1549
m. Machuca	Casa de los Montejo (Mérida)			1550
				1550
n. Pantoja de la Cruz	Palacio de los Luna (Zaragoza)			1551
				1551
		m. Servet	Universidad de Méjico	1553
				1553
m. J. de Borgoña		m. P. Valdivia		1554
				1554
	«La Virgen y el Niño», de L. Morales			1555
			Abdicación de Carlos V y retirada a Yuste	1556
			Felipe II	1557
				1557
			Batalla de San Quintín	1557
	Tentación de S. Antonio, Brueghel	m. Carlos V	Isabel de Inglaterra	1558
	Catedral de Jaén		Tratado Câteau-Cambresis	1559
	Monasterio de las Descalzas, Madrid			1559
			Felipe II traslada la Corte a Madrid	d 1560
m. A. Berruguete				1561
				1561
m. E. Arfe				1562
				1562
				1562
m. D. Siloé	Se comienza El Escorial		Fin Concilio Trento	1563
m. Miguel Angel		n. Galileo		1564
n. Ribalta				1564
				1565
m. A. Covarrubias		m. Solimán el Mag.		1566
m. J. B. Toledo			Fundación Biblioteca Escorial	1567
n. Mtnez. Montañés			Sublevación Alpujarras	1568
n. Caravaggio				1569
n. Brueghel				1569
	«Los cuatro libros de arquitectura», Palladio		Batalla de Lepanto	1570
	Catedral de Guadalajara (Méjico)	n. Kepler		1571
		n. G. de Orange	La Noche de San Bartolomé	1572
				1572
				1575
				1576
n. G. Hernández				1576
m. Tiziano				1577
n. Rubens	«El expolio», Greco (77/79)			1577
m. J. de Juni				1578
	Palacio de los Dux de Venecia	m. Juan de Austria	Alcazarquivir	h 1579
	«Isabel Clara Eugenia», Sánchez Coello			1580
n. F. Hals			Batalla de Alcántara	1580
m. Palladio			Anexión de Portugal	1581
				1582
m. Teniers «el Viejo»	«San Mauricio», Greco		Reforma del Calendario (Gregorio XIII)	1583

AÑOS	MUSICA		LITERATURA Y PENSAMIENTO	
1583		«Officium hebdomae Sanctae», T. L. Victoria		«De los nombres de Cristo», F. L. León
1584		«Libros vesperarum», Guerrero	¿n. Tirso Molina?	
1585	n. Schütz		m. Ronsard	
1585			n. Jansenio	
1586	m. A. Gabrieli			
1588				«Las Moradas», Santa Teresa
1588				Exposición del libre albedrío, Molina
1589				
1590	m. F Salinas			
1590	m. V. Galilei			
1591	m. Handl (Gallus)		m. Fr. Luis de León	
1591			m. S. Juan de la Cruz	
1594	m. O. Lasso			
1594	m. Palestrina			
1596	n. N. Amati		n. Descartes	
1597		«Primer libro de arias», Dowland		
1598	m. A. le Roy			
1598				
1599	m. F. Guerrero			«Guzmán Alfarache», M. Alemán
1600		«Eurídice», Peri «Reppresentazione di Anima e Corpo» Cavalieri	n. Calderón	«Ode», Malherbe
1601				«H.ª General de España», P. Mariana
1602	m. Cavalieri	«Nuove musiche», Caccini		
1603	m. T. Morley			«Hamlet», Shakespeare
1605	n. Carissimi			«Don Quijote», Cervantes
1606			n. Corneille	
1607		«Orfeo», de Monteverdi		
1608		«Primer libro de arias», Bataille	n. Milton	
1609				Reforma de Port Royal
1609				«Comentarios Reales», Inca Garcilaso
1611	m. T. L. Victoria			
1612	m. G. Gabrieli			
1614				
1615		«Capricci», Frescobaldi		
1616	n. Froberger		m. Cervantes	
1616			m. Shakespeare	
1617				
1618				Obras espirituales de San Juan de la Cruz
1621			n. La Fontaine	
1621				
1622		«La gloria de Niquea» ¿Palomares? ¿Juan Blas?	n. Molière	
1623	m. Byrd		n. Pascal	
1626	n. L. Couperin	«Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra», Briceño		«H. de la Vida del Buscón», Quevedo
1626	m. Dowland			
1627			n. Bossuet	Primera edición de las obras en verso de Góngora
1627			m. Góngora	
1628	m. J. Bull		m. Marhelbe	
1629		«Symphoniae Sacrae», Schütz		
1630				«El Burlador de Sevilla», T. Molina
1632	n. Lully		n. Spinoza	«La Dorotea», Lope de Vega
1632			n. Locke	

ARTES PLASTICAS		HISTORIA Y CIENCIA		AÑOS
				1583
	Se comienza Archivo General Indias	m. Iván el Terrible	Introducción de la Imprenta en Perú	1584
		n. Richelieu		1585
			Guerra con Francia	1585
m. Luis Morales			Ejecución de María Estuardo	1586
m. Sánchez Coello			Destrucción de «La Invencible»	1588
m. el Veronés				1588
	«El entierro del Conde Orgaz», Greco			1589
			Huida Antonio Pérez	1590
				1590
n. José Ribera				1591
				1591
n. Poussin			Expulsión de los jesuitas de Francia	1594
				1594
		m. Drake	Saqueo de Cádiz	1596
m. J. Herrera				1597
n. Zurbarán		m. Felipe II	Felipe III	1598
n. Du Bernin			Edicto de Nantes	1598
n. D. Velázquez			Boris Godunov	1599
			Batalla de Neuport o de las Dunas	1600
n. Alonso Cano				1601
n. F. Champaigne	Los Gobelinos		Ordenanzas Ferias Medina del Campo	1602
	«Cristo de la clemencia», Montañés			1603
	Plaza Real de París			1605
n. Rembrandt	«La Cena», Ribalta			1606
				1607
m. Pantoja Cruz				1608
			Expulsión de los Moriscos	1609
				1609
				1611
	Palacio Luxemburgo de París			1612
m. el Greco				1614
	«Cristo clavado en la Cruz», Ribalta		Circulación de la sangre, Harvey	1615
	Fin Monasterio Encarnación, Madrid		Richelieu entra en el Consejo	1616
				1616
n. Murillo	«La Piedad», Gregorio Hernández			1617
			Guerra de los Treinta Años	1618
			Felipe IV	1621
			Guerra con los Países Bajos	1621
n. Herrera «el Mozo»				1622
				1623
	«Triunfo de la Eucaristía», Rubens	m. Cristina de Suecia	Rendición de Breda	1626
	Baldaquino de S. Pedro, Bernini			1626
				1627
n. Pedro de Mena				1627
m. Ribalta			Capitulaciones de la Rochela	1628
	«Visión de San Pedro Nolasco», Zurbarán			1629
n. Valdés Leal				1630
n. Vermeer				1632
n. Lucas Jordán				1632

AÑOS	MUSICA		LITERATURA Y PENSAMIENTO	
1633	m. Peri			Condena de Galileo
1634	n. M. A. Charpentier			
1635			m. Lope de Vega	«La Vida es sueño», Calderón
1636			n. Boileau	«Le Cid», Corneille
1637	n. Buxtehude	Primer teatro lírico: San Cassiano		«Discurso del Método», Descartes
1639			n. Racine	
1640	n. G. Sanz			«Augustinus», Jansenio
1640				«Idea de un príncipe...», S. Fajardo
1641		«Regreso de Ulises», Monteverdi		«Diablo Cojuelo», V. Guevara
1642	n. J. C. Bach	«L'incoronazione di Poppea», Monteverdi	n. Newton	
1643	m. Monteverdi			Condena de Jansenio
1643	m. Frescobaldi			
1644	n. Cabanilles			«Principia philosophiae», Descartes
1644	n. A. Stradivarius			
1645		«Pasión según San Lucas», Schütz	m. Quevedo	
1646			n. Leibnitz	
1648			m. T. Molina	
1649	n. Blow	«Jephte», Carissimi		
1650		«Miserere», Allegri	m. Descartes	
1652				«El Criticón», Gracián
1653	n. Corelli	«Pasiones», Schütz (1653-56)		Segunda condena al jansenismo
1653	n. Pachelbel			
1655	n. Cristofori			«Las Provinciales», Pascal
1656				Excomunión de Spinoza
1657	n. Lalande		n. Fontenelle	
1658	n. Purcell	«La púrpura de la rosa», Calderón (texto)		«Pensamientos», Pascal
1658				«Laurel de Apolo», Calderón
1659				«Edipo», Corneille
1660	n. Scarlatti		n. Defoe	«Gramática Port Royal», Lancelot
1660	n. J. Kuhnau	«Celos aun del aire matan», Hidalgo		
1661	m. L. Couperin			
1663	m. C. de Arauxo			
1664	n. E. P. Nasarre			«Tartufo», Molière
1664				Fundación de la Trapa
1665				
1667			n. Swift	«Paraíso perdido», Milton
1667				«Andrómaque», Racine
1668	n. F. Couperin			
1668				
1669				
1670	n. Caldara			«Teoría movimiento», Leibnitz
1671	n. Albinoni			
1672	m. Schütz			
1673			m. Molière	
1674	m. Carissimi	«Alceste», Lully		
		«Introducción de música sobre guitarra		
		española», de Sanz		
1675	n. Clerambault	«Dido y Eneas», Purcell	n. Saint Simon	«Cálculo infinitesimal», Leibnitz
1676	n. P. Feijoo		n. P. Feijoo	
	m. Cavalli			
1677		«Instrucción música guitarra española», L. Ruiz		«Etica», Spinoza

ARTES PLASTICAS		HISTORIA Y CIENCIA		AÑOS
				1633
	«Rendición de Breda», Velázquez		Españoles y austriacos en Nordlinger	1634
	«Inmaculada», Ribera		Guerra contra Francia	1635
m. G. Hernández	«La Trinidad» de Ribera			1636
				1637
	«Milagro P. A. Salmerón», Zurbarán			1639
	Estatua de Felipe IV, Tacca. Madrid		Sublevación de Portugal	1640
			Sublevación de Cataluña	1640
	«Venus en la fragua Vulcano», Le Nain			1641
n. C. Coello		n. Newton		1642
			Batalla de Rocroy	1643
				1643
			Cromwell	1644
				1644
	Val-de-Grâce			1645
				1646
			Paz de Westfalia	1648
m. Mtnez. Montañés				1649
				1650
m. J. Ribera			Fin de la Fronda	1652
	«S. Diego de Alcalá, A. Cano			1653
				1653
			Dispersión Port-Royal	1655
	«Las Meninas», Velázquez			1656
	Comienza Columnata S Pedro, Bernini			1657
		m. Cromwell	Fundación Academia Ciencias de París	1658
				1658
			Paz de los Pirineos	1659
m. Velázquez				1660
				1660
	Comienza Versalles	m. Mazarino		1661
	«San Francisco», Mena			1663
m. Zurbarán			Condena de Foucquet	1664
				1664
n. J. Churriguera	«Aparición Virgen a S. Bernardo», Murillo	m. Felipe IV	Carlos II	1665
m. A. Cano			Francia ocupa los Países Bajos	1667
m. Del Mazo				1667
			Paz de Aquisgrán	1668
			Tratado Lisboa: Indep. Portugal	1668
m. Rembrandt	Iglesia San Francisco (Lima)			1669
	Los Inválidos de París			1670
				1671
	«Finis gloriae mundi», V. Leal			1672
	Se comienza Iglesia Asunción de Elche			1673
			Ocupación del Franco Condado	1674
m. Vermeer			«Cálculo infinitesimal», Leibnitz	1675
n. A. Churriguera				1676
				1677

AÑOS	MUSICA		LITERATURA Y PENSAMIENTO	
1677				«Phedra», Racine
1677				«La Princesa de Cleves», Mme. Lafayette
h 1678	n. Vivaldi			
1681	n. Telemann	«Sonatas», op. I, Corelli	m. Calderón	
1681				
1682				Condena de los cuatro artículos «Gravitación
1683	n. Rameau			Universal» de Newon
1684	m. N. Amati		m. Corneille	«Meditaciones sobre conocimiento», Leibnitz
1684			n. Berkeley	
1685	n. J. S. Bach			
	n. Haendel			
	n. D. Scarlatti			
	m. J. Hidalgo			
1686		«Armida», Lully		«Conversaciones pluralidad mundos», Fontenelle
1687	n. Guarnieri			
	m. Lully			«Philosophia principia», Newton
1688			n. Pope	«Caracteres et Portraits», Le Bruyère
1688				«Ensayo sobre tolerancia», Locke
1689		«Dido y Eneas», Purcell	n. Montesquieu	
1689				
1690				
1692	n. Tartini			
1692	m. Vitali			
1694	n. Daquin	«Poema armónico... guitarra española», Guerau	n. Voltaire	Diccionario Academia Francesa
1695	m. Purcell		m. La Fontaine	«Dic. Histórico y Crítico», Bayle
1697	n. Quantz			
	n. Leclair			
1698	n. Metastasio		n. Metastasio	
1699	n. Hasse			
1700		«Sonatas», op. 5, Corelli	m. Racine	
1700				
1701				
1701				
1703	m. Grigny	«Arminio», A. Scarlatti	n. P. Isla	«Nuevos ensayos sobre el entendimiento hu-
1703		Primera compañía de ópera italiana en Madrid		mano», de Leibnitz
1704	m. M. A. Charpentier			
1704				
1706	n. G. B. Martini			
1706	m. Pachelbel			
1707	m. Buxtehude		n. Goldoni	
1708	m. Blow			
1710	n. Pergolesi			«Teodicea», Leibnitz
1710	n. W. F. Bach			«Sobre principios conocimiento humano»,
1710	n. Boyce			Berkeley
1710	m. Gaspar Sanz			
1711				«Essay on criticism», Pope
1712	m. Cabanilles	«Estro armónico», Vivaldi	n. J. J. Rousseau	
1713	n. Terradellas			
1713	m. Corelli		n. Diderot	
1714	n. Gluck			«Monadología», Leibnitz
1714	n. K. F. E. Bach			Real Academia Española

ARTES PLASTICAS		HISTORIA Y CIENCIA		AÑOS
				1677
				1677
			Paz de Nimega	1678
	Basílica del Pilar			1681
	Iglesia de Belén			1681
m. Murillo				1682
n. P. Ribera				1683
n. Watteau				1684
				1684
m. Herrera «Mozo»	«La Sagrada Forma», C. Coello		Revocación Edicto de Nantes	1685
				1686
				1687
	Catedral de Córdoba (Méjico)			
m. P. Mena			Toma de Aviñón	1688
			Guerra con Francia	1688
			Pedro el Grande	1689
			Declaración derechos en Inglaterra	1689
m. Valdés Leal				1690
n. Tiépolo				1692
				1692
	Fachada catedral Jaén, López de Rojas			1694
				1695
			Paz de Ryswick	1697
				1698
n. Chardin				1699
		m. Carlos II	Fundación Academia Ciencias de Berlín	1700
			Felipe V	1700
	Palacio de Aranjuez		Guerra de Sucesión Española	1701
			Fundación Universidad de Yale	1701
	Fachada catedral Valencia, C. Rodallo			1703
				1703
n. Q. de la Tour			«Tratado de óptica», Newton	1704
			Los ingleses se apoderan de Gibraltar	1704
		n. Franklin		1706
				1706
n. Salzillo			Batalla de Almansa	1707
				1708
			Batallas de Brihuega y Villaviciosa	1710
				1710
				1710
				1710
	«Embarque para Citerea», Watteau			1711
			Fundación Biblioteca Nacional	1712
		n. Fernando VI	Ley Sálica	1713
			Tratado de Utrecht	1713
			Real Academia Española	1714
			Paz de Rastatt	1714

AÑOS	MUSICA		LITERATURA Y PENSAMIENTO	
1714	n. Jommelli			
1715		«Música acuática», Haendel		
1717	n. J. Stamitz		n. D'Alembert	
1718		«Il trionfo dell'onore», A Scarlatti		
1720		Academia de la Opera de Londres		
1721		«Conciertos de Brandeburgo», Bach		
1722	n. Nardini	«Conciertos Reales», Couperin		
1722	m. Kuhnau	«Clave bien temperado», Bach		
1722		«Tratado de armonía», Rameau		
1723		«Pasión según San Juan», J. S. Bach		
1724	m. F. P. Nasarre	«Julio César», de Haendel	n. Kant	
1724			n. Klopstok	
1725	m. A. Scarlatti			«Principios de la F.ª de la h.ª», Vico
1726	m. Lalande			«Teatro crítico universal», Feijoo
1728	n. Piccini	«Opera de los mendigos» en Londres		«L'indigent philosophe», Marivaux
1728		Domenico Scarlatti en Madrid		«Consideraciones riqueza España», Montesquieu
1729	n. P. Soler	«Pasión según San Mateo», J. S. Bach		
1729	n. P. A. Eximeno			
1731	m. Cristofori	«146 villancicos», F. Morera	n. D. R. de la Cruz	«Manon Lescaut», Prevost
1732	n. J. Haydn	«Sonatas», Scarlatti		
1732	n. J. C. F. Bach	«Esther», Haendel		
1733	m. F. Couperin	«La serva Padrona», Pergolesi		«Essay of man», Pope
1735	n. J. C. Bach	«Les Indes Galantes», Rameau		«The Rake's Progress», Hogarth
1736	m. Pergolesi			
1736	m. Caldara			
1736	n. Albrechtsberger			
1737	m. Stradivarius	Llega a Madrid Farinelli		«Poética», Luzán
1738		«Misa en Si», de J. S. Bach		
1739	n. D. von Dittersdorf	«Israel en Egipto», Haendel		
1739				Fin Diccionario Autoridades
1741	n. Paisiello	«Artajerjes», Gluck		
1741	n. Gretry			
1741	m. Vivaldi			
1742	m. Guarnieri	«El Mesías», Haendel		«Cartas eruditas», Feijoo
1743	n. Boccherini			
1745	n. K. Stamitz			
1746		«Hipólito y Aricia», Gluck		
1747		«Ofrenda musical», Bach		
1749	n. Cimarosa	«El arte de la fuga», Bach	n. Goethe	«Carta sobre los ciegos», Diderot
1749	m. Clérambault			
1750	m. J. S. Bach		n. T. Iriarte	«Discurso artes y ciencias», Rousseau
1750	n. Salieri			
1750	n. T. Iriarte			
1751	n. Blas de Laserna			«Enciclopedia I»
1751	m. Terradellas			
1752	n. Clementi			
1753		«Orfeo», Haydn		«Análisis de la belleza», Hogarth
1754	n. Martín y Soler	«Cautela contra cautelas», Nebra	n. Meléndez Valdés	«Discurso orígenes desigualdad», Rousseau
1755	n. Viotti		m. Montesquieu	
1756	n. Mozart			
1757	n. Pleyel		n. Blake	«Le fils naturel», Diderot

ARTES PLASTICAS		HISTORIA Y CIENCIA		AÑOS
				1714
	Fachada barroca Universidad Valladolid		San Petersburgo, capital de Rusia	1715
n. V. Rodríguez		n. D'Alembert	Pedro el Grande en París	1717
				1718
			Paz de La Haya	1720
	Se comienza el Palacio de la Granja			1721
n. Sabatini	Hospicio de Madrid			1722
	Catedral de Cádiz			1722
	Iglesia de la Compañía de Quito			1722
				1723
			Luis I	1724
			Felipe V por segunda vez	1724
m. J. Churriguera		m. Pedro el Grande	Tratado de Viena	1725
m. Ardemans				1726
		n. Floridablanca	Aberración de la luz, Bradley	1728
				1728
	Se comienza Plaza Mayor, Salamanca			1729
				1729
				1731
n. Maella				1732
n. Fregonard				1732
			Guerra Sucesión Polonia	1733
	Palacio Real de Madrid		El infante Carlos en Nápoles y Sicilia	1735
	Portada barroca catedral de Murcia			1736
				1736
				1736
	Salones de Pintura en Francia		Toscana pasa a la Casa de Austria	1737
	Fachada Obradoiro. Santiago de Compostela		Real Academia Historia	1738
n. J. Villanueva				1739
m. Sabatini				1739
				1741
				1741
				1741
m. P. Ribera				1742
		n. Lavoisier	«Tratado dinámico», D'Alembert	1743
		n. Volta		1745
n. Goya	Imaginería, Salzillo		Fernando VI	1746
		n. Galvani		1747
	Capilla del Sagrario (Méjico)		Intervención bienes eclesiásticos	1749
				1749
				1750
				1750
				1750
				1751
				1751
	Escuela Militar de París			1752
			Concordato con Benedicto XIV	1753
	Plaza de Luis XV en París, Gabriel			1754
		n. M.ª Antonieta		1755
			Guerra de los Siete Años	1756
	Santo Domingo de Oaxaca			1757

AÑOS	MUSICA		LITERATURA Y PENSAMIENTO	
1757	m. D. Scarlatti		m. Fontenelle	
1759	m. Haendel	«Primera Sinfonía», Haydn	n. Schiller	«Candide», Voltaire
1760	n. Cherubini	«18 minuetos», J. Herrado	n. C. H. St. Simon	«La nueva Eloísa», Rousseau
1760	n. Dussek		n. Kotzebue	
1761			n. A. Chenier	
1762		«Orfeo», Gluck		
1762		Primer viaje de Mozart		«Emilio» y «Contrato Social», Rousseau
1763	n. Mehul	Primeras obras de Mozart		
1763		«Briseida», de Rodríguez de Hita	m. Marivaux	«Tratado de tolerancia», Voltaire
1764	m. Rameau		m. P. Feijoo	«Diccionario filosófico», Voltaire
1764	m. Leclair			
1766	m. L. Misón		n. Malthus	
1766				
1767	m. Telemann	«Alceste», Gluck		«Cristianismo desvelado», Holbach
1767		«Diccionario de la música», Rousseau		
1768		«Zarzuelas», Rodríguez de Hita	m. Chateaubriand	
1768		«Segadores de Vallecas», R. de Hita		
1768		«Bastián y Bastiana», Mozart		
1769		Boccherini llega a Madrid	n. Humboldt	
1770	n. Beethoven		n. Hegel	
1770	m. Tartini			
1772	m. Daquin		n. Novalis	«Eruditos a la violeta», Cadalso
1774	n. Spontini	«Dell'origine e delle regole...» Eximeno		«Werther», Goethe
1774	m. Jommelli	«Ifigenia en Aulide», Gluck		
1775	n. Boieldieu		n. Schelling	
1775	n. Manuel García			
1775	n. Teresa Brunswik			
1776				
1776	n. Hoffmann		n. Hoffmann	
1777		«Armida», Gluck		«La Raquel», de García de la Huerta
1778	n. Fernando Sor		m. Voltaire	
1778	n. Hummel		m. Rousseau	
1778	m. Rousseau			
1779	n. T. Moore			
1779	m. Boyce			
1780		«Ifigenia en Tauride», Piccini		
1781		«Idomeneo», Mozart		«Crítica razón pura», Kant
1781		«Ifigenia en Tauride», Gluck		«Fábulas morales», Samaniego
1782	m. J. C. Bach	«El rapto del serrallo», Mozart	m. Metastasio	«Fábulas literarias», Iriarte
1782	n. Auber	«El barbero de Sevilla», Paisiello		
1782	n. Paganini			
1782	n. J. Field			
1783	m. P. Soler		n. Stendhal	«Prolegómenos», Kant
1783	m. Hasse		m. Diderot	
1784	n. D. Aguado			
1784	n. Spohr			
1784	m. W. F. Bach			
1784	m. G. B. Martini			
1785		«Una cosa rara», Martín y Soler		«Fundamentos metafísica», Kant
1785		«Garrido enfermo y su testamento», Esteve		«Poesías», Meléndez Valdés
1786	n. Weber	«Bodas de Fígaro» y «Director teatro», Mozart		«Exequias lengua castellana», Forner

ARTES PLASTICAS		HISTORIA Y CIENCIA		AÑOS
				1757
	Fundación British Museum	m. Fernando VI	Proclamación de Carlos III	1759
			Capitulación de Montreal	1760
				1760
	San Francisco el Grande		Pacto de Familia	1761
			Catalina II	1762
	El Pequeño Trianón		Guerra con Inglaterra y Portugal	1762
			Paz de Versalles	1763
				1763
	La Madeleine París		Ocupación rusa de Polonia	1764
	El Panteón		Guerra con Marruecos y Argel	1764
	«El columpio», Fragonard		Unión de Lorena a Francia	1766
			Creación Sociedades Amigos del País	1766
			Primera máquina de vapor	1767
			Expulsión de los jesuitas	1767
			Cálculo integral, Euler	1768
				1768
				1768
	Edificio actual Universidad Santiago	n. Napoleón	Reforma de las Universidades	1769
m. Tiépolo				1770
				1770
n. V. López	Frescos bóveda El Pilar, Goya		Primer reparto de Polonia	1772
		m. Luis XV	El telescopio de Herschel	1774
				1774
	«Guía del ebanista», Chippendale	n. Ampere		1775
			Terremoto da Lisboa	1775
				1775
			Independencia de Estados Unidos	1776
				1776
				1777
	Puerta de Alcalá, Sabatini. Madrid	n. Gay-Lussac		1778
		n. José de S. Martín		1778
				1778
			Asedio infructuoso a Gibraltar	1779
				1779
				1780
				1781
n. Ingres				1781
				1782
				1782
				1782
				1782
m. Salzillo			Paz con Inglaterra	1783
			Primer globo, Hnos. Montgolfier	1783
		n. Fernando VII	Watt. Vehículo movido a vapor	1784
				1784
				1784
				1784
m. V. Rodríguez	Museo del Prado			1785
				1785
		n. Arago	Federico Guillermo II	1786

AÑOS	MUSICA		LITERATURA Y PENSAMIENTO	
1786	m. Benda	«Ricardo Corazón de León», Grétry		«Manolo», D. R. de la Cruz
1787	m. Gluck	«Don Juan», Mozart		
1787	m. L. Mozart			
1787	m. R. de Hita			
1787	n. Alabiev			
1788	m. K. F. E. Bach	«Sinfonías 39, 40 y 41», Mozart	n. Byron	«Crítica razón práctica», Kant
1788		«Sinfonía Oxford», Haydn	n. Schopenhauer	
1789	n. R. Carnicer		n. F. Cooper	
1789				
1790	m. T. Iriarte	«Cosi fan tutte», Mozart	m. T. Iriarte	«Reflexiones sobre Revolución Francesa», Burke
1790		Haydn se instala en Viena		«Crítica de juicio», Kant
1791	n. Czerny	«Flauta mágica», Mozart		
1791	n. Hérold	«Sinfonía golpe timbal», Haydn		«Derechos del hombre», Paine
1791	n. Meyerbeer			
1791	n. José Gomis		n. Duque de Rivas	
1791	m. Mozart			
1792	n. Rossini	«Matrimonio secreto», Cimarosa	n. Shelley	
1793			m. Goldoni	«Cartas Marruecas», Cadalso
1794	n. Moscheles			Ejecución de Andrea Chenier
1794	m. Pablo Esteve			
1795	n. P. Albéniz	Primer concierto público de Beethoven	n. Carlyle	
1795	m. Cristóbal F. Bach			
1797	n. Schubert	«Himno nacional de Austria», Haydn		
1797	n. Donizetti	Inicios de la sordera de Beethoven		
1798		«La Creación», Haydn	n. A. Comte	«Ensayo sobre principio población», Malthus
1798			n. Michelet	
1799	n. Halevy		n. Pushkin	
1799	m. D. v. Dittersdorf		n. Balzac	
1799			n. Heine	
1799			n. Vigny	
1800	m. Piccini	«Primera Sinfonía», Beethoven		«Exposición de un sistema», Shelling
1800		«El aguador», Cherubini		
1801			m. Novalis	«Atala», Chateaubriand
1801	n. Bériot			«La doncella de Orleans», Schiller
1801	m. Cimarosa			
1801	m. K. Stamitz			
1802	n. Niedermayer	Testamento de Heiligenstadt, Beethoven	n. Víctor Hugo	«Genio cristianismo», Chateaubriand
1802		«Segunda Sinfonía», Beethoven		
1803	n. Berlioz		n. Emerson	
1803	n. C. Adam			
1804	n. J. Strauss, padre	«Sinfonía heroica», Beethoven		«Filosofía y Religión», Schelling
1804	n. Glinka			«Guillermo Tell», Schiller
1805	m. Boccherini	«Fidelio», Beethoven		
1806	n. J. C. Arriaga	«Concierto violín», Beethoven	m. Schiller	«Fausto», Goethe
1806	n. Genovés			«Fenomenología del espíritu», Hegel
1806	m. Martín y Soler			«El sí de las niñas», L. F. Moratín
1807	n. Saldoni			
1807	n. H. Eslava			
1808	m. P. A. Eximeno	«Sinfonías 5.ª y 6.ª», Beethoven	n. Espronceda	«Odas patrias», Quintana
1808				
1808				

ARTES PLASTICAS		HISTORIA Y CIENCIA		AÑOS
				1786
		n. Ohm		1787
				1787
				1787
				1787
		m. Carlos III	Carlos IV	1788
				1788
			Revolución Francesa	1789
			«Tratado de química», Lavoisier	1789
				1790
				1790
				1791
				1791
				1791
				1791
				1791
			Francisco II	1792
	«Los Caprichos», Goya (1793-96)	m. Luis XVI	Sistema métrico	1793
		m. Robespierre		1794
		m. Dantón		1794
n. F. Bayeu			Paz de Basilea	1795
			Prensa hidráulica	1795
				1797
			Derrota en el Cabo San Vicente	1797
n. Delacroix	«San Antonio de la Florida», Goya		«Historia natural peces», Lacépède	1798
			Bonaparte en Egipto	1798
				1799
				1799
				1799
				1799
	«La familia de Carlos IV», Goya		Creación del Banco de Francia	1800
			La pila eléctrica	1800
			Concordato en Francia	1801
				1801
				1801
				1801
			Paz de Amiens	1802
				1802
				1803
				1803
			Napoleón I se proclama Emperador	1804
				1804
			Batalla de Trafalgar	1805
m. Fragonard	n.	M.ª Cristina Borbón	Configuración del Rin. Fin Imperio Alemán	1806
				1806
				1806
	«La consagración», David		Arago, miembro Academia Francesa	1807
				1807
		m. Daoiz	Motín de Aranjuez. Abdicación de Carlos IV	1808
		m. Velarde	Fernando VII renuncia en favor de Napoleón	1808
			Guerra Independencia Española	1808

AÑOS	MUSICA		LITERATURA Y PENSAMIENTO	
1809	m. Haydn	«Hernán Cortés», Spontini	n. Gogol	«Las afinidades electivas», Goethe
1809	m. Albrechtsberger		n. E. Poe	«Investigación... libertad humana», Schelling
1809	n. Mendelssohn		n. Larra	
1809	n. Iradier		n. Proudhon	
1810		«Egmont», Beethoven		
1810	n. Schumann	«Concierto Emperador», Beethoven		
1810	n. F. David	Primera composición, Schubert		
1811	n. Liszt		m. Kleist	
1811	n. Thomas			
1812	n. Flotow		n. Dickens	«Childe Harold», Byron
1812	m. Dussek			
1813	n. Wagner	«Italiana en Argel», Rossini	n. Kierkegaard	
1813	n. Verdi	«Séptima Sinfonía», Beethoven	n. C. Bernard	
1813	m. Grètry	Sociedad Filarmónica de Londres		
1814		«Fidelio» y «Octava Sinfonía», Beethoven		«Ensayo filosófico probabilidades», Laplace
1814				
1814				
1815		«Sinfonías», «Misas», «Sonatas», «Lieder», Shubert		
1815				
1816	m. Paisiello	«Barbero de Sevilla», Rossini		«Leyendas alemanas», Grimm
1816	m. B. de Laserna	«Quinta Sinfonía», Schubert		
1817	m. Mehul	«Cenerentola», Rossini		
1818	n. Gounod		n. I. Turgueniev	
1818	n. Suppé		n. K. Marx	
1819	n. Offenbach		n. Melville	«Del mundo como voluntad...», Schopenhauer
1819				
1820		«Preciosa», Weber	n. Spencer	«Meditaciones», Lamartine
1820				«Prometeo desencadenado», Schelley
1820				
1821		«Der Freischütz», Weber	n. Baudelaire	«Fundamento filosofía derecho», Hegel
1821			n. Flaubert	«Sistema industrial», St. Simon
1821			n. Dostoievsky	
1822	n. C. Franck	«Sinfonía Incompleta», Schubert	m. Shelley	«De l'amour», Stendhal
1822		Rossini visita a Beethoven	m. Hoffmann	«Russlan y Ludmila», Pushkin
1822	m. Hoffmann			«Eugenio Oneghin», Pushkin
1823	n. Laló	«Rosamunda», Schubert	n. Renan	
1823	n. E. Arrieta	«Euryanthe», Weber		
1823	n. F. A. Barbieri	Primeros síntomas enfermedad de Schubert		
1824	n. Bruckner	«Novena Sinfonía», Beethoven	m. Byron	
1824	n. Smetana			«Catecismo industrial», St. Simon
1824	n. Clavé			
1824	m. Viotti			
1825	n. Strauss, hijo			«Boris Godunov», Pushkin
1825	n. Oudrid			
1825	n. Hanslick			
1825	m. Salieri			
1826	n. Marcial del Adalid	«Oberon», Weber		«Cinq mars», Vigny
1826	m. Weber	«Sueño noche de verano», Mendelssohn		
1826	m. J. C. Arriaga	«La muerte y la doncella», Schubert		
1827	m. Beethoven		m. W. Blake	Prefacio de «Cromwell», Víctor Hugo
1827	n. Josef Strauss			

ARTES PLASTICAS		HISTORIA Y CIENCIA		AÑOS
		n. Darwin	Independencia América Hispana	1809
				1809
				1809
				1809
				1810
				1810
				1810
m. J. Villanueva			Ensayos de Avogadro	1811
				1811
			Campaña de Bonaparte en Rusia	1812
			Constitución de Cádiz	1812
			Prusia, Rusia y Austria contra Napoleón	1813
				1813
				1813
	«La gran odalisca», Ingres		Estudio sobre átomos, Ampere	1814
	«Desastres de la guerra», Goya		Locomotora. Stephenson	1814
			Fin Guerra Independencia	1814
			Tratado de París	1815
			Napoleón en Santa Elena	1815
			«Reino animal», Cuvier	1816
				1816
				1817
			Chile y Colombia se declaran independientes	1818
			Congreso de Aquisgrán	1818
n. Courbet	«Proverbios», Goya	m. Carlos IV		1819
m. Maella				1819
			La electricidad. Arago	1820
			Levantamiento de Riego	1820
			Venta de Florida a Estados Unidos	1820
			Independencia de Perú, México y Venezuela	1821
				1821
		m. Napoleón		1821
		n. Pasteur	Independencia de Brasil	1822
			Intervención en España Santa Alianza	1822
				1822
			Los Cien Mil hijos de S. Luis en España	1823
			La fotografía. Niepce	1823
				1823
	«El voto Luis XIII», Ingres		Derecho huelga Gran Bretaña	1824
	«Las matanzas de Scio», Delacroix		Batalla de Ayacucho	1824
				1824
				1824
		n. Sagasta	Nicolás I de Rusia	1825
			Adams. Estados Unidos	1825
				1825
				1825
				1826
				1826
			Dimite el general Freire	1826
n. Carpeaux	«Puente de Marni», Corot		Ley de Ohm	1827
	«Apoteosis de Homero», Ingres			1827

AÑOS	MUSICA		LITERATURA Y PENSAMIENTO	
1828	m. Schubert	«Sinfonía Novena» (Grande) Schubert	n. Tolstoi	
1828		«Sinfonía Fantástica», Berlioz	n. Julio Verne	
1828			n. Taine	
1829	n. A. Rubinstein	«Guillermo Tell», Rossini		«Filosofía de la historia», Schlegel
1829		Mendelssohn da a conocer «Pasión según San Mateo», de Bach		«Orientales», Víctor Hugo
1829		«Sonata», op. 1, Wagner		«Othello», Vigny
1830	n. Hans Bülow	«Fra Diavolo», Auber		«Hernani», Víctor Hugo
1830				«El rojo y el negro», Stendhal
1830				«Filosofía positiva», Comte
1831	m. M. Albéniz	«Norma», «Sonámbula», Bellini		«Fausto», Goethe
1831	m. Pleyel	«Roberto el diablo», Meyerbeer		«Nuestra Señora de París», Víctor Hugo
1831	n. M. Vázquez	Inauguración Conservatorio Madrid		
1832	m. Clementi	«Elixir de amor», Donizetti	m. Goethe	Despotismo Ilustrado
1832	m. M. García			
1832	n. S. Giner			«Estética», Hegel
1833	n. Brahms	«Estudios», Chopin	n. P. A. Alarcón	«Eugenia Grandet», Balzac
1833	n. Borodin	«Sinfonía Italiana», Mendelssohn		«Historia de Francia», Michelet
1833	m. Hérold	«Las hadas», Wagner		«Segundo Fausto», Goethe
1834	n. Ponchielli			«Conjuración en Venecia», Mtinez. de la Rosa
1834	n. Esperanza y Sola			«El doncel...», Larra
1834	n. G. Abreu			«Lorenzaccio», Musset
1834	m. Boieldieu			«Palabras de un creyente», Lamennais
1835	n. Saint Saëns	«I Puritani», Bellini		«Democracia en América», Tocqueville
1835	n. César Cui	«Lucía de Lammermoor», Donizetti		«Chatterton», Vigny
1835	n. Fdez. Caballero			«Mitología alemana», Grimm
1835	n. Wieniawsky			«Don Alvaro», Duque de Rivas
1835	m. Bellini			
1836	n. L. Delibes	«La vida por el Zar», Glinka	n. G. A. Bécquer	«La hija del Capitán», Pushkin
1836	n. J. Monasterio	«Los hugonotes», Meyerbeer		«Club de Picwick», Dickens
1836	m. José Gomis	«San Pablo», Mendelssohn		«El trovador», G.ª Gutiérrez
1837	n. Balakirev	«Requiem», Berlioz	m. Larra	«Arthur Gordon Pym», Poe
1837	m. Field		m. Pushkin	«Ilusiones perdidas», Balzac
1838	n. Bizet	«Benvenuto Cellini», Berlioz		
1838	n. Max Bruch	Chopin y G. Sand en Mallorca		
1839	n. Moussorgsky	«Romeo y Julieta», Berlioz		«La Cartuja de Parma», Stendhal
1839	m. F. Sor			
1840	n. Tchaikowsky	«Primera rapsodia húngara», Liszt	n. Zola	«El diablo mundo», Espronceda
1840	m. Paganini	«La Favorita» e «Hija regimiento», Donizetti	n. T. Hardy	«Nuevas poesías», Musset
1840		Matrimonio Schumann-Clara Wieck		«¿Qué es la propiedad?» Proudhon
1841	n. Chabrier	«Sinfonía Escocesa», Mendelssohn		«Las almas muertas», Gogol
1841	n. Dvorak	«Tríos», C. Franck		
1841	n. Pedrell			
1841	n. Sgambati			
1842	n. Massenet	«Rienzi», Wagner	n. Mallarmé	
1842	n. Arrigo Boito	«La Africana» y «Profeta», Meyerbeer	m. Espronceda	
1842	m. Cherubini	«Russland y Ludmila», Glinka	m. Stendhal	
1842		«Stabat Mater», Rossini		
1843	n. Grieg	«Don Pasquale», Donizetti	n. Pérez Galdós	«Cuentos de Navidad», Dickens
1843	n. P. M. Marqués	«Buque Fantasma», Wagner		
1844	n. R. Korsakoff	«Ernani», Verdi	n. Nietzsche	«Don Juan Tenorio», Zorrilla
1844	n. Gayarre	Comienzos del Orfeón de Clavé	n. Verlaine	«Cosmos», Humboldt

ARTES PLASTICAS		HISTORIA Y CIENCIA		AÑOS
m. Goya		n. Cánovas	Holandeses en Nueva Guinea	1828
				1828
				1828
			Jackson, presidente de Estados Unidos	1829
				1829
				1829
n. Pissarro		n. Isabel II	Abolición Ley Sálica	1830
		m. S. Bolívar	Toma de Argel	1830
			Cuestiones Polonia y Servia	1830
		m. Monroe	Primer motor eléctrico	1831
			Movimiento liberal en Italia	1831
				1831
		n. Castelar		1832
				1832
				1832
		m. Fernando VII	Primer telégrafo eléctrico	1833
			Experimentos Faraday	1833
				1833
n. Degas			Primera guerra carlista	1834
			Método Braille	1834
			Abolición esclavitud colonias inglesas	1834
				1834
		m. Zumalacárregui		1835
				1835
				1835
				1835
				1835
n. Rosales				1836
			Fundación Federación Internacional Comunista	1836
				1836
			Subida al trono inglés de la reina Victoria	1837
			Se restablece la Constitución	1837
n. Fortuny		n. Salmerón		1838
				1838
n. Cézanne			Fin guerra carlista. Convenio de Vergara	1839
				1839
n. C. Monet	«Entrada de los cruzados en Constantinopla», Delacroix		María Cristina renuncia a la Regencia	1840
n. Rodin				1840
				1840
n. Renoir			Tratado de los Estrechos	1841
				1841
				1841
				1841
			Tratado de Nankin	1842
				1842
				1842
				1842
			Mayoría edad Isabel II	1843
				1843
			Trabajos de Morse	1844
			«Cosmos», Humboldt	1844

AÑOS	MUSICA		LITERATURA Y PENSAMIENTO	
1844	n. Sarasate	Mussorgsky actúa en público		
1845	n. Fauré	«Tannhauser», Wagner		«El cuervo», Poe
1845		«Concierto piano», Schumann		«El criterio», Balmes
1845		Primera piedra en el Liceo de Barcelona		
1846	n. Tosti	«Polonesa. Fantasía», Chopin		«Carmen», Merimée
1846	n. F. Chueca			«Doloras», Campoamor
1846	n. Peña y Goñi			«Sistemas... económicos», Proudhon
1847	m. Mendelssohn	«Elías», Mendelssohn		«Historia Revolución Francesa»
1847		«Marta», Flotow		«Manifiesto comunista», Marx y Engel
1848	m. Donizetti	«Manfredo», Schumann	m. Chateaubriand	«Cumbres borrascosas», E. Brônte
1848	n. Mancinelli			«Historia lengua alemana», Grimm
1849	m. Chopin	«Luisa Miller», Verdi	n. Strindberg	«David Copperfield», Dickens
1849	m. D. Aguado	«Alegres Comadres», Nicolai	m. E. Poe	«La gaviota», F. Caballero
1849	m. J. Strauss, padre	«Ildegonda», Arrieta		
1850	n. T. Bretón	«Lohengrin», Wagner	m. Balzac	«Escuela cristianismo», Kierkegaard
1850	n. E. Serrano	«Preludios», «Tasso», «Mazeppa», Liszt		
1850	n. Fibich	Inauguración Teatro Real Madrid		
1851	n. V. d'Indy	«Rigoletto», Verdi		«Ensayo sobre catolicismo, liberalismo y socialismo», Donoso Cortés
1851	n. R. Chapí	«Jugar con fuego», Barbieri		«Sistema político positivo», Compte
1851	m. Alabieff			
1852	n. Tárrega	«Lira sacro-hispana», H. Eslava	n. E. P. Bazán	«Principios de psicología», Spencer
1852	m. T. Moore		m. Gogol	«Emaux et Camées», T. Gautier
1852			n. L. Alas «Clarín»	
1853	n. Messager	«El grumete», Arrieta		«Les châtiments», Hugo
1853		«Sonata Si menor», Liszt		«Tarass Bulba», Gogol
1853		«El Trovador» y «Traviata», Verdi		
1854	n. G. Giménez	«Diamantes de la Corona», Barbieri	n. Rimbaud	«Adolescencia», Tolstoï
1854	n. Humperdinck	«Vom musikalisch-schönen», Hanslick		
1854	n. Janaceck			
1854	n. Moskowski			
1855	n. Chausson			«Juventud», Tolstoi
1855	n. Liadov	«Marina», Arrieta		«Principios de ética», Spencer
1855	m. P. Albéniz	«Vísperas Sicilianas», Verdi		«El instante», Kierkegaard
1855	m. R. Carnicer			«Obreros europeos», Le Play
1856	m. Schumann	«La Walkyria», Wagner	n. Menéndez Pelayo	«Las contemplaciones», V. Hugo
1856	m. Adam	«Dante», Liszt	m. Heine	«Madame Bovary», Flaubert
1856	n. Sinding	Se inaugura el Teatro de la Zarzuela, Madrid	n. O. Wilde	«Antiguo régimen y revolución», Tacqueville
1856	n. Sousa			
1856	n. Taneiev			
1857	m. Glinka		m. Quintana	«Las flores del mal», Baudelaire
1857	m. Czerny			
1857	n. Elgar			
1858	n. Puccini			
1858	n. Nicolau	«Sigfrido», Wagner		
1858	n. Leoncavallo	«Orfeo en los Infiernos», Offenbach		
1858	n. V. Herbert			
1859	m. Spohr	«Tristán e Isolda», Wagner		«Katia», Tolstoi
1859	n. I. Ivanov	«Un baile de máscaras», Verdi	n. Bergson	«Origen de las especies», Darwin
1859		«Fausto», Gounod		«Crítica economía política», Marx
1860	n. I. Albéniz		n. Chejov	
1860	n. Mahler			«Diario de un testigo de la guerra de Africa», P. A. Alarcón

ARTES PLASTICAS		HISTORIA Y CIENCIA		AÑOS
				1844
			Unión Texas a los EE. UU. Guerra Méjico	1845
				1845
				1845
			Pío IX, Papa	1846
				1846
				1846
			Academia C. Exactas, Físicas. Madrid	1847
			Segunda guerra carlista	1847
n. Gauguin			La segunda República Francesa	1848
			Primera guerra Independencia Italiana	1848
			Toma de Roma por los franceses	1849
				1849
				1849
m. V. López	«Entierro en Ornans», Courbet	m. José de S. Martín	Vuelta del Papa a Roma	1850
			Ministerio Cavour	1850
				1850
		m. Freire		1851
				1851
				1851
n. Gaudí			Napoleón III	1852
			Péndulo Foucault	1852
				1852
n. Van Gogh			Guerra ruso-turca	1853
				1853
				1853
	«Pescador de moluscos», Carpeaux	n. Antonio Maura	Guerra de Crimea	1854
	«El reencuentro», Courbet			1854
	«Dictionnaire raisonné de L'architecture française»			1854
				1854
			Ley de desamortización	1855
			Compañía Canal de Suez	1855
			Toma de Sebastopol	1855
			Laringoscopio, Manuel García	1855
			Tratado de París	1856
				1856
				1856
				1856
				1856
		n. Alfonso XII	Electromagnetismo. Maxwell	1857
				1857
				1857
		n. M.ª Cristina Habsburgo	Guerra de Méjico	1858
			Liberación de los siervos en Rusia	1858
				1858
				1858
n. Seurat	«El baño», Ingres	n. Curie	Revoluciones italianas	1859
		m. Metternich	Guerra de Marruecos	1859
			«Origen de las especies», Darwin	1859
			Garibaldi	1860
			Banco de Rusia	1860

AÑOS	MUSICA		LITERATURA Y PENSAMIENTO	
1860	n. Hugo Wolf			
1860	n. Paderewsky			
1860	n. Charpentier			
1861	n. Arensky			«Casa de los muertos», Dostoievsky
1861	m. Genovés			«Paraísos artifciales», Baudelaire
1861	m. Niedermeyer			«Teoría de los impuestos», Proudhon
1862	n. Debussy	«La forza del destino», Verdi		«Los miserables», Víctor Hugo
1862	m. J. Halevy	«Si yo fuera rey», Inzenga		«Salammbo», Flaubert
1863	n. F. Arbós	«Los Troyanos», Berlioz	m. Vigny	«Vida de Jesús», Renan
1863	n. Mascagni	«Pescadores de Perlas», Bizet		
1863	n. Weintgarner			
1864	m. Meyerbeer	«Condenación de Fausto», Berlioz	n. M. Unamuno	«Reformas Sociales», Le Play
1864	n. R. Strauss	«La bella Helena», Offenbach		«Les destinés», Vigny
1864	n. Gretchaninoff	«Pan y toros», Barbieri		«Historia de la Filosofía», Cousin
1865	n. Dukas			«Guerra y Paz», Tolstoi
1865	n. Sibelius			«Del principio del arte», Proudhon
1865	n. Glazunov			
1865	n. Larregla			
1865	n. C. de Roda			
1865	m. Iradier			
1866	n. Busoni	«Mignon», Thomas	n. R. Rolland	«Los trabajos del mar», V. Hugo
1866	n. Cilea	«La vida parisiense», Offenbach	n. R. Valle-Inclán	«Crimen y castigo», Dostoievsky
1866	n. Satie	«Novia vendida», Smetana		
1867	n. Granados	«El molinero de Subiza», Oudrid	m. Baudelaire	«El jugador», Dostoievsky
1867	n. Giordano	«Don Carlos», Verdi	n. Rubén Darío	«Un drama nuevo», Tamayo y Baus
1867	n. L. Millet	«Romeo y Julieta», Gounod		«El Capital», Marx
1868	m. Rossini	«Requiem alemán», Brahms	n. Gorki	«Educación sentimental», Flaubert
1868	n. J. Aguirre	«Maestros Cantores», Wagner	n. Claudel	«El idiota», Dostoievsky
1868		«Antar», Rimsky Korsakoff		
1868		«Mefistófeles», Boito		
1869	m. Berlioz	«El Oro del Rin», Wagner	n. Menéndez Pidal	«El hombre que ríe», V. Hugo
1869	n. A. Roussel	«Primera Sinfonía», Marqués		«Filosofía del subconsciente, Hartmann
1869	n. R. Mitjana			
1869	n. Pfitzner			
1869	n. S. Wagner			
1870	n. F. Schmitt	«La Walkyria», Wagner	m. Dickens	«De la inteligencia», Taine
1870	n. F. Lehar		m. Bécquer	Dogma «Infalibilidad del Papa»
1870	m. J. Gaztambide		m. Dumas	
1870	n. O. Strauss			
1870	m. Moscheles			
1870	m. Josef Strauss			
1871	n. A. Vives	«Aida», Verdi	n. Proust	«Los demonios», Dostoievsky
1871	m. Auber	«Sobrinos Capitán Grant», F. Caballero	n. Valery	
1872	n. Scriabin	«Arlesiana», Bizet	n. P. Baroja	«Nacimiento tragedia», Nietzsche
1872	n. V. Williams	«Kowantchina», Moussorgsky		
1872	n. Lamotte Grignon	Primera piedra Teatro Bayreuth		
1872	n. Malats			
1872	n. Perosi			
1873	n. M. Reger	«Redención», C. Franck	n. Peguy	«Une saison en enfer», Rimbaud
1873	n. J. Serrano			«Ana Karenina», Tolstoi
1873	n. Caruso			«Episodios Nacionales», Galdós

MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA - GABINETE DE DOCUMENTACION Y BIBLIOTECA

ARTES PLASTICAS		HISTORIA Y CIENCIA		AÑOS
			Cesión de Saboya y Niza	1860
			Lincoln. Estados Unidos	1860
				1860
	Opera de París, Garnier		Víctor Manuel II, rey de Italia	1861
			Guerra de Secesión norteamericana	1861
			Incorporación de la República Dominicana	1861
n. M. Benlliure	«Lola de Valencia», Manet		Ministerio Bismarck	1862
			Expedición a Méjico de Prim	1862
n. Sorolla			Se inaugura en Londres el primer «metro» del mundo	1863
				1863
				1863
	«El hombre de la nariz rota», Rodin		Luis II de Baviera	1864
			Fundación de la Internacional	1864
			Encíclicas «Quarta cura» y «Syllabus»	1864
	«Olympia», Manet		Noche de San Daniel	1865
			Final Guerra Secesión americana	1865
		m. Lincoln	Leyes de Mendel	1865
				1865
				1865
				1865
n. Kandinsky	«La Iglesia de Marissel», Corot		La dinamita. Nóbel	1866
	Palacio Bibliotecas y Museos, Jareño. Madrid		Combate del Callao. Méndez Núñez	1866
			Guerra austro-prusiana	1866
m. Ingres		m. Emp. Maximiliano		1867
				1867
				1867
		m. Narváez	Caída Isabel II. Primera República española	1868
			«Variaciones animales y plantas», Darwin	1868
			Escisión de la Internacional	1868
				1868
n. Matisse			Trabajos de Maxwell	1869
n. L. Wright			Concilio Vaticano I	1869
n. Vigeland			Inauguración Canal de Suez	1869
				1869
				1869
n. I. Zuloaga	«La Vicaría, Fortuny	m. Prim	Amadeo de Saboya, rey de España	1870
		n. Lenin	Guerra franco-prusiana	1870
			Tercera República Francesa	1870
			Unidad Italiana	1870
				1870
				1870
n. Feininger			Tratado de Francfort	1871
			«Origen del hombre», Darwin	1871
n. M. Hugué			Tercera guerra carlista	1872
				1872
				1872
				1872
				1872
m. Rosales	«La casa del ahorcado», Cezanne	m. Napoleón III	Abdicación de Amadeo de Saboya	1873
			Proclamación de la Primera República	1873
				1873

AÑOS	MUSICA		LITERATURA Y PENSAMIENTO	
1873	n. Zandonai			
1873	m. F. David			
1873	n. Leo Fall			
1873	n. R. Villa			
1873	n. Rachmaninoff			
1873	n. Pérez Casas			
1874	n. Schönberg	«Requiem», Verdi	n. M. Machado	«Sombrero Tres Picos», P. A. Alarcón
1874	n. Holst	«Moldava», Smetana	n. Chesterton	«Pepita Jiménez», Valera
1874	n. Hahn	«Boris» y «Cuadros», Moussorgsky	n. Hofmannsthal	
1874	m. J. A. Clavé	«Murciélago», Strauss		
1875	m. Bizet	«Carmen», Bizet	n. A. Machado	«El escándalo», Alarcón
1875	n. Ravel	«Noche Monte Pelado», Moussorgsky	n. Rilke	«Humano, demasiado humano», Nietzsche
1875	n. L. Chávarri		n. T. Mann	
1875	n. R. Viñes		n. Schweitzer	
1875	n. M. Llobet			
1875	n. R. Villar			
1875	n. J. Carrillo			
1875	n. Schweitzer			
1876	n. Falla	«Peer Gynt», Grieg	m. G. Sand	«L'après-midi d'une jaune», Mallarmé
1876	n. P. Casals	«Sigfrido» y «Ocaso dioses», Wagner		«Doña Perfecta», Galdós
1876	n. Wolf-Ferrari	«Gioconda», Ponchielli		«Orígenes Francia contemporánea», Taine
1876		«Barberillo de Lavapiés», Barbieri		
1877	n. Dohnanyi	«Primera Sinfonía», Brahms		«L'assommoir», Zola
1877	m. Oudrid	«Feria Sorochinsky», Moussorgsky		
1877		«Sansón y Dalila», Saint Saëns		
1878	m. H. Eslava	«Anillo de hierro», Marqués		«Marianela», Galdós
1878				«La Atlántida», Verdaguer
1879	n. O. Respighi	«Eugenio Onegin», Tchaikowsky	n. Einstein	«De tal palo tal astilla», Pereda
1879	n. C. del Campo			
1879	n. J. Nin			
1879	n. F. Bridge			
1880	m. Offenbach	«Cuarta Sinfonía», Bruckner	m. Flaubert	«Los hermanos Karamazov», Dostoievsky
1880	m. Wieniawski	«Das Klagendelied», Mahler	n. Apollinaire	«Historia heterodoxos españoles», M. Pelayo
1880	n. Pablo Luna	«En las Estepas Asia Central», Borodin	n. Spengler	«Filosofía del arte», Taine
1880	n. Pahissa			
1880	n. P. Otaño			
1880	n. Bloch			
1881	n. Bartok	«Cuentos de Hoffman», Offenbach	n. S. Zweig	«Sagesse», Verlaine
1881	n. Villa-Lobos		m. Dostoievsky	«Historia Universal», Ranke
1881	n. López Buchardo			«El gran galeoto», Echegaray
1881	m. Moussorgsky			
1881	m. Abreu			
1881	m. M. del Adalid			
1882	n. Strawinsky	«Parsifal», Wagner	n. Joyce	
1882	n. Malipiero	«La tempestad», Chapí	m. Darwin	
1882	n. Kodaly	«Primera Sinfonía», Glazunov		
1882	n. Subirá			
1882	n. Turina			
1882	n. Enesco			
1882	n. Kalman			
1883	m. Wagner	«Cazador maldito», Franck	n. Kafka	

ARTES PLASTICAS		HISTORIA Y CIENCIA		AÑOS
				1873
				1873
				1873
				1873
				1873
				1873
m. Fortuny	«El puente de Argenteuil», Monet	n. Churchill	Alfonso XII	1874
			Unión Postal Universal Berna	1874
				1874
				1874
m. Corot	Excavaciones en Pompeya	n. Schweitzer		1875
m. Carpeaux				1875
				1875
				1875
				1875
				1875
				1875
				1875
	«Le moulin de la galette», Renoir	n. Adenauer	El teléfono. Bell	1876
				1876
				1876
				1876
m. Courbet			Victoria, emperatriz de las Indias	1877
			Guerra ruso-turca	1877
			Micrófono y fonógrafo. Edison	1877
		m. M.ª Cristina Borbón	Congreso de Berlín cuestión Oriente	1878
				1878
n. Klee		n. Einstein	Las vacunas. Pasteur	1879
		n. Trotsky	Guerra del Pacífico	1879
			Lámpara eléctrica. Edison	1879
				1879
n. R. de Torres	«El pensador», Rodin		Bacilo del tifus. Ebert	1880
n. Marc				1880
				1880
				1880
				1880
				1880
n. Picasso		m. Disraeli		1881
m. Braque		n. Juan XXIII		1881
				1881
				1881
				1881
				1881
	Se comienza La Sagrada Familia, Barcelona	m. Darwin	Triple alianza	1882
		m. Garibaldi	Bacilo de la tuberculosis. Koch	1882
			Expulsión de los judíos en Rusia	1882
				1882
				1882
				1882
				1882
n. Heckel	«El camino», Seurat		Bacilo de la difteria. Klebs	1883

AÑOS	MUSICA		LITERATURA Y PENSAMIENTO	
1883	m. Flotow	«Canciones muchacho viajero», Mahler		«La Ciencia Española», M. Pelayo
1883	n. Juan Manén	«Lakmé», Delibes		
1883	n. Casella	«España», Chabrier		
1884	n. Webern			
1884	m. Smetana	«Manon», Massenet		«Sotileza», Pereda
1884		«Preludio, Coral, Fuga», C. Franck		«La Regenta», Clarín
				«En las orillas del Sar», R. Castro
1885	n. Alban Berg	«Stenka Razin», Glazunov	m. Víctor Hugo	
1885	n. Varese	«Variaciones Sinfónicas», C. Franck	n. Fdez. Flórez	
1885	n. M.ª Barrientos	«Cuarta Sinfonía», Brahms		
1886	m. Liszt	«Sinfonía con órgano», S. Saens		«Las iluminaciones», Rimbaud
1886	m. Ponchielli			«Sonata a Kreutzer», Tolstoi
1886	n. O. Esplá			«Fortunata y Jacinta», Galdós
1886	n. J. Guridi			«Más allá bien y mal», Nietzsche
1886	n. Julio Gómez			«Los Pazos de Ulloa», E. P. Bazán
1886	n. P. Donostia			«Riverita», A. Palacio Valdés
1886	n. Furtwängler			
1887	m. Borodin	«La demoiselle elue», Debussy	n. Trakl	«Elegías romanas», D'Annunzio
1887	n. Usandizaga	«Requiem», Fauré		«Maximina», A. Palacio Valdés
1887	n. N. Boulanger	«Capricho Español», R. Korsakoff		
1887		«Otello», Verdi		
1887		«La Bruja», Chapí		
1888	n. H. Anglés	«Scheherazade», R. Korsakoff	n. Elliot	«Mar y cielo», Guimerá
1888		«Quinta Sinfonía», Tchaikowsky		«El caso Wagner», Nietzsche
1888		«Primera Sinfonía», Mahler		
1888		«Don Juan», Strauss		
1888		«Dos arabescos», Debussy		
1888		«Lieder», Hugo Wolf		
1889		«Sinfonía», C. Franck	n. Heidegger	«Insolación», E. Pardo Bazán
1889		«Cinco poemas Baudelaire», Debussy	m. Keller	«Ensayo», Bergson
1890	m. C. Franck	«Príncipe Igor», Borodin		«Tête d'or», Claudel
1890	n. A. Salazar	«Cavalleria Rusticana», Mascagni		«Pequeñeces», P. Coloma
1890	n. B. Martinu	«La dama de pique», Tchaikowsky		
1890	n. F. Martín	«Muerte y transfiguración», Strauss		
1890	m. Gayarre	«Cancionero de los s. XV y XVI», Barbieri		
1890	m. Saldoni			
1890	n. Ibert			
1890	n. A. Massana			
1891	n. Prokofieff		n. Cocteau	«De rerum novarum», León XIII
1891	n. Roland-Manuel		m. P. A. Alarcón	
1891	n. C. Supervía		m. Rimbaud	
1891	m. Delibes			
1892	n. D. Milhaud	«Preludio fiesta fauno», Debussy		«Weber», de Hauptman
1892	m. Laló	«Werther», Massenet		«Pelleas et Melisende», Maeterlinck
1892	n. Honegger	«Payasos», Leoncavallo		«Salpicón», Mariano de Cavia
1893	n. F. Mompou	«Sexta Sinfonía», Tchaikowsky		«Salomé», Wilde
1893	m. Gounod	«Falstaff», Verdi		«Verso y prosa», Mallarmé
1893	n. Tchaikowsky	«Manon Lescaut», Puccini		«Elegías», Verlaine
1893		«Hansel y Gretel», Humperdinck		
1894	n. J. Zamacois	«Sinfonía Nuevo Mundo», Dvorak		«Azucena roja», Anatole France
1894	n. A. Segovia	«Thais», Massenet		«Libro jungla», Kipling

ARTES PLASTICAS		HISTORIA Y CIENCIA		AÑOS
m. Manet			Partido marxista ruso	1883
n. Gropius				1883
				1883
		n. Truman		1884
n. Modigliani				1884
				1884
		m. Mendel		
		m. Alfonso XII	Guerra servio-búlgara	1885
			Vacuna antirrábica. Pasteur	1885
			Regencia de María Cristina	1885
n. Solana		n. Alfonso XIII	Convención en Berna	1886
n. Kokoschka				1886
				1886
				1886
				1886
				1886
				1886
n. V. Macho		n. Montgomery	Renovación Triple Alianza	1887
				1887
				1887
				1887
				1887
	«Señora mirándose al espejo», Regoyos		Exposición Universal de Barcelona	1888
			Inauguración del Instituto Pasteur	1888
			Abolición de la esclavitud en Brasil	1888
				1888
				1888
				1888
	Torre Eiffel			1889
			Proclamación de la República de Brasil	1889
		n. Eisenhower	Pruebas del submarino de Peral	1890
m. V. Gogh	«Narcisse», P. Valery		Caída de Bismark	1890
n. Chagall	«El hombre triste o ante el umbral de la			1890
	eternidad», Van Gogh			1890
				1890
				1890
				1890
				1890
	«Plein Air», R. Casas		Primeros experimentos Zeppelin	1891
			Encíclica «Rerum novarum»	1891
				1891
				1891
	Comienza «Casa de Botines», Gaudí (León)	n. F. Franco	Alianza franco-rusa	1892
			Motor Diesel	1892
				1892
n. Grosz			Luchas en Melilla	1893
n. Miró			Inicios del cine	1893
				1893
				1893
	«Aún dicen que el pescado es caro», Sorolla		Intervención japonesa en Corea	1894
	«Fantasías de Brahms», Klinger		Proceso Dreyfus en Francia	1894

AÑOS	MUSICA		LITERATURA Y PENSAMIENTO	
1894	m. Chabrier	«Novena Sinfonía», Bruckner		«Interior», Maeterlinck
1894	m. F. A. Barbieri	«Verbena de la Paloma», Bretón		«Triunfo de la muerte», D'Annunzio
1894	m. E. Arrieta			
1894	m. A. Rubinstein			
1894	m. H. von Bülow			
1895	n. Hindemith	«Till Eulenspiegel», Strauss		«Poesías», Verlaine
1895	n. Orff	«El pobre Heinrich», Pfitzner		«Monsieur Teste», Valery
1895	n. Toldrá	«La Dolores», Bretón		«Flor de mayo», B. Ibáñez
1895	m. Suppé			«En torno al casticismo», Unamuno
1895	n. J. Guerrero			«Camino del paraíso», Mauriac
1895	n. J. J. Castro			
1896	m. Bruckner	«Así hablaba Zarathustra», Strauss	m. Verlaine	
1896	m. Peña y Goñi	«La Boheme», Puccini		
1896	n. Gerhard	«Andrea Chenier», Giordano		
1897	m. Brahms	«Don Quijote», Strauss	m. Daudet	«Divagaciones», Mallermé
1897	n. M. Fleta	«Aprendiz de brujo», Dukas		«Ideario español», Genivet
1897	n. Sorozábal	«Sadko», R. Korsakoff		«Los alimentos terrestres», Gide
1897	n. Moreno Gans			
1897	n. S. de la Maza			
1898	n. S. Bacarisse	«Una vida de héroe», Strauss	n. B. Brecht	
1898	n. Gershwin		n. García Lorca	«Poesías», de Mallarmé
1898	n. Remacha		n. Hemingway	«Balada cárcel Reading», Wilde
1898			m. Mallarmé	
1899	n. Poulenc	«Pavana infanta difunta», Ravel		«La Hermana San Sulpicio», P. Valdés
1899	n. Auric	«Nocturnos», Debussy		«Tres ideas políticas», Maurras
1899	n. C. Chavez	«Finlandia», Sibelius		
1899	n. Revueltas	«Noche transfigurada», Schönberg		
1899	m. J. Strauss			
1899	m. Chausson			
1900	n. Copland	«Tosca», Puccini	m. Nietzsche	«Interpretación sueños», Freud
1900	m. Fibich	«El Zar Saltán», R. Korsakoff	m. Wilde	«La risa», Bergson
1900	n. R. Halffter		n. St. Exupery	«Enigmas», Haeckel
1900	n. K. Weill		n. V. Aleixandre	«El patio», A. Quintero
1900	n. P. I. Prieto			
1901	m. Verdi	«Cuarta Sinfonía», Mahler	m. L. Alas «Clarín»	«Silvestre Paradox», Baroja
1901		«Juegos de agua», Ravel		«Sonata de otoño», Valle-Inclán
1902	n. J. Rodrigo	«Pelleas et Melisande», Debussy	n. R. Alberti	
1902	n. Walton	«Gurre-lieder», Schönberg		«Estética», Croce
1902	m. M Wesendonck			«El Evangelio Iglesia», Loisy
1903	m. Hugo Wolf	«Tierra baja», d'Albert		«Los bajos fondos», Gorki
1903	m. J. Monasterio			Condena de Loisy
1903	m. Arditi			
1904	m. Hanslick	«Madame Butterfly», Puccini		Premio Nobel a Echegaray y F. Mistral
1904	n. Dallapiccola	«Sinfonía Doméstica», Strauss		«La lucha por la vida», Baroja
1904		«Historia de la música», Riemann		
1905	n. E. Halffter	«La vida breve», Falla		«Solitut», Víctor Catalá
1905	n. M. Molleda	«Salomé», Strauss		«Los pueblos», Azorín
1905	m. Esperanza Sola	«Iberia», Albéniz		«Pastorales», J. R. Jiménez
1905		«El mar», Debussy		«Teoría sexualidad», Freud
1905		«La viuda alegre», Lehar		«Teoría relatividad», Einstein
1906	n. Shostakovich	«Sinfonía de Cámara I», Schönberg	m. Ibsen	Premio Nóbel a Carducci

ARTES PLASTICAS		HISTORIA Y CIENCIA		AÑOS
	«Mujer acostada...» Toulouse-Lautrec		Tratado de Paz entre Marruecos y España	1894
				1894
				1894
				1894
				1894
	Agrupación Pintores Worpswede		Insurrección de Cuba	1895
			Fundación Premio Nóbel de la Paz	1895
			Rayos X	1895
				1895
				1895
				1895
	Comienza el Modernismo		Telegrafía sin hilos. Marconi	1896
			Automóvil dos cilindros. Ford	1896
				1896
	«Pintura de jardines», Rusiñol	m. Cánovas	Primer vuelo en aeroplano	1897
	«Noa noa», Gauguin	n. Pablo VI	Guerra y tratado greco-turcos	1897
				1897
				1897
				1897
n. Moore	«Balzac», Rodin	n. Gil Robles	Guerra hispano-americana	1898
n. Calder			Pérdida de las colonias españolas	1898
			Trabajos de los Curie	1898
				1898
		m. E. Castelar	Conferencia de La Haya	1899
m. Segantini				1899
				1899
				1899
				1899
				1899
n. Leibl			Zeppelin construye el primer dirigible	1900
n. B. Palencia				1900
				1900
				1900
				1900
m. Böcklin	Toulouse-Lautrec	m. la reina Victoria	Roosevelt. Estados Unidos	1901
			«Vida de las abejas», Maeterlinck	1901
			Mayoría de edad Alfonso XIII. Coronación	1902
				1902
				1902
		m. Sagasta	Aeroplano de los Wright	1903
	«Die Brücke»	n. J. A. P. de Rivera		1903
	Gauguin			1903
n. S. Dalí		m. Isabel II	Guerra ruso-japonesa	1904
			Acuerdos franco-españoles Marruecos	1904
			Investigaciones sobre el átomo	1904
n. P Pruna	Los «fauves»	m. F. Silvela	«Teoría relatividad», Einstein	1905
	«La borracha», Roualt		Separación Iglesia-Estado en Francia	1905
	Casa Batlló, Gaudí. Barcelona			1905
				1905
				1905
m. Cézanne			Conferencia en Algeciras	1906

AÑOS	MUSICA		LITERATURA Y PENSAMIENTO	
1906	n. G. Gombau			«Vida D. Quijote y Sancho», Unamuno
1906	m. F. Caballero			«Glosario», D'Ors
1906	m. Arensky			
1906	n. Homs			
1907	m. Grieg	«Esbozo... una nueva estética de música», Busoni		«Soledades, galerías y otros poemas», Machado
1907	n. N. Zabaleta	«Leyenda ciudad invisible Kitej», R. Korsakoff		
1907		«Barba Azul», Dukas		Premio Nobel a Kipling
1907		«Iberia», Debussy		
1907		«La hora española», Ravel		
1908	m. R. Korsakoff	«Ma mere l'oie», Ravel		«Materialismo y empirocriticismo», Lenin
1908	m. Chueca	«Cuatro piezas españolas piano», Falla		
1908	m. Sarasate	«Cinco piezas orquesta, Schönberg		
1908	n. Messiaen	«Bach», Schweitzer		
1909	m. I. Albéniz	«Tres piezas piano», Schönberg		«Intereses creados», Benavente
1909	m. R. Chapí	«Elektra», Strauss		«Suave música cuerdas», Hamsun
1909	m. Tárrega	Ballets Rusos en París		
1910	m. Balakirev	«Pájaro fuego», Strawinsky		Premio Nobel a Heyse
1910		«Fanciulla del West», Puccini		«Misterio caridad... J. Arco», Peguy
1910		«El gallo de oro», R. Korsakoff	m. Tolstoi	
1911	m. Mahler	«Martirio S. Sebastián», Debussy	m. Björnson	«Cinco grandes odas», Claudel
1911	n. Menotti	«Petrouchka», Strawinsky	n. M. Hernández	Premio Nobel a Maeterlinck
1911	m. S. Giner	«Canción de la tierra», Mahler		«Las ratas», Hauptmann
1911	n. G.ª Matos	«Caballero Rosa», Strauss		«Miguel Mañara», Milosz
1911		«Prometeo», Scriabin		
1912	m. Massenet	«Ariadna en Naxos», Strauss	m. M. Pelayo	«Campos de Castilla», A. Machado
1912		«Daphnis y Chloe», Ravel	m. Strindberg	«Greguerías», G. de la Serna
1912		«Pierrot lunaire», Schönberg		
1912	n. X. Montsalvatge	«Juegos», Debussy		
1912	m. J. Malats			
1912	m. C. de Roda			
1913	n. Britten	«Consagración primavera», Strawinsky		Premio Nobel a R. Tagore
1913	n. Leibowitz			«En busca tiempo perdido», Proust
1913	n. F. Escudero			«Muerte en Venecia», T. Mann
1913	n. Argenta			«Troteras y danzaderaes», P. Ayala
1914	m. Liadov	«Siete canciones populares», Falla	m. Trakl	«Del sentimiento trágico vida», Unamuno
1914	m. Sgambetti		n. Dylan Thomas	«Niebla», Unamuno
1914	n. Guastavino			
1915	m. Scriabin	«Noches jardines España», Falla	m. Rubén Darío	Premio Nobel a Romain Rolland
1915	m. Usandizaga	«Doce estudios», Debussy		«Meditaciones Quijote», O. Gasset
1915	n. L. R. Aragón	«Amor brujo», Falla		
1915		«Sinfonía Alpes», Strauss		
1916	n. Max Reger	«Goyescas», Granados	n. Morris West	«Figuras de la Pasión», Miró
1916	n. Ginastera	«Schelemo», Bloch		«Decadencia Occidente», Spengler
1916	m. Granados	«Las bodas», Strawinsky		«Introducción psicoanálisis», Freud
1916	m. Tosti	«Fuentes de Roma», Respighi		
1917		«Parade», Satie		«Bendita tierra», Hamsun
1917		«Suite en La», J. Gómez		«La jeune parque», Valery
1917		«Sinfonía clásica», Prokofieff		
1918	m. Debussy	«Historia del soldado», Strawinsky	m. Apollinaire	
1918	m. C. Cui	«Tríptico», Puccini		
1918	m. Marqués	«Castillo Barba Azul», Bartok		

ARTES PLASTICAS		HISTORIA Y CIENCIA		AÑOS
			Rehabilitación de Dreyfus	1906
			Matrimonio de Alfonso XIII	1906
			Premio Nobel a Ramón y Cajal	1906
				1906
	«Las demoiselles d'Avignon», Picasso		Pío X condena el modernismo	1907
	Cubismo de Picasso			1907
				1907
				1907
				1907
	Se comienza Palacio Magdalena. Santander	m. Salmerón		1908
				1908
				1908
				1908
	«La diablesa blanca», Gargallo		Comienza semana sangrienta Barcelona	1909
	Manifiesto futurista de Marinetti			1909
	Final de «La Pedrera», Gaudí. Barcelona			1909
			Unión Sudafricana, dominio británico	1910
				1910
				1910
n. Avalos	«El violín», Braque		Descomposición del átomo	1911
	«El caballero azul», Kandinsky		República Nankin en China	1911
	«Caballos rojos», Marc		Guerra italo-turca	1911
				1911
				1911
	«Pomona», Maillol	m. Canalejas	Primera guerra balcánica	1912
	«La danza», Matisse		Marconi visita Madrid	1912
	«Bailarina», Kolbe			1912
				1912
				1912
				1912
n. Fisac	«Torre de los caballos azules», Marc		Fin de la guerra balcánica	1913
	«Naturaleza muerta con naipes», J. Gris		Se reanuda la guerra en Marruecos	1913
	Consagración Catedral de La Laguna			1913
				1913
	«Cantata de Bach», Kokoschka		Primera Guerra Mundial	1914
	«Naturaleza muerta...», Léger			1914
				1914
				1915
				1915
				1915
				1915
	Dadaísmo	m. Francisco José	Batallas Verdún y Jutlandia	1916
	Biblioteca Menéndez Pelayo. Santander			1916
				1916
				1916
m. Degas	«Clasicismo», Picasso		Revolución en Rusia y abdicación Nicolás II	1917
m. Rodin	Surrealismo			1917
				1917
m. Hodler	«Après le cubisme», Ozenfant y Le Corbusier		Fin de la Primera Guerra Mundial	1918
			Derrumbamiento Imperio Habsburgo	1918
			Guerra civil en Rusia	1918

AÑOS	MUSICA		LITERATURA Y PENSAMIENTO	
1918	m. A. Boito			
1918	n. Zimmermann			
1919	m. Leoncavallo	«Sombrero de Tres Picos», Falla		Gandhi inicia su predicación en la India
1919	m. Riemann	«La mujer sin sombra», Strauss		
1919		«Tombeau de Couperin», Ravel		
1920	m. Max Bruch	«Sinfonía Sevillana», Turina	n. M. Delibes	«Médico rural», Kafka
1920		«La Valse», Ravel	m. Pérez Galdós	Premio Nobel a Hamsun
1920		«Pulcinella», Strawinsky		«Versos y oraciones caminante», L. Felipe
1920		«Los Seis»		«El romancero de la novia», G. Diego
1921	m. Saint Saëns	«Rey David», Honegger		«Charmes», Valery
1921	m. Humperdinck			Premio Nobel a Anatole France
1921	m. R. Mitjana			«Seis personajes», Pirandello
1922	m. Pedrell	Dodecafonía, Schönberg	m. Proust	Premio Nobel a Benavente
				«Ulysse», Joyce
				«Forsyte-Saga», Galsworthy
1923	m. Bretón	«Retablo Maese Pedro», Falla		«Poesía, non poesía...», Croce
1923	m. G. Giménez	«Doña Francisquita», Vives		«Plaint-chant», Cocteau
1923	n. V. Angeles	«Suite de danzas», Bartok		
1923		«Pacific 231», Honegger		«Sonetos a Orfeo», Rilke
1923		«Salmo hungárico», Kodaly		
1924	m. Puccini	«Pinos de Roma», Respighi	m. Kafka	«Veinte poemas de amor...», Neruda
1924	m. G. Fauré	«Concierto de cámara», A. Berg		«Marinero en tierra», Alberti
1924	m. Busoni			«Montaña mágica», Mann
1924	m. J. Aguirre			«El alma y la danza», Valery
1925	m. E. Satie	«Segunda Sinfonía», Prokofieff		«El proceso», Kafka
1925	m. Moszkowski	«Wozzek», A. Berg		«Agonía cristianismo», Unamuno
1925	m. Leo Fall	«Sinfonietta», E. Halffter		Premio Nobel a Bernard Shaw
1925	n. P. Boulez	«El niño y los sortilegios», Ravel		
1926		«Turandot», Puccini	m. Rilke	Premio Nobel a Grazia Deledda
1926		«Hary Janos», Kodaly		
1926		«Mandarín maravilloso», Bartok		
1926		«Primera Sinfonía», Shostakovich		
1926		«Concierto clave», Falla		
1926		«Scarlattiana», Casella		
1927		«Oedipus Rex», Strawinsky		«El ser y el tiempo», Heidegger
1927				«Devocionario doméstico», Brecht
1927				Premio Nobel a Henri Bergson
1928	n. Stockhausen	«Apollon Musagete», Strawinsky	n. García Márquez	«La fuente serena», S. Madariaga
1928	m. Janacek	«Bolero», Ravel	m. T. Hardy	«Romancero gitano», Lorca
1928		«Opera tres centavos», Brecht - Weill	m. María Guerrero	«Cántico», Guillén
1929	m. Diaghilev		m. Hofmannsthal	Premio Nobel a Thomas Mann
1929	n. Bernaola			«Le soulier de satin», Claudel
1930	n. M. Castillo	«Sinfonía Salmos», Strawinsky		«La rebelión de las masas», O. Gasset
1930	n. C. Halffter	«Cristóbal Colón», Milhand		«Ensayo Enrique IV...», Marañón
1930	m. S. Wagner	Fundición acero», Mosolov		Premio Nobel Sinclair Lewis
1930	n. L. de Pablo	«Concierto mano izquierda», Ravel		
1931	m. d'Indy			«La buena tierra», P. Buck
1931	m. Paulova			«El malvado Carabel», Fernández Flórez
1932	m. A. Vives	«Moisés y Aarón», Schönberg		Premio Nobel a Galsworthy
1932	m. d'Albert			
1932	m. Sousa			

ARTES PLASTICAS		HISTORIA Y CIENCIA		AÑOS
				1918
				1918
m. Renoir	«La Bauhaus», Weimar		Tratado de Versalles	1919
n. Viola	«Pierrot», Juan Gris		Guerra ruso-polaca	1919
			Revolución comunista Alemania y Hungría	1919
m. Modigliani	Nuevo realismo		Sociedad de Naciones	1920
			Guerra entre Polonia y Rusia	1920
				1920
				1920
	«Ballet triádico», Schlemmer		Lenin y la NEP	1921
	«Mujer leyendo», Picasso		Levantamiento del Rif	1921
				1921
			Mussolini	1922
			Primer vuelo del autogiro de La Cierva	
m. Sorolla	«Yo y el pueblo», Chagall		Primo de Rivera	1923
n. Tapies			Einstein, Doctor «honoris causa» U. Barcelona	1923
				1923
				1923
				1923
	Manifiesto surrealista	m. Lenin	Proclamación de la República en Grecia	1924
				1924
				1924
				1924
n. Buhígas		m. Antonio Maura		1925
				1925
				1925
				1925
m. Gaudí	W. Gropius director de la Bauhaus		Alemania, admitida en Sociedad Naciones	1926
			Guerra civil en Polonia	1926
			Hiro-Hito	1926
				1926
				1926
				1926
m. J. Gris			Vuelo de Charles Lindbergh	1927
			Fin guerra Marruecos	1927
				1927
	«El hombre que canta», Barlach		Chiang-Kai-Chek	1928
			Expedición de Nobile	1928
				1928
	Segundo manifiesto del surrealismo	m. María Cristina	Quiebra económica americana. Crisis mundial	1929
	«Sala de crónicas», J. M. Sert		Fleming prepara por primera vez penicilina	1929
m. R. de Torres	Frescos de Vázquez Díaz para La Rábida	m. M. P. de Rivera	Campaña antibritánica dirigida por Gandhi	1930
			Revuelta campesinos rusos	1930
				1930
				1930
m. Rusiñol	«Escena en la escalera», Schlemmer		Abdicación Alfonso XIII. II República española	1931
				1931
			Los japoneses invaden China	1932
	«El espejo», Picasso		Roosevelt, presidente de Estados Unidos	1932
			Salazar, elegido presidente Consejo Portugal	1932

AÑOS	MUSICA		LITERATURA Y PENSAMIENTO	
1933		«Arabella», Strauss	m. Galsworthy	«La voz a ti debida», Salinas
1933		«Perséfone», Strawinsky	m. Stefan George	«Bodas de sangre», Lorca
1934	m. Elgar	«Matías el pintor», Hindemith	m. Bahr	Premio Nobel a Pirandello
1934	m. Delius	«Lady Macbeth...», Shostakovich		
1934	m. Holst			
1935	m. Berg	«Primera Sinfonía», Walton		«La sirena varada», Casona
1935	m. Dukas	«Concierto», A. Berg		«Lengua poética Góngora», D. Alonso
1935	m. R. Villa	«Música para cuerda, Bartok		«Asesinato catedral», Eliot
1935		«Porgy and Bess», Gershwin		
1936	m. Glazunov	«Pedro y el lobo», Prokofieff	m. Unamuno	Premio Nobel a Eugenio O'Neill
1936	m. Respighi		m. Lorca	
1936	m. C. Supervía		m. Chesterton	
1936			m. Valle-Inclán	
1936			n. Vargas Llosa	
1937	m. Ravel	«Microcosmos», Bartok		«La náusea», Sartre
1937	m. Gershwin	«Juego de naipes», Strawinsky		Premio Nobel a Roger Martin du Gard
1937	m. A. Roussel	«Lulú», Berg		«Electra», Giraudoux
1937		«Carmina Burana», Orff		
1937		«Juana de Arco», Honegger		
1938	m. M. Fleta	«Concierto violín», Bartok	m. D'Annunzio	Premio Nobel a Pearl S. Buck
1938	m. M. Llobet		m. Th. Wolfe	
1939	m. Arbós	«Concierto Aranjuez», Rodrigo	m. A. Machado	«Madre Coraje», B. Brecht
1939	m. E. Serrano		m. Freud	
1940	m. Revueltas	«Requiem», Britten		«Por quien doblan las campanas», Hemingway
1940		«Divertimento cuerda», Bartok		
1941	m. Paderevsky		m. Joyce	
1941	m. L. Millet		m. Bergson	
1941	m. J. Serrano			
1942	n. T. Marco	«Técnica lenguaje musical», Messiaen	m. S. Zweig	«La familia Pascual Duarte», C. J. Cela
1942	m. Luna		m. M. Hernández	
1943	m. Rachmaninoff	«Concierto orquesta», Bela Bartok		«El ser y la noche», Sartre
1943	m. R. Viñes	«Sonata dos pianos», Strawinsky		
1943		«Capriccio», Strauss		
1943		«En la Pradera», C. del Campo		
1943		«Concierto Estío», Rodrigo		
1943		«Segundo Concierto trompa», Strauss		
1944		«Tres liturgias», Messiaen	m. S. Exupery	«Círculo de tiza caucasianó», B. Brecht
1944		«Escenas ballet», Strawinsky	m. Rolland	
1944		«Concierto violoncello», C. Campo	m. Giradoux	
1945	m. Webern	«Sinfonía tres movimientos», Strawinsky	m. Valery	Premio Nobel a Gabriela Mistral
1945	m. Mascagni	«Peter Grimes», Britten		
1945	m. Bartok	«Sinfonía litúrgica», Honegger		
1945	m. Larregla	«Tercer concierto», Bela Bartok		
1946	m. M. Falla	«Sonatina», Boulez		«Pequeño Príncipe», St. Exupery
1946	m. M.ª Barrientos			Premio Nobel a H. Hesse
1947		«Orfeo», Strawinsky	m. M. Machado	«La sombra ciprés», Delibes
1947		«Superviviente Varsovia», Schönberg		«Doctor Fausto», T. Mann
1947		«Sonatas e Intermedios», Cage		Excomunión católicos comunistas
1947		«Cuatro madrigales amatorios», Rodrigo		
1948	m. L. Buchardo	«Cuatro últimos lieder», Strauss		«Manos sucias», Sartre
1948	m. M. Ponce	«Il prigionero», Dallapiccola		«Viaje a la Alcarria», C. J. Cela

ARTES PLASTICAS		HISTORIA Y CIENCIA		AÑOS
			Subida de Hitler al poder	1933
				1933
	«Mujer», Joan Miró	m. Ramón y Cajal	La URSS, en la Sociedad de Naciones	1934
		m. Dollfuss		1934
				1934
m. Lieberman			Italia invade Etiopía	1935
				1935
				1935
				1935
		m. J. A. P. de Rivera		1936
			Guerra Civil Española	1936
			Hitler ocupa Renania	1936
			Franco jefe del Estado y Generalísimo	1936
				1936
	«Guernica», Picasso		Caída Ministerio Blum	1937
	«Dafnis y Cloe», Millol			1937
				1937
				1937
				1937
m. Barlach			Hitler ocupa Austria	1938
m. Kirchner			Fuero del Trabajo en España	1938
		m. Freud	Victoria nacional en España	1939
	«Pintando a su modelo», Matisse		Comienzo Segunda Guerra Mundial	1939
m. P. Klee	«Escultura abstracta», Moore	m. Trotzki	Invasión alemana a Dinamarca, Noruega	1940
			Italia ataca a Grecia	1940
		m. Alfonso XIII	Los alemanes atacan la URSS	1941
				1941
				1941
			Ley de Cortes en España	1942
				1942
m. Schlemmer			Derrota alemana en Stalingrado	1943
m. Vigeland			Derribado el fascismo en Italia	1943
			Waksman descubre la estreptomicina	1943
				1943
				1943
				1943
m. Maillol	Arte abstracto		Desembarco en Normandía	1944
m. Kandinsky			Ocupación de Roma por tropas aliados	1944
m. Pissarro			Ayuda infantil suiza	1944
m. Zuloaga		m. Hitler	Fuero de los españoles y Ley del Referéndum nacional	1945
m. Kollwitz		m. Mussolini	Bomba atómica	1945
m. Solana		m. Roosevelt	Capitulación japonesa después del bombardeo de Hiroshima y Nagasaki	1945
			Fin de la Guerra Mundial	1945
m. Nash			República en Italia	1946
			UNESCO	1946
m. Kolbe	Benjamín Palencia	m. Víctor Manuel	Independencia de la India y Pakistán	1947
m. M.Benlliure			Partición de Palestina	1947
			Ley de Sucesión en España. Referéndum	1947
				1947
		m. Gandhi	Revolución comunista en China	1948
			Creación del Estado de Israel	1948

AÑOS	MUSICA		LITERATURA Y PENSAMIENTO	
1948	m. Lehar	«Turangalila», Messiaen		Premio Nobel a T. Elliot
1948	m. Wolf-Ferrari	«Misa», Strawinsky		
1948	m. Giordano	«Entre dues linies», Homs		
1949	m. R. Strauss	«Antígona», Orff	m. Maeterlinck	Premio Nobel a Faulkner
1949	m. J. Turina	«Cuarteto la menor», Guridi		«Cocktail Party», Elliot
1949	m. J. Nin	«Concierto galante», Rodrigo		
1949	m. L. Grignon			
1949	m. Pfitzner			
1950	m. Weill	«El Cónsul», «El teléfono», Menotti	m. Shaw	«Mundo a solas», V. Aleixandre
1950	m. Miaskowski	«La morte dell'aria», Petrassi		Premio Nobel a B. Russell
1950				Dogma de la Asunción (Pío XII)
1951	m. Schönberg	«The rake's progress», Strawinsky	m. A. Gide	«The rose tattoo», Williams
1951	m. J. Guerrero	«Triunfos», Orff	m. S. Lewis	«Los noctámbulos», Ionesco
1951		«El cojo enamorado», E. Halfter		
1952		«Strouctures», Boulez	m. Hamsum	«Los comunistas y la paz», Sartre
1952		«Miniaturas medievales», M. Molleda	m. Maurras	Mauriac, Premio Nobel
1952		«Antífona Pascual», C. Halffter		
1953	m. Prokofieff	«Estudios 1 y 2», Stockhausen		Premio Nobel a W. Churchill
1953	m. C. del Campo	«Música códice salmantino», Rodrigo	m. O'Neill	«The crucible», Miller
1953	m. G.ª Leoz			«L'Alouette», Anouilh
1954	m. Charles Ives	«Deserts», Varese	m. E. D'Ors	Premio Nobel a Hemingway
1954	m. Furtwängler	«In memoriam Dylan Thomas», Strawinsky	m. Benavente	«Bonjour tristesse», Sagan
1954		«Fantasía gentilhombre», Rodrigo		
1955	m. Honegger	«Le marteau sens maître», Boulez	m. T. Chardin	
1955	m. Pérez Casas	«Metástasis», Xenakis	m. T. Mann	
1955			m. O. y Gasset	
1955			m. P. Claudel	
1956	m. Gieseking	«Il canto sospeso», Nono	m. Papini	Premio Nobel a J. R. Jiménez
1956	m. P. Donostia	«Canto de los adolescentes», Stockhausen	m. B. Brecht	
1956	m. P. Otaño	«Via Crucis», Homs	m. Pío Baroja	
1956	m. G. Cantelli	«Elegía», Luis de Pablo		
1956		«Misa Ducal», Halffter		
1957	m. J. Sibelius	«Diálogos Carmelitas», Poulenc	m. C. Malaparte	Premio Nobel a Camus
1957	m. Toscanini	«Concerto Notte Natale», Dallapiccola		«La Ciudad», Faulkner
1958	m. Argenta	«Cántico espiritual», M. Alonso	m. J. R. Jiménez	«Il gattopardo», Lampedusa
1958		«La mona de imitación», Arteaga		Premio Nobel a Pasternak
1959	m. A. Salazar	«Apariciones», Ligeti		Quasimodo, Premio Nobel
1959	m. Villa-Lobos			«El rinoceronte», Ionesco
1959	m. W. Landowska			«El abogado del diablo», M. West
1959				
1960	m. Mitropoulos	«Superficie núm. 1», Bernaola	m. Pasternak	«Crítica razón dialéctica», Sartre
1960	m. Arámbarri	«Radial», Luis de Pablo	m. Marañón	Premio Nobel a S. John-Perse
1960	m. C. Haskil	«Cinco microformas», C. Halffter	m. Camus	«Cardenal España», Montherlant
1960		«Música cámara núm. 1», Mestres Quadreny		
1961	m. Guridi	«Trenos víctimas Hiroshima», Penderecki	m. Hemingway	Premio Nobel a Andric
1961	m. Beecham	«Atlántida», Falla		«A study of history», Toynbee
1962	m. E. Toldrá	«El diluvio», Strawinsky		Steinbeck, Premio Nobel
1962	m. Pahissa			«Siglo de las luces», A. Carpentier
1962	m. B. Walter			
1963	m. F. Poulenc		m. T. Tzara	Seferis, Premio Nobel
1963	m. Hindemith			«Opiniones de un payaso», H. Böll

ARTES PLASTICAS		HISTORIA Y CIENCIA		AÑOS
				1948
				1948
				1948
m. Ensor	«Nuit d'Orgeval», Chagall			1949
			Mao-Tse-Tung en Pekín	1949
			NATO	1949
				1949
				1949
		m. Hartman	Penicilina	1950
			Guerra de Corea	1950
				1950
	Ciudad Universitaria, Méjico		Democracias populares en Europa Central	1951
	«Escultura en acero», Uhlmann		Paz con el Japón	1951
				1951
	Edificios Naciones Unidas		Eisenhower, presidente de Estados Unidos	1952
	Edificio UNESCO		República de Egipto	1952
				1952
m. Dufy		m. Stalin	Armisticio Corea	1953
			Pacto de Madrid	1953
				1953
m. Pollock			Armisticio Indochina	1954
			Aplicación energía nuclear a propulsión	1954
			naval: Nautilus	1954
	«Pop Art»	m. Einstein	Pacto de Varsovia	1955
			Descubrimiento antiprotón	1955
			Francia concede autonomía a Túnez	1955
				1955
	«Op Art», Vasarely		Insurrección popular en Hungría	1956
			Hundimiento del «Andrea Doria»	1956
				1956
				1956
				1956
			Rusia lanza el Sputnik	1957
			Primera central atómica Estados Unidos	1957
	Neodadaísmo	m. Pío XII	Juan XXIII	1958
	Fin Valle de los Caídos		Kruschev, primer ministro URSS	1958
	Museo Guggenheim de N. York, Wright		Tibet, ocupada por los chinos	1959
			Fidel Castro triunfa en Cuba	1959
				1959
				1959
	Brasilia		Brasilia, nueva capital de Brasil	1960
			Independencia del Congo	1960
				1960
				1960
	Catedral Coventry	m. Lumumba	J. F. Kennedy, presidente Estados Unidos	1961
	Iglesia Nuestra Señora del Camino, León	m. Trujillo		1961
			Independencia de Argelia	1962
			Comienza el Concilio Vaticano II	1962
				1962
	J. Dubuffet	m. Juan XXIII	Juan XXIII, Premio de la Paz	1963
	G. Mathieu	m. Kennedy	Pablo VI	1963

AÑOS	MUSICA		LITERATURA Y PENSAMIENTO	
1963	m. Bacarisse			
1963	m. Fricsay			
1964		«Sinfonía Aitana», Esplá	m. Cocteau	Premio Nobel a Sartre
1964		«Pasión según San Lucas», Penderecki		
1964		«Canticum in PP. Johannes XXIII», Halffter		
1964		«Jesucristo en la Cruz», Remacha		
1965	m. Varese			
1965	m. A. Schweitzer			
1965				
1965				
1966	m. Schuricht	«Simposion», C. Halffter		
1966	m. Scherchen	«Heterofonías», Bernaola		
1966				
1967	m. Kodaly	«Concierto andaluz», Rodrigo	m. Azorín	Premio Nobel a M. A. Asturias
1967	m. Roland Manuel	«Anna Blume», T. Marco		«Cien años de soledad», G. Márquez
1967	m. Malcolm Sargent			
1967				
1968	m. C. Munch	«Anillos», Cristóbal Halffter	m. León Felipe	Premio Nobel a Yasumuri Kawabata
1968		«Cantata Derechos Humanos», Halffter		«El tragaluz», Buero Vallejo
1968		«Concierto madrigal», Rodrigo		
1969	m. Ansermet	«El pájaro de cobre», F. Cano	m. Menéndez Pidal	«Conversaciones Catedral», V. Llosa
1969	m. Backhaus			
1970	m. R. Gerhard	«Concierto violoncello», Lutoslawsky		Premio Nobel a Soljentsyi
1970		«Noche pasiva del sentido», C. Halffter		
1970		«Mysteria», T. Marco		
1971	m. Strawinsky	«Pascha Nostrum», Gombau		Premio Nobel a Neruda
1971	m. Gombau	«Comme d'habitude», L. Pablo		
1971	m. J. M.ª Franco	«Grupos tímbricos», Montsalvatge		
1972		«Persépolis», Xenakis		Premio Nobel a Heinrich Böll
1972		«Sinfonía 15», Shostakovich		
1973	m. Pablo Casals		m. Pablo Neruda	«Anillos para una dama», A. Gala
1973	m. Julio Gómez			
1973	m. Malipiero			
1973	m. Klemperer			
1973	m. Klecki			
1973	m. Horenstein			
1973	m. Kertesz			
1974	m. Oistrakh	«Sensorial», F. Cano		«La Fundación», Buero Vallejo
1974	m. G.ª Matos	Concierto dos pianos «Procesional», Halffter		«Confieso que he vivido», Neruda
1974	m. Jolivet			
1974		«Ecce Homo», Peris		
1974		«Variaciones sobre una configuración», Bertomeu		
1975	m. Shostakovich			
1975	m. H. von Benda	«Concerto-capriccio», Montsalvatge	m. D. Ridruejo	«El otoño del patriarca», G. Márquez
1975	m. R. Stolz			
1975	m. Dallapiccola	«Paisaje grana», T. Marco		
1975	m. Milhaud			
1975	m. Blacher			

ARTES PLASTICAS		HISTORIA Y CIENCIA		AÑOS
				1963
				1963
	Rauschenberg	m. Nehru	Kruschev, expulsado de su cargo	1964
			Pablo VI visita Palestina	1964
			Frei triunfa en las elecciones de Chile	1964
			Johnson triunfa en las elecciones americanas	1964
		m. Sweitzer	Guerra del Vietnam	1965
		m. Churchill	Clausura del Concilio Vaticano II	1965
			Pablo VI visita la ONU	1965
			Premio Nobel Paz, UNICEF	1965
	Exposición de Picasso en París		Resolución sobre Gibraltar ONU	1966
m. Walt Disney			Uthant, reelegido secretario general ONU	1966
			Revolución cultural en China	1966
		m. Jiménez Díaz	Barnard logra el primer transplante corazón	1967
		m. «Che» Guevara	Entrevista Pablo VI Athenágoras	1967
		m. Adenauer	Guerra civil en Biafra	1967
			Ley Orgánica del Estado. España	1967
		m. L. King	Nixon, presidente de Estados Unidos	1968
			Vuelo tripulado a la luna (Apolo 8)	1968
				1968
			Llegada del hombre a la luna (Apolo 11)	1969
	Fin Catedral Nueva de Vitoria		Príncipe Juan Carlos, Sucesor	1969
	«Expo» mundial en Osaka	m. Nasser	Elecciones en Chile	1970
		m. Salazar	Terremoto en Perú	1970
		m. De Gaulle		1970
			Premio Nobel Paz, Willy Brandt	1971
				1971
				1971
				1972
				1972
m. Picasso	Museo Dalí	m. Allende	Terremoto en Managua	1973
		m. Carrero Blanco	Pinochet, al poder en Chile	1973
			Guerra árabe-israelí	1973
			Premio Nobel Paz, Kissinguer	1973
				1973
				1973
				1973
		m. Perón	Portugal: golpe de Estado	1974
			Grecia: golpe de Estado. Referéndum	1974
			EE. UU. Caso Watergate. Dimisión Nixón.	1974
			Elecciones en Francia: victoria de Giscard	1974
			Presidente EE. UU.: Ford	1974
				1975
	Exposición de Kokoschka en Madrid		Fin de la guerra en Vietnam	1975
	Exposición mundial impresionismo en París		Portugal: elecciones. Victoria socialista	1975
	Museo Arte Contemporáneo. Madrid		Independencia colonias portuguesas	1975
			Conferencia de Helsinki	1975
			Reapertura del Canal de Suez	1975

P. V. P. 275 ptas.