



Presentación



Johann Sebastián Bach, nacido en 1685, en Eisenach, Alemania, y muerto en 1750, dotó, a la música de obras trascendentales al mismo tiempo que marcó toda una época en la creación musical. Este retrato corresponde al período en que fuera director musical en la corte de Weimar, en 1714. Muy pocas de sus obras fueron publicadas en vida, por lo que los estudiosos de la música prefieren agruparlas por períodos, y la mayoría de los musicólogos lo considera como un compositor de marcada tendencia religiosa.

Antonio Vivaldi hizo sus principales aportes a la música instrumental, y algunas de sus obras, cuatro conciertos, fueron transcritos por Bach para ser interpretados en órgano. Vivaldi nació en 1675, y en sus conciertos estableció la forma de dividir estas obras en tres movimientos, lo que se mantiene hasta hoy. Este retrato de Vivaldi fue hecho en su juventud y es muy poco conocido, aunque bastante fiel.



Una armonía entre el cielo y la tierra

El hombre primitivo tuvo en su voz el primer instrumento musical y ligó los sonidos a la magia para defenderse de los malos espíritus, atraer a los buenos, acompañar a sus muertos o alegrarse con motivo de victorias, de buenas cosechas o del amor.

En las paredes de las cuevas en que vivió el hombre del paleolítico se han encontrado pinturas impresionantes de realismo y vida.



Cantante y arpista sumerios vestidos con el "kaunakes", especie de falda de pelos de cabra usada por los pueblos mesopotámicos

Los maravillosos bisontes pintados en las cuevas de Altamira, cerca de Santander, España, son obras de un arte tan avanzado y en desproporción con el estado de civilización de aquellos hombres primitivos, que costó mucho que fueran aceptadas como auténticas; hasta se tildó de falsario a su descubridor. El arte plástico se ha podido conservar porque fue trabajado en material duradero. En cambio, las

manifestaciones de la poesía y la música de aquellos remotísimos tiempos no se supieron fijar y sólo por tradición oral y en épocas más recientes pudieron ser recordadas y transmitidas.

El hombre de esa época tuvo un sentido artístico manifestado en diversas formas primarias, donde se expresaba una sensibilidad aguda e intensa a veces, pero instintiva, que no conocía técnicas ni leyes. Es el arte que encontramos aun hoy en las tribus que se desenvuelven en estado salvaje.

Largo recorrido

Fue necesario que transcurrieran siglos de civilización para que se despertara el sentido de la verdadera música, para que se descubriera este arte nuevo y joven, la última y más fina expresión de la sensibilidad. Levantó los monumentos más impresionantes y de más pura y equilibrada belleza; compuso los más grandes e inspirados poemas; cinceló en el mármol las estatuas de clásica perfección, pero el hombre no supo crear obras musicales.



Dios griego Hermes, considerado el inventor de la lira y lo flauta. En el grabado aparece llevando el caduceo y la lira de siete cuerdas

Sin lugar a dudas que la voz humana es el más viejo instrumento de que se valió el hombre prehistórico para dar forma al sentido musical que lleva en su espíritu.

Tuvo que preparar su espíritu trabajándolo con el estudio y el dominio de las diversas disciplinas en todos sus aspectos, desde el concreto de las ciencias naturales al más abstracto de las matemáticas, hasta llegar a un refinamiento que le hiciera capaz de comprender y crear la música de nuestros tiempos.

Mágico y misterioso es el origen de la música. Su esencia está hecha en las más

encontradas características: universalidad y selección; de hálito inspirado y de estudio razonado y práctico; de místico transporte y temblor carnal. El lenguaje musical —al igual que el hablado— se elaboró a través de los siglos. Al evolucionar y

difundirse, formó dialectos; en algunas oportunidades pasó a ser lengua muerta, en otros se extendió por doquier, mientras que en muchos casos se estancó, sin rebasar demarcaciones geográficas reducidas. Y ofreció variedad suma: desde la tosquedad primitiva en los pueblos salvajes al refinamiento morbosos en países saturados de civilización.

Sonido muscular

En su origen, la música fue sensorial y exclusivamente vocal. Según la teoría formulada por Spencer, toda emoción y sentimiento aguijonean el sistema muscular, haciendo alterar ciertos músculos. Al quedar excitados» por el placer o alegría, se producen sonidos. Por esto, determinados estimulantes psicológicos acarrearán contracciones del pedio, la laringe y las cuerdas vocales. La misma voz es un gesto y —de acuerdo con Morselli— el lenguaje humano pasó por varias etapas: movimiento mímico, fonación onomatopéyica, fonación refleja emotiva, fonación articulada simple y, posteriormente, compuesta.

En opinión del filósofo Karl Stumpf, autor de *Los Orígenes de la Música* (1911), el arte musical salió de las exclamaciones que los hombres primitivos usaban como señales. Por otra parte, Karl Bucher, sociólogo, estableció que todo ejercicio corporal regular tiende a constituirse rítmicamente, y para establecer este orden que atenúe el esfuerzo, el hombre canta, con la particularidad de que intervienen varias personas. Mientras uno inventa estrofas, el resto repite un estribillo en forma constante. Así —según este sociólogo—, los movimientos de los trabajadores inspiran música, letra e, incluso, los gérmenes del arte dramático.

"En nuestras sensaciones musculares — dice Jean d'Udine— halló la música la noción del compás y el isocronismo se determinó al andar o correr, o cabalgar o remar. De la fase rítmica se pasó a la prosódica y de ésta a la melódica.

Los números

Si en el orden cosmogónico, según expresión teológica del Evangelista San Juan, el principio fue el Verbo, en la música reina el Número. Pueblos de la Antigüedad concedieron especial virtud a dos cifras: 5 y 7. Posteriormente ambas determinaron

la existencia de dos sistemas tonales, el pentatonal y el heptatonal, si bien sus raíces se hallan en antiquísimas civilizaciones de China y Mesopotamia.

Según las creencias, el 5 aportaba salud y felicidad. Por otra para, el 7, la pureza y la superioridad.

La magia siempre estuvo vinculada a la música y los instrumentos de que se valieron los hombres en la etapa preliminar del nuevo arte. Por ejemplo, la lira de Kermes —a imitación del cielo— consta de siete cuerdas con la siguiente correlatividad en escala descendente: Re (la Luna), Do (Mercurio), Si bemol (venus), La (el Sol), Sol (Marte), Fa (Júpiter) y Mi (Saturno). Diodoro de Siracusa atribuyó al mismo Hermes la invención de la lira de tres cuerdas, que simbolizaban las tres estaciones que regían a los egipcios: la cuerda más aguda representaba al verano; la más grave al invierno, y entre ambas se hallaba la primavera.



Tambor usado por tribus indígenas de África oriental, instrumento asociado a las expresiones musicales más antiguas que se conocen del hombre.

Música corporal

Junto a la música vocal se cultiva la instrumental. A pesar de la incultura, los instrumentos productores de ruidos son contruidos teniendo en cuenta la proporción y distancias sonoras, pero resaltan lo imperfecto y rudo de la manufactura. Los pueblos primitivos advirtieron que el sonido es tanto más agudo a medida que disminuye su tamaño. El melodismo instrumental tomó recién auge con el empleo de los tubos de caña, láminas de metal, madera y cuerdas.

El origen de los instrumentos musicales —tal como los utensilios— está en el cuerpo humano, según Curt Sachs, en su obra *Die Musik instrumente*. Del cuenco de la mano se pasó al vaso para aplacar la sed; del puño a la porra; de los dedos al azadón para escarbar la tierra; del brazo al remo.

El organismo reúne variados elementos sonoros. Y los hombres de la prehistoria no desconocieron ese hecho. La garganta y la boca, castañeteos, palmadas, taconeos y azotes producidos por dedos, manos, brazos y pies dieron forma a la música corporal rítmica que se popularizó y aún se mantiene en pueblos indígenas. La alianza entre organismo y utensilios explica la denominación "organon" dada a estos últimos por los griegos.

Como el cuerpo humano no es suficiente para provocar una integridad sonora, se la amplió mediante prolongaciones artificiales usando el tablado para el taconeo; castañuelas y platillos reemplazan a las palmas; los azotes, por las pieles tensas de animales, y, también, instrumentos de aire desplazan a la melodía vocal.

Orquestas

El hombre primitivo usó instrumentos autófonos, tales como caracolas marinas, cuerdas del arco para cazar, etc., que producen sonidos rítmicos por movimientos vibratorios mediante el punteo, percusión o roce. Luego el proceso evolutivo y de constante progreso desembocó en la transformación del simple tubo al pico, lengüeta, silbato o trompeta, flauta y, por último, oboe o clarinete.

Primitivamente, la flautilla de bambú daba un solo sonido. Al asociarse individuos podían hacer sonar la nota de su caña, obteniendo de esta forma las melodías instrumentales. Luego se reunieron varias cañas de tamaños variados que sujetas a dos barras transversales (llamada más tarde flauta de Pan, siringa, cálamo o fístula) pudo ser accionada por un intérprete. Al comprobarse que un mismo tubo sonoro podía dar numerosas notas si se le dotaba de diversos orificios y se tapaba el agujero, se descubrió la flauta recta o de pico.

Finalmente, la flauta se asoció a otros instrumentos, originándose agrupaciones nacidas en siglos pretéritos, actualmente popularizadas como orquestas y bandas. Antiguamente los grupos solían acompañar las fiestas y danzas que se organizaban con el fin de honrar al tótem de la tribu, costumbre que aún subsiste.

Liturgia y Magia

Las doctrinas cosmológicas inspiraron una concepción universal que abarcaba todo lo existente. Los pueblos primitivos elevaban a la categoría de dogma la relación

absoluta entre la virtualidad de los números, el curso del orbe y la armonía. Todavía hay poblaciones en estado salvaje que ponen cierta veneración en sus prácticas litúrgicas, sustentadas por el fetichismo y la idolatría que dieron forma a sus ritos mágicos.

Cada sistema musical antiguo tomó como base un instrumento peculiar, al que se le adjudicaba origen litúrgico o se le atribuían virtudes mágicas. Así, el Asia Oriental otorgó supremacía al kin —instrumento favorito de Confucio, por su sonido—, el cual encerraba la pureza de lo sagrado. En la India, el instrumento preeminente era la vina, que se constituyó en el símbolo de la amada del dios Mahadeva; el ud —que antecedió al laúd— obtuvo el primer puesto en Arabia por atribuírsele relaciones cósmicas; la lira —que podía construirse con tablas o discos de metal— fue el preferido en Indochina e Indonesia y su afinación tenía principios análogos al de la mística flauta de Pan.

Ligada la superstición al arte, hoy sigue permanente ese principio en países donde se vive en estado primitivo, como es el caso de Java, región en que se estima que los instrumentos son seres dotados de alma, poseedores de fuerzas misteriosas y *"tan dignos de respeto sumo que desde siglos atrás se los guarda con toda solemnidad en los palacios de ciertos príncipes"*. A ellos se les da el trato de señor y, por si esto fuera poco, se les adjudican denominaciones como "lluvia de aromas", "el que nos induce a sonreír" o el "consolador que procura paz al ánimo".

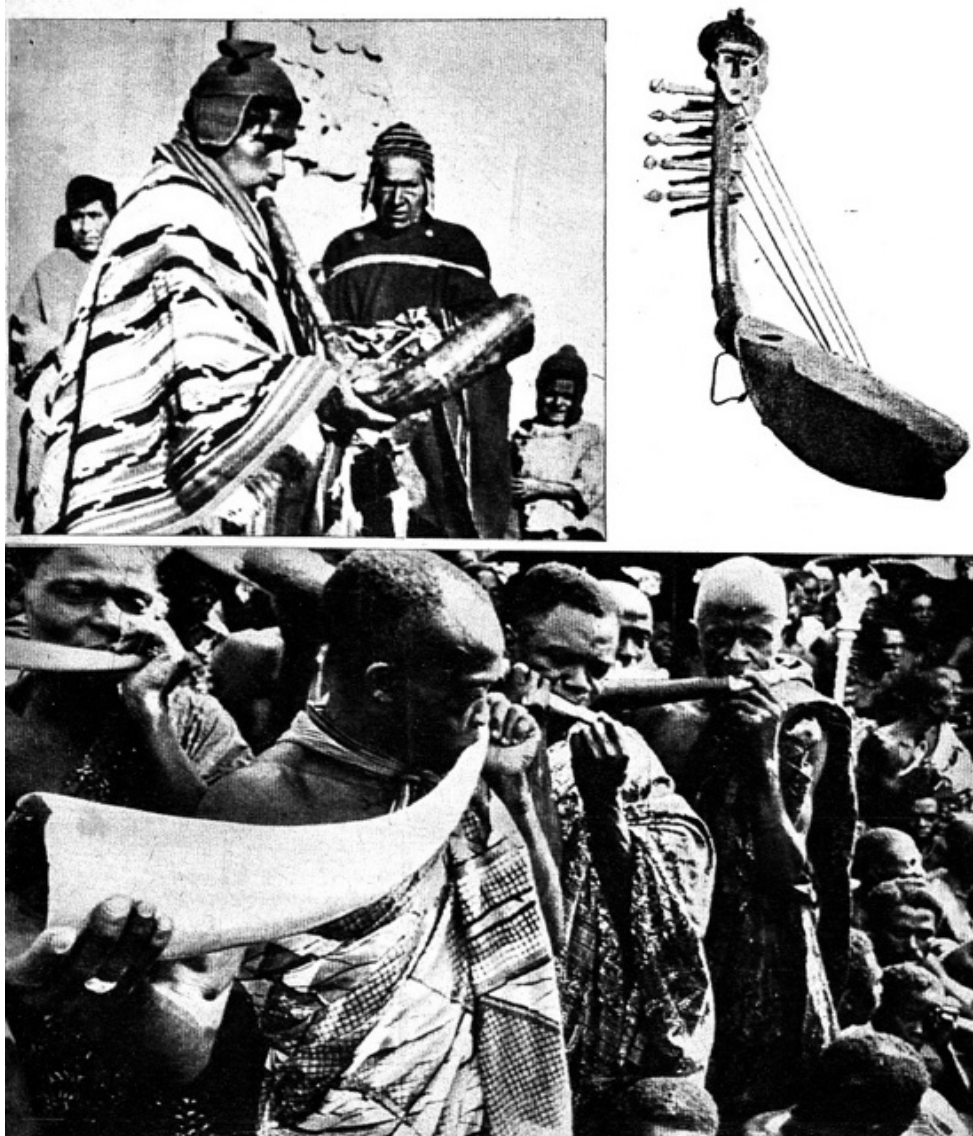
Las supersticiones no fueron exclusivas del Oriente. También se presentaron en Europa y, de acuerdo a leyendas germánicas, Odín inventó la música y cuando la diosa Bryhild fue liberada por Sigurd, le proporcionó un brebaje mágico, merced al cual el liberador entró a poseer virtudes secretas, preces beneficiosas, canciones variadas y alegres discursos. Los elfos daneses que rondaban en los bosques permanecían ocultos sigilosamente detrás de los troncos y enseñaban el canto a los antiguos pastores.

La música siempre estuvo vinculada al espíritu humano. Tosca o elevada, informe o madura, sensorial o emotiva, sensual o frenética, hizo sentir su poder sobre el espíritu en todos los pueblos con un lenguaje otrora simbólico y actualmente técnico. Sus diversas manifestaciones subrayaron la exaltación divina ante lo más bajo de la ruindad humana, confirmando quizás lo pregonado por Don Quijote, que

proclamó —mucho después— que *"donde hay música no puede haber cosa mala"*.

El encantamiento

Jules Combarieu, francés, autor de *Histoire de la Musique*, describe numerosos casos de costumbres arraigadas entre pueblos primitivos.



Arriba Izquierda: Indio boliviano toca el enke, especie de cuerno sonoro. Arriba derecha: Arpa que tañen los nativos del ex Congo belga otro instrumento de larga tradición. Abajo: Orquesta indígena de Ghana con instrumentos de aire hechos a base de cuernos que todavía son utilizados por algunos pueblos primitivos para acompañar sus danzas y fiestas rituales.

El encantamiento o conjuro, según el autor, es el prototipo del arte musical y del poético, porque los pueblos primitivos asimilan los fenómenos de la naturaleza.

Los poderes invisibles o espíritus invaden el mundo, por cuanto las supersticiones populares desconocen leyes físicas. Y para dirigir aquellos fenómenos a las conveniencias del individuo o de la tribu, cuentan con el mago, que, según Herodoto, estaba encargado de un canto especial denominado teogonía entre los persas, indispensable en los sacrificios.

La magia musical se caracteriza por una universalidad que abarca antiquísimas civilizaciones y pueblos que aún viven en estado primitivo. Tras esta etapa vendrán dos lentas evoluciones: la religiosa, con su culto escrupulosamente organizado, y la del sentimiento directo de la Naturaleza.



La trompeta etrusca era famosa en la antigüedad y su potente sonido aterrizaba a los guerreros enemigos

El canto mágico asocia al texto musical una serie de frases que desconocen toda preocupación y que sólo tienen significado claro para los iniciados. Predominan en él la repetición melódica y la insistencia rítmica de ciertas fórmulas mágicas. El conjuro se convierte en un arma defensiva u ofensiva que empleaba el hombre ignorante contra los espíritus maléficos en un medio natural hostil. Cuando la civilización avanza, los malos espíritus se transforman en divinidades clementes y al conjuro musical sucede el lirismo religioso. Finalmente el arte desecha esta segunda etapa y se transforma en vehículo de puro deleite.

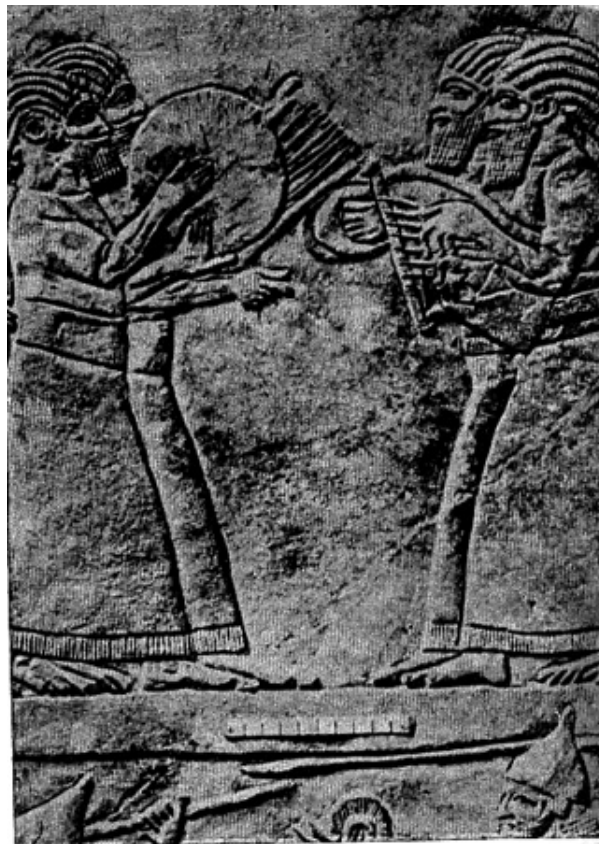
Antiepidémicas.

El canto mágico no fue sólo un arma contra los espíritus maléficos sino contra las epidemias y perturbaciones mentales, hemorragias, luxaciones y enfermedades en general e, incluso, mordeduras de serpientes se estimaban curadas con los melodiosos sonos de una flauta arcaicamente

confeccionada o el ruido sincopado de un tambor.

Aun en nuestros tiempos no es raro comprobar el empleo de medicinas mágicas, mientras hay gente que escucha con atención y veneración los salmos de los curanderos.

Los instrumentos primitivos tenían muchas aplicaciones. Las campanas que anuncian óbitos se utilizaban en muchos lugares para ahuyentar los espíritus. Se cantaba al amor y al odio, a la paz y a la guerra, a la salvación y a la perdición. Se pedían lluvias, se imploraba la concepción de hijos o se trataba de devolver la vida a los difuntos. Aquello que los hombres no podían obtener por sus propias fuerzas, confiaban lograrlo por musicales conjuros, uniendo la ilusión a la esperanza.



Muestra del arte asirio del tiempo de Asurbanipal (siglo VII a. C.)

Instrumentos musicales contruidos con trozos de esqueletos humanos fueron empleados en exorcismos: tibias o fémures convertidos en trompetas y cráneos transformados en tamborcillos o adosados a un instrumento de aire semejando una

caja de resonancia. Recibían tales honores ciertos jefes de tribus, famosos por su valentía, a fin de que conservaran sus características después de muertos.

Jacob Grimm acogió en su obra *Deutsche Mythologie* una leyenda nacional de Suecia y Escocia que se refiere a ese legendario aspecto: "Una malvada mujer arrojó al agua a una joven. Con los huesos del cadáver construyó cierto músico un arpa singular. Las clavijas eran los dedos de la muchacha, y las cuerdas sus dorados cabellos. Ese músico, una vez terminada la labor previa, tañó el instrumento, matando así a la mujer criminal".

Por otra parte, el obispo Niceto, en su *Laude et Utilitate Canticorum*, escribió que si David expulsó al demonio, no lo hizo por su propia virtud musical, sino porque la madera del instrumento y las cuerdas en tensión ofrecían la imagen de la Cruz.

Música y danza

Para lograr determinados efectos, la magia utilizó como trampolín a la música. Para invocar la lluvia, las melodías tomaban dirección 'ascendente'; el trueno era imitado con realismo vulgar; la recuperación de la calma tras la tempestad se encontraba mediante calderones expresivos.

El poder mágico también se extendía a las danzas rituales. En monumentos antiguos, toda escena musical desempeñó una función complementaria del asunto representado, el cual frecuentemente tenía carácter religioso o funerario. Los instrumentos se adornaban con esculturas o dibujos simbólicos y su misma construcción era objeto de fórmulas mágicas. Para reafirmar los conjuros, nació la danza. Es mimética en cuanto a las actitudes y ritual en lo referente a la finalidad.

También hubo canciones guerreras y epitalámicas que traspasan los ángulos reducidos de su origen. Se les halla en continentes y alejadas regiones, como en la Polinesia.

A pesar de los avances, el primitivismo de ciertos pueblos los hizo refractarios a toda reforma, conservando sus mitos, ritos, prácticas totémicas y sus cultos que pasan del éxtasis a la exaltación. "*Los cantos —escribe Píjoan en su Historia del Mundo— se repiten sin fatigarse. A veces son cortas estrofas en honor al tótem; otras, simples onomatopeyas y sonidos guturales; las matracas y tambores resuenan en el espacio durante noches enteras acompañando danzas y más danzas,*

procesiones y nuevos cantos. Se suceden días y días en que apenas se come o se duerme". Todo el ceremonial estaba regulado por los *chamanes*, quienes conocen los cantos y deben enseñarlos a las nuevas generaciones. El estado de enajenación a que llegan los primitivos es favorable a las manifestaciones del subconsciente, constituyéndose en la primera forma de producción artística. El ritual exige caretas, disfraces y objetos litúrgicos como decorados, tambores y matracas, objetos que son de rara uniformidad. Por ejemplo, las matracas de los indios de la costa americana del Pacífico son análogas a las de los salvajes de Nueva Guinea y aun de ciertos naturales de África. Los grandes tambores llamados "huehuetl", con cuyos redobles los aztecas acompañaban sus sacrificios humanos en los teocali, están en uso entre los indios de México y en Guinea.

Los instrumentos usados en esas expansiones del espíritu tenían muchas veces un origen zoológico. A tales fines sirvieron los cuernos y colmillos, y los caparazones, conchas y pieles. También el reino vegetal contribuyó crecida y eficazmente al material organográfico de aquel período donde primaba la tosquedad ingenua y rudimentaria.

Debe advertirse que los aspectos musicales guardan gran parecido entre los pueblos de la misma etapa económica.

La evolución de los instrumentos musicales sigue por lo común una dirección que va desde el instrumento de trabajo al instrumento reservado para el culto y acaba convirtiéndose en instrumento propiamente musical. Por ejemplo, el "arco de tierra" pasa a convertirse sucesivamente en arco ritual y cítara o laúd; el recipiente, en vaso de sacrificio y, por último, en tambor.

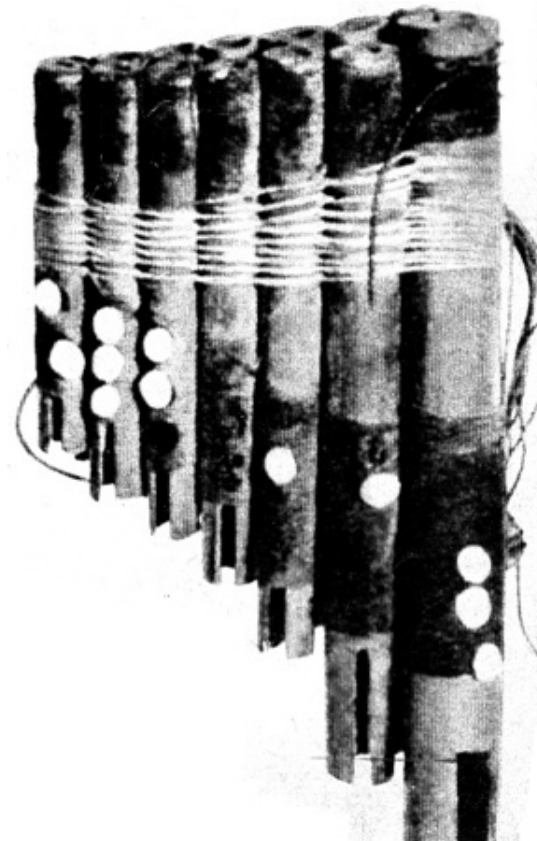
En su libro *El origen fundamental de los animales, símbolos de la Mitología y las Escrituras Antiguas*, Schneider expone que la transición de los gritos, símbolos hacia una melodía propiamente musical, representó una evolución producida naturalmente a medida que los hombres perdían el contacto diario con los animales.

Instrumentos antiguos

Construido con simples trozos de madera y dos cuerdas semejando un violín infantil, el "ravanastrón" se conocía en la India 7 mil años antes de Jesucristo. Fue inventado por el dios de las diez cabezas de Ceilán llamado Ravana, según dice la

leyenda. Otro instrumento de similar importancia, pero posterior en el tiempo (dos mil años antes de Jesucristo), fue denominado por los árabes con el nombre de "raban". En el año 711 pasó a Europa luego de la invasión a España, cumpliéndose así con la divulgación de la música y de costumbres en las regiones invadidas.

Los instrumentos primitivos tienen una clasificación mística. Entre ellos se pueden mencionar las flautas, litófonos, metalófonos, cítaras, oboes primitivos, cascabeles, troncos huecos, cuernos, trompetas, zamponas, conchas marinas, triángulos, zumbador, castañuelas, sistro, arpa-lira y tambores de variadas formas como el barril, la olla, copa, etc.



Flauta de caña, uno de los instrumentos más usado por la civilización incaica en sus ceremonias religiosas

Acerca del tambor. Henry Cowell expresa en su trabajo *Música en Pueblos Primitivos* que esta manifestación sonora no produce placer: "Es un arma para aplacar las iras de los enemigos superiores y un consuelo para la propia vida, arriesgada e incierta".

Constituía una necesidad y se utilizaba para ahuyentar los malos espíritus. En las tribus era frecuente – aún persiste el rito- que todos participaran en la ejecución musical, cantando a coro y apoyando la voz con tambores. El lenguaje musical tenía un sentido simbólico y había que interpretarlo con absoluta exactitud para evitar el enojo de la divinidad. Hay asimismo señales de tambores (tam-tam), con sutilísimos cambios rítmicos, cuyo sentido conocen escasas personas.



Mujer tocando e tamboril y flautistas en un festejo inca

Polifonía Primitiva

Una obra del Dr. Marius Schneider, editada en Berlín en 1934, muestra la polifonía de los pueblos primitivos. Su primer volumen está dedicado a los pueblos que aún viven en ese estado, entre los que el autor residió por un tiempo. En Samoa y África Oriental, los pueblos indígenas asocian varias voces en forma similar a la expuesta por Hucbald y consignada en los libros troparios y secuencias de la abadía de San Marcial, de Limoges. Otros pueblos primitivos registran ciertas variantes

hetefónicas formadas ya por duplicación, ya por imitación libre, por el uso del bordón o nota pedal. Y las voces siguen movimientos paralelos, pendulares, además del severo paralelismo a intervalos de cuarta o quinta.

Para hombres sabios

China se atribuye la invención de la música, así como la de todas las artes útiles, como la escritura ideográfica, el calendario y la institución matrimonial. Entre los naturales de ese país figura Kong-Tsé (Confucio), entre los años 571 y 478 antes de Cristo. Su doctrina concedía gran valor al arte, el estudio y la bondad. La doctrina musical china, varias veces milenaria, fue expuesta oficialmente en el *Li Ki ó Memorial de la Música*.

Cierto emperador llamado Ts'in ordenó en el año 221 antes de Jesucristo que se arrojase al fuego todos los libros existentes, salvo los que trataran de medicina, agricultura y presagios. Transcurrido algún tiempo, al expirar el siglo XI de nuestra Era, un sabio llamado Se-Ma-Ts'ien recogió el texto citado, escondido piadosamente por las generaciones precedentes para salvarlo de la destrucción. Las teorías musicales pudieron así ser conocidas y se leen con interés desde que M. Chavanes las tradujo a fines del siglo pasado. La música —según historiadores— sólo estaba reservada para los "hombres sabios".

La música, para los chinos, podía definirse como sigue: *"Los sonidos claros y distintos representan el Cielo; aquellos amplios y fuertes representan la Tierra. La sucesión de los movimientos en una danza representan las cuatro estaciones; las evoluciones simbolizan los vientos y las lluvias. La música es la armonía del Cielo y de la Tierra. Mediante la armonía todos los seres nacen y mediante la jerarquía la multitud deja de ser igual"*.

La moral no pretende exaltar los sentimientos, sino estudiarlos, lo cual se produce con la música y los ritos. *"Cuando los ritos y la música se presentan dados y completos, Cielo y Tierra cumplen sus respectivas funciones"*.

En el Libro de los Versos figuran himnos de los antiguos monarcas, donde se puntualiza lo siguiente: *"Como la música emociona profundamente a los hombres nada el punto de hacer cambiar los usos y transformar las costumbres, por tal motivo los antiguos reyes dispusieron que fuera parte de la enseñanza"*.

Según la tradición, el emperador Hoang-Ti ordenó a su maestro de música que visitase los confines del Imperio. Recorriendo este músico cierto valle, cortó un bambú, sopló en él y brotó un sonido. Un ave fénix cantó seis notas a partir de la emitida por la acción anterior; otro hombre cantó seis notas más y distintas a las anteriores. Ambas series quedaron repartidas en filas de tonos enteros, formándose así la escala que los europeos llaman pitagórica o cromática.



Arpita babilónico en una figurilla de tiempos de Hamurabi, el soberano que reino en toda Mesopotamia en el año 1730 antes de Cristo

Posteriormente se creó una escala duodécuple y otra pentáfona. En el tercer siglo de nuestra Era, el teórico Liu Pouwei extendió el ciclo de quintas a las de doce notas de la escala cromática, describiéndola de la siguiente forma: "Fa engendra Do; Do engendra Sol; Sol engendra Re", y así sucesivamente. Cada nota de la escala pentáfona tenía nombres y significación precisos: Fa (Kong) representaba al

príncipe; Sol (Chang), a los ministros; La (Kio), al pueblo; Do (Che), los negocios, y Re (Yog), a los objetos.

Cada canción poseía una significación adecuada y debía entonarse teniendo en cuenta el carácter y espíritu de cada ser humano. Según Se-Ma-Ts'ien, el *song* corresponde a los hombres generosos, tranquilos, dulces y correctos; el *Ta-ya*, a los magnánimos, penetrantes y sinceros; el *Sies-Ya* a los respetuosos, moderados y amantes de los ritos.

Virgen y madre

Los chinos fabricaron gran número de instrumentos, cuyos orígenes, según la tradición, se remontan a la época en que el país era gobernado por espíritus celestiales llamados *Ki*. Dice una leyenda que los creo Ninva, mujer sobrenatural — virgen y madre a la vez— que vivía en la época de Fo-Hi. Acompañaban el canto y la danza. Si éstas eran guerreras se añadían escudos y hachas; si eran pacíficas, las plumas y estandartes contribuían a realzar el interés del espectáculo. Los instrumentos se agrupaban en ocho especies: piedra, metal, seda, bambú, madera, cuero, calabazas y tierra. También tenían juegos de campanas afinadas cromáticamente, como nuestros carillones actuales. Las campanas eran cuadradas, ovaladas, cilíndricas o en forma de vaso. Las instaladas en los templos de Confucio, experto en tocar el laúd, y Buda llamaban a los fieles, en tanto que otras se destinaban a reclutar la milicia. También se servían de piedras sonoras.

El *gong* (lo), que utilizaban las orquestas, expulsaba a los malos espíritus, despertaba la atención de los dioses adormecidos en los templos, redimía a la Luna del dragón que la devoraba durante los eclipses, etc.

Entre los de viento había flautas de Pan (paisiao), flautas de bambú con agujeros (siau o yo), flautas traveseras (ti o cheu) y trompetas.

El kin, especie de laúd, resaltaba entre los instrumentos de cuerda. Primero tuvo cinco cuerdas y más tarde siete (do, re, fa, sol, la, mi, si), continuando en sucesión ascendente la escala pentáfona.

Cada instrumento tenía asignado un carácter propio. Las campanas eran bélicas, heroicas las piedras sonoras, recogidos los instrumentos de cuerdas, mientras que los de viento daban la sensación de amplitud. Formando rudimentarias orquestas,

se asociaban en las ceremonias religiosas, fiestas cortesanas, actos militares, etc., donde también con frecuencia tenían gran auge los cantos colectivos y la danza. Corea adoptó de China la teoría musical y numerosos instrumentos musicales, a los cuales se pueden agregar algunos indígenas como el hyen-keum, similar al kin, y para el cual existe música escrita en notación propia de aquellas tierras.

Herencia musical

El Japón posee un refinamiento musical superior al de China. Admite el sentimiento cósmico y su instrumento favorito es el *koto*, especie de cítara de bambú de tamaños variados, cuyo número de cuerdas es de seis a trece.



Pareja con flauta ejemplo de la tradición musical japonesa, en una ilustración del siglo XVIII

Es similar al kin de China. Japón posee dos instrumentos auténticamente indígenas: el yamato-goto y el ya-mato-bué, ambos de cuerda, cuya invención data de tiempos

en que cierta diosa Amé comenzó a danzar ante la caverna donde se refugiaba la gran diosa del Sol, después de haberla ofendido su hermano. En Nara existe un yamato-goto del año 738.

La música nipona era hereditaria e, incluso, podría ser calificada como un monopolio familiar. Todo maestro consagrado solía nombrar heredero suyo al más sobresaliente de sus discípulos, quien tomaba el nombre de aquél. Por otra parte, los músicos también quedaban adscritos a la servidumbre de algunas casas de la nobleza imperial.

Espontaneidad

En la India, la música tenía mayor espontaneidad e inspiración que en el Celeste Imperio. Sus rasgos principales eran el origen mitológico, lo que inspiró leyendas y simbolismos; constante predominio del compás ternario; división cromática de la escala en 22 intervalos en los cuales tenían su vertebración las melodías. Tuvo poca influencia sobre el arte musical europeo, a diferencia del sánscrito o lenguaje hindú.

El entronque de lo divino y lo humano ofrece tradiciones filarmónicas notables. Saraswati, especie de Minerva, considerada como diosa de la elocuencia y la música, fijó la escala musical. El dios Nareda inventó la vina o laúd primitivo; Visnú, encarnado en Krishna, tocaba la flauta; Ganesa, diosa de la sabiduría, tañía el tumburu. Igual que en China, las notas tenían cierta relación con los individuos.

El Mahabharata muestra el elevado concepto otorgado a la música. Se honraba a sus cultivadores, quienes ocupaban altos cargos en las principales cortes al servicio



La música en India un origen mitológico, inspirando numerosas leyendas. En la imagen genio danzante, figura en bronce de Nepal.

de los monarcas o de las damas palatinas. El canto era muy apreciado, pero seducía, especialmente el de los eunucos, por la dulzura de la voz. Estos eran tan solicitados para el ejercicio docente de la música que Arjuna, un personaje hindú, se vistió como los eunucos para poder ser maestro de una princesa real, luciendo pendientes, pulseras y peinándose como era de rigor.

La teoría musical india tenía por base al *raga* (forma melódica comparable a las antífonas del canto llano). Tomando como base un raga, se establecían nuevos cantos modificando sólo los ritmos y melismas. Sarngadeva, autor antiguo, trazó una lista donde figuran 264 ragas. Los había osados y amorosos: conducían al éxtasis o a la serenidad. En la India no se utilizó el elemento cósmico imperante en China, sino el elemento zoológico.

La música vocal e instrumental de la India tenía variadas aplicaciones, tanto en el seno de la religión como en la suntuosidad de los palacios y entre la gente humilde. El canto litúrgico del Saman emplea desde 25 siglos atrás la escala de siete notas, que es descendente como en otros pueblos orientales.

Los Vedas —obra equivalente al *Antiguo Testamento* de los hebreos— insinúa que allí se practicó una especie de salmodia caracterizada por rebasar los angostos límites del acento puramente oratorio. Alternaban con las mismas sencillas cantilenas interpretadas por tres o cuatro cancionistas.

El más difundido de los instrumentos es el laúd. En la India meridional recibía el nombre de vina; en la septentrional se llamaba bin y podía puntearse con los dedos. La vina, semejante al kin chino, está considerada como una especie de cítara con mango de bambú. Sus cuerdas —según Lachmann— serían primitivamente las cinco de la escala pentafónica, si bien colocadas en diferentes formas: re, fa, sol, la, do. La vina ocupó lugar preponderante, al igual que las arpas y cítaras, en los pueblos antiguos. También figuran la sitar (de cuerda); ravanastra, ravana y amrita (instrumentos de arco); típicas flautas, oboes, cornamusas y trompetas (instrumentos de viento).

La queironomia

La cultura egipcia es la primera que atrae en el contexto histórico de la Antigüedad. Se remonta a más de cuatro mil años antes de la Era Cristiana, pero no han

perdurado melodías de esa época. Sólo los instrumentos reproducidos en bajos relieves son testimonios elocuentes de aquella cultura musical; sus agrupaciones muestran ya los comienzos de acoplamientos orquestales donde flautas, arpas y cantores se escuchan al unísono.



Instrumentistas egipcias tocando la flauta, el laúd y el arpa. La música en el antiguo Egipto era ejecutada por las mujeres y su graciosa presencia alegraba banquetes y ceremonias religiosas

Con palmadas se regula el ritmo y con movimientos de las manos (queironomia) el curso de la voz cantante. Los pueblos vecinos influyeron en forma diversa. Así, con las conquistas sirias penetraron en Egipto los oboes, laúdes, liras y tambores. La música adquirió un carácter vivo, y ciertos instrumentos como el arpa y el sistro llegaron a poseer un carácter sagrado en el culto a las diosas Isis y Hator. Los sacerdotes fijaron sus miradas en la música, descubrieron su valor ético y por tanto educativo y trataron de mantenerla pura de todo influjo extranjero, como sabemos

por relatos de Herodoto y Platón.

En Alejandría fue inventado el órgano, por Ktesrbios. Corría el año 180 antes de J.C. y Herón habla de él por primera vez hacia el 100 a. de J.C.

También en Asiría y Babilonia la música tuvo un valor religioso, como lo demuestran los documentos iconográficos de esas culturas. El panorama se aclaró mucho más cuando Curt Sachs logró descifrar un documento de Asur, del 800 a. de J.C., escrito con signos cuneiformes sobre una tabla de barro. Se trata de un acompañamiento de arpa que revela el conocimiento de la escritura a dos o tres voces y que obedece al sistema pentatonal.

Herederos de la cultura musical asirio-babilónica fueron los persas. Según Herodoto, habían proscrito la música religiosa, pero se ha comprobado que hicieron conjuntos orquestales y coros de mujeres y niños.

Los hebreos

La influencia de los hebreos ha quedado evidenciada desde que el cantor de Jerusalén llamado Idelsohn investigó las melodías de los judíos orientales, publicando además los cantos de los judíos yemenitas-babilónicos, que se han mantenido casi puros de todo influjo. Las investigaciones han demostrado que son una de las fuentes esenciales de donde nació el canto gregoriano.

La Biblia nos muestra el verdadero papel que la música tenía en la vida de Israel. En las ceremonias y en los instantes solemnes de la historia de ese pueblo, se realizaba la importancia del suceso mediante algún admirable salmo. Era un lirismo exaltado, estrechamente ligado a los instrumentos y coros.

La música se hallaba vinculada a toda la vida de Israel. Probablemente del Egipto trajeron usos musicales, ya que hubo instrumentos comunes. Sin embargo, el momento de mayor desarrollo musical coincidió con los reinados de David y Salomón. El primero de ellos había servido a Saúl y cuando ascendió al trono no sólo fue un poeta místico destacado, sino que también un músico brillante. Mención especial merecen los Salmos que eran verdaderas poesías donde se cantaba la historia de los israelitas, sus triunfos, los favores recibidos de Dios, etc.

En la Biblia también hay testimonios de las inclinaciones mágico-religiosas del pueblo hebreo. En el Libro Sexto se relata, por ejemplo, la acción de Josué, que

derrumbó las murallas de Jericó al son de las trompetas. También se describe la travesía del Mar Rojo por parte de los judíos al compás de los panderos, instrumentos de percusión que se habían popularizado en la "tierra prometida".



Fragmento de la Canción de Amor (XX dinastía), conservado en el Museo Egipcio de Turín

En Grecia la música se presentó con profundas perspectivas en la Antigüedad. Documentos plásticos, instrumentos conservados, relaciones históricas, testimonio de los teóricos y un pequeño número de documentos musicales prácticos forman un conjunto que nos permite tener una idea aproximada de la importancia que tuvo la música entre los griegos. Junto a ellos, luego el pueblo romano, que aunque dueño de un espíritu belicista latente, comenzó a gustar del ritmo, el canto y la danza con el advenimiento de los emperadores.

CARTEL

La emoción de escuchar música es compartida por las grandes mayorías desde que la producción discográfica, primero, y los medios de comunicación audiovisual, más tarde, permitieron que llegara al mundo entero. Tanto más profunda será esta emoción estética si se comprende y se cuenta con un conocimiento, si no acabado, por lo menos sustancial, de lo que ha sido la música en el desarrollo de la sociedad humana.

Este número dedicado a la música encierra un esfuerzo colectivo impregnado del nuevo espíritu que anima a quienes trabajamos para prepararlo. Adjetivos para este arte hay muchos y todos ellos le otorgan un alto vuelo, hecho que no puede significar que esté reservado sólo para minorías selectas.

Ligada estrechamente al devenir histórico, la música entrega en cada uno de sus períodos de desarrollo una clara expresión de las inquietudes que conmovieron a los compositores, curiosamente incomprensidos en sus propias épocas los más, de gran fama e influencia los menos.

El arte, como superestructura de la sociedad, es un índice claro de la incorporación a las más altas expresiones espirituales de aquellos sectores que, principalmente por motivos económicos, iban siendo postergados. Pero esta incorporación no siempre fue gradual ni voluntaria, sino que fue impuesta, exigida y alcanzada por la lucha de quienes reclamaron para toda la humanidad el disfrute de los bienes, tanto materiales como espirituales, aportados por artistas, científicos, técnicos, filósofos y soñadores.

Escuchar música constituye un paso más hacia la dignificación del ser humano, y, iras este objetivo, nuestra labor aporta una ordenada síntesis de varios siglos de historia, y en ellos los nombres de los grandes maestros se alzan para entregar las obras con las cuales expresaron, en sonidos, la ebullición de sus sentimientos.

Cada ser humano recibe la música como una experiencia propia, casi imposible de ser medida por normas igualitarias. A través de ella y de las emociones que provoca, el hombre tiene oportunidad de buscarse a sí mismo y, en esta búsqueda, hallar a sus semejantes y aun su proyección hacia los demás. Lenguaje universal, la

música acerca a los pueblos, ilumina interiormente, exalta aquellos valores difíciles de ser manifestados con palabras.

Tenemos un concepto claro de las limitaciones propias de un trabajo periodístico sobre la música y esperamos ser criticados, lo que habrá de darnos oportunidad para mejorar aún más nuestra labor en el futuro. Podemos confiar, sin embargo, en que la investigación sistemática y acuciosa de este número será útil para motivar una mejor comprensión del arte musical y también para interesar a quienes ven en él una emoción estética exclusiva de minorías exquisitas, porque, como se reafirma en estas páginas, la música es patrimonio de la humanidad entera sin discriminaciones.

Cronología



Siglo V al VII	La forma musical es la monodia, continuando la expresión prehistórica y antigua, procedentes del Oriente Mesopotamia y Egipto. En los conventos es sistematizada la Monodia en el Canto Ambrosiano o Gregoriano.
Siglo IX	Coronación de Carlomagno. Surge la Polifonía con diferentes modalidades: el organum, la diafonía y el discanto. Apogeo del Ars Antiqua.
Siglo XII	La Escuela de Notre Dame perfecciona la Polifonía con los maestros Leoninus y Perotino. Los nobles entonan las primeras canciones. Son difundidas las "Cantigas" de Alfonso X El Sabio.
Siglo XIII al XV	Nace el Ars Nova, con Philippe de Vitry y Guillaume de Machault; Renacimiento en Italia (1350); florece la polifonía franco-flamenca, y sus maestros son Ockeghem, Obrecht y Josquin des Prés.
Siglo XVI	El madrigal llega a las cortes italianas; nace la chanson. La Contrarreforma impulsa el nacimiento del Barroco Musical: Palestrina, Vitoria y Orlando de Lasso son sus cultores.
Siglo XVII	Monteverdi en Italia combina el drama con la música y utiliza la orquesta para acompañar el canto. A fines del siglo comienza el Período Clásico, con hegemonía francesa, ya Lully y Rameau rescatan los valores del rococó. Nacen Vivaldi (1675), Bach y Haendel (1685).
Siglo XVIII	El centro musical se desplaza hacia los países germanos; sus más destacados autores: Gluck y Mozart. La Revolución Francesa (1789) marca el comienzo del Romanticismo; la sinfonía se abre paso con Haydn y culmina con Beethoven.
Siglo XIX	Los románticos retornan a la sinfonía clásica; alcanzan mayor brillo con la composición pianística y el virtuosismo instrumental de Paganini en el violín y Chopin y Liszt en piano; y se conocen las obras de Schubert, Weber, Mendelssohn y Schumann. Brahms sigue en la sinfonía beethoveniana; Berlioz, el romántico francés de mayor relieve. La lírica germana aporta a Wagner y la italiana a Rossini. Desde 1848, con las luchas del proletariado,

la música busca temas nacionales, del folklore y de la tradición. Se agota el romanticismo, sur el posromanticismo con Bruckner, Mahler, César Franck y Richard Strauss.

Distintos países entregan sus creaciones cuyos autores más importantes son:

Rusia:	Glinka (1804–1857) Borodin (1833–1897) Mussorgsky (1831–1889) Tchaikovsky (1840–1893) Rimsky-Korsakov (1844–1908) Stravinsky (1882-1971)
Noruega:	Grieg (1843-1907)
Finlandia:	Sibelius (1865-1957)
Bohemia:	Smetana (1824-1884) Dvorak (1841-1904)
Hungría:	Bela Bartok (1881-1945)
España:	Albeniz (1860-1909) Manuel De falla (1873-1946)
Francia:	Bizet (1838-1875)
Italia:	Verdi (1813-1901)
Austria:	Schoenberg (1874-1951)

Capítulo 1

De las catacumbas a los trovadores

El cristianismo consagró el arte musical a Dios, pero escapó por sus propios caminos y fue la expresión pagana de alegría, de amos y de esperanza terrenal.

La población de Roma en tiempos del emperador Tito la constituían más de 20 millones de esclavos y unos 8 millones de hombres libres, es decir, casi tres esclavos por cada ciudadano. Las condiciones de vida eran tan miserables que



muchos desventurados esclavos preferían morir deliberadamente. Sin embargo, llegó el día en que comenzaron a oírse rumores en las cocinas, en los sótanos, en las minas, fábricas y casuchas de adobe de los grandes dominios rurales: en un país discante había nacido un nuevo Mesías, que no establecía diferencias

entre amo y esclavo, explicando que todos eran hijos del mismo Padre celestial y, por ende, tenían las mismas posibilidades de salvación eterna. Parece un milagro que el Cristianismo hubiese cautivado la imaginación de millones de desesperados que se aferraron al mensaje de esperanza, terminando por establecerse como la religión oficial del Imperio.

Más tarde, los emperadores romanos transformaron al Cristianismo en una fuerza política, explotando la fe cristiana como medio de lucro personal, pero por lo menos en la primera centuria después de la muerte de Jesucristo, cuando era peligroso declararse creyente, el fervor por la nueva doctrina fue completamente sincero. El desarrollo de esta doctrina escapa a la intención de este análisis, pero es interesante cómo influyó en el desarrollo de las artes.

Herencia Greco-Latina

Cuando apareció en escena el Cristianismo, las artes se hallaban en plena decadencia. Los griegos y los romanos habían adorado al cuerpo humano, mostrándose más bien escépticos respecto a las posibilidades de una existencia futura. Pusieron toda su alma en vivir la vida, considerando a la muerte como algo

sumamente desagradable, pero imposible de evitar. Los cristianos, en cambio, despreciaron la existencia terrenal, preparándose para la vida eterna.

Así, no fue fácil para los artistas permanecer fieles a la vieja escuela ateniense, ya que debían ponerse a las órdenes de los nuevos maestros so pena de morir de hambre. Hubo quienes prefirieron no renunciar a sus postulados, pero fueron ciertamente los menos, resignándose la mayoría a hacer las indispensables concesiones. Sin embargo, como ocurre invariablemente cuando se produce un conflicto entre el artista y su público, al final consiguió imponer nuevamente sus ideas. El origen del arte cristiano primitivo se encuentra en las catacumbas, donde los cristianos consiguieron hallar refugio en tiempos de peligro, siendo cementerios por más de 400 años. Lo viejo y lo nuevo, el arte de la superficie y el arte subterráneo se entremezclaron completamente, y aún hoy es difícil comprender dónde termina el mundo pagano y dónde comienza el cristiano.

La Roma pagana, con sus imponentes manifestaciones, dejó algún espacio a la música,



Los romanos no fueron originales en sus expresiones musicales, pero cultivaron el arte de los pueblos sometidos, imitando sus canciones y melodías. Tañedoras de laúd. Roma, Museo del Vaticano.

pero su actividad en este campo se limitó al goce ocasional y a la imitación del arte importado de los pueblos sometidos. El gran pueblo de conquistadores y legisladores no dejó muestras tangibles de un arte musical autóctono e independiente, pero su función decisiva fue filtrar los sistemas ajenos, seleccionando e importando instrumentos, reglamentando y divulgando los cantos, melodías y ritos aprendidos de los territorios dominados. Los principales tratadistas del romanismo, incluido San Agustín, transcribieron las teorías de los clásicos de la musicografía griega, entre ellas la escala musical establecida por el astrónomo Ptolomeo. De los músicos romanos, sólo se tienen escasas noticias de Marcipor y Flaccus, autores de los temas que acompañaban las comedias de Plauto y Terencio,

pero no quedan rastros de los ejecutantes, a menudo compositores, ni de los fabricantes de instrumentos que no sean de origen griego u oriental.

El trabajo reflejo duró cerca de ocho siglos, pero dio en Roma frutos abundantes cuando se sumaron a él las especulaciones teológicas y las celebraciones rituales, con el fervor de la fe cristiana. Los espíritus austeros que querían imprimir al arte de los sonidos un fin edificante y contemplativo, moderador y purificador, acción distinta al concepto estético del arte clásico, se vieron alentados por la libre propagación de la nueva fe, después del edicto de Constantino en el siglo IV. Pero en los muros de la Roma imperial permanecieron como elemento decorativo indispensable el arte de procedencia extranjera que acompañaba las farsas primitivas, las danzas en los juegos escénicos o las traducciones de dramas griegos, así como la alegre música de las paradas militares y los triunfos, los triclinios y las bacanales. Especialmente se conservó la flauta rústica y solitaria, que ya los etruscos habían hecho resonar, pues, según Ovidio, procedían de Etruria los músicos que tocaban flautas acompañando con excitantes melodías el rapto de las Sabinas.

Además del testimonio del poeta, se suma el de otros como Ateneo, al originar en Etruria las trompas y trompetas, la flauta curva, la doble flauta frigia, la flauta lidia y los instrumentos de metal. De Grecia llegaron la tibia y la cítara, que el historiador Dionisio atribuye a los árcades, y la lira, que Horacio recuerda acompañaba al canto en el templo de Venus. Con la lira, la cítara y la enorme variedad de flautas llegaron a suelo latino los expertos músicos de Ática, que estimularon a los jóvenes romanos interesados en profundizar la ciencia musical.

La riqueza instrumental de Roma se incrementó con el complicado órgano hidráulico llegado de Alejandría, los sistros, crótalos y timbales egipcios; salterios, sambucas, magadis y spadix asiáticos; castañuelas hispánicas llevadas por los gaditanos, y las relucientes trompetas de metal, como la buccina, tuba y lituus, descendientes de la gigantesca trompeta con que los etruscos aterrorizaban a sus enemigos antes de entrar en batalla.



Escena de las bodas Aldobrandinas. Roma Museo del Vaticano

Emperadores como Calígula, Nerón Vespasiano y Domiciano practicaron o protegieron el arte musical, y no sólo para su propio deleite, pues el teatro Odeón albergaba a 10 mil espectadores, A un subido costo se realizaban grandiosos programas musicales, remunerándose pródigamente a los ejecutantes. En el ocaso del Imperio, la música se estudiaba y cultivaba con intensidad, conservándose las formas del arte profano y, por un breve período, hubo una estrecha colaboración de los instrumentos paganos en el naciente canto cristiano. Desde Marco Aurelio a Constantino y aún más adelante, se delineó el pensamiento musical renovado opuesto al frenesí pagano de cantos y músicas. La discordia se exacerbó al punto de que el indignado obispo de Milán, Ambrosio, condenó el festín y las orgias de los partidarios de una religión abrazada por los emperadores:

"Desventura a aquellos que al amanecer empuñan la copa de la embriaguez, cuando deberían elevar a Dios sus alabanzas. Se cantan los himnos al Señor, ¿y tú, cristiano, tú tienes la citara en la mano?"

Predominio religioso

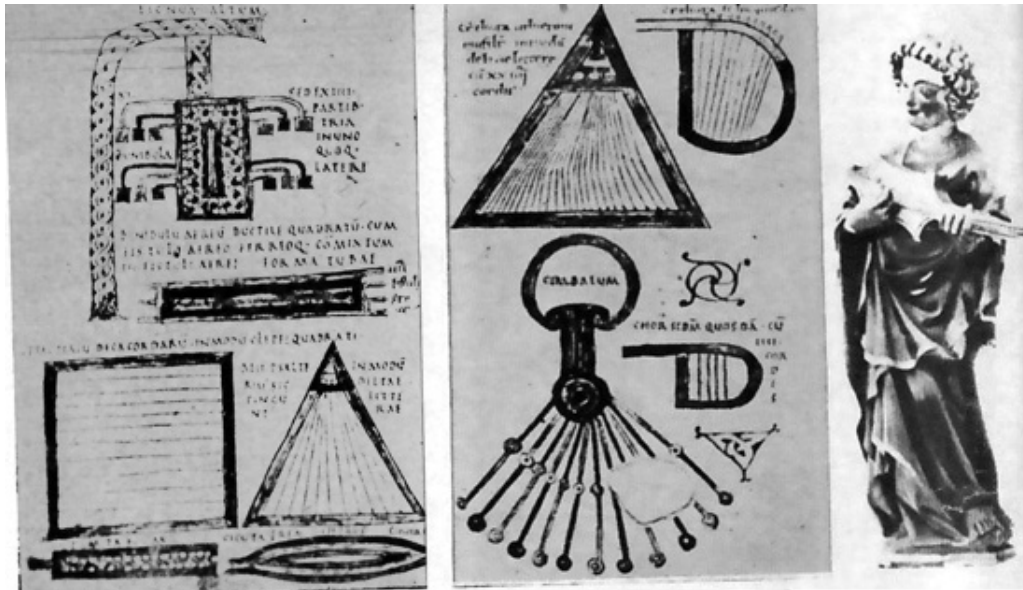
Sin embargo, estaba pronta la hora en que prevalecerían sólo un determinado estilo y un solo lenguaje- Las últimas descripciones del instrumental clásico y la citarodia sobreviviente fueron hechas por Isidoro, obispo de Sevilla; el obispo galo Sidonio Apolinar, que en el siglo V estuvo al servicio de Teodorico, rey visigodo de Tolosa, y por el filósofo y tratadista Severino Boecio. Ellos reprocharon el órgano hidráulico y las exhibiciones de virtuosos instrumentistas y exóticos cantantes, lo que demuestra que aún se permitían sus presentaciones. Pero en el siglo VII, cuando comenzaron las invasiones bárbaras en las provincias del Imperio y se anunciaba el período carolingio, y hasta comienzos del segundo milenio, la música profana desapareció del horizonte artístico, perdiendo la batalla ante las cantilenas sagradas. Los historiadores modernos consideran este hecho como algo inconcebible, o más bien ilusorio, producto de la carencia de documentos o testimonios directos. Los elementos de investigación se limitan a la valerosa obra de los monjes benedictinos, alguna crónica olvidada o un tratado medieval, y a los decretos de la Iglesia Católica.

El derecho a la libertad de culto, concedido por el emperador Constantino en 313, permitió abordar las manifestaciones de un canto útil a la glosa y la exaltación de la palabra divina. Las ideas musicales heredadas del mundo de la "Música Irregularis" fueron sometidas a minucioso examen, a menudo en forma tendenciosa, alegando la asociación musical al ideal religioso. Solamente San Agustín indagó las razones de la unión del canto



Instrumentos creados para ejecutar las Cantigas escritas por Alfonso X El Sabio en el siglo XIII para exaltar los milagros de la Virgen.

con la palabra divina, y aunque mostró intolerancia por el abuso de las significaciones simbólicas, no consiguió detenerlo. En sus *Confesiones* expresó: *“¡Qué exclamaciones, para Ti, Dios mío, cuando leía los Salmos de David, cánticos de fe, himnos piadosos, que hacen humillar a los espíritus orgullosos! ¡Qué voces daba yo, todavía novicio de tu santo amor, todavía catecúmeno como el catecúmeno Alipio!”*



Serie de instrumentos antiguos que figuran en el Tratado de Música del filósofo romano Severino Boecio (475-525) en el cual se describe el instrumental clásico

Entre los años 514 y 336, bajo el pontificado de Silvestre I, apareció la primera Schola Cantorum para la educación musical de los cantores del templo. A las salmodias cristianas se les unieron más tarde los himnos provenientes de Oriente, pero *"durante tres siglos, hasta San Agustín, el tono de lección reiterado lentamente y sólo al final del versículo modulado en el estrecho ámbito de pocos intervalos, fue la única manera que convenía al arte cristiano"*, señala el investigador italiano Gaetano Cesari.

El grave canto salmódico prevaleció por sobre otras manifestaciones, pero es difícil aceptar que no queden evidencias siquiera indirectas de una coexistencia con las melodías tocadas en banquetes, e interpretadas por jóvenes esclavos o libertos; las *neiae* fúnebres, ejecutadas por mujeres que *seguían* al féretro y a las que

secundaba un flautista, o la música de bodas, donde colaboraban los cantores del *hymeneum* con los rituales tubicines o cornicines.



Severino Boecio (475-525) filósofo romano

El tronco de la salmodia se convirtió en el punto cardinal de toda la música, mientras el canto llano, tal como Roma lo había escuchado de los primeros cristianos que a su vez lo habían aprendido en las rechazadas sinagogas, fue aceptado como el medio más eficaz para entonar colectivamente la plegaria. El culto católico ignoró oficialmente la música profana, en general, y en particular la música instrumental, pero canónicamente se apropió de algunos modos de la Antigüedad greco-romana, especialmente el dórico, yástico y eolio.

La mediadora entre la melopea vocal de la Antigüedad clásica y el canto litúrgico de la Roma católica fue la Himnodia, cuyo creador sería San Ambrosio, obispo de Milán; pero el himno, codificado entre los siglos IV y VI, tiene entre sus antecedentes a la salmodia hebrea original, de diez siglos antes de la Era Cristiana y

transmitida por los cantores del templo. También en ese período, y quizás bajo el pontificado de los papas Ceferino y Calixto, la Misa llegó a un ordenamiento casi inmutable, edificándose las primeras basílicas.

Canto gregoriano

No quedan documentos que indiquen cómo fueron exactamente los primeros cantos



San Gregorio I El Grande, Papa que contribuyó al desarrollo del canto gregoriano o canto llano. Se recopilación de cantos religiosos, enriqueció el patrimonio musical de la Iglesia.

de la Cristiandad, y en los ejemplos conocidos de su posterior desarrollo se presentan elementos griegos y orientales de las sinagogas. La Iglesia primitiva conservó el más puro carácter monódico vocal en sus músicas que durante algunos siglos despreciaron a los instrumentos de origen pecaminoso. Ese canto austero y solemne, a veces exaltado, tuvo carácter de salmodia orante con tono de lección a modo de recitativo, en el que cada sílaba corresponde a una nota, y a menudo algunas sílabas caen en la misma nota repetida. Este género quedó reservado a la lectura de las Epístolas y los Evangelios, al canto de los Salmos, Oraciones y Versículos. Después adquirió una fisonomía rítmica más precisa, y en 386 San Ambrosio introdujo en Milán los cantos antifonales salidos de los claustros, mientras San Juan Crisóstomo llevó en 390 las antífonas a Constantinopla, y San Jerónimo

las introdujo en Roma bajo el pontificado de Dámaso.

La liturgia acogió la forma antifonal, en que dos coros o secciones del coro alternan como en eco antes de reunirse. En el siglo V se manifestó en forma más precisa el gran Himno cristiano, nacido junto a los géneros salmódico del responsorio (respuesta del coro al oficiante) o de la antífona. El documento más antiguo

conocido y que se refiere al himno es el *Papiro de Exyrbincos*, Egipto, que se remonta al siglo II, con redacción y notación griegas. En los monasterios bizantinos se compusieron muchos himnos, pero fue entre los pueblos latinos occidentales donde se aplicó la norma estrófica, es decir, con estrofas del mismo número de versos y versos del mismo número de sílabas. El texto sigue las reglas clásicas de la versificación pero la acentuación es incorrecta, como lo demuestra la última línea de *Veni Redemptor Gentium*:

“Ve-ni re-dem-ptor gen-ti-um,
O-sten-de par-tum vir-gi-nis,
Mirte-tur om-ne sae-cu-lum
Ta-lis de-cet par-tus De-um”.

Los himnos rítmicos con acentuación correcta sólo arrancan del *Iste Confessor*, de Gregorio I. Los himnos eran interpretados casi siempre según el método antifonal, alternando las estrofas entre dos coros, uno de hombres y otro de mujeres y niños, o según el método responsorial, en que la asamblea orante respondía a la voz del sacerdote. Aunque resulta difícil establecer la paternidad del himnario ambrosiano, generalmente se atribuye a San Ambrosio, obispo de Milán, que en 364 adecuó los himnos en Occidente: *Te Deum Laudamos. Deus Creator Omnis, Veni Redemptor Gentium* y otros cantos fundamentales de la Iglesia Católica, y que 16 siglos más tarde aún se ejecutan en los oficios sagrados.

Las reglas del canto fueron establecidas por congregaciones monásticas especiales, y a mediados del siglo V el Papa León el Grande fundó en el claustro de los Santos Juan y Pablo una organización para enseñar el canto del Servicio de las Horas. Las corporaciones de monjes cantores se desarrollaron en los siglos V y VI, elaborando



San Ambrosio Obispo de Milán (339-397) condenó con severidad los excesos del paganismo musical

el Antifonario modelo gregoriano, el fruto más ambicionado y majestuoso, a la vez que se propagaban en toda la Cristiandad los cantos de la Iglesia de Roma.

Una colección monumental de cantos, la más antigua conocida y que data de una época entre el pontificado de Dámaso y el de Gregorio el Grande, ha sido tradicionalmente clasificada como "cantos gregorianos". Hay un aspecto oscuro, que investigadores de todos los tiempos han tratado de dilucidar: es el que se refiere a su exacta interpretación. Los cantos recogidos por el Papa Gregorio forman parte del patrimonio eclesiástico viviente, pero datan de una época en que ya no se usaba la notación griega. Se han hecho múltiples intentos por restaurar artística e históricamente las plegarias cantadas originales, cuya libertad de interpretación llegó a extremos alarmantes, pero falta la clave precisa.

Caballeros cantores

La crítica de arte, que no se remonta más allá de la Revolución Francesa, ha denominado "período románico" al sistema cultural de moda en Europa entre la caída de Roma, en 476, y comienzos del siglo XIII, cuando el estilo gótico empezó a



*Escena trovadoresca (siglo XIV)
en que aparecen un trovador, el
vihuelista y una tocadora de
pandereta*

suplantar aquel arte predominantemente religioso que nació del de los romanos. El arte, para llegar a su completa realización, necesita tranquilidad, y ella la proporcionó justamente la edad feudal, aunque el feudalismo no goza de buena reputación por estar asociado a la brutalidad, que fue una de las características de la Edad Media. En los primeros tiempos, los reyes vivían en sus castillos como los campesinos, y como anhelaban el poder, eso se lo proporcionó la Iglesia a aquellos de sus elegidos. El fondo del arte románico es un mundo conquistado "no por la Roma del águila imperial, sino por la Roma de la Cruz del

Nazareno", señala Hendrik Willem Van Loon.

Fue en Provenza donde los artes experimentaron su primer renacimiento. El fértil suelo proporcionaba dos productos de exportación: el vino y el aceite de oliva, prosperando los mercaderes y trabajando tranquilos los campesinos, pues los señores feudales no necesitaban ser unos bandidos para ganarse la vida. Tanto en las chozas de una sola habitación de los siervos como en los incómodos salones de piedra de los castillos, se dejaba sentir el aburrimiento, aunque las mujeres provenzales y sus hijas fueron las primeras mujeres emancipadas de la Edad Media. Se buscó la forma de hacer más llevaderas las veladas, pero la música era un monopolio de la Iglesia, y nadie puede creer que el canto gregoriano sirviera para alegrar una fiesta. Por eso, cuando los trovadores hicieron su aparición, se les recibió en andas.

Los galanes, los caballeros cantores de la Edad Media que son los trovadores, no dejaron inscrita su primera aparición, aunque entre los precursores se cuentan Guillermo IX de Poitiers y duque de Aquitania, y hasta el mismo Ricardo Corazón de León en sus años mozos. Eran hombres *"sumamente dulces en sus canciones"*, de acuerdo a lo que relatan sus amanuenses, pero se debe aclarar a este respecto un error muy generalizado. Trovador y juglar no eran sinónimos como muchos creen: es lo mismo que confundir al concertista con un afinador de pianos. El trovador era un caballero que recitaba o cantaba sus versos, mientras el juglar era un plebeyo que le acompañaba ejecutando la melodía en laúd u otro instrumento. En Alemania se les denominó *"minnesinger"* y, a diferencia de lo que muestra Wagner en el segundo acto de *Tannhauser*, Wolfram von Eschenbach jamás tocó el arpa, instrumento muy inferior en el Medioevo, pues esa tarea la encargaba a su acompañante, quien seguramente tocaba el rabel, antepasado del violín.

Los trovadores contribuyeron al desarrollo de una música más moderna, dando al mundo algo más agradable que un salmo en latín o un canto gregoriano. A veces recitaron piezas con estribillo, para que todos cantaran, y hasta concluían con una balada o danza. Cuando el público se fatigó, apareció la canción de gesta, surgida en el norte de Francia, relatando las aventuras de algún héroe famoso, a menudo tan irreales como algunas películas seudohistóricas de los tiempos actuales.

Provenza estaba en la ruta a Asia y África, y cuando comenzaron las Cruzadas, el país se convirtió en uno de los lugares más ricos de Europa Occidental, pues los

peregrinos pagaban lo que querían cobrarles por un vaso de agua o un medio de transporte. La alegría duró hasta que Inocencio III, fanático de las Cruzadas, empezó a predicarlas, ya no sólo contra los "infieles" mahometanos de Oriente, sino contra aquellos puntos que despertaron su avidez. Los trovadores trataron de no mezclarse en las disputas religiosas, pero se quedaron sin protectores cuando los castillos fueron quemados y las familias nobles vendidas como esclavos después de espantosas carnicerías.

Cuentan que uno de los últimos trovadores murió, en 1294, en la corte de Alfonso X el Sabio, rey de Castilla, el que elevó el idioma castellano convirtiéndolo en lo que es hasta nuestros días. El poeta, al sentir que le llegaba su última hora, exclamó: *"Las canciones deberían expresar alegría. Pero oprime mi alma demasiado dolor para dejarme cantar. ¡Ay, cuán demasiado tarde llegué a este mundo!"*

Capítulo 2

Un arte profano alegre y popular

Al comenzar la edad media, junto con sobrevenir una larga noche cultural. El pueblo acunó y arrulló expresiones musicales más ligadas al hombre y a sus propias vivencias



Concertino de laúd grabado en cobre de Israel van Mackenem, muestra del arte flamenco del siglo XV (Biblioteca Nacional de París)

Con la caída del último emperador romano de Occidente, Rómulo Augústulo, ocurrida en el año 476, la historia fija el término del esplendor de Roma y el paso a las tinieblas medievales. La Iglesia de Roma asumió una acción moderadora, pero con la desorganización del Estado y la relajación del derecho coincidió una decadencia de la vida intelectual y las ciencias quedaron en deplorables condiciones.

Las letras también entraron en una vasta laguna, pues sólo se cultivaron en función teológica en suelo romano, o por nómades irlandeses y anglosajones que estudiaron la religión cristiana y la lengua latina. También llegó la edad media musical, convirtiéndose en artículo de fe la Epístola de San Pablo a los Efesios, en que recomendaba a los fieles que entonasen *"salmos, himnos y cánticos espirituales, cantando de todo corazón al Señor, dando gracias continuamente por todo a Dios y Padre en el nombre de nuestro Señor Jesucristo"*.

Música popular

La música monódica profana y popular, tosca y alegre, a veces pulida y sentimental, errante y perseguida, y hasta excomulgada por la Iglesia, no dejó de manifestarse en Europa hasta en los comienzos de la Edad Media. Los músicos e histriones, cantantes, danzantes y comediantes fueron dispersados de Roma, instalándose en lugares donde no se había conocido su arte bufonesco, y distrajeron y alegraron la existencia de las gentes humildes. Esos seres que llevaban una vida dura, amedrentados por la miseria, las epidemias y las irrupciones de los bárbaros, se agruparon en torno a los errantes viajeros que no pretendían hacer obra artística. La "música irregularis", condenada a desaparecer por la sociedad laica y eclesiástica, se apoyaba en toscos instrumentos de cuerda, de arco, percusión, rabeles, violas y salterios, a menudo deteriorados y polvorientos. Hasta en los siglos IX y X, a pesar de la subsistencia de una musicalidad popular, no es posible encontrar ejemplos de una verdadera monodia profana artística.

Con la música ocurrió lo mismo que con la literatura: ambas fueron monopolio exclusivo del clero. La primera brecha a este dominio de la vida religiosa fue abierta por las clases laicas, elevadas a una mayor dignidad por Carlomagno, y seducidas de a poco por los atractivos de una melodía libre. La Caballería empleó la lira para inspirarse y cantar las gestas propias, así como el amor puro e ideal por una mujer. Así como en la literatura poética se emplearon las lenguas nacionales, en menoscabo del latín eclesiástico, se propagaron las primeras expresiones musicales libres de contenido profano. Casi sin ser advertida, apareció una lírica contrapuesta a la austera gravedad del canto gregoriano latino, emancipada de las tonalidades

eclesiásticas fijas del canto llano. La cuna de esa lírica, como de la poesía caballeresca, fue Francia.

Mucho antes de ese renacimiento embrionario que supone el arte de los trovadores y troveros, así como de los "minnesinger" alemanes, los bardos errantes de Inglaterra, Irlanda y Escocia efectuaron una práctica musical rapsódica. Esos cantores eran venerados por el pueblo y desde los tiempos remotos que precedieron al desembarco de Julio César estaban protegidos por las leyes celtas. Acompañándose de una pequeña arpa o con una rota, antepasado de la viola, narraban las gestas prodigiosas de los héroes y cantaban las melodías según el sistema tonal galés. Estos progenitores de los juglares medievales bretones vagaban de casa en casa, de aldea en ciudad, de tienda de campaña a palacio, al igual que los escaldas de Escandinavia o los scop germanos. Los conquistadores romanos los dispersaron, pero jamás desaparecieron de las tierras de Albión, a pesar de que el clero y, particularmente, los misioneros de Gregorio el Grande los hicieron blanco de sus invectivas. La tradición milenaria aún se conserva en algunos lugares de Gran Bretaña, donde anualmente se celebran las "Eisteddfods".

Es muy poco lo que se conoce de la antigua actividad de los bardos, y la mayoría se apoya en nebulosas leyendas regionales o en obras muy posteriores a la Edad Media. Los estudiosos de la lírica de los bardos, por el examen de las formas conservadas, han llegado a la conclusión de que ese arte independiente no tuvo relación alguna con el de los trovadores, ni siquiera después de la batalla de Hastings, cuando en traducciones al dialecto anglo-normando o en la lengua oriental aparecieron en Inglaterra. La lírica monódica de los "minnesinger" germanos, en cambio, tuvo caracteres propios en la lengua nacional, pero siguiendo el ejemplo de la canción de Francia y de Provenza con medio siglo de retraso.

Ese internacionalismo intelectual se vio favorecido por las emancipaciones nacionales, políticas o lingüísticas, y reforzado por el lenguaje universal del sonido. Las nuevas clases sociales, como la activa burguesía, dieron un vigoroso impulso a las relaciones entre regiones distantes, creando las primeras ferias-mercados, como la de Champaña, o los primeros centros comerciales, entre ellos los de Venecia, Ferrara y Brujas, donde algunos conocimientos lingüísticos, jurídicos y económico-sociales sirvieron de vehículo a las secretas emigraciones de las artes. Antes de las

Cruzadas o de las expediciones armadas, fue la orden de Caballería la primera que absorbió y propagó las diversas manifestaciones musicales. En la sociedad medieval, los hijos menores perdían las prerrogativas feudales y salían de los castillos a rodar mundo, ganándose la vida con las armas. Así se creó una casta de "caballeros" que merodeaban a la caza de fortunas, pero la Iglesia y la autoridad real terminaron por disciplinarla, convirtiéndola en un movimiento espiritual que tomó forma en la orden de Caballería. Sus componentes, dueños de feudos donados por los reyes de Francia o Inglaterra, militaban en el exterior con camaradas extranjeros y se reunían en asambleas, donde cantores, músicos y poetas alegraban las solemnes fiestas y torneos.

Arte entre ruinas

La edad feudal parece indigna de la raza humana y a muchos aterra la posibilidad de que la civilización pueda otra vez correr una suerte semejante. Fue un mundo en ruinas, donde las carreteras desaparecieron, así como la ley romana que, aunque rigurosa, había mantenido el orden entre una masa de gente de extraña variedad. Suprimido el temor al verdugo imperial, terminada una reglamentación militar severa pero organizada, sucedió un bandidaje casi universal, destructivo por placer vandálico y no tan sólo por el afán de lucro. Por doquier existía un sinvergüenza sin escrúpulos, que una vez que lograba que lo reconocieran como jefe se colocaba un manto de falsa dignidad proclamándose rey de los lombardos o duque de Aquitania, hasta que hacía un mutis inesperado por obra de una copa de veneno o la daga de un asesino.

Esos reyezuelos tenían que ser brutales si querían hacerse respetar, ya que eran los magnates de la sociedad medieval, ejecutores de sus propios decretos y guardianes de la libertad de sus vasallos. En un castillo, lo primero que se construía era la terrible mazmorra, que aún hoy espanta, pero en la mayoría de los casos era ocupada por delincuentes comunes, que bien merecido tenían su destino y que sólo volvían a ver la luz del día en los instantes previos a la exposición de sus cuellos al hacha del verdugo. Tal vez por eso los hombres y mujeres de los siglos VI y VII bien pueden haber acogido como un remedio ideal semejante institución, pues les daba una sensación de seguridad, sin importarles lo que llevaba aparejado.

Desde entonces y hasta adentrado el siglo XIV, la sociedad se vanaglorió de ser iletrada, y el maestro de escuela fue objeto de burla. Los médicos, educados en las tradiciones de Galeno y siempre conscientes del juramento hipocrático, fueron sustituidos por los curanderos que recetaban después de analizar las entrañas de un gallo muerto. El mercader, sin sus vías terrestres y marítimas, se transformó en un amedrentado buhonero, pagando fuertes tributos a cualquier forajido que al menos le garantizaba llegar con vida al pueblo siguiente.



Miniatura que reproduce un concierto en la corte del duque René II de Lorena en la que se aprecian diversos instrumentos musicales de la edad media: tambor, arpa salterio, viola y órgano con fuelle

Los artífices, empleados en tareas indignas y trabajando para amos ignorantes, se volvieron negligentes. Así, atrincherado en su palacio defendido por altas murallas y anchos fosos, el pretendido emperador descendiente de los Césares promulgaba edictos que nadie podía leer, ya que apenas uno de cada mil era siquiera capaz de pronunciar su nombre. Este estado de cosas no duró una o dos generaciones. Pasó un siglo y otros más y no terminó hasta que toda Europa quedó sojuzgada por el feudalismo.

En la alta Edad Media, en vista de las circunstancias, los jóvenes más inteligentes y aquellos que no habían perdido todo entusiasmo se volcaron hacia la única institución que aún parecía ofrecer un campo de acción a sus talentos y ambiciones: la Iglesia. Así como en la antigua Roma el emperador había sido, además de un gobernante para todos sus súbditos, su cabeza espiritual, millones de personas se volvieron a ese jefe que llevaba una cruz como símbolo de dignidad, transfiriéndose la lealtad y fidelidad de las masas del Olimpo al Gólgota.

El deseo de abandonar este mundo dejándolo algo mejor de cómo fue encontrado es inherente al género humano, pero en el siglo VII comenzó a ganar demasiados adeptos la actitud egoísta de ganar el cielo, escapándose de la vida terrenal, por lo que la Iglesia debió tomar cartas en el asunto. El ermitaño solitario únicamente estaba interesado en su propia salvación, pero fue bajo la guía firme de San Benito como se encauzaron las energías individuales para enfrentar la tarea de reconquistar Europa para la Roma de los papas. En ese miembro de una antigua y poderosa familia de Umbría habían sobrevivido las tradiciones de la capacidad romana para el trabajo ejecutivo en gran escala.

Los frailes se desplegaron por los malos caminos y donde se establecieron dejaron como recuerdo altas murallas de piedra, edificios de administración, hospitales, albergues para huérfanos y, sobre todo, iglesias. A los habitantes de casas de barro y paja les enseñaron a construir en estilo romano, apelando a los materiales que encontraban. De gran utilidad fueron los escasos artesanos que subsistían en las viejas capitales de provincia, donde se había organizado una ciudad alrededor de la primitiva guarnición romana. Muy lentamente volvió a tomar forma la patria italiana, emancipándose del estado de inquietud, violencia y pobreza a que la sometieron las invasiones de los siglos V, VI y VII. Sobre las ruinas de una

civilización desaparecida pudo comenzar un asomo de arte. Irónicamente, se sabe mucho más del Egipto de los faraones o de la Atenas de Pericles que de los primeros siglos de la Edad Media, porque entonces todo el arte quedó sepultado entre las ruinas.



Coro de clarisas pobres en el refectorio, cantando la música religioso con misales, en un fragmento del Político de la Beata Umiltá, de Pietro Lorenzetti (siglo XIV), conservado en la Galería Uffici, Florencia.

Instrumentos musicales

Las formas de los instrumentos se modificaron incesantemente en la Edad Media, y, aunque a veces conservaron los nombres heredados de la Antigüedad clásica, se cree que son derivaciones bastardas y hasta se refieren a instrumentos muy distintos. Los últimos que tuvieron una idea exacta de lo que eran las liras y cítaras de Roma fueron Severino Boecio e Isidoro de Sevilla. Venancio Fortunato, obispo de Poitiers y contemporáneo de Gregorio el Grande, ya habla de una "britannus chrota", primera metamorfosis de la cítara y del arpa, cuya originalidad estaba en la añadidura de un mango, en tanto que las cuerdas se elevaban de tres a seis, al comienzo punteadas y más tarde hechas vibrar con un arco, alrededor del siglo X. De cualquier manera, la crota sería el más antiguo de los instrumentos de arco y el tronco genealógico de nuestro violín.

El nombre de arpa no fue del todo desconocido en la Edad Media y se aplicó a un instrumento originado probablemente en el norte de Europa, con 12 y más cuerdas. De evidente inspiración egipcia y greco-romana, su conservación se debió a los países celtas. En cuanto a los diversos nombres para un mismo instrumento, tal es el caso del salterium, de origen galés como la crota. Al comienzo estaba modelado como una pequeña arpa triangular o cuadrada, caja armónica plana y gran número de cuerdas. Sucesivamente se llamó thimpaton, canale, cymbalum y dulcimele. La fidula, introducida en Francia por los embajadores de Bizancio conjuntamente con el órgano, ambiciona también la paternidad del violín, y fue denominada en sus transformaciones lira, lira da braccio, giga, fidel. Del al-ud de los árabes derivó el eud morisco de los cruzados, que se convertiría en laúd, y de una variante con caja almendrada salió la mandola, antepasado de la mandolina. Los textos en latín medieval llamaron testudo al eud, y la cítara pareció ser una derivación de la lira clásica.

De los instrumentos de percusión, la Edad Media conoció los timbales, tambores, arpilegni (antepasado del xilófono), crótalos de madera o de hueso para marcar el ritmo de las danzas, tamborcillos de los juglares, campanillas y platillos de bronce y barras de metal perforadas que se hacían vibrar a golpes de martillo. Por otra parte, se contaban las "inflatilia" de Boecio, o instrumentos de aliento, hoy de viento. Un elemental oboe medieval fue el calamus, como lo denominó Isidoro de Sevilla, junto al cual había cornos, flautas, pífanos y un instrumento con un saco de cuero como depósito de aire, llamado muse, cornamuse o pive.

El instrumento medieval más ilustre fue el órgano, y el más aristocrático y difundido, la viola de los trovadores. En cuanto al órgano, en su forma hidráulica, ya aparece en el siglo II a. C., pero en su forma neumática, con fuelles, se introduce en la vida privada de los príncipes y en la vida oficial de iglesias y monasterios después del año 757, cuando el emperador Constantino Corponymo de Bizancio envió un ejemplar al rey franco Pepino el Breve. No obstante, ya se tenían referencias del órgano en Occidente en siglos anteriores. Casiodoro, en el siglo VI, lo describió como *"una torre fabricada con diversos tubos que mediante el soplo de los fuelles dan una grandísima voz; y para obtener de ellos una buena armonía se*

ponen en el interior algunas teclas de madera, que movidas oportunamente producen una muy agradable y sonora cantilena”.

La viola fue el instrumento asociado por excelencia a la lírica trovadoresca, cuando ésta alcanzó un grado particular de evolución artística. Sin excluir el arpa, el salterio y la crota, los trovadores prefirieron acompañar su canto con la viola, aunque se ignora la forma como se realizaba este acompañamiento. No estaría lejos de la verdad el suponer que doblaba el canto al unísono y servía además para dar la entonación al trovador, preludiando con algún acorde.

Estos y otros eran los principales instrumentos de cuerda, de viento y percusión de la época medieval. Sus sonidos se escucharon aislados hasta que se desarrolló la polifonía, y recién entonces se agruparon conjuntos de ejecutantes en el sentido actual de la palabra orquesta.

El período Carolingio

Con el hijo de Pepino el Breve, Carlomagno, la propagación y unificación de la cantilena romana en todas las iglesias del Imperio se efectuaron en un plano decididamente político y católico. Carlomagno fundó *Scholae Cantorum* en las comunidades monásticas, y fue tan grande su amor por la música sagrada que él mismo unía su voz a la de los celebrantes en los oficios de la iglesia. Además de hacer copiar escrupulosamente los textos literarios de la Antigüedad, procuró que no se dispersaran ni alteraran los monumentos sacros de la melodía gregoriana. Así fomentó una escritura neumática que estaba oficialmente admitida.

A comienzos del 800, el anónimo Monje de Angulema narra en sus Crónicas una



Carlomagno, emperador de Occidente y rey de los francos (742-814), impulsor de la música sagrada.

disputa entre francos y romanos sobre la mejor manera de entonar los cánticos gregorianos para celebrar la Pascua. La comitiva de cantores de Carlomagno decía en Roma que ellos cantaban mejor, mientras los romanos sostenían que cantaban según la tradición.



Notación neumática, complicado sistema de escritura musical, que sufrió diversas modificaciones en la Edad Media.

La discusión se prolongó y los adversarios se trataron de ignorantes, aldeanos y estúpidos. Carlomagno debió intervenir, diciendo:

"Juzgad vosotros mismos si es más pura el agua sacada de la fuente o bien de la corriente que viene de ella".

Los francos esperaban que su emperador los defendería ante los romanos orgullosos de la tradición que representaban, pero, ante la disyuntiva, debieron reconocer que el agua más pura era la de la fuente. El emperador les ordenó:

"Volved a la fuente de San Gregorio, que seguramente habéis enturbiado".

La búsqueda de un definitivo método de notación musical se prolongó por siglos. Al comienzo no había un modo definido para indicar cómo había de entonarse un aire musical, anotándose solamente el texto recitativo, pero sobre él se escribieron los

"neumas", o signos de pausa, de modo que el cantor pudiese ajustar el tono. Al desarrollarse la polifonía, empleándose muchas voces, los neumas ya no bastaron, y se debió añadir letras, en un método de notación musical excesivamente complicado y poco satisfactorio.

Fue un genio desconocido el que trazó una línea horizontal, que representaba una nota fija, añadiéndose los neumas por encima o debajo de esa línea. Más tarde se emplearon dos líneas de distinto color, general, mente amarillo arriba y rojo abajo,

representando dos notas fijas diferentes. Gradualmente este sistema se fue perfeccionando hasta los días de Guido D'Arezzo, que en 1025 escribió las *Regulae Rhythmicæ*, ubicando los neumas entre cuatro líneas.



Instrumentista tocando el órgano con fuelles, muy apreciado en la época medieval. Fue utilizado en las mansiones de los príncipes, iglesias y monasterios a partir del siglo VIII, luego que el emperador de Bizancio le obsequió un ejemplar a Pepino el Breve, padre de Carlomagno.

Durante los siglos XI y XII, esos neumas dejaron de parecer taquigrafía, tomando la forma cuadrada y angular de los caracteres góticos. Alguien añadió líneas verticales, dividiendo las horizontales en porciones de igual duración, y sólo en el siglo XVII se añadió la quinta línea horizontal, estableciéndose el pentagrama, que se sigue

usando hasta que no se encuentre un método mejor de notación musical. En todo caso, los primeros tratadistas medievales que mencionan la notación neumática son del siglo IX, y coincidieron en señalar que la notación alfabética griega era más apta para leer el canto sin el auxilio de la memoria y del maestro que enseñase antes la melodía. Hucbaldo de Saint-Amand afirma que la notación neumática era conocida de antiguo, y en sus formas había diferencias notables según el país. Además señala que existía una tradición oral a la que estaba subordinada la notación neumática, pues los neumas no eran suficientes para fijar gráficamente la melodía. Con la muerte de Carlomagno, acaecida en el año 814, su vigilante acción unificadora se debilitó sensiblemente. Durante toda la Edad Media, Roma fue la capital espiritual de Occidente, pero esa función pudo desempeñarla con brillo en tiempos de Carlomagno, en cuyo imperio se dieron cita las tradiciones intelectuales latinas, los reflejos bizantinos y las nuevas energías locales.

Capítulo 3

Sobre ejecutantes y maestros cantores

Junto con la liberación de la música, se trazaron las primeras leyes del arte de componerla, mientras la polifonía y el contrapunto se abrían paso en una nueva etapa de creación

Cuando se acercó el año 1000, el pánico se extendió por todo el mundo, ya que, según el creer de la mayoría de la gente. Cristo descendería a la Tierra por segunda vez y todo terminaría.



Los "meistersinger" o maestros cantares germanos alcanzaron su apogeo artística en los siglos XV y XVI especialmente la Escuela de Nüremberg, convirtiéndose esa ciudad en el centro del Renacimiento alemán

En ese mundo medieval, la vida de los pescadores y campesinos no se diferenciaba mucho de la de los animales, mientras la gloriosa Roma había descendido del millón

de habitantes a sólo 20 mil. Las cuadrillas de bandidos eran capaces de atacar al Santo Padre y despojarlo de sus propiedades. La población vivía en la miseria más abyecta, rodeada por la pobreza, inmundicia y enfermedades. Todos estaban condenados a una muerte prematura, pues sólo algunos superaban los 50 años de edad, y las tres cuartas partes de los niños morían en la primera infancia.

La civilización jamás desapareció del todo del continente europeo, pero la llama del arte flameó a muy baja altura. Algún clérigo erudito debió enseñar pacientemente al emperador Carlomagno a pronunciar su nombre, pero lo corriente era que la mano de todo hombre se alzara contra su prójimo. En los primeros 600 años de la Edad



Media, el arte fue anónimo: los autores del *Mío Cid*, *Los Nibelungos*, *La Chanson de Roland* o *Los Cuentos del Rey Arturo* no dejaron huellas de sus nombres, pues no pedían otro honor que entretener a sus contemporáneos. Como la mayoría de los artistas trabajaba para la Iglesia, sea directa o indirectamente, puede suponerse que el anonimato fuera una expresión de humildad, pero hasta fines del siglo XIV era corriente que el apellido de las

personas fuera el nombre de la ciudad natal. Y como los artistas apenas se movían de la ciudad o del monasterio en que estaban empleados, a muchas leguas a la redonda se sabía todo lo que era menester de ellos y de su obra.

A través de todo el período románico en la Alta Edad Media, el artista dependió para vivir del abad o del caballero. No tuvo protectores privados, ya que no existía ninguno. Cuando el comercio y la industria retornaron a Europa Occidental y el dinero volvió a emplearse como medio de cambio, lo primero que la gente hizo al tener algún sobrante fue comprar una casa. La casa de la segunda mitad de la Edad Media constituyó un adelanto enorme, pues hubo en ella mesas, bancos, alguna silk, arcones y armarios. Las velas quedaron al alcance del hombre medio, se construyeron vidrieras y los más afortunados tuvieron una chimenea.

Acompañantes de trovador

Los cambios económicos que tuvieron lugar fueron de provecho general, abarcando incluso a una clase de ciudadanos que hasta entonces había llevado una vida muy oscura: los músicos. La música fue una forma de distracción popular entre los griegos, pero la Iglesia cristiana la desaprobó y hasta trató de suprimirla, no permitiendo otros cánticos que no fueran para rendir alabanzas al Todopoderoso. En esos siglos es perfectamente posible que la población hubiese desarrollado algunos aires musicales propios, pero, si así ocurrió, se han perdido y nada se sabe de ellos. Aún los instrumentos no se usaban, porque como habían sido muy populares en la antigua Roma, eran tabúes para los buenos cristianos.



Campesinos recogiendo trigo bajo el bastón del mayordomo, en una estampa medieval que ilustra la vida de miseria que padeció el hombre de esa época, conocida también como "noche de la historia".

El alboroto que causó el órgano enviado desde Constantinopla al rey de Francia Pepino el Breve, en la última mitad del siglo VIII, fue homologable al de la primera campana de iglesia que llegó a Moscú, cientos de años después. Los sencillos moscovitas consideraron que era "la voz del diablo" y la arrojaron a un río. Después de larga pausa, el órgano fue por fin tolerado al ser reconocido su valor como instrumento de masas por las autoridades de la Iglesia, ya que permitía a los pobres campesinos y siervos seguir la música.

Ese estado de cosas se hubiera prolongado de no hacerse sentir la influencia de los trovadores provenzales y los "minnesinger" alemanes. La novedad suele tender a la

popularidad, y aquellos trovadores con su modo espontáneo de expresarse resultaron bastante afortunados. Tal vez fuesen los "minnesinger" a algún castillo, y allí se les diera un tema cualquiera sobre el cual debían improvisar un poema, que debían cantar en el acto, sin ningún ensayo preliminar. Durante siglos, la improvisación fue el deporte casero favorito de todos los músicos, en singulares torneos.



*Hans Sachs (1494 - 1576), cantor que compuso más de 4 mil poemas,
inmortalizado por Ricardo Wagner*

No existen referencias escritas sobre el momento en que los acompañantes, con sus arpas o violines, abandonaron su papel de simples comparsas y se emanciparon, convirtiéndose en "spielleute" o ejecutantes. Tampoco hay datos del instante en que se agruparon por primera vez para formar una verdadera orquesta, pero ello no es de extrañar, ya que ni siquiera la música misma tenía una notación uniforme. Como

cada artista conocía su música, no se tomaba la molestia de reproducirla en el papel para la posteridad.

Lo más probable es que aquellos hombres asalariados, los acompañantes de los trovadores y "minnesinger", estando en alguna posada de mala muerte o en la cocina de los castillos, mientras sus nobles amos asistían a un banquete, inconscientemente hayan dado paso a la música orquestal, después de querer vino o cerveza. El auditorio debe haber quedado impresionado al escuchar aquella alegre música, pensando que era adecuada para una boda o una fiesta cualquiera, y por algunas monedas esos instrumentistas quedaron satisfechos.

Mientras más ricos se volvieron los ciudadanos, más pudieron gastar en distracciones. En las fiestas plebeyas, los instrumentistas que gozaban de mayor demanda eran los violinistas y tocadores de laúd, flauta y tambor. Y cuando los "minnesinger" fueron finalmente substituidos por los maestros cantores, también se beneficiaron de ese cambio los "spilleute". Los antepasados de los modernos virtuosos pueden ruborizar a más de un solista, pero Harold Bauer expresó en una oportunidad:

—Después de todo, ¿qué somos nosotros sino una especie de "spielman"? Tocamos nuestra piececita. Si gustamos al público, éste nos arroja un puñado de monedas. Las recogemos con gratitud, cargamos con nuestros instrumentos y nos vamos con la música a otra parte.



Ángel tocando la viola (siglo XV), uno de los instrumentos preferidos de los trovadores, artistas completos, que eran poetas, compositores y ejecutantes

Los maestros cantores

Los maestros cantores fueron mucho más organizados que los trovadores, pero también infinitamente menos aptos. Con todo, su talento formó parte importante en

la vida social de las ciudades de la Edad Media, casi a la par de los joyeros, carniceros y panaderos. La Iglesia tuvo buen cuidado de no meterse demasiado con tan poderosas organizaciones, y, así, bajo la protección de la orden de los maestros cantores, los gaiteros, flautistas, arpistas y tocadores de instrumentos de cuerda pasaron al fin a vivir en una comunidad que hasta entonces los había mirado simplemente como truhanes, individuos indeseables que si encontraban la puerta abierta podían robarles a los aldeanos desde las cucharillas hasta las hijas.



Alfonso X el Sabio, exponente del lirismo medieval en su calidad de trovador y poeta, aparece en este código rodeado de cantores e instrumentistas.

Los trovadores, en cambio, fueron líricos que “*versifican, cantan y tocan bien*”, como se lee en las 104 biografías conocidas de ellos, que incluyen a algunos reyes, marqueses, condes y nobles, eclesiásticos y hasta juglares elevados al rango de trovadores por su singular habilidad. Eran artistas más o menos completos, pues reunían la triple personalidad del poeta, compositor de melodía y ejecutante del canto o de la parte de la viola. Entre tantos nombres célebres destaca Bertrand de Born, famoso trovador que murió antes de 1215, y al que Dante pone en el infierno junto a los sembradores de discordia, si bien lo elogia en el *De vulgaris eloquentia*.

Suman más de 2.600 los textos provenzales que han llegado hasta nosotros en los manuscritos de la época trovadoresca y corresponden a casi cinco centurias de poetas. Unos 4 mil más son los textos de las canciones francesas de los troveros, que se inspiraban raban especialmente en temas religiosos, y cuyo último representante, Guiraut Riquier, murió en 1292.



Junto a los trovadores provenzales, los "minnesinger" alemanes, en el grabado, se destacaron por el ingenio y facilidad para improvisar melodías.

Tan elevado número de composiciones poéticas no marcha de la mano con la cantidad de melodías conservadas, apenas 264 para las canciones trovadorescas y unas 1.400 para las canciones de los troveros, que han llevado a los paleógrafos a soluciones diversas, por la notación musical de difícil interpretación. En su mayoría se guardan en la Biblioteca Nacional de París.

Una influencia que no está comprobada de manera indudable sobre la lírica popular alemana, pero sí es segura sobre la canción coral protestante, provino de los "meistersinger", o maestros cantores germanos. La iniciación artística se regía por una férrea disciplina, como la sistematizada por las reglas de la Tablatura. En la Escuela de Nuremberg se decía:

—*El que aún no sabe leer con seguridad la Tablatura es un estudiante (Schuler) el que la conoce perfectamente es un amigo de la Escuela (Schulfreund); el que conoce al menos cinco o seis cantos es un cantor (Singer); el que ha compuesto el texto para un canto dado es un poeta (Dichter); el que ha inventado un canto es un maestro (Meister).*

Fue a partir de 1200, y por más de un siglo, cuando se arraigó en suelo germano el canto trovadoresco, floreciendo los "minnesinger" (cantores de amor). Uno de los más notables fue Enrique de Meissen, quien ganó fama con una copiosa producción de cantos en los que alababa las cualidades femeninas, por lo que mereció el apodo de "Frauenlob". De este original "minnesinger", que murió en Maguncia en 1318, se sabe que rompió lanzas en defensa del término "frau" (domina) para aplicarlo a la mujer, en lugar del de "weib" (foemina). Cuentan además las crónicas que cuando murió, en agradecimiento, las mujeres de Maguncia quisieron llevarlo ellas mismas a la sepultura. "Frauenlob" parece haber sido el fundador de las Escuelas de maestros cantores, que alcanzarían un gran desarrollo artístico. Esa música solemne, uniforme y a menudo escolástica, alegró las corporaciones de artesanos y burgueses de los siglos XV y XVI, multiplicándose las prósperas escuelas profesionales.

Sin embargo, no había gran libertad para componer, ya que toda invención debía ser sometida a la aprobación de la Escuela en pleno. Un autor que fue la excepción por su sensatez y fecundidad, Hans Sachs (1494- 1576), fue inmortalizado por Wagner en sus *Maestros Cantores*. Maestro cantor y zapatero en Nuremberg, compuso 4.275 poemas líricos, morales, didácticos y religiosos, narraciones en prosa y obras dramáticas.

Otro autor, Nestler von Speier, habiéndose atrevido a inventar una nueva melodía, fue expulsado de la Escuela de Maguncia, a pesar de haber sido defendido por colegas suyos, también cantores libres y vanguardistas. A la postre, al margen de algunos "meistersinger" de verdadero talento, los demás músicos-artesanos merecen ser olvidados aunque se conservan sus nombres y su mediocre producción en diversos códices.

La influencia de los trovadores en España casi inadvertida al comienzo, está representada por el arte tardío de Guiraut Riquier y de un competente personaje, el

rey Castilla Alfonso X el Sabio. El rey, entre los años 1252 y 1284, escribió las *Cantigas de Santa María*. Los códices de El Escorial contienen 41 grupos de diez cantigas caí uno, y son cantos devotos que exaltan milagros de la Virgen.

También en Italia el fecundo período del arte trovadoresco halló un terreno acogedor pero no fue propicio para una adaptación al medio local. Si bien irrumpió en las cortes italianas a los acordes incitantes de vida provenzal, no quedan repercusiones de aquel canto en los documentos. El primer desarrollo de una expresión popular libre usando la lengua nacional y con un contenido decididamente



Guido D'Arezzo, beneditino (siglo XI), con su tetragrama perfeccionó la escritura musical neumática.

profano, se encuentra en los "laudi spirituali", loas monódicas cantadas a coro por las multitudes orantes, las cofradías o fraternidades y por los nuevos juglares de Cristo, acompañadas probablemente de instrumentos como el salterio la viola, el laúd y la trompeta. Cronológicamente se sitúa su aparición entre los días San Francisco de Asís y los de Dante, cuando despierta la conciencia civil y trata de expresarse más humanamente.

Guido D'Arezzo

Hacia el siglo XIV, el proceso de desintegración y transformación de los neumas se había completado, coincidiendo con la decadencia gregoriana, pero hacía ya tiempo que en Italia se había descubierto la escala gráfica que precisaba la altura de los sonidos y los intervalos correspondientes. Fue siglos antes cuando un monje genial, Guido D'Arezzo, postuló un firme y claro ordenamiento de los

neumas dentro de los espacios en las *Regulae Rhythmicæ*, escritas hacia 1025.

El célebre abad del monasterio de benedictinos de Pomposa, cerca de Ferrara, supo llevar al más alto grado de perfección el método de escritura musical mediante

cuatro líneas. Su tetragrama se difundió con rapidez en Italia, y más lentamente en las Escuelas germánicas. Los signos de notación fueron un punto cuadrado, en el estilo romano, y un punto romboidal, gótico. En su famosa Epístola al monje Miguel, Guido explicó su procedimiento didáctico para enseñar a los muchachos cantores los intervalos de tono y semitono, y que consiste en servirse de las sílabas iniciales del Himno de San Juan, compuesto en el siglo VIII por Pablo Diácono, que gozaba de gran popularidad como remedio para librarse de la ronquera:

*"Ut queant laxis - **R**esonare fibris
Mira gestorum - **F**amuli tuorum
Solve polluti - **L**abii reatum
Sancte Iohannes.*

Guido D'Arezzo fijó las nuevas denominaciones silábicas del hexacordo: *ut* (antiguo *do*), *re*, *mi*, *fa*, *sol* y *la*. El séptimo sonido, *si*, falta durante toda la Edad Media. Además, ordenó el canto monódico de la época con un sistema original de *solmisación*, llamado *Ars Solfandi*, que corresponde al moderno solfeo. Por todo ello, Guido sobresalió como uno de los más renombrados tratadistas del siglo XI.

La polifonía

El gran descubrimiento de la segunda mitad de la Edad Media fue la polifonía, entendida como la manera de cantar resultante de la simultánea multiplicación y armonización de voces superpuestas, y aun dando por válida la suposición de que en la Antigüedad no era del todo desconocida. Los primeros indicios de una práctica polifónica elemental se encuentran en el norte de Europa, entre los siglos VIII y IX, especialmente en los países escandinavos, Dinamarca y Noruega, y luego en Inglaterra, con los "glee" de los bardos. Guido D'Arezzo menciona una práctica diafónica rudimentaria llamada "organum", y una tercera manera de canto a más de una voz, siempre primitiva, que fue el falso bordone o "fabordón", de origen inglés. El desarrollo del sistema de notación fue una necesidad impuesta por las formas de polifonía más evolucionadas y ambiciosas. Entre las más antiguas formas de polifonía, además del discanto y el gymel (de "canto gemelo"), estuvieron ligados a

la lírica latina de tema profano el conductus y el rondellus, hacia fines del siglo XII. En el siglo siguiente surgieron la diafonía o trifonía basílica, el hochetus, la cópula y el motetus, que habrían sido cultivados en la catedral de Notre-Dame de París, por Leoninus y el organista Perotino.

El motetus fue el que alcanzó el mayor grado de perfección, y consistía en un canto a tres voces, que obedecían a diferentes criterios de medida siguiendo además textos Guido D'Arezzo menciona una práctica diafónica rudimentaria llamada "organum", y una tercera manera de canto a más de una voz, siempre primitiva, que fue el falso bordone o "fabordón", de origen inglés.



Principio del Missale Benedictinum Salisburguense expresión litúrgica de la Iglesia de la Edad Media

El desarrollo del sistema de notación fue una necesidad impuesta por las formas de polifonía más evolucionadas y ambiciosas. Entre las más antiguas formas de polifonía, además del discanto y el gymel (de "canto gemelo"), estuvieron ligados a

la lírica latina de tema profano el conductus y el rondellus, hacia fines del siglo XII. En el siglo siguiente surgieron la diafonía o trifonía basílica, el hochetus, la cópula y el motetus, que habrían sido cultivados en la catedral de Notre-Dame de París, por Leoninus y el organista Perotino.

El motetus fue el que alcanzó el mayor grado de perfección, y consistía en un canto a tres voces, que obedecían a diferentes criterios de medida siguiendo además textos diversos. Poco a poco, a fines del siglo XIII, la voz del tenor, que escogía un motivo del coral gregoriano diluido en notas largas, apenas identificables, y la única relación débil con la cantilena gregoriana, fue substituida por un instrumento o por un texto popular o del amor cortés. El motetus se fue transformando sucesivamente en dos canciones profanas apoyadas en una especie de pedal litúrgico y después en dos melodías acompañadas con instrumentos. Finalmente, fue una especie de canción de danza polifónica, pero exclusivamente profana. En cuanto a su etimología, la definición más correcta sería "brevis motus cantilenae", no debiéndose confundir el motetus con el mottetto aparecido hacia el siglo XVI.

Sobre el rondellus y el conductus una definición interesante está tomada del *Anonymus IV*, tratado musical escrito por 1275:

"Cuando lo que uno canta es repetido sucesivamente por los otros, el canto se llama Rondellus, o sea, que forma una rueda, siendo un canto que se desarrolla en forma circular; esto puede ser con o sin palabras. Cuando el primero no repite la parte del segundo, sino que todas las voces se desarrollan con sus cualidades características, se tiene un Conductus, como si varios bellos cantos fuesen conducidos juntos."

El volumen citado da por primera vez noticias de los más renombrados compositores polifónicos de los siglos XII y XIII que desarrollaron sus actividades en la Escuela de música anexa a la catedral parisiense de Notre-Dame. Junto a Leoninus y Perotino, menciona a dos magister llamados Franco de Colonia, a Johannes el Grande y a Petrus, insigne compositor. París se puso decididamente a la cabeza del movimiento musical, provocando el deshielo de las viejas leyes del canto monódico gregoriano y oscureciendo la fama de otros centros musicales franceses, como la abadía de San Marcial de Limoges, y otras escuelas nacionales más antiguas.

La música asumió en Francia un destacado papel, y sumada a otras disciplinas culturales y artísticas completó el cuadro de fines del siglo XIII, cuando los escritores dividieron a Europa en tres grandes regiones del saber: Francia, en que predominaba el campo cultural (*studium*); Italia, que se destacaba en lo religioso (*sacerdotium*), y Alemania, que descollaba en lo político (*imperium*). Al comenzar el siglo XIV, no sólo en Francia, sino en todo Occidente, fue reemplazado el entusiasmo caballeresco por el sereno y tenaz positivismo burgués, metódicamente aplicado en las asociaciones corporativas, en las hermandades, cenáculos y reuniones festivas. Y allí fue donde se produjo el nuevo descubrimiento del canto a voces diversas, el contrapunto, con lo que se efectuó el tránsito de la *Ars Antiqua* a la *Ars Nova*.

La palabra contrapunto sirvió de denominación genérica a las composiciones polifónicas que maduraron en el siglo XIII, pero específicamente aparece en los tratados del siglo XIV, cuando, como consecuencia de la nueva manera de canto, se perfeccionaba y completaba el sistema de notación mensural. En el horizonte musical se dibujaba la disensión *Ars Nova* contra *Ars Antiqua*. La nueva escuela de contrapunto, que estableció un abismo con la antigua escuela conservadora, fue la auténtica primavera del Renacimiento.

En el tratado de la Escuela franconiana *Ars cantus mensurabilis*, atribuido al primer Franco, se establece una importante regla del contrapunto:

“Quien quiera escribir una tercera voz, tenga cuidado de que ésta forme siempre consonancia con el tenor o con el discanto, y suba o descienda conjuntamente, ya con el uno ya con el otro (nunca con los dos) en consonancia. Y del mismo modo se debe proceder cuando quiera añadirse una cuarta o una quinta voz.”

Es al teórico y compositor Philippe de Vitry a quien se atribuye la bella expresión “*ars nova*”. Esas dos palabras de gran éxito sintetizaron las nuevas orientaciones de la técnica musical y la nueva manera de componer. Su autor había nacido en Vitry, por 1290, y murió en Meaux, donde era obispo, en 1361. Ya se había entrado en el “trecento”, siglo XIV, y se producía el despertar de todas las artes en el Renacimiento.

Capítulo 4

El Renacimiento: retorno al humanismo

La composición musical atrajo a los habitantes de las ciudades florecientes y los autores intensificaron su labor en la polifonía y en la instrumentación, liberándose de la voz humana como principal medio de expresión.



Concierto campestre de Giorgione (1510)

"Daré spirito vivo alie parole" fue el santo y seña de la estética musical del Renacimiento, período en el cual este nuevo arte logró una mayoría de edad. Las características más sobresalientes experimentadas por *"el menos desagradable de los ruidos"* —según definió Víctor Hugo a la Música— fueron la emancipación de lo instrumental y el reinado sin corona de la polifonía vocal. Se perciben equilibrio y medida en la expresión y crece el número de personas que se interesan en ella.

La esencia de la nueva época está resumida en la denominación de este estado de la humanidad: volver a nacer. Los músicos no clericales de un mundo que dejaba el lastre del feudalismo comenzaron a viajar; el comercio y la industria crearon una clase media elevada, y los príncipes, mediante el florecimiento de la banca, alcanzaron un poderío que les permitió rivalizar política y culturalmente con la Iglesia. Se renovó, asimismo, el interés por el Arte, la Literatura y la Filosofía de la

Antigüedad clásica; los ideales del clasicismo griego parecieron volver a predominar y cada individuo empezó a sentir y comprender que el deber fundamental era aumentar sus conocimientos y afirmar su derecho al libre desarrollo de la voluntad.

Escuela flamenca

Los primeros grandes maestros comenzaron a despuntar en el siglo XV. Pertenecían a la escuela franco-belga o flamenca y se enseñorearon con la música polifónica, a pesar de que hay quienes sostienen que fue Guillermo de Machault (+ 1377) quien elaboró las primeras composiciones contrapuntísticas.

Durante todo el período de fines del siglo XIV, todo el siglo XV y parte del XVI, Guillermo Dufay, Egidio Binchois, Obrecht, Jean de Ockeghem, Josquin des Prés, Willaert, Clement Janequin, Mouton, Arcadelt, Goudimel y Orlando de Lasso, a los



Jean de Ockeghem, con el coro en lo capilla del rey Carlos VII de Francia.

cuales hay que sumar el inglés Dunstable, condujeron a su apogeo la tonalidad del canto llano hasta la aparición de la tonalidad moderna, a principios del siglo XVII. Más tarde, se dispersaron por Francia, Italia y Alemania, fundando escuelas y entregando la esencia de la Música.

Dufay o Du Fay fue miembro de la capilla pontificia de Roma. Nació en 1350 y falleció a los 82 años. En sus obras, las disonancias se presentan como notas de paso y la consonancia recae sobre el tiempo fuerte, empleando acordes disonantes formados por el retardo de un acorde consonante. Junto a Dufay, el inglés Dunstable y Binchois, de Francia, fueron los perfeccionadores de la

armonía y la notación; sus obras eran composiciones profanas y religiosas a varias voces.

Discípulo de los anteriores fue el belga Ockeghem, chantre (cantor) y capellán del rey Carlos VII de Francia y uno de los contrapuntistas más sobresalientes del siglo

XV. Se le atribuye el perfeccionamiento del canon, cuyos primeros rudimentos se hallan en obras de fines del siglo XIV.

Adrien Willaert fue alumno de Jean Mouton, en París. A su inventiva se debió el sistema de trozos de conjunto para varios coros simultáneos. En Venecia fundó una escuela famosa, siendo el guía de renombrados autores como Cyprien de Rore y de los italianos Vicentino, P. C. Porta, Franfois Víaia y Zarlino, quien puntualizó que Willaert fue el primero que empleó las masas vocales divididas en varios coros que se contestaban de un extremo a otro, resultando efectos sorprendentes en que se revelaba una preocupación del efecto dramático.

Con Josquin se logró la cima de la producción religiosa de todos los tiempos. Nacido en 1450, transcurrió la mayor parte de su vida en la corte de Francia. Consideró la misa polifónica como el supremo objetivo de sus esfuerzos, pero también compuso un crecido número de motetes. Josquin des Prés superó el espíritu medieval en la música y concretó los fundamentos del floreciente arte renacentista. La principal orientación de su obra estuvo dirigida a la fusión total entre tenor y tema como único medio de unificación de la polifonía. Esta característica resalta en *Ave, Maris Stella* —una de sus primeras misas—, pero en sus más destacadas composiciones se ausculta una superación total, como en *De Beate Virgine*, *De Pacem* y *Pange Lingua*, donde se obtiene igualdad entre las voces.

Se cumplió, de esta manera de *La imitación continua*, respetando el espíritu más que la letra. Su misa más completa es *Pange Lingua*, donde el tema sobresale en todos sus fragmentos, ya sea por su curva melódica, los intervalos característicos, semitono vacilante y caída para, "el paso del "cantus firmus" al estilo pasajera antes del empuje ascendente que llega hasta la octava. Por otra parte, creó una nueva forma de motete, más libre, con mayor juego de inspiración y más libertad para que se expresaran los "sentimientos piadosos".



Nicolás Vicentino (IZQUIERDA) y Adrien Willaert (DERECHA), destacados compositores del período renacentista.

Formas musicales

En esta etapa musical conocida como Renacimiento —que surgió con retraso en comparación con las restantes artes— nacieron nuevos géneros musicales con una base común: el canto popular. La chanson, en Francia; el madrigal, la fróttola, el ricercare y la alegre y chispeante villanella ("madrigal popular"), en Italia, además del lied, en Alemania, son algunas de las manifestaciones que calaron hondo en el espíritu renovado de la época.

El madrigal es considerado como una forma culta de música profana: su estilo se distingue por la absoluta libertad, donde todos los conceptos que significan movimiento o dinamismo (correr, volar, reír, llorar) parecen ser graficados mediante sonidos.

La canción francesa o "chanson" se apoya en textos cortos; estrofas de cuatro o diez versos, octo o decasílabos, obteniéndose mayor acercamiento con el pueblo. Al igual que la canción popular, acude a un estribillo cuya relación con el texto es lejana y es más bien un conjunto de sílabas carentes de sentido. Su raigambre en las masas obligó a los impresores a dar preferencia a este género. Tal es el caso de Attaingnat, que publicó más de 1.500 canciones hasta 1549.

En el lied, las palabras y la música están hermanadas por la misma inspiración del poeta. Derivado del madrigal renacentista, el lied a una o varias voces —con acompañamiento instrumental— llegó a las naciones germánicas a partir de 1621. Hubo tres variedades: "Kunstlied" o canción de cámara artística, "Kirchenlied" o canción de iglesia, y "Volkslied" o canción popular, que por su arraigo en las masas superó a los dos anteriores.

Revolución musical

"El madrigal señala el momento en que se concretan felizmente aportaciones del arte franco-flamenco y el italiano", o sea, al producirse la penetración de la técnica del gran motete en el estilo de la fróttola se logra esta forma musical que se transformará en una de las más importantes de la música italiana e incluso de Occidente. Esta revolución fue facilitada por las nuevas condiciones sociales imperantes y las corrientes estéticas que recién comenzaban a predominar: el retorno a Petrarca preconizado por el humanista Pietro Bembo; la mayor categoría

artística alcanzada por la música profana, la cual dejó de ser una simple diversión para adquirir un nivel reservado a la música sacra y, finalmente, por el hecho de que los primeros madrigalistas fueron autores de música religiosa muy diestros en la técnica culta del motete a capella.

Dos flamencos, Arcadelt y Willaert, unieron en 1537 sus genialidades a las de Bartolomé Trombocino y Marchetto Cara, formando un brillante cuarteto en la primera etapa del madrigal. También surgieron Cyprien de Rore y Vicentino, quienes desarrollaron el cromatismo ideado por Willaert, el primer escritor de composiciones a doble coro.



Izquierda: Guillermo Dufay y Egidio Binchois, cuyos aportes a la armonía son de gran valor. Derecha: Josquin des Prés, estimado el más alto compositor de música religiosa y de expresión piadosa.

Otros cultores fueron Phillipe del Monte, Jacques de Wert, Lúea Marenzio, Cario Gesualdo y Claudio Monteverdi. El mérito de estos tres últimos es que lo llevaron a su más alta perfección, aunque representan el fin del género, pues agotaron sus posibilidades. Poco después de 1550 y bajo la influencia del teatro profano, surgió el "madrigal dramático o dialogado, que se constituye en uno de los más originales

géneros de la música italiana''. Coincidentemente, fue cultivado por tres religiosos: Giovanni Croce, Orazio Vecchi y Adriano Banchieri.



La apertura de la creación musical que buscó en el folklore sus fuentes de inspiración y la entrega de música para la gran masa provocaron cambios cualitativos en este arte durante el Renacimiento. El cuadro de Brueghel el Viejo, muy rico en detalles, retrata una escena de alegría musical campesina.

La chanson

La principal etapa de la chanson es aquella surgida con Janequin, que brilló con la música profana en un momentáneo eclipse de la música religiosa. Constituyó una feliz síntesis entre la ciencia del norte y el espíritu francés, enamorado de la claridad y simplicidad. Este género contó con un éxito sin precedentes, gozando con la amplia preferencia de los impresores. Se simplificó el contrapunto y de la escritura se eliminó todo lo que resultara directamente perceptible en la audición para conservar lo que era más externo, como las entradas en imitación.

Entre los más destacados cultores figuró Janequin (¿1485-1560?), uno de los mayores maestros de su tiempo. Compuso preferencialmente canciones con fuertes rasgos descriptivos (escenas de batallas o de calle, o las bellezas naturales). La

Guerre, L'Alouette y, en especial, *Le Chant des Oiseaux*, caracterizan su prodigioso poder de invención, tanto en el texto como en la música.



Claude le Jeune, compositor francés contemporáneo de Janequin y otros que cultivaron la "chanson", un valioso aporte popular a la música en el curso de la década de los años 1550 en Francia.

Es Janequin el más destacado del Renacimiento francés, pero fueron numerosos los que cultivaron la chanson, que nada tienen que envidiarle en cuanto a gracia, espíritu ni espontaneidad: Claudin de Sermisy, lírico, pero más solemne; Claude le Jeune; Passereau, con sus veinte canciones de bello desarrollo; Certon, y Sandrin, uno de los primeros en adaptar sus temas a la estética italiana, y Claude Goudimel (1505-1572), compositor de canciones y misas, de quien sólo se sabe que murió durante las persecuciones de los hugonotes.

Emancipación instrumental

En un margen de poco más de un siglo y medio tuvo lugar la revolución más poderosa registrada en los dominios del arte musical, cual es el establecimiento de una música instrumental. Se gestó lentamente *en los dos siglos anteriores y al*

comenzar el XVII se encontraban dados todos los elementos para lograr la primacía. "El acontecimiento de mayor importancia entre 1400 y 1600 es la emancipación que experimenta la música instrumental respecto a la vocal", dice Curt Sachs en su *Historia de los Instrumentos*.



La orquesta de la capilla de la corte de Baviera, dirigida por Orlando de Lasso

Cuando el Renacimiento empezó a germinar y a dar sus primeros frutos —hacia el 1400—, los instrumentos se empleaban preferentemente en el acompañamiento o reforzamiento de las voces en ciertas composiciones polifónicas.

El verdadero estilo instrumental debía caracterizarse por una movilidad y una extensión superiores a las del canto. La formación del estilo instrumental se forjó en su mayor parte en el tañer del laúd y los instrumentos de teclado. Desde el siglo XIV el laúd jugó un papel análogo al de nuestros pianos actuales, pues servía de acompañante universal.

En el siglo XVI se creó una música sólo para instrumentos contruidos en diferentes tipos dentro de una misma familia, conforme a las tesituras o extensión normal de la voz. En esos años las familias de las violas o de los trombones u otros, se subdividían en sopranos, altos tenores y bajos.

Andrea Gabrielli y su sobrino Giovanni (ambos de la escuela veneciana) escribieron varias obras para esos coros de instrumentos, las que constituyen algo más que una simple transcripción de las hasta entonces realizadas en la polifonía vocal. Andrea nació en Venecia y fue organista de la Catedral de San Marcos. Compuso madrigales y obras instrumentales. Fue maestro de su sobrino, quien escribió "sinfonías sacras", madrigales, obras para órgano y canto. Su *Sonata piano e forte* es una de sus más destacadas genialidades, ya que es uno de los primeros intentos en el campo de la sonata.

La etapa final de la emancipación de la música instrumental comenzó en la segunda mitad del siglo XVI, al considerarse en la orquestación la enumeración en detalle de los instrumentos usados al interpretar ciertas composiciones. Las indicaciones más minuciosas se encuentran en un relato de Massimo Trojano sobre las ceremonias del casamiento del duque Guillermo V de Baviera con la princesa Renata de Lorena, en 1568. En la mesa de honor, la orquesta ejecutó un motete a seis partes de Orlando de Lasso, con cinco cornetas y dos trombones.

Organografía

El violín y la mayoría de los instrumentos recibieron la forma clásica. Más aún, muchos de ese tiempo fueron ensamblados, torneados y labrados con esmero. Se emplearon materiales preciosos, maderas exóticas, marfil, carey, nácar y gema, ya que nunca fueron tan apreciados como en aquella época. Los coleccionistas como el conde Raymond Fugger lucieron profusión de piezas. Fugger tenía en 1566 una "musiccamer" con alrededor de 400 costosos instrumentos, entre los cuales había más de 140 laúdes y 11 flautas. El rey Enrique VIII de Inglaterra dejó en 1577 una colección de 381 instrumentos, entre traveseras, recorders, bombardas, 28 órganos, cromornos, cuernos, cornetas, gaitas, virginales, laúdes, guitarras y clavicordios.

El órgano fue el más importante del Renacimiento. Su lenta evolución desde la Edad Media se aceleró entre los años 1400 y 1600, probablemente por la ejecución polifónica en instrumentos de tecla. En 1441, el tubo más ancho tenía 10 pulgadas de ancho, o sea, 25 centímetros, y ocho metros cuarenta de alto; su sonido debe haber sido más grave que la cuerda más baja del piano moderno. Diez años más

tarde, el órgano de capilla del Castillo de Blois, en Francia, tenía tubos tan amplios que permitían que un hombre pasara a través de ellos. En la Catedral de Amiens, Francia, había uno con 2.500 tubos.

También aparecieron los recorders, que formaban el grupo inicial de las flautas; la flauta para una mano o flautilla, pito o flaviol, el flageolet, la flauta travesera, las bombardas o "shawns", los rankets, el cromorno, la corneta o zink, que era un tubo de madera o marfil con orificios, el trombón, trompetas, timbales, clavicordios, el laúd, citólas, violas y la lira de gamba.

Música impresa

Uno de los aspectos generadores de la expansión de la música fue la invención de la impresión musical hacia el año 1501. Basándose en la creación de Gutenberg, el veneciano Ottaviano Petrucci aplicó la naciente técnica gráfica a la música polifónica. Los tipos móviles que marcaban la notación musical jugaron un papel preponderante en la divulgación y aceleración del progreso de esta disciplina.



Giovanni Pierluigi, más conocido como Palestrina

También nacieron la selección crítica y un intercambio permanente, además de una incesante emulación en todas las naciones, agregándose a lo anterior el internacionalismo causado por el intercambio de músicos y textos impresos.

Durante los siglos XV y principios del XVI, los músicos hablaban un solo lenguaje, distinguiéndose los diferentes estilos según las nacionalidades. Así, hubo formas musicales como la fróttola, de Italia, que fue cultivada muchas veces por extranjeros como Josquin e Isaac, ambos flamenco».

El apogeo de la instrumentalización condujo al surgimiento de tratados populares, al comienzo del siglo XVI. En 1511 el sacerdote alemán Sebastian Virdug publicó un pequeño libro, *Música puesta en alemán y resumida*, donde el latín fue reemplazado por el idioma nativo. Dividió los instrumentos en soplados con viento humano o artificial, instrumentos de cuerdas y de percusión. El mismo año, Arnold Schlick —organista de la corte de Heidelberg— publicó el *Espejo de fabricantes y tañedores de órgano*, que fue la primera monografía sobre construcción de instrumentos musicales. Diecisiete años más tarde, George Rhaw —impresor de Wittemberg— editó un libro original de Martin Soré, cantor de Magdeburgo, que se llamaba a sí mismo Martin Agrícola. En 1618, Praetorius publicó una obra de título kilométrico: *Syntagmatis Musici Michaelis Praetorio C. Tomus Secundus de Organographia*. En el prefacio se disculpó por haber escrito tal volumen en forma popular: "*Por favor, no creáis que quiero vulgarizar demasiado la música y ponerla a disposición de chapuceros e ineptos al emplear nuestra lengua materna, el alemán...*"

Trío de oro

El siglo XVI, calificado como el "siglo de oro" de la polifonía, ve triunfar a Palestrina, De Lasso y Victoria. Todos enarbolaron las banderas del humanismo, donde el motete y el madrigal alcanzaron ribetes de genialidad, trasladándose con facilidad a las diversas capitales europeas y del mundo en una prueba clara y fehaciente de su universalidad.

Giovanni Pierluigi nació en la pequeña Palestrina —en el Lacio—, que adoptó como nombre. A los 8 años comenzó a cantar en su ciudad natal y más tarde ocupó la plaza de "organista y maestro di canto" en la Catedral de Palestrina. Entre sus numerosas obras está la *Missa Papae Marcelli*, que obtuvo sin reservas el

reconocimiento del estilo palestriniano como referencia ideal de la música religiosa, logrando con ello el sitio de compositor de la Capilla Vaticana, bajo el reinado del Papa Julio III. A su muerte, en 1594, fue sepultado ante el altar de San Simón y San Pedro. En sus obras predominan las misas (105), que oscilan entre las 4 y 8 voces; las diez Misas de Mantua; siete libros de motetes; libros de Himnos, Magnificat, Ofertorios, Letanías y dos de "Madrigali Spirituali". Sus trabajos profanos son solo son sólo dos libros de madrigales a cuatro voces.



Cristóbal Morales, compositor español.

Tomás Luis de Victoria es el único músico hispánico que puede ser comparado con Palestrina y De Lasso, cultivando especialmente la gama religiosa. Nació en Ávila, entre 1540 y 1545, y falleció en Madrid en 1611. No escribió obras profanas; tampoco se apoyó en el antiguo canto llano español e inventó sus propias melodías. De Victoria se mantuvo indiferente a su excelente técnica contrapuntística y no retrocedió jamás ante la necesidad de plena expresión dramática del texto sagrado. Compuso alrededor de 20 misas de 4 a 12 voces; 45 motetes; 18 versiones del Magnificat; un oficio de Difuntos, y otro de Semana Santa. Fue contemporáneo de

Cristóbal de Morales y Francisco de Guerrero, ambos compatriotas. Al parecer fue discípulo de Palestrina en el Colegio Germánico de Roma.

Orlando de Lasso es el tercero de la fama (1532-1594). En su tumba se lee: "*Este es aquel Lassus que renueva el mundo decaído*". Fue el último de los grandes maestros flamencos. Por su hermosa voz, fue secuestrado dos veces. También vivió en Amberes y Munich. Escribió más de 1.500 composiciones religiosas y 800 obras de música profana. El estilo del "divino Orlando" es recogido austero y concentrado; fantástico, caprichoso, divertido, sensual o puramente humano.

Alemania e Inglaterra

En Alemania, el arte musical sufrió retraso en comparación con Italia, Francia y España. La primera contribución a la práctica instrumental polifónica fue la obra *Vundamentune Organisandi*, del año 1452, de Conrad Paumann, no vidente, autor del manual más antiguo sobre órgano. Los continuadores de la escuela colorística (Johann Buchner y Hans Kotter, discípulos de Paumann, Arnold Schlick y Paul Hofhaimer) llevaron el arte organístico del siglo XVI al siglo siguiente, no alcanzando un estilo instrumental independiente. Se acentuó la tendencia al estilo figurado y la creación se limitó a la transcripción y ornamentación artificiosa de obras vocales extranjeras. Aparte del órgano, hubo preferencias por el laúd.

Heinrich Isaac es flamenco, pero se identificó con la música alemana, dejando hondas huellas en el futuro quehacer musical de ese país. Escribió motetes al estilo flamenco y compuso cantos carnalescos. El primer músico netamente germano fue Ludwig Fenfl (1490-1555) maestro de capilla de Munich y cultor de la canción profana. Fue contemporáneo y amigo de Lutero, y, siendo católico, ideó temas protestantes.

El virginal, instrumento preferido por los ingleses del Renacimiento, dio el nombre de *virginalistas* a los maestros de la época. W. Byrd, Thomas Morley, John Doreland, John Bull y Orland Gibbons crearon la música vocal madrigalesca, con auténtica inspiración profana. El más productivo de todos fue John Dunstable, quien dio la pauta a los virginalistas.

En España, el solo nombre de Tomás Luis de Victoria basta como exponente del nivel alcanzado por la música hispana en ese siglo, al que pertenecen polifonistas,

organistas y vihuelistas de la talla de Morales, Juan de Encina, Guerrero, Cabezón, Salinas (que era ciego), Milán y Narváez. Durante los últimos años del Imperio de Carlos I, en cuyo palacio encontraron acogida tanto los polifonistas franco-flamencos como los ministriles o trovadores españoles, España ya poseía una tradición musical secular en lo sacro y en lo profano.

Capítulo 5

El gran siglo de la música

Alemania, por su situación geográfica privilegiada en el centro de Europa, concentraría y daría forma a las nuevas expresiones musicales del siglo XVIII

El siglo XVIII aparece como una Centuria clave en la historia moderna. Es “la edad de la Ilustración”, una época de importantes proyectos y notables cambios y reformas en la vida interna de los Estados. Los pueblos europeos, cada vez más conscientes de su propio valer, abren los ojos a nuevos horizontes, y el elemento social de los intelectuales es el más avanzado contribuyente a tales aportaciones de renovación de la Humanidad.

Las monarquías entran en crisis, la burguesía comienza su ascenso progresivo que la llevará a substituir a la nobleza como clase dominante en la gran convulsión histórica que se llamará Revolución Francesa. Un mundo nuevo pugna por nacer entre las estructuras todavía predominantes de un régimen monárquico, semifeudal y eclesiástico que se esmera en mantener sus privilegios abusivos. Con todo, la ciencia, la filosofía y la cultura comienzan a hacerse modernas, es decir, un poco más parecidas a lo que son hoy día.

Y con el desarrollo de un espíritu moderno, inevitablemente aparece también el desenvolvimiento de la moderna música. Con Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Haendel, la más joven de las artes alcanzará en la primera mitad del siglo XVIII su primer clasicismo, vale decir, una situación de creatividad, solidez y evolución tal, digna ya de ser imitada, y que influirá poderosamente en su desenvolvimiento posterior. Más tarde, en un segundo momento clásico, vendrán Haydn y Mozart. No sin razón los historiadores del arte recuerdan esta centuria como “el gran siglo de la música”.

En el rico escenario de la Europa del siglo XVIII. Alemania es la cuna y el crisol de las grandes genialidades musicales. Sin embargo, esto no quiere decir en modo alguno que se esté ante el desarrollo de un arte puramente germano.



Andrea Amati creó violines capaces de entregar gran riqueza de sonido, y fueron perfeccionados en el siglo XVII por Niccolò Amati. Esta fotografía corresponde a cubierta y fondo de un violín Amati.

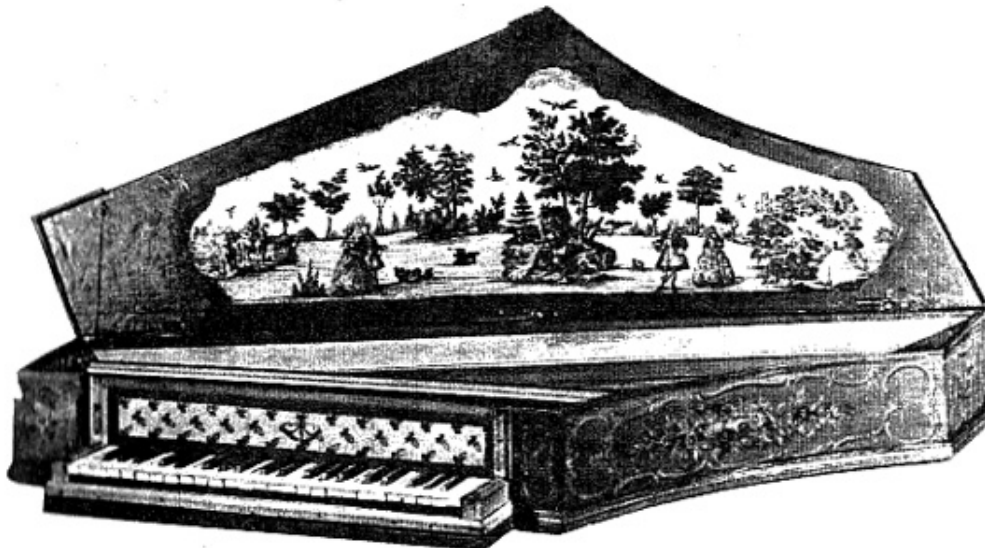
Alemania, en el centro de la península europea, es un mosaico desunificado, rodeado de países cuya unidad, sea política o espiritual, es mucho más sólida y antigua: Escandinavia, Polonia, Italia, Francia, Inglaterra y los Países Bajos: En el plano musical, la mayor parte de estos Estados, que representan culturas más homogéneas, están más adelantados respecto de las Alemanias, que, a modo de plataforma central, constituyen la gran tierra de tránsito obligado en los caminos del Norte al Sur y del Oeste al Este. Es decir, una red de rutas y comunicaciones por donde pasan todas las ideas y sólo lentamente se van fijando, pero adonde confluyen, sin embargo, todas las posibilidades circunvecinas, a semejanza del núcleo central de una fábrica gigantesca cuyo nombre es Europa.

Esta posición privilegiada de Alemania determinará que sus músicos estén profundamente impregnados de otras culturas, amén de la propia. Por una parte,

está la Alemania del Norte, tierra poética, abierta sin cesar a las influencias francesas, borgoñonas y holandesas. Por otra, la Alemania del Sur, tierra católica donde la barrera de los Alpes no impide que esté en comunicación constante con Italia. Y, por último, la región central, crisol de la Alemania media, donde se va a operar la química de los siglos, tierra de síntesis donde nacerá el maestro de todas las síntesis, J. S. Bach, quien, sin Francia e Italia, no hubiera sido el genio completo y universal que fue. Tampoco puede dejarse de lado a un país hermano, política y étnicamente distinto, Austria, donde en la segunda mitad del siglo XVIII surgirían los genios de Haydn y Mozart.

Barroco y “Aufklärung”

Después de la Reforma y de ciento cincuenta años de pedagogía luterana, después de que las Alemanias fueron arruinadas, saqueadas y desangradas por la Guerra de los Treinta Años y por algunas epidemias catastróficas, la evolución del pensamiento alemán alcanza en el siglo XVIII el “Aufklärung” (filosofía iluminista), término que, aunque se emplea más comúnmente en materia de historia filosófica y literaria, sirve también para caracterizar su evolución musical.



Espineta, antepasado del piano

Con un retraso bastante considerable, el “Aufklärung” representó, en parte, para los alemanes lo que el Renacimiento había sido para los países vecinos. La rígida teología luterana impidió que antes, en cierta medida, el humanismo latino pudiera arraigarse en el país de la Reforma. Sin embargo, desde el comienzo del siglo XX, los musicólogos y, en general, los críticos de arte alemanes consideran que ha habido una “edad barroca”, que constituiría todo un capítulo de la historia de la música alemana. Sería una especie de Renacimiento que precedería al Clasicismo, extendiéndose desde principios del siglo XVII hasta J. S. Bach y G. F. Haendel, compositores que también serían, en parte, incluidos dentro del Barroco.



Johan Sebastian Bach

El barroco alemán sería el arte de aquel período durante el cual los músicos germánicos no han alcanzado aún el clasicismo y sufren principalmente la influencia italiana. Desde ya, en música fue en Italia —y específicamente en la ópera— donde el Barroco encontró su más amplio campo de expresión, desde el primer gran maestro de aquella nueva forma, el veneciano Monteverdi (1586-1643), al napolitano Alessandro Scarlatti (1659- 1725), quien escribió un centenar de óperas. Con todo, siguiendo las divisiones históricas tradicionales de la evolución de las ideas y el arte en Alemania «—sin entrar en las interpretaciones barrocas—, nos

encontramos con que en la primera mitad del siglo XVIII allí se vive un primer clasicismo, que cronológicamente significará la primera cumbre musical del mundo. El periodo aparece dominado por dos figuras de talla desmesurada y que desempeñaron papeles determinantes: Bach y Haendel.



Georg Friedrich Haendel

El momento en que les toca actuar a estos genios corresponde al desenvolvimiento de la armonía y la música instrumental. En el Medioevo los instrumentos habían tenido por objeto acompañar la voz humana. Pero el desarrollo científico a partir del siglo XVI permitió descubrir gradualmente las leyes de la armonía musical, cambiando las formas de música y conduciendo a un gran desarrollo y mejora de los instrumentos musicales.

El rabel y la viola del siglo XVI fueron transformados por Andrea Amati y su discípulo Estradivario, de Cremona (1644-1737), en el violín, que prácticamente no ha cambiado desde entonces. El clavicordio medieval fue convertido en la espineta o arpicordio, del cual el italiano Cristóforo habría de derivar el piano. El órgano, a su vez, de origen muy antiguo y mejorado en la Edad Media, fue desarrollado también, llegando a ser el instrumento por excelencia del gran Bach. Asimismo, los

instrumentos de viento adquirieron formas más modernas. Principió a componerse y tocarse música de orquesta y de cámara para aquellos instrumentos evolucionados. La sonata, forma instrumental de música, empezó a ser rival de la cantata o forma vocal, en un proceso que alcanzaría gradualmente su perfección en las composiciones de Haydn, Mozart y más tarde de Beethoven.



El olvidado Georg Philip Telemann, cuyas obras se anticiparon a su época en su forma y contenido musicales

El olvidado Telemann

Rara vez el juicio de la posteridad coincide con el de los contemporáneos. Un ejemplo es el caso de Georg Philip Telemann (1681-1767), a quien sus coetáneos consideraron el más grande músico alemán de su tiempo, sobreponiéndolo, incluso, a Bach y Haendel. Esta distinta valoración puede sorprender hoy, pero si se la considera en el marco de la época encuentra su justificación. Telemann, de mucha menor genialidad que aquellos maestros inmortales cuyos nombres brillan a través de los siglos, fue, sin embargo, en todos los dominios, el hombre de la novedad. Ayudó decisivamente a que la influencia francesa penetrara con la mayor amplitud en Alemania, introduciendo la elegancia, la claridad y la grandeza de los compositores de la escuela parisiense y dando a conocer en su país una gran

cantidad de obras francesas, en particular las de J. M. Leclair. Director de coro, organista, maestro de capilla, director de orquesta y de teatro, amén de viajero empedernido —vivió largas temporadas en París—, Telemann dejó una sorprendente cantidad de obras: 12 series de cantatas, 44 pasiones, un centenar de oratorios, 40 óperas y 600 oberturas a la francesa, además de varias piezas instrumentales. Sus composiciones se distinguen por una gran facilidad, una real invención melódica y una técnica flexible y clara, pero están impregnadas a menudo de un sentimiento superficial. En el campo instrumental, Telemann utilizó con virtuosismo los dos grandes tipos de oberturas, francesa e italiana, y desarrolló el trío instrumental que sería el antecesor de la sonata y de la sinfonía clásica.

En el plano del teatro musical, Telemann aparece como uno de los primeros compositores de óperas cómicas alemanas que reaccionaron contra la ópera italiana, que ya comenzaba a cansar al público de Hamburgo. Y en la tragedia alcanzó bellos acentos neoantiguos que anuncian a Gluck por la expresión poética de la naturaleza y de los sentimientos.

El virtuoso Vivaldi

Figura importante de “el gran siglo de la música” es el sacerdote veneciano Antonio Vivaldi (1680-1713), violinista genial y uno de los más brillantes y fecundos compositores no sólo del barroco italiano, sino de toda Europa. Aunque Vivaldi se inclinó al virtuosismo instrumental en sus obras para violín, fuertemente impulsado por la fogosidad de su excepcional temperamento artístico, ello no le impidió destacar por la maestría de la forma y por la aplicación de esa maestría al desarrollo de un género superior de composición, el “concerto”, mejorado considerablemente por él. No fue extraño entonces que sus conciertos para violín tuvieran profunda repercusión en Alemania y fueran allí estudiados a fondo, entre otros por Francisco Benda (1702-1786), uno de los fundadores de la escuela alemana de violín. Asimismo, la influencia que Vivaldi ejerció sobre Bach puede medirse por el hecho de que el gran músico germano arregló para, clave nada menos que 16 de sus conciertos, y 4 para órgano, desarrollando uno de ellos en un colosal “concerto” para 4 claves.

La asombrosa fecundidad de Vivaldi se tradujo en 447 obras para violín y de música de cámara en general, entre las cuales figuran 12 tríos para 2 violines y violoncello; 18 sonatas para violín con bajo; 24 conciertos para violín, y 6 “concerti” para flauta, violín, viola, violoncello y bajo de órgano. Especialmente meritorios son sus “concerti grossi” (composiciones para un instrumento aislado, que ejecutaba solos con la orquesta) para violín: *La Stravaganza*, *La Cetra* y *Le Quattro Stagioni*. Escribió también 46 óperas, entre ellas *L'Olimpiade* y *Catone in Utica*.

Johann Sebastian Bach



Lo obra de Johann Sebastian Bach fue escuchada como “algo nuevo” 70 años después de escrita

Johan Sebastian Bach

Considerado por la mayoría de sus contemporáneos como un hábil organista, un maravilloso improvisador y un erudito, la gloria del turingio Johann Sebastian Bach (1685-1750) como compositor es, en gran parte, póstuma. Hombre de extremada sencillez y de una modestia conmovedora, Bach nunca persiguió la fama. Su aversión a la vana popularidad, manifestada en el desdén con que el inmortal

maestro consideró siempre los frutos de su producción, conspiró indudablemente para que sus obras no fueran más celebradas en su tiempo. Así, una infinidad de bellísimas producciones suyas, luego de ejecutadas entre parientes y amigos, fueron guardadas y olvidadas.



La casa natal de Bach, en Eisenach, donde compuso gran parte de su gigantesca producción musical, tal como fue conservada en su homenaje.

De este modo, permaneció desconocida más de un siglo antes de ver la luz su monumental *Pasión según San Mateo*, una de las más vastas creaciones musicales de todos los tiempos. Con todo, los hijos y discípulos del maestro conservaron manuscrita su música de órgano y clave. Sin embargo, cuánto más considerable era su obra total: motetes, oratorios, salmos, cantatas, conciertos, sonatas, sinfonías. En verdad, cultivó todos los géneros, dejando impresa en todos ellos la huella de su genio. Muchas de sus partituras, que por su forma profundamente científica y sus dificultades de ejecución no estaban al alcance de sus contemporáneos, fueron descubiertas en una época que podía apreciarlas mejor, gracias a los progresos de la educación musical.

Corresponde a Mozart la gloria de haber promovido una poderosa reacción en favor del gran maestro, a fines del siglo XVIII, y a él se debe también la perseverante búsqueda de sus obras inéditas. En 1788, en Leipzig, el autor de *Don Juan* oyó en

una iglesia un motete de Bach y fue tal la impresión que le produjo, que no pudo menos que exclamar: *"Por fin oigo algo nuevo, y aprendo algo"*. Este *"algo nuevo"* databa nada menos que de setenta años atrás, pero bastó la admiración de un artista de la talla de Mozart para sacar a Bach del olvido. A partir de allí, el impulso estaba dado y pronto se pusieron en boga las obras del gran maestro. A principios del siglo XIX, Schicht y Forwel hicieron una edición de las composiciones de Bach para clavicordio. Ya en 1850, con motivo del centenario de su muerte, se había formado una sociedad con el propósito de publicar integra todas sus obras conocidas.

A la par que eximio organista y compositor vigoroso y original, Bach fue buen esposo, padre y amigo. Su existencia transcurrió dentro de los carriles burgueses, carente de interés y de hechos novelescos, ingredientes que suelen jalonar a menudo la vida de los artistas. De sus dos matrimonios tuvo veinte hijos, sin que nunca quebrantara su voluntad la pesada carga que le imponía la educación de tan inmensa prole. Tampoco buscó el favor de los grandes en pro de sus intereses pecuniarios, ni colocó su arte al servicio del lucro, so pretexto de solventar sus difíciles obligaciones domésticas.

La música vocal

Hoy se considera a Bach como el punto culminante de toda una evolución musical que él llevó a cumbres nunca alcanzadas antes y muy pocas veces después. Al mismo tiempo, su nombre significó también un punto de partida: el de la evolución que conduce a los tiempos modernos. Su producción está compuesta casi enteramente por obras de circunstancias, suscitadas por los diferentes episodios de su vida. Hasta 1708 se desenvuelve su período de formación, transcurrido en diversos lugares —Eisenach (donde nació), Ohrdruf, Lüneburg, Celle, Arnstadt, Lübeck, Mülhausen—, etapa en que se inicia en el arte de los desaparecidos maestros Scheidt y Schütz, y en el de los que se hallaban en plena madurez, como Böhm, Reinken, Buxtehude y Monteverdi. Es ya la época de sus grandes obras maestras para órgano (*Tocata y fuga en re menor*). De 1708 a 1723, Bach, convertido en maestro de capilla en Weimar y en Coethen, vive el período de su gran producción instrumental, impuesta por la vida de corte. Finalmente, desde

1723 hasta su muerte, se extiende el período de cantorado en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, donde sucedió a Kuhnau. A esta última etapa de su vida corresponden sus cantatas y "pasiones" y algunas obras particulares tales como *El arte de la fuga* y *La ofrenda musical*.

El coral, gran principio de la música reformada, es, sin duda, el tronco de donde brota toda la producción de Bach. Orienta, en primer término, su música vocal. En el coral cantado, el Cantor —nombre con que la posteridad recuerda al maestro— retoma a menudo un texto y una melodía antiguos, por ejemplo un himno gregoriano, pero vivifica esos elementos de base con su genio admirable, ya sea en el simple coral cantado por la comunidad de fieles, o en los corales polifónicos de sus cantatas y pasiones. A veces, crea la melodía del coral conservando el carácter tradicional del género, dándole un aire ligeramente afrancesado o italianizante. Y en ciertas cantatas hace intervenir a los instrumentos, como colorista sutil, tanto para dialogar con las voces como para reforzarlas.

En Bach, el género que en forma más directa procede del coral es, precisamente, la cantata. En el culto, ésta se situaba como una especie de "concierto espiritual" o "concierto de iglesia", entre el Evangelio y el sermón. Casi todos sus predecesores habían sido bastante conservadores y tímidos en este dominio. Bach, por el contrario, brilló por su audacia y libertad. Ningún principio codificador presidió sus admirables páginas dramáticas y religiosas, predominando la búsqueda de expresión en forma exclusiva.

A las cantatas de Bach se puede agregar su gigantesco *Oratorio de Navidad*, que resulta, en la práctica, de la reunión de seis cantatas en que la inspiración más impetuosa se manifiesta en coros descriptivos, en melodías nacidas del fondo popular, en arias decorativas y en corales.

Como género próximo cultivado por Bach se encuentra el motete. A éste el Cantor le confiere una fisonomía particular que hace de él una especie de cantata polifónica y sin solista, de carácter generalmente más austero que dramático.

Mención especial merece también una de las raras obras en que Bach se sirvió de la lengua latina, el *Magnificat*, cuyo estilo decorativo y simbolista es considerado como del más hermoso barroco.'

En las monumentales *Pasiones* de J. S. Bach impera la misma libertad y ausencia de esquema formal que en las cantatas. Sobre libretos a la vez dramáticos y religiosos de Brockes (San Juan, 1723) o de Picander (San Mateo, 1729), revisados por Bach mismo, el Cantor se deja llevar por su más libre inspiración lírica. A veces, como en *La Pasión según San Mateo*, los medios sonoros están reforzados: dos coros, dos orquestas, dos órganos. Entre esos dos monumentos únicos en la historia de la música es posible señalar una evolución: a la poesía tiernamente simbolista de *La Pasión según San Juan*, se opondrá, pocos años más tarde, la emoción más intelectual, pero también quizás más profunda, de *La Pasión según San Mateo*, cuya homogeneidad estilística es también más fuerte.

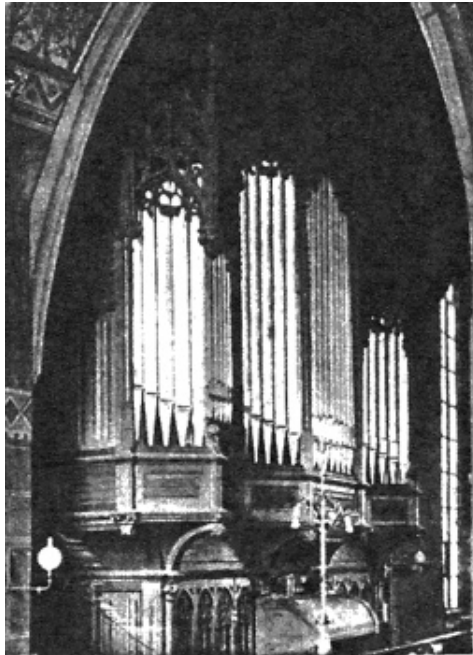


Autógrafo de Bach para su Preludio y fuga en si menor, para órgano.

Junto a las *Pasiones*, primeros monumentos del género que poseen esa fisonomía, la última gran creación vocal de Bach es una obra no menos excepcional en la historia de la música: la *Misa en si menor* (1733), que es, al igual que el *Magníficat*, una de sus raras obras latinas, lo que se explica por el hecho de que en Leipzig la liturgia reformada permaneció muy emparentada con la romana.

La música instrumental

El órgano fue el instrumento esencial de la producción de Bach. También en este terreno es preciso remitirse al coral: más de 150 corales para órgano agrupados en cuatro series que se escalonan entre 1708 y 1747. De ellos el maestro hizo verdaderos poemas de una maestría lírica y técnica muy acabada.



El imponente órgano en que el gran maestro ejecutó algunas de sus obras en la iglesia de Santo Tomás, en Leipzig.

Junto al coral, la gran realización organística de Bach es el preludio y fuga. Frente al coral, dedicado por completo a la plegaria, el preludio y fuga, así como la fantasía y la tocata, suministran al culto elementos decorativos. Los preludios, fantasías y tocatas sirven de oberturas a fugas y Bach les otorga un carácter de improvisación plena de brillo, con sonos de carillón. Estas piezas están construidas a veces sobre varios temas. El conjunto ofrece un equilibrio arquitectónico admirable. Las fugas presentan igual libertad, idéntico equilibrio e igual fantasía audaz. Finalmente, cabe mencionar también, en el terreno organístico, las seis sonatas escritas por Bach con preocupaciones pedagógicas, verdaderas joyas poéticas, en las que ya se ve apuntar la futura forma- sonata de dos temas.

En la producción para clave. La principal contribución de Bach consistió en dar a la suite una fisonomía clásica, a la que precisamente responderá la forma-sonata de dos temas. Bach conserva el plan tradicional (alemanda, corrente, zarabanda, giga), pero agrega otras danzas, tanto de origen francés (gavota, minué) como de otras procedencias (polonesa, inglesa) y también grandes preludios o fantasías de oberturas. Por último, sus 48 preludios y fugas de *El clave temperado* abrieron posibilidades de modulación de una riqueza inaudita, convirtiéndose en llaves del arte moderno.

En cuanto a las obras para instrumentos solistas —violín, violoncello o flauta—, que por esos tiempos acababan de experimentar nuevos perfeccionamientos técnicos, Bach se sirvió de ellos para crear un estilo instrumental moderno, llegando a escribir poemas musicales de una belleza sublime.

En el dominio del concierto, Bach aparece en plena filiación italiana. Importante es hacer notar que Bach fue el primer músico en escribir conciertos para clave y orquesta, lo que evidentemente contribuyó a la emancipación que le debe el instrumento del teclado. En sus suites para orquesta, la formación instrumental es, sin lugar a dudas, también de origen italiano, pero la forma de las piezas (oberturas y danzas) es directamente francesa. Sin embargo, en los seis *Conciertos brandeburgueses*, Bach llegó a crear un estilo concertante definido que ya no le debe nada a nadie.

Los últimos días de Bach fueron ennegrecidos por la enfermedad, llegando incluso a perder la vista. Así estuvo languideciendo por algún tiempo, hasta que falleció de una fiebre inflamatoria el 30 de julio de 1750, a los 65 años, después de haber recobrado súbitamente la visión. De los múltiples aportes musicales dejados por este genio, tal vez lo más saliente fue su maravilloso dominio de la armonía. Juan Nicolás Forkel (1749-1818), famoso musicógrafo alemán y considerado el principal biógrafo de Bach, ha escrito: "*En el terreno de la armonía, Bach se mostró superior a todos los compositores del mundo, y no se ha encontrado nada hasta hoy día que le pueda ser comparado*".

Georg Friedrich Haendel

Georg Friedrich Haendel (1685-1759), el hijo más glorioso de la ciudad de Halle (Sajonia), fue un niño prodigio. Pese a su inclinación musical, sus padres quisieron que siguiera estudios de jurisprudencia, pero gracias a la intervención de los "señores" del lugar y contrariando la voluntad paterna, logró finalmente adentrarse por el sendero afín a su talento.



Estatua de Haendel, en su tumba de la Abadía de Westminster, en Londres;

Aunque se inició como jurista y organista a la vez, su ineludible necesidad de componer lo liberó, sin embargo, de las ataduras de la erudición jurídica. Primeramente se dirigió a la Opera de Hamburgo como cimbalista y violinista. Habiéndose familiarizado allí con el teatro musical de la época, estrenó su primera ópera, *Almira*, la cual se convirtió en un éxito, alentándole a incursionar en otras tierras.

Mucho más popular en vida que Bach y también mucho más europeo, Haendel fue pronto célebre en Italia. Algunos años de residencia allí lo pusieron en contacto con Corelli, Alessandro y Domenico Scarlatti. Después de un triunfo operístico en Venecia, con su *Agrippina*, Agostino Steffani, compositor y prelado italiano, le

procuró el cargo de maestro de capilla de la corte de Hannover. De aquí el maestro saltaría a Inglaterra, donde llevó a cabo la mayor parte de su carrera y finalmente se naturalizó, llegando a ser designado director de la Academia de Ópera italiana de Londres.



Alessandro y Domenico Scarlatti fueron amigos de Haendel durante su residencia de algunos años en Italia.

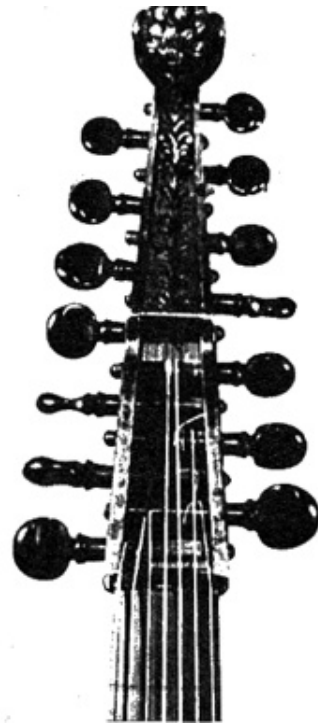
Si bien, en Inglaterra, Haendel debió enfrentar durante cerca de cincuenta años muchas mezquinas intrigas y prejuicios por su calidad de extranjero, su espíritu fuerte e interiormente bien templado logró sobreponerse siempre a esas miserias y salir airoso de ellas. Al final el maestro recibió todos los honores que merecidamente le correspondían, y además de la gloria gozó también de la veneración que le granjearon su afable naturaleza y su proverbial benevolencia. Ahorrador incansable, el autor de El Mesías llegó a poseer al final de sus días 500 mil francos, suma que para la época constituía toda una fortuna. Sin embargo, caprichosamente la vida siempre le negó la posibilidad de llevar una existencia ausente de lucha o dolor. Cuando murió, hacía ya cinco años que se había extinguido la luz de sus ojos, aunque ello no le impidió permanecer

incansablemente activo hasta el último. Y así como al principio hubo de vencer las grandes resistencias que se le opusieron en Londres, al final los ingleses lo reclamaron para sí con tan gran celo que hasta le confirieron la alta distinción de una honrosa sepultura en aquel templo de inmortales británicos que es la Abadía de Westminster. Su música, impregnada de un humanismo expansivo y de un sentimiento intenso de la vida, había terminado por imponerse definitivamente.

Épica grandeza

El arte de Haendel se halla bajo el signo de una gran fuerza creadora, que se alimenta tanto de una gran inspiración y de una amplia erudición como de las reservas éticas de una fe religiosa pétrea, que se encendió mucho más ante el mundo heroico y profético del Antiguo Testamento que ante el mundo evangélico del Nuevo. Esta proclividad hacia la epopeya se corresponde con una inclinación por lo brillante, una armonía inequívocamente monumental, una melodía sensualmente plástica y un cromatismo instrumental.

El grueso de las obras de Haendel está constituido por las óperas (46) y los oratorios (32). Aunque dramaturgo nato, la mayoría de sus óperas han caído en el olvido. Estas obras líricas fueron escritas generalmente con un apresuramiento extremo y se basaron sobre cierto número de efectos de grandeza, de poesía, de patetismo innegablemente poderoso, pero que casi no se renuevan. Por el contrario, se repiten con bastante frecuencia, según fórmulas empleadas hasta la saciedad. Sin embargo, en el plano del recitativo, hacen gala de una bella inspiración melódica. Por otra parte, poseen un innegable sentido del colorido



Clavijero de una viola de amor, construida en 1742 por Johannes Rauvh, enriqueciendo los instrumentos musicales de esa época.

orquestal, pero también reaparecen aquí siempre un poco los mismos repetidos esquemas.

No sin razón las óperas de Haendel han sido denominadas también "oratorios escénicos", ya que su dramatismo se manifiesta no tanto en una acción movida, sino en tensiones momentáneas que salen al encuentro de la predisposición haendeliana de acumular arias patéticas y escenas de conjunto fijas. Este estilo se correspondió, asimismo, con el privilegiado mundo de imágenes del mito antiguo y de la historia convertida en mito: *Rinaldo*, *Radamanto*, *Otoño*, *Julio César*, *Rodelinda*, *Admeto*, *Ezio*, *Jerjes*, por citar sólo algunos títulos.

Lo excesivo y solemne del gesto de la ópera haendeliana incitó a la parodia de sus contemporáneos. Surgió así la *Opera de los mendigos* —con libretos de John Gai— con la cual los londinenses se deleitaron, y cuyo autor, el berlinés Johann Christoph Pepusch, residía también en Londres.



El grabado muestra una escena de la ópera Julio César, de Haendel.

Evidentemente, Haendel estuvo mucho más feliz y personal en el oratorio, aunque muchas de sus páginas presenten también aquí un aspecto algo estereotipado. Con todo, es un maestro indiscutible del oratorio y ello lo ubica entre los mayores artífices musicales de todos los tiempos. Los oratorios haendelianos se distinguen de sus óperas, fundamentalmente, por la ampliación del elemento coral. En esto residió uno de sus principales méritos, logrando superar en ese terreno incluso a sus más encarnizados adversarios. Las obras haendelianas de este género conservaron a través del tiempo una popularidad de la cual sus óperas jamás pudieron volver a disfrutar con posterioridad. *El Mesías*, *Israel en Egipto*, *Saúl*, *Judas Macabeo*,

Esther, Débora, El festín de Alejandro, Acis y Galatea o Jefté, todos ellos grandiosos dramas de carácter —naturalmente, unos más logrados que otros—, no han empaldecido en sus efectos hasta el día de hoy. Por otra parte, hasta qué punto la creación sacra de Haendel fue inspirada por el espíritu del Antiguo Testamento, lo revelan, entre otros, sus 4 *Anthems* (cantatas de salmos), escritas para la coronación de Jorge II.



Portada de una edición de Admeto, editada en Inglaterra

Aunque las comparaciones son siempre enojosas, aparece como ineludible una confrontación en ciertos aspectos entre Haendel y su contemporáneo J. S. Bach, con quien comparte la cumbre musical de la primera mitad del siglo XVIII. Si bien Haendel experimentó las mismas influencias europeas que el Cantor, no sacó de ellas el mismo partido creador, en la misma medida que Bach germanizó su arte. Haendel se orientó hacia un estilo cosmopolita que siempre tiene algo de incierto. Asimismo, el autor de *Israel en Egipto* nunca pudo alcanzar el simbolismo profundo e íntimo de la música de Bach, sino que a menudo se dejó llevar por los efectos descriptivos y pintorescos de una concepción algo fácil. En cambio, y como contrapartida, las partes vocales de solistas de sus oratorios fueron infinitamente mejor logradas que en las *Pasiones* de Bach, pues Haendel se preocupó siempre de

no utilizar más que los recursos normales de la voz humana, que Bach tiene tendencia a tratar como un instrumento.

En el plano de la música instrumental — sonatas para pequeños conjuntos de cámara, piezas para teclado, "concerti grossi" y suites para orquesta—, Haendel utilizó cierto número de procedimientos antiguos — suite, fuga, variaciones—, a los que vivificó con su vena robusta y alegre, dándoles un aire de innegable modernidad. En este sentido, correspondió a su tiempo más que Bach. Toda su música instrumental, ya se trate de las suites para clave, de los conciertos para órgano y orquesta, y, sobre todo, de las originales músicas al aire libre agrupadas bajo los títulos de *Música acuática* y *Música para los fuegos artificiales*, está escrita a grandes trazos y quiere ser sobre todo decorativa y dirigida a la masa popular. Este último aspecto representa una faceta valiosa del gran compositor, quien se dio cuenta de que la música no debía ser sólo un pasatiempo para príncipes y nobles, sino ante todo un arte para la ciudadanía, para el pueblo, concepción democrática que, lenta pero vigorosamente, comenzaba a aflorar en el siglo XVIII.

La renovación musical y Cambios sociales

El ascenso de la clase burguesa al poder en el siglo pasado, que sustituyó a la aristocracia y nobleza derrotadas con la Revolución Francesa, significó en el plano musical cambios revolucionarios que se explican si tomamos en cuenta que *"el arte no es sino una parte de la función social general, y se tiñe con los reflejos que iluminan aquélla"*. Mientras comenzaba a estructurarse un creciente movimiento proletario que luchaba por mejores condiciones de vida y por ideales libertarios contrarios al absolutismo, la revolución musical de la época también se dio, como en la sociedad, hacia el logro de mayores libertades creativas y contra las limitaciones impuestas por el régimen anterior.

Se ha dicho que todo arte es esencialmente revolucionario y que el artista necesita disponer de libertad para producir sus creaciones. Por ello, la historia de la música pone el énfasis en aquellos artistas que resaltaron por su grandeza creadora, aquellos genios musicales, como Beethoven, que escaparon a las limitaciones de su tiempo. Aunque la historia de la música muchas veces nos presenta un panorama deformado de los creadores y de sus obras, ayuda como punto de referencia para

comprender la dimensión y perspectivas del fenómeno musical, sus antecedentes y proyecciones futuras.



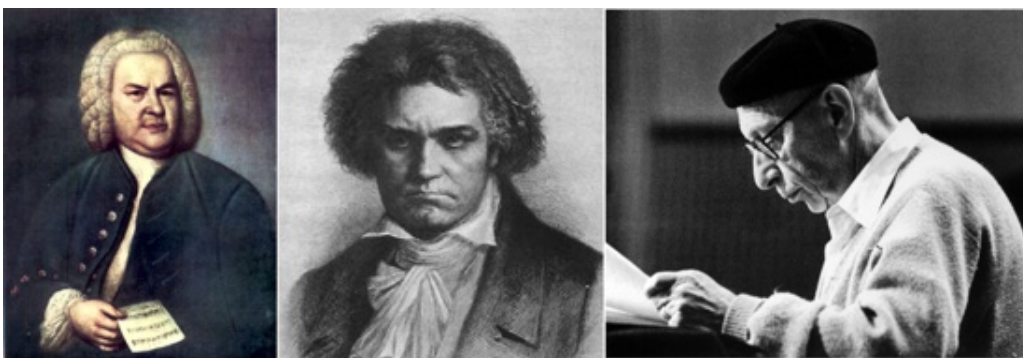
La evolución social permitió que mayor cantidad de personas disfrutaran de la música en las grandes salas de concierto

Y, para entender la revolución musical de nuestro siglo, necesariamente debemos engarzar las expresiones musicales contemporáneas con las creaciones del siglo pasado, iluminado por el romanticismo y por la figura cumbre de Beethoven, el genio que supo dar un sentido renovado transformando las concepciones anteriores, llenándola de nuevos contenidos y modificando las formas que expresaban ese contenido.



A medida que fue evolucionando, la música dejó de ser el patrimonio artístico de grupos aristocráticos

Los músicos que lo sucedieron hasta nuestros días debieron recoger ese sentimiento revolucionario de Beethoven para poder encauzar sus propios afanes creativos hacia la búsqueda de una expresión acorde con los cambios de nuestra época, caracterizada por las profundas transformaciones ocurridas en todo orden de cosas, incluida la música.



De izquierda a derecha, Johann Sebastian Bach, el gran música del siglo XVIII; Ludwig van Beethoven, genio musical que con su talento creador dominó todo el

período romántico del siglo XIX, y, finalmente, Igor Stravinsky, compositor ruso que introdujo innovaciones fundamentales en la música contemporánea, reflejando las transformaciones acaecidas en la concepción musical de nuestro siglo.

Apogeo clásico

Ya consolidado como expresión espiritual de profundo contenido, el arte musical adquirió en Viena las características de sus formas modernas.

Una vez de echadas las bases de un clasicismo, éste se desarrolló de inmediato hasta alcanzar su punto de perfección más acabado con los dos grandes genios austríacos de fines del siglo XVIII: Haydn y Mozart. Se trata de la gloriosa época del llamado "clasicismo vienés". Con estos maestros, la música encuentra un nuevo centro en Viena, en un instante histórico a partir del cual se fechará la edad moderna musical.



Mozart y Haydn, según el grabado de A. Benedetti que se guarda en el Museo Mozart de Salzburgo

A todo esto, la evolución política, social y económica de Europa ha seguido su marcha. En el transcurso del siglo, la orientación general de las diversas monarquías europeas ha ido respondiendo a los principios del "despotismo ilustrado", que alcanza su apogeo en la segunda mitad de la centuria. Promueve lo que podría calificarse de "revolución desde arriba". En efecto, una norma política popular parece generalizarse. Al interés por la ciencia pura, sucede una tendencia particular hacia la ciencia aplicada, los problemas políticos y económicos y su divulgación en el seno de las masas.



Trompeta en "mi bemol" construida por Wilhelm Haas en el siglo XVIII, conservada en el Museo de Instrumentos Musicales de Leipzig

"*Todo para el pueblo, pero sin el pueblo*", es el lema que resume el ideal de gobierno en la mayoría de los países europeos. Esta revolución "desde arriba" terminara, sin embargo, con un desborde de los acontecimientos "desde abajo", en la gran Revolución Francesa. Todo un sismo con epicentro en París remecerá a Europa al final del siglo, con la irrupción del estado llano que desplaza como clase social dominante a la gastada nobleza. Dentro de este rico marco, primero evolucionista y después francamente revolucionario, tiene lugar la plenitud del clasicismo musical que se hace mucho más humanista y aparece enriquecido por el alto contenido renovador de la época.

La escuela de Mannheim

Del primer clasicismo de Bach y Haendel no puede pasarse bruscamente al apogeo clásico humanista de Haydn y Mozart, a riesgo de dejar trunco el proceso de

evolución musical y de no entender del todo la obra de los grandes maestros vieneses. Entre ambas generaciones musicales es preciso destacar a la importante Escuela de Mannheim. Se designa con este nombre al movimiento musical que se desarrolló hacia mediados del siglo XVIII alrededor de la capilla de la corte de Mannheim, en el Palatinado. Su fundador fue J. W. A. Stamitz, quien creó allí una orquesta que pronto llegó a convertirse en uno de los más notables conjuntos de la época. Los miembros más destacados de esta capilla fueron especialmente Fr. X. Richter, Chr. Cannabich, A. Filtz, I. Holzbauer, los Toeschi, Fr. Beck, J. Schobert, E. Eichner, los Stamitz, los Cramer, Fr. Danzi e I. Fránzl. Aunque todos ellos "segundones" en la historia de la música, su contribución iba a ser valiosísima.



Christoph Willibald Gluck, autor de 107 óperas y reformador de este género musical, influyó en Berlioz y en Wagner.

Los principios puestos en práctica por la Escuela de Mannheim constituyeron el origen del arte de un Haydn, de un Mozart y luego de un Beethoven. Esos principios correspondieron a varias ideas que ejercían posteriormente una gran influencia: composición homófona, expansión de la melodía, empleo de la forma-sonata, de dos temas, desarrollo de las posibilidades orquestales en el colorido instrumental, una armonía simple pero modulante, el vibrato expresivo de los instrumentos de

cuerda y sobre todo una cierta mezcla de estilos, en particular la introducción del estilo bufo en la sinfonía. Precisamente, esta coexistencia del estilo bufo y del serio en la sinfonía va a ser la que cobrará expansión en el genio mozartiano.

Christoph W. Gluck

No es posible dejar esta época sin detenerse en un músico importante, cuya vida vincula cronológicamente, como el eslabón de una cadena, la era Haendel-Bach con el clasicismo vienés. El es Christoph Willibald Gluck (1714-1787), artista cosmopolita por excelencia, alemán, checo, austríaco y francés, que dividió su carrera esencialmente entre París y Viena, y de quien, un siglo más tarde, el francés Berlioz y el alemán Wagner se proclamarían discípulos, con idéntico entusiasmo. Preocupado casi exclusivamente del teatro musical, Gluck dejó escritas 107 óperas, tanto en francés como en italiano.



Esta flauta construida en 1700, por J. W. Oberlender se conserva en el Museo de los Instrumentos Musicales de Leipzig

La contribución de Gluck fue la de reformar los excesos de la ópera italiana con el clasicismo de la ópera francesa, pero también la de caldear el pomposo estilo francés con el lirismo italiano y crear así la ópera moderna. Sus producciones conservaron las grandes líneas que le suministraban las óperas de Lully y de Rameau, pero introdujo en ellas una música expresiva de gran potencia dramática, a la italiana, despejada sí de los artificios itálicos, del "bel canto" ampuloso, del "aria da capo" y aun del "recitativo secco". Introdujo, en cambio, el recitativo sinfónico, del que extrajo efectos dramáticos sorprendentes y totalmente nuevos. También, de acuerdo con las ideas entonces corrientes en Alemania, desarrolló considerablemente el papel de la orquesta en la ópera. En este sentido, Wagner llegaría a decir que Gluck consagró la victoria del compositor sobre el cantante.

Las principales óperas de Gluck fueron *Orfeo*, *Alceste*, *Armida* e *Ifigenia en Táurida*, todas ellas obras maestras en la expresión de los sentimientos, del arte declamatorio y orquestal, de pasión casi romántica y de técnica dramática moderna. Con ellas, la ópera alcanzó cimas que no se habían siquiera entrevisto desde Monteverdi, abriéndose a un arte teatral enteramente nuevo.

Joseph Haydn



Portada de la obra de Haydn "Las Estaciones" escrita el año 1790.

Después de una época precursora de maestros de segundo orden, que siguió a la era Bach-Haendel, una gran figura de toda la historia de la música, llamada Joseph Haydn, retoma y asimila las ideas y los principios diseminados en el ambiente, para

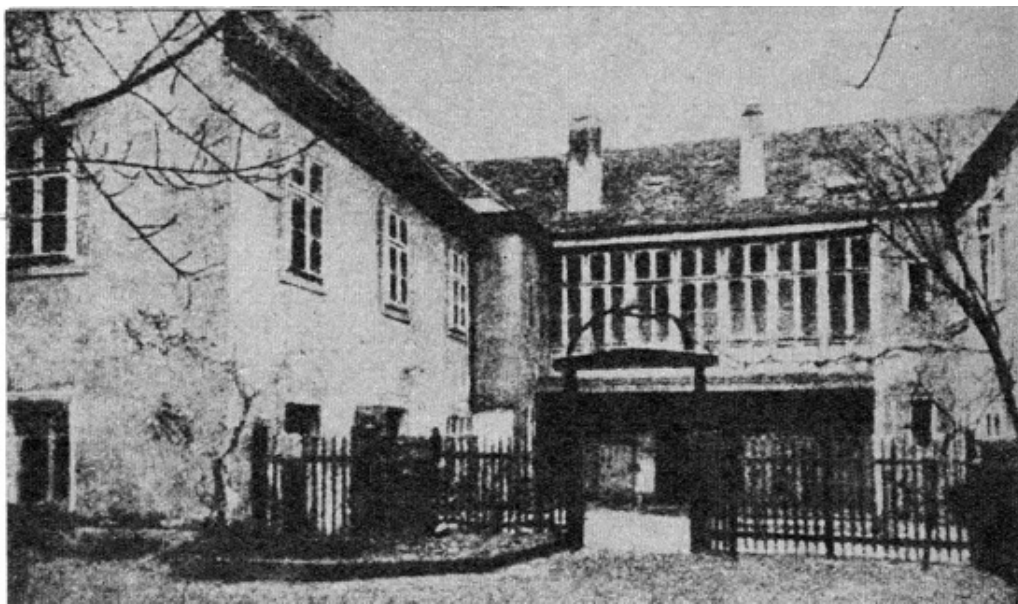
hacer con ellos una síntesis magistral. Haydn (1732-1809) fue, ante todo, el maestro creador del tipo clásico de la sinfonía y las formas de la música de cámara adecuadas a ella, las cuales han conservado su vigencia prácticamente hasta el presente. De este modo, lo que había preparado el Grupo de Mannheim maduró fructíferamente en la obra de este genio musical. Sus producciones instrumentales se convirtieron así en el fundamento de toda una cultura, que, en lo esencial, es la nuestra aún. *"Padre de la música moderna y creador de la sinfonía"*, calificativos no por repetidos menos exactos, es el merecido sitio de Haydn en el mundo de la evolución musical.



La casa natal de Haydn, en Rohrau, con el marco campestre que habría de iluminar su producción musical.

Al igual que tantos otros músicos de nota, Haydn entró en contacto con el arte de los sonidos desde muy tierna edad. Sus propios padres, pobres carroceros de Rohrau, en la Baja Austria, lugar de nacimiento del compositor, gustaban de ejecutar música y desde temprano lo enviaron con su primo a Hainburg, como niño cantor. Allí fue descubierto por el maestro de capilla de la corte, Reutter, quien lo

llevó a Viena, al convento de San Esteban. El niño cantor pudo entonces adquirir algunos conocimientos y habilidades musicales, pero al llegar la época de la mutación de la voz fue despedido sin ninguna contemplación. Tuvo entonces que arreglárselas dando lecciones y tocando el violín en bailes, mientras seguía perfeccionándose, teórica y prácticamente, en la composición. Durante un tiempo fue asistente y criado del napolitano Porpora, hasta que por fin encontró un protector en el conde K. J. von Fürnberg, de Gut Weinzierl, para quien escribió su primer cuarteto de cuerdas, en 1755.



La casa donde vivió y murió el gran compositor, llamado "padre de la música moderna".

Desde entonces comenzó la carrera de Haydn como músico de corte, especie de funcionario musical asalariado y encadenado a la tarea. Luego de servir al citado conde de Fürnberg, pasó al servicio del conde de Morzin, en 1758, siendo finalmente maestro de capilla de los Esterhazy, desde 1761 hasta 1790. Colmado de gloria y honores, el maestro pasó sus últimos años en Viena, sin dejar de trabajar hasta su último aliento. Precisamente en ese período tuvo esporádicamente a Beethoven como alumno, al que consideró "malo": una demostración más de que los genios no son infalibles.

Los últimos días del gran compositor fueron amargados por el sufrimiento que causó a su alma de patriota la guerra de 1809 entre Austria y la Francia expansionista de Napoleón. Se cuenta que desde que se rompieron las hostilidades, Haydn pedía a cada instante noticias de la guerra, se arrastraba hasta su piano y se ponía a cantar con voz desfallecida el himno nacional: *Gott erhalte Franz den Kaiser* ("Dios salve al emperador Francisco"). El 10 de mayo, el enemigo llegó a eso de media legua del jardín de Haydn. Este, sin sentir espanto alguno por los obuses que estallaban casi a sus pies, tranquilizaba a sus criados, diciéndoles: "*¿Por qué ese terror...? Nada malo puede ocurrir donde está Haydn*". Pero el vigor de su ánimo no pudo detener los estragos de la edad. El 26 de mayo, el viejo músico cantó por última vez su *Dios salve al emperador*. Cinco días después, el 31 de mayo de 1809, había muerto, a la edad de 77 años. Algunas semanas más tarde los artistas vieneses ejecutaban en su honor, en la iglesia de los Escoceses, el *Réquiem* de Mozart. A su vez, Cherubini t

El Padre de la sinfonía

En Haydn se dieron todos los atributos de la genialidad artística. Todo lo reunió en sí el viejo maestro: una maravillosa fecundidad de ritmos, armonías de sorprendente perfección y profundidad de conceptos sin pesadez ni solemnidad. Nadie hasta entonces había manejado con mayor libertad los recursos del arte.

Lo esencial de la contribución de Haydn al enriquecimiento del arte universal residió sobre todo en su música instrumental: 68 sonatas para pianoforte, 77 cuartetos para cuerdas y 104 sinfonías, lo que le valió el título de "*padre de la sinfonía y el cuarteto*". Aunque antes de él ya se escribían composiciones de estos géneros, Haydn fue el primero en alcanzar, y muy pronto, suma perfección y originalidad en este dominio, fijando las modalidades que se mantendrían casi incólumes en los siglos venideros.

En cuanto a las sonatas de Haydn, pueden distinguirse claramente varios momentos. De hecho, entre la primera, que se remonta a la década de 1750, y las últimas, de los años finales del siglo, hay toda una evolución, no sólo formal, sino psicológica. El período de juventud y de formación señala ciertas vacilaciones, conservando sus primeras sonatas algunos recuerdos de la antigua suite, sea en la forma o en el estilo galante. Pero' ya en la década de 1760, aquéllas toman una

fisonomía nueva debida especialmente a la aparición del bitematismo. Más adelante, durante el período que sigue a 1775, Haydn experimenta lo que Giringer llama una "crisis romántica", esto es, sufre la crisis de sensibilidad de su época, que anuncia ya la irrupción del romanticismo. Un acento humano, subjetivo, totalmente nuevo, se introduce en sus sonatas de aquel tiempo.



Joseph Haydn influenciado por la Escuela de Mannheim, compuso sinfonías que echaron las bases de la nueva forma de expresión musical en el siglo XVIII.

Finalmente, en los años posteriores a 1785, éstas se volverán verdaderamente prebeethoveniana, alcanzando un estilo personalísimo, individual y vigoroso, a semejanza de las creaciones que harían célebre al "Genio de Bonn".

En lo que respecta a los cuartetos para cuerdas, se observa en Haydn una progresión algo análoga, tanto en el plano del contenido expresivo como en el aspecto formal e instrumental. Tras un mismo período de vacilación, en el que subsisten recuerdos de la antigua suite, se impone la forma en cuatro partes:

allegro, andante, minué y final. Durante algún tiempo Haydn conservó la costumbre de los finales fugados. Después de 1780, el desarrollo central de los allegros adquirió extensión, el trabajo temático se hizo más extensivo y la conversación entre los tres instrumentos superiores ya no consagró tan exclusivamente como antes el predominio del primer violín. Por último, los finales fugados fueron abandonados por Haydn como "demasiado pedantes", en provecho de una escritura que se dividió entre trabajo temático y espíritu de variación.

En el dominio de la sinfonía, Haydn encontró un material evidentemente mucho más evolucionado que en los géneros precedentes, debido a las experiencias realizadas por la Escuela de Mannheim. También aquí el período de vacilación del maestro fue sumamente breve. Encontró rápidamente la estructura definitiva, y las proporciones clásicas alcanzaron muy pronto su equilibrio y amplitud. Como en el cuarteto, se encuentran también los cuatro fragmentos o movimientos. El allegro inicial, que está constituido sobre dos temas bien caracterizados; el andante; el minué, que cobra una cierta robustez que anuncia el futuro scherzo beethoveniano, y el final, generalmente tratado en forma de rondó. Y en todo esto campea una arquitectura clara y fuerte, junto con una tendencia a personalizar los instrumentos. Asimismo, sin llegar realmente a la música programática, algunas de sus sinfonías contienen fugitivas sugerencias descriptivas o impresionistas, como *La caza*, *El reloj* o *La sorpresa*, y hasta una pequeña puesta en escena, como en *Los adioses*.

Los Oratorios de Haydn

La música vocal no parece haberle sonreído en forma tan constante a Haydn, como ocurrió en el plano de la música instrumental. Sus 24 óperas no tuvieron mayor originalidad de concepción, aparte de su innegable calidad puramente musical, sobreviviendo apenas, tal como sus cantatas a la italiana. Dejó también 26 misas, que, aunque puedan parecer discutibles en el piano litúrgico, poseen una calidad musical muy curiosa e inagotable, con pasajes más logrados que muchos finales de sus óperas.

Siempre en el dominio vocal, Haydn sobresalió de manera nítida en el oratorio, aunque tardíamente, pues no se interesó por el género sino al final de su vida, después de haber descubierto los oratorios de Haendel durante las temporadas que

permaneció en Londres, a partir de 1790. A este respecto, cabe citar *La Creación* y *Las estaciones*, dos grandes obras que llegaron a alcanzar una extraordinaria popularidad. En el plano formal Haydn no renovó, sin embargo, el género, retomando la estructura haendeliana. Pero introdujo sí un acento poético muy personal y un sentido de lo pintoresco muy pronunciado. Tal vez por ello no llegó a alcanzar los grandiosos efectos dramáticos de Haendel, ni tampoco el fervor profundo y patético de Bach. *La Creación* tiene el sentido de una poesía íntima y familiar, especialmente en los dúos de Adán y Eva. Por su parte, *Las estaciones* posee encantadores cuadros campestres, que lo convierten en un oratorio semiprofano que no está muy lejos de Jean-Jacques Rousseau. Pero es innegable que en estas obras aparece como en ningún otro fruto de su creación la dimensión profundamente humana de Haydn. Walter Abendroth, en su *Historia de la Música*, ha escrito: "Los más bellos monumentos del "hombre" Haydn —que se albergaba dentro del músico genial— seguirán siendo ambos oratorios, de cuya indestructible frescura juvenil surge una exquisita mezcla de alegría cósmica, religiosidad y humor".

Wolfgang Amadeus Mozart

"El favorito de las Musas" ha sido llamado con justicia Wolfgang Amadeus Mozart, quien en su breve vida alcanzó a llenar muchas de las páginas más brillantes de toda la historia de la música. El catálogo de sus obras, que alcanzan nada menos que a 800, comprende todos los géneros, y en todos ellos se muestra superior, siendo quizás el único músico a quien pueda tributarse semejante elogio. Mientras Beethoven triunfaría rotundamente en la sinfonía, o Rossini en la música dramática, Mozart no conocería especialidad alguna: así en una misa como en una ópera, en un oratorio como en un minué, en un cuarteto o una cantata, en todo se reveló su genio extraordinario.

Mozart nació en Salzburgo en 1756. Su padre, Leopold Mozart, fue también un músico polifacético: compositor, director, pedagogo y autor de un *Ensayo de una escuela fundamental de violín*, que se hizo célebre.

De los siete hijos de Leopold Mozart sólo sobrevivieron dos: María Anna y Wolfgang. Ambos mostraron dotes musicales desde muy temprano, si bien la primera no fue

una niña "prodigio", como el autor de *La flauta mágica*. No ha habido nunca nadie que evidenciara más precoces disposiciones para la música como aquel débil y enfermizo niño, que a los cuatro años campuso ya algunos minués.

El padre entendió que debía cultivar tales aptitudes, tarea a la cual se consagró con extraordinario celo. Instruyó severamente a ambos hermanos y después partió con ellos en una larga gira. Primeramente estuvieron en las cortes de Munich y Viena, viajando luego a través de Alemania, Francia, Holanda, Inglaterra y Suiza. Más tarde visitaron Italia en tres ocasiones.



Mozart al iniciar sus presentaciones como pianista, alrededor de los 5 años.

Wolfgang estuvo después durante año y medio en Mannheim y en París. En todos estos viajes, niño primero y adolescente y joven luego, Mozart causó sensación, tanto como virtuoso del piano y del violín cuanto como compositor. Cosechó rápidamente fama, distinción, títulos y órdenes, incorporándose a la vida musical internacional y evolucionando hacia una asombrosa y prematura maestría. El

reverso de todo esto lo constituyó, sin embargo, la continua y enorme tensión a que hubo de someter sus fuerzas intelectuales y físicas y que acabó por tener un efecto pernicioso sobre su salud. Preocupado de exhibirlo como un prodigio de la naturaleza, su padre no puso suficiente atención a las frecuentes y graves enfermedades que aquejaron a Wolfgang desde niño, y a través de las cuales ya se anunciaba la dolencia pulmonar que luego puso prematuro fin a su vida, en 1791, cuando sólo contaba 35 años. Antes, en 1787, a la muerte de Giuck, Mozart lo había sucedido como director de música de la corte imperial de Viena.



Mozart a los 11 años, según el pintor Thadeus Helbüng, Museo Mozart, en Salzburgo.

Originalidad humanismo

Aunque la carrera de Mozart puede asimilarse sin gran dificultad a la de su contemporáneo Haydn, su arte fue mucho más avanzado. Y esto no tanto por razones de técnica, sino de sensibilidad. Mozart no fue un reformador ni un

innovador como aquél, pero sí dio su amplitud y una fisonomía expresiva insólita a las formas entonces en uso, que su genio extraordinario bañó con una luz única. Aunque experimentó muy profundamente las más diversas influencias —Francia, Italia, Mannheim—, las asimiló en forma tan perfecta, que nunca se advierten rasgos de imitación. Su creación es siempre de una originalidad absoluta, de un acento personal como ninguna otra. La evolución de la música germana dio un considerable paso adelante gracias al rasgo dominante del estilo mozartiano. En una época en que la polifonía contrapuntística era considerada como un arcaísmo y en que el criterio del estilo moderno era el melodismo monódico, Mozart supo hacer la síntesis de esos dos medios de expresión y extraer de ellos un rico lenguaje que reunía todas las posibilidades que el arte alemán había acumulado en el curso de los siglos.

En la mayoría de las sonatas mozartianas se escucha un acento totalmente nuevo, humano, fuerte y apasionado, que anuncia la cercanía del romanticismo beethoveniano. Con Mozart, las palpitaciones del corazón, la angustia humana, se expresan por primera vez en forma tan directa en la música.

En el terreno del concierto, aparece en todo su esplendor el virtuosismo mozartiano, en particular en sus obras para violín y orquesta, así como en las que escribió para diferentes instrumentos: oboe, fagot, corno, flauta, arpa y clarinete. Pero su gran realización en la materia está representada por sus 23 conciertos para piano y orquesta, en los que se revela como el verdadero creador del concierto moderno. Es la primera vez que este género, inaugurado antaño por Bach, adquiere la fisonomía que conserva aún en el siglo XX. La escritura pianística adquiere en ellos una amplitud, una talla, una diversidad nueva. Asimismo, la instrumentación se colorea con riqueza y confía especialmente papeles muy importantes a los instrumentos de viento.

En el dominio de la música de cámara, la fecundidad de Mozart fue inagotable. En el conjunto de las obras de este tipo, Mozart crea el gran dúo moderno en que el violín solo ya no ocupa el primer lugar y donde el teclado abandona su modesta función de acompañante; aquí, por el contrario, los dos instrumentos dialogan por primera vez con los mismos derechos. En los tríos para piano y cuerdas, Mozart no se considera pasado de moda por utilizar un contrapunto muy riguroso que sorprendió

mucho a sus contemporáneos. Lo mismo ocurrió en sus cuartetos para cuerdas, género que cultivó inagotablemente a lo largo de su carrera.

Esto último no quiere decir que Mozart haya vuelto la espalda a la música recreativa. Muy por el contrario. Así lo prueban sus innumerables "divertimenti", serenatas, música de mesa, música nocturna, escritos para los más diversos conjuntos instrumentales. Se trata de obras de circunstancias que formaban entonces parte obligada de la vida musical y social, y si bien Mozart les otorga el giro galante, propio de las costumbres de la época, no se limita a la frivolidad de la mayoría de sus contemporáneos, sino que traduce en ellas una poesía absolutamente única.



Casa natal de W. A. Mozart en Salzburgo

En el dominio de la sinfonía fue donde Mozart volcó su más bello fuego de artificio. Haydn había llevado a cabo el ideal clásico de la sinfonía. Mozart fue más lejos en la profundidad expresiva, en la grandeza arquitectónica y en la riqueza del empleo de

los instrumentos. Sus 49 sinfonías, compuestas entre 1764 y 1788, muestran mejor que cualquiera otra parte de su obra la extraordinaria evolución mozartiana y la manera como superó a su época. Sus sinfonías de juventud denuncian evidentemente la influencia italiana y del estilo galante alemán. En un segundo período, más o menos entre 1775 y 1785, el tono se refuerza y el estilo se amplía, aunque las influencias de Mannheim y de Francia sean visibles. Pero, al final de ese período, el descubrimiento mozartiano del arte de Bach vino a dar ya una densidad nueva a su producción sinfónica. Finalmente, en el tercer y último período sinfónico está presente todo el humanismo de Mozart, a menudo patético y doloroso, expresado con entera libertad y con una intensa y profunda emoción, que evidentemente trasluce la dolorosa vida del genio.

Operas Mozartianas

En el dominio de la música vocal, Mozart aparece como el fundador del drama musical alemán. Antes de Mozart, la ópera alemana propiamente tal no existía; tanto la ópera seria como la bufa eran, inclusive en Giuck, de estirpe francesa o italiana. No se conocía más que un solo género afín de carácter alemán, por otra parte menor-el *singspiel*-, género popular frecuentemente mezclado con elementos provenientes de la ópera cómica francesa.

De las 23 obras líricas que dejó Mozart, es evidente que las primeras son de estilo netamente italiano y no anuncian en absoluto, salvo por algunos acentos dramáticos, lo que el músico realizaría luego en ese terreno. 'Este primer período comprende once obras, entre las que figuran *La finta semplice* y *Bastian»* y *Bastienne*. En una segunda etapa, aproximadamente de 1775 a 1785, el acento y el movimiento dramático se refuerzan, haciéndose el tono más personal y menos convencional; Mozart parece intentar una síntesis entre la ópera seria y la bufa. *Idomeneo* es su primera gran realización dramática, y *El rapto del serrallo*, su primera obra lírica en idioma alemán.

Finalmente, en un tercer momento, la evolución se precipita, desde las óperas cómicas *Las bodas de Fígaro* y *Cosí fan tutte*, pasando por el drama jocoso con *Don Giovanni*, para desembocar en *La flauta mágica*, que, aunque ligada al *Singspiel*,

representó sin duda la primera gran ópera alemana, en alemán, y con gran orquesta, que anunciaba así las futuras realizaciones de Weber y Wagner.



Grabado de una velada musical con Mozart. Canta la soprano Cavalieri de gran fama en esa época.

En el teatro musical, Mozart utilizó todos los procedimientos en vigencia en su época: "recitativo secco", recitativo instrumental, arias, conjuntos, coros, etc. Pero de cada uno de ellos obtuvo efectos enteramente nuevos, mucho más intensos, tanto en lo cómico como en lo trágico, en el movimiento como en el sentimiento. Asimismo otorgó a la orquesta un papel considerable, como en *Don Giovanni*, que, en este sentido, está tan adelantado como cualquiera ópera de Weber, si no más. Finalmente, este genio polifacético dejó también una considerable producción religiosa: cerca de 20 misas y una gran cantidad de motetes, ofertorios, letanías, vísperas y salmos. Hay en ellos un grado de recogimiento, de emoción y poesía sacra que sería vano buscar en otras obras afines de la época. La gran *Misa en do menor* es típica a este respecto, así como los fragmentos originales del *Réquiem* — completado por su discípulo Süssmayr— y también ciertas obras inmediatamente anteriores al descubrimiento de Bach, como las *Letanías del Santo Sacramento* y de *Nuestra Señora de Loreto*, y la magnífica *Misa de la coronación*. Es de notar, sí, que

la música sacra mozartiana no reconoció un estilo únicamente "reservado a Dios" — el estilo de la distancia—, sino que la ingenuidad de quien continuó siendo creyente en plena época de la Ilustración y que prefirió remitirse al lenguaje íntimo del corazón humano.

Capítulo 6

El espíritu liberador del romanticismo

Las Revoluciones Industrial y Francesa conmovieron el arte musical y ligaron la composición a los destinos del hombre

La Revolución francesa y las guerras napoleónicas tuvieron profunda repercusión en los pueblos europeos, tanto desde el punto de vista político como del filosófico y artístico, alcanzando también esta sacudida a la música. Se abren así las



Desde la segunda mitad del siglo XVIII, las ciudades de Europa fueron estremecidas por protestas y manifestaciones de las clases populares que reclamaban mejores condiciones de vida. Como Francia, en 1789, Viena tuvo sus barricadas en 1830.

compuertas del romanticismo, movimiento que nace en Alemania a fines del siglo XVIII, propagándose en el resto de Europa durante la primera mitad del siglo venidero. Precursor del romanticismo propiamente tal es el período llamado *Sturm und Drang*, que se extiende entre los años 1765 y 1785 en Alemania y que debe su denominación al drama del mismo nombre de Friedrich Klinger. Este movimiento se caracterizó por la impetuosidad del pensamiento y del estilo de la nueva generación de aquella época. En el dominio de la música, Haydn y Mozart en su período de madurez participan de lleno de esta nueva fisonomía que anuncia ya el surgimiento de los adalides románticos, con Beethoven a la cabeza.

La Revolución Francesa ha lanzado ideas y la dominación napoleónica da razones tanto para realizarlas como para resistirlas o congelarlas. La influencia romántica se manifestará principalmente en su aspecto subjetivo, escéptico y revolucionario, oponiéndose por esencia al espíritu ortodoxo y normativo del

clasicismo. Sin embargo, el fenómeno no será simple. Al compás de los

acontecimientos, el romanticismo se escindiría en dos vertientes: una creyente, aristocrática, arcaica y restauradora, y la otra escéptica, democrática, innovadora y revolucionaria. En Alemania predominará la primera, a la que se inclinarán la mayoría de los países del continente, exceptuándose naturalmente Francia, donde la segunda hizo posible los postulados de la Revolución.

"No me gustan las ingenuas boberías de un canto femenino..., y lamento profundamente la desaparición de la esencia masculina que debe gobernar la música"

Con estas lapidarias palabras, el músico Marpurg —fanático adorador del notable clásico Juan Sebastián Bach— firmó en 1753 la declaración de guerra al débil e incipiente romanticismo musical. En la agitada Europa de fines del siglo XVIII se abrió así un nuevo frente bélico que convulsionó las partituras, escenarios y revistas artísticas de la época.

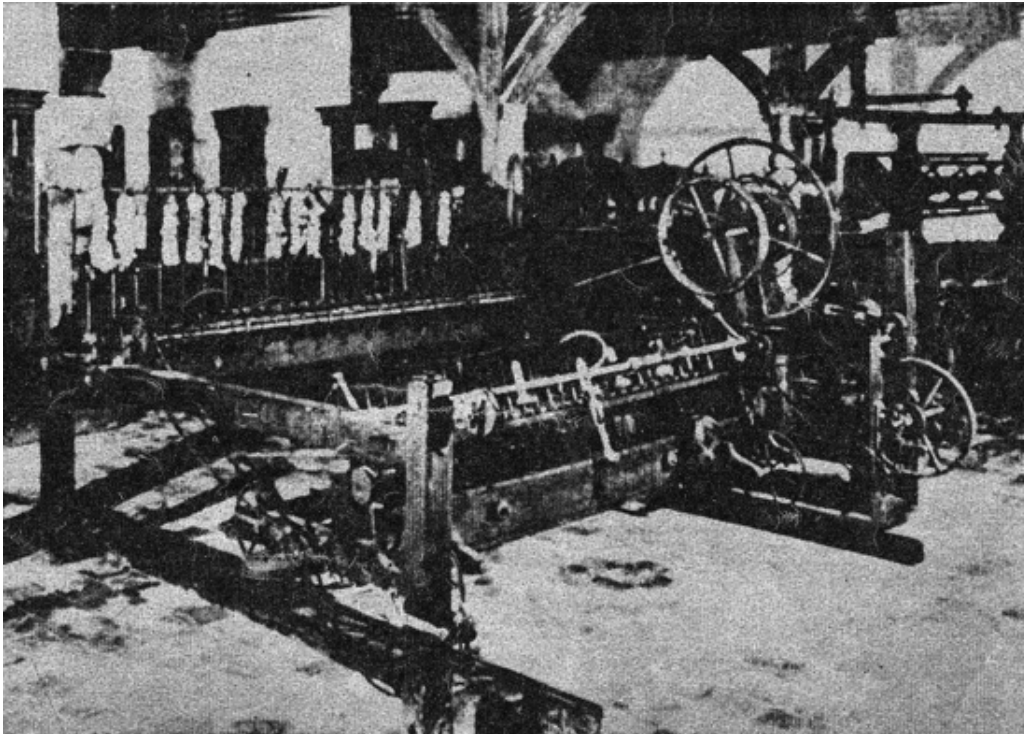
Pero esta verdadera "rebelión de las notas" no era un fenómeno aislado: el romanticismo, movimiento que destituyó el dios de la perfecta razón e inició el reinado de la sensibilidad, ya había seducido a grandes pensadores germanos y contagiado su espíritu libertario a la poesía.

Y la música, sacudida por los ideales que más tarde desencadenarían la Revolución Francesa, empezaba a escapar de los salones patricios para recrear a la poderosa burguesía ilustrada.

Sólo en las academias musicales no se escuchaba el llamado de la libre imaginación, apagado quizás por los compases serenos y clásicos de Haendel y Mozart.

Sin embargo, la nueva generación de artistas, a pesar de estar alimentada con la tradicional técnica del contrapunto, abría los ojos a un mundo muy diferente al que inspiró a Juan Sebastián Bach. El futuro hombre romántico cortaba a golpes de técnica y convulsiones sociales el cordón umbilical que lo unía al mundo ordenado del neoclasicismo. *"Los progresos de la navegación a vapor le permitieron soñar con viajes a países remotos, que dilataban las fronteras de su imaginación"*, anotó el historiador Van Tieghem.

El verdadero "boom" que experimentaron la imprenta y la educación en los albores del siglo XIX, aumentó notablemente la resonancia de los ideales de La Marsellesa, que se convirtieron en el más importante producto de exportación francesa.



La industria textil europea fue una de los primeros en emplear los adelantos técnicos logrados en el siglo XVIII. Esta fue la máquina de tejer usada en París, como manifestación inicial de lo que se conoce como "revolución industrial", progreso que también afectó a la música y a todas las otras artes.

El biberón del Romanticismo

La Europa del siglo XIX estaba especial mente abonada para la siembra del romanó cismo. Y Alemania, para ser la cabeza movimiento de renovación musical.

"El hombre estaba en silencio, abrumado, asfixiado; necesitaba fundirse en moldes que lo hicieran aceptable a la sociedad. Pero cuando circunstancias históricas conmovieron el orden establecido y llegaron ejemplos procedentes de países menos sometidos a la tazón, el yo secreto del hombre salió a luz y se expresó", escribió el francés Jean Chantavoine.

Con la Revolución Industrial y la ascensión al poder de la burguesía pensante, se había roto una escala de valores en donde los dos más altos peldaños estaban ocupados por Dios y la nobleza. Al grito de *"el hombre es rico porque es dueño de*

una mina de sensibilidad y talentos”; acuñado por un humanista alemán, el romántico se valoriza y se lanza a pensar sin reglas ni límites.



Una sesión de música en casa de Bettina Arnim, que fuera amiga de Beethoven. En el violín el virtuoso alemán Joachim. En la pared tres bustos de Goethe creados por Bettina

Pero la filosofía de este curioso hombre europeo del siglo XIX era demasiado intangible e ideal. Sus escritos nos traspasan desesperación por encontrar un medio para "liberar al hombre exponiéndole su valor universal, legitimar sus aspiraciones, su indecible necesidad de identificarse con la Naturaleza y de encontrar un mundo mejor".

Al romántico, en el fondo, le repugnaba lo concreto e incluso lo práctico. Construyó un altar para el impalpable concepto de lo subjetivo. Y como en forma paralela alimentaba una gran pasión por el hombre y sus necesidades, encontró en la música el único camino para unir sus dos ideales: el romanticismo musical era la

manifestación más clara de la efectividad de lo subjetivo. El triunfo de la imaginación por sobre la razón; de lo sensible por sobre lo inteligible.

A la música le costó muchos esfuerzos darle tarjeta de legalidad a este hijo rebelde.

"La música es romántica en sí misma. Es absurdo pensar que pueda existir una escuela romántica particular", afirmaban los clásicos.

Pero ya antes se había ganado otra batalla: la de la sensibilidad, sentimiento que los neoclásicos consideraban indigno. En 1730, la voz aislada del abate Rémond de Saint-Marc había escandalizado a sus feligreses con este concepto: *"La música no solo no es de esencia satánica sino que por el contrario eleva el alma"*.

Años más tarde, Juan Jacobo Rousseau rehabilitará el valor de los sentimientos, camino que perfeccionó Schiller en su teoría leí *Alma Hermosa*. Según este filósofo, es lícito y necesario entregar la dirección de la voluntad a la sensibilidad. *"De esta manera el hombre se elevará sin esfuerzos y de manera espontánea, por medio de un estado estético, al tipo ideal de la bella humanidad"*, afirmó en sus obras.

Incluso, la teoría del arte, al ser tocada por los románticos, rompió las ataduras que por siglos la mantuvieron al servicio de la civilización. Al

empezar a beber de la fuente de los sentimientos, se convirtió en el vocero más efectivo de la rebelión del individuo contra las reglas de la sociedad.

Impulsado por esta rebelión, que más era una desesperada búsqueda del que se denominó "verdadero hombre", el romántico llegó a explorar el mundo del folklore y de la poesía legendaria nacional. En este aspecto, todos sus grandes músicos —que encontraron en los bailes y leyendas populares inspiración para sus obras— apoyaron la discutida teoría de los críticos alemanes Herder y Schiller, sobre el alma humana de los pueblos. Para estos pensadores, el verdadero temperamento, espontaneidad e incluso violencia de los pueblos está en el folklore, que es incompatible con lo ficticio y artificial.



Cinco miembros de la familia de los fagots

Y como en un círculo, al convertirse la música en la expresión del pueblo, se llegó a la máxima aspiración del compositor romántico: el arte popular y nacional.



Hoffman en su hogar; compositor alemán que reclamaba una obra revolucionaria que no supo apreciar en sus contemporáneos y menos en Weber.

Los primeros profetas del Romanticismo

Para muchos historiadores, el capítulo del romanticismo musical es un período que se debería analizar en el sillón del psicoanalista. Nunca antes un movimiento netamente artístico y espiritual había sido originado por un coctel de acontecimientos políticos y sociales, endulzados por sólo una pequeña dosis de sucesos estéticos.

Nos enfrentamos así con una escuela, que en Alemania emergió de un frustrado movimiento político y de la humillación nacional provocada por su caída ante el Primer Imperio Napoleónico. Según la interpretación del historiador Chantavoine,

fueron estas derrotas las que crearon la necesidad y la autoexigencia del músico alemán de encontrar la fórmula para desarrollar una actividad compensadora.



Guillermo Tell, legendario héroe suizo, tema central de una obertura de Rossini

El romanticismo francés nació de también de un fenómeno psicológico análogo: durante 20 años, el pueblo galo había sido alimentado con las glorias de las batallas napoleónicas. Y, repentinamente, en el año 1814, cae el Emperador y París es ocupado por los aliados vencedores. El despertar fue doloroso: entre las ruinas del Imperio francés se levantó un sentimiento de desapego al mundo y de melancolía, conocido en la historia de la humanidad como "el mal del siglo". Así, mientras Byron vacía en la literatura la amargura que sufre la conmovida Europa, el músico Roberto Schumann nos la hace llegar a través de su obra *Manfredo*.

Pero, poco a poco, la desesperanza se fue esfumando, quedando sólo una extremada sensibilidad que se volcó hacia el canto del amor y de la naturaleza. Es en este momento cuando la escuela musical del romanticismo empezó a dar sus frutos.

Hay muchos precursores que se confunden con los protagonistas de este importante movimiento musical. Entre éstos cabe destacar a Tieck (1773-1833), quien, a pesar de que la historia casi no lo recuerda, fue uno de los primeros que propiciaron la unión de las artes en una pirámide, cuya cumbre estuviera ocupada por la música. Pero, aunque defendió con audacia esta idea típicamente romántica —a pesar de su sólida formación neoclásica—, siempre combatió la ópera, que es considerada el motor de la novel escuela musical.

Otras dos figuras célebres no pueden separarse del romanticismo: el poeta Goethe, que vivió invocando a la música como el más importante auxiliar de su arte, y Bettina Brentano (1785-1856), calificada por muchos estudiosos como la "sibila del romanticismo". Esta mujer, verdadera mecenas intelectual del movimiento de renovación musical, reclutó para esta causa a muchos e importantes cerebros de la época.

Pero la labor más importante realizada por la "profetisa" fue la aureola atormentada y por ende sentimental con que rodeó a Ludwig van Beethoven. A través de sus escritos, Bettina Brentano alineó al célebre músico en la trinchera del romanticismo, prestigiando así esta escuela musical frente a un público que no sabía si el maestro había desertado del clasicismo o solamente impregnaba de sentimientos las rígidas y tradicionales composiciones.

Tampoco es posible omitir a E. T. A. Hoffmann (1776-1822), músico y poeta, que ejerció una notable influencia sobre Weber y Schumann. Este gran olvidado abrió ante los románticos una verdadera caja de Pandora: el reino de la fantasía, fuente de inspiración y libertad.



Apunte autógrafo de la Décima Sinfonía de Ludwig van Beethoven

Sin embargo, Hoffmann tuvo una actitud incomprensible. Vivió reclamando por una obra verdaderamente revolucionaria, que no pidiera elementos prestados al clasicismo; y cuando Weber maravilló al mundo con *Freischütz*, obra maestra de la nueva escuela, su opinión fue la única nota amarga entre el concierto de alabanzas. Otro elemento que por su importancia en el desencadenamiento del romanticismo merece el calificativo de precursor, es la Revolución Francesa. Durante este período el desarrollo de la música se estancó, cumpliéndose una vieja máxima: *El civismo es inadecuado para el desarrollo del lirismo*".

Sin embargo, dos cantos patrióticos, *la Marseillaise* y *Chant du Départ*, electrizaron la nación y colmaron la historia musical de la época. Y, pese a las rígidas fronteras ideológicas impuestas por los gobiernos europeos, tres importantes románticos — Schumann, Liszt y Wagner— fueron contagiados por sus campases.

Tanto Beethoven como Berlioz sintieron el efecto de la Revolución Francesa en su vida y obra. En el maestro alemán, los ideales de libertad, igualdad y fraternidad que aspiró en su juventud, le dieron a su carácter la nota indómita que en cierto modo permitió que su genio se expandiera; en Berlioz se encarnaron de tal manera, que el célebre francés llegó a confesar que antes que músico era revolucionario.

La ópera romántica también sintió la influencia de este importante acontecimiento político y social: sus héroes más populares son hijos de la Revolución, rebeldes o sublevados, como *Guillermo Tell*, de Rossini (1829), y el *Rienzi* de Wagner (13 años después).

Un genio llamado Beethoven

Su amor a la naturaleza y a la humanidad nutrió su obra, que es disputada por el neoclasicismo y el romanticismo

Te hablo de Beethoven, ante el cual he olvidado al mundo entero y hasta a ti mismo... se adelanta a gran distancia a toda la humanidad"

escribió Bettina Brentano a un admirador.

Y, casi al mismo tiempo, un noble aficionado a la música se refirió al maestro que convulsionaba los salones con sus fantasías libres, con estas palabras: "Beethoven fascina y repugna a la vez. Es brusco, atropella a gentes y cosas al pasar sin miramientos, su temperamento es huraño y su carácter violento e indómito. Pero su música es divina".

¿Quién era este pequeño burgués que vivió entre 1770 y 1827, y ante quien la orgullosa ciudad de Viena se rindió?

Un hombre cuya estampa cuadraba muy poco en aquel mundo, último bastión de la nobleza. Sobre su cuerpo estrecho, una cabeza recia con rasgos primitivamente taciturnos. Su rostro oscuro estaba marcado por la viruela. Sólo sus ojos pequeños e increíblemente expresivos ponían una nota atractiva en su fisonomía.

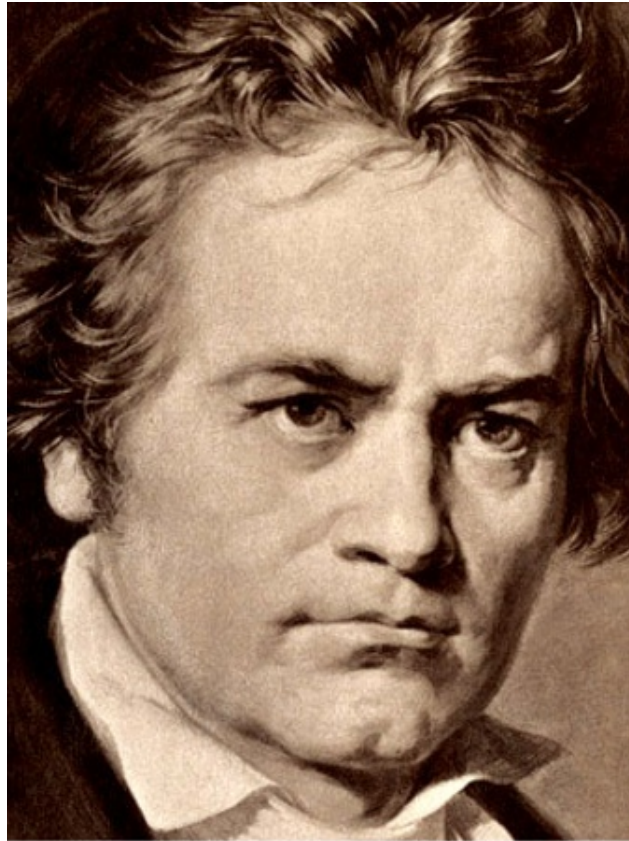
Sus actitudes libres y revolucionarias se le aceptaron. Las formas sociales no regían para él, pero el noble vienés estaba tan fascinado con su genio, que el "enfant terrible" no sólo era acogido sino que respetado. El propio abate Genilek —celebrado maestro de la libre fantasía en piano— no pudo dejar de exclamar, al ser vencido por el joven músico, de técnica *"grande, pero bravía"*; *"No es un hombre, es un diablo"*.

Con él se abrió un nuevo capítulo, tanto para la composición musical como para el propio artista como ser humano. Este se elevó. Durante los días del neoclasicismo, la ciudad de Leipzig sólo consideró al maestro Bach un funcionario municipal que componía por un cierto salario. Incluso, las crónicas nos cuentan que Hungría vio al célebre Haydn como intendente musical de un gran señor.

Beethoven no quiso seguir el mismo camino. Cuando el ilustrado monarca Federico Guillermo II le ofreció permanecer a su lado, el músico rehusó. Más tarde confesó que no habría podido vivir entre *"niños tan mimados, que en vez de aplaudir su arte lloraban de emoción"*. Incluso le fastidiaba la muda emoción con que Goethe —el poeta— escuchaba su música. Impulsado por su espíritu independiente de reglas y formas, buscaba encender con la música *"fuego en el espíritu, y no una estéril emoción"*.



Ludwig van Beethoven, a los 16 años, cuando ya despertaban asombro por sus notables condiciones musicales.



Beethoven justificando su temperamento huraño

Fiel a su tradición burguesa, siempre sintió un gran amor por el hombre y la humanidad, preocupación que se manifestó en sus escritos. En el año 1800 escribía a su íntimo amigo Wegeler, de Bonn, mientras él ya estaba residiendo en Viena: "Esto quiero decirles: que vosotros me volveréis a ver grande de veras; que no solamente me veréis grande como artista, sino que como hombre me hallaréis mejor y más completo; y si para entonces el bienestar de la patria ha mejorado, mi arte se manifestará para bien de los pobres".

El amor a la naturaleza no era en él — como en tantos coetáneos suyos— algo puramente sentimental, sino un género viril y productivo. *"La naturaleza era como su alimento; dentro de ella parecía formalmente vivir"*, ha dicho un inglés que lo visitaba cuando se recluía en el campo. Se sentía unido a todo lo elemental; y así debemos explicarnos cierta extraña fantasía que irritaba a sus dueños de casa y coinquilinos: durante sus abluciones matinales caía en trance de composición y cantando y murmurando se lanzaba encima cubo tras cubo de agua, hasta inundar

el piso. Para poder realmente pensar y componer necesitaba el contacto con la humedad.



Johan Wolfgang von Goethe, poeta y dramaturgo alemán quedó admirado del talento de Beethoven

Pese a estas características, nada es más ajeno a la realidad que la imagen de un Beethoven que rehuía el contacto con el hombre. Muy por el contrario: lo necesitaba para estudiar sus sentimientos e impregnar de éstos la música.

Mucho se ha discutido si el maestro pertenece a la escuela neoclásica o al romanticismo. Ambos movimientos se lo han disputado encarnizadamente.

Cronológicamente, muchas de sus obras más notables fueron compuestas después del *Freischütz*, de Weber (1821), composición que fue considerada el "ecuador" entre el neoclasicismo y el romanticismo.

Es el caso de la *Misa en Re* (1823), en donde introduce por primera vez los sonidos metálicos en la Iglesia; de la *Sinfonía de Coros*, un año después, y de las últimas Sonatas y Cuartetos.

Romántico por necesidad

Sin embargo, nunca buscó quebrar el marco del clasicismo ni destruir su orden. Fue un romántico por su necesidad o anhelo de confesión.



Beethoven tocando el piano por un grupo de amigos que lo escuchan embelesados, aunque el genial músico prefería que aplaudiesen su arte y no lloraran de emoción

Cuando a los 26 años se dio cuenta de que su sordera avanzaba, acercándose el momento en que quedaría aislado del resto del mundo, confesó su desesperanza en la Sonata Patética (1799). Y el conocido Claro de Luna es, en sus dos primeros compases, el reflejo de su gozo al encontrarse con la mujer que entonces adoraba, Julieta Guicciardi. En ese pasaje, Beethoven se limitó a poner música a una eufórica

carta que había escrito días antes a su amigo Wegeler: "*Vivo más dulcemente ahora..., me ama y la amo*".

Ai mismo tiempo, y de ahí quizás su terror a la sordera, su música siempre estuvo relacionada con acontecimientos políticos y militares contemporáneos; vivía estrechamente atado a su medio. A los 19 años se inscribió como estudiante en Bonn. Un año después, publicaba una verdadera colección de poesías revolucionarias como *Ritmo de Marcha y Combate*.

En 1804, reflejando las conmociones que vivía su país, creó la *Sonata Appassionata*. Y es tal el fervor que refleja esta composición que Bismarck, el "canciller de hierro", solía decir: "*Si la escuchara con frecuencia siempre sería valeroso*".

Libre y audaz

Fue libre y audaz para componer. A los 14 años, impulsado por su maestro Neefe, se empleó como ayudante en la iglesia. Muy pronto se le empezó a llamar la atención por sus acompañamientos demasiado audaces y fuera de texto. En la Cuaresma del año 1785 acompañaba al cantor de las "lamentaciones" cuando, impulsado por su genio imprimió tal osadía melódica a su acompañamiento que maravilló al resto de los músicos y desconcertó totalmente al cantor.

Dieciocho años después de este episodio, que significó para el futuro maestro una benévola amonestación real, Beethoven dio su primer concierto compuesto exclusivamente de obras propias. Bonn lo aplaudió ¡con reservas!: aún guardaba fidelidad al estilo clásico.

Un año después, en cambio, ai estrenar su *Sinfonía Heroica* —inspirada en las hazañas de Napoleón Bonaparte—, el clasicismo se bate en retirada. La obra, calificada de "inaudita" por los reticentes críticos artísticos, impresionó hondamente al público y a la orquesta. Esta, dirigida por el propio músico, "*se trastornó en un pasaje fuertemente sincopado del primer tiempo. Nunca antes se le había exigido nada semejante*", recogió un periódico de la época.

Beethoven, como muchos otros músicos románticos, siempre soñó con el teatro en donde esperaba alcanzar la suprema expresión de los sentimientos. Sin embargo, la ópera *Fidelio* fue un estruendoso fracaso.

Y entre sus proyectos de dramas líricos que nunca fueron compuestos, nacieron la *Cuarta, Quinta y Sexta Sinfonía*, obras que acrecentaron notablemente su fama. En 1810 escribía: *"A veces me volvería loco por mi fama inmerecida; la felicidad me busca, y, por lo mismo, casi recelo una desgracia nueva..."*



Vestíbulo y escalera de su casa natal en Bonn

Los autores románticos de Europa

Más allá de las fronteras geográficas en que nació, el nuevo movimiento creador encontró seguidores en Alemania, Francia e Italia, en la primera mitad del siglo XIX

*"Hay un hombre que define la época intensa del romanticismo
Karl von Weber",*

afirmó el historiador Jean Chantavoine en su libro-análisis sobre el discutido movimiento romántico europeo.

Desde su juventud, su genio espontáneo se rió de las teorías y de las reglas musicales. Al respecto, escribió: *"Aprendí desde muy temprano a vivir en mí y en un universo imaginario"*.

Muy pronto canalizó sus inquietudes libertarias uniéndose al movimiento literario de Dresde, que predicaba más sentimientos y menos reglas. Desde ese día Karl María

von Weber (1786-1826) se convirtió en el más entusiasta discípulo del romanticismo alemán.



Karl Marta Von Weber (1786-1826), no muy agraciado físicamente, pero su espontaneidad creadora lo elevó hasta las más altas cumbres del romanticismo alemán.

Su música, extraordinariamente expresiva, fue una herencia de la epopeya napoleónica de la cual conservó el músico su gusto por lo militar y su compás brioso. Participó activamente en los grupos de intelectuales que luchaban por liberar a su patria del dominio francés, lo que no le impidió sentir una gran admiración por él que solía denominar "el notable enemigo", Napoleón Bonaparte.

Encerraba una seductora personalidad en su poco atractiva figura; un historiador nos legó el siguiente retrato de Weber: "*macrocéfalo, narigudo, patizambo y tísico*". (Fuertemente impregnado con los ideales de la Revolución Francesa y el naciente nacionalismo alemán, compuso en su primera época música de carácter casi épico.

Como su salud no le permitió intervenir directamente en el movimiento de liberación contra el yugo napoleónico, convirtió a la orquesta de Praga —que dirigía en el año 1813— en un verdadero ejército estético que infundía valor al pueblo germano. Y cuando Alemania se sacudió del dominio francés lo hizo cantar entusiasmado: "*Lira y Espada; Lucha y Victoria*".



Gioacchino Rossini (1792-1868), autor italiano cuyas óperas provocaron encontradas reacciones en los círculos musicales europeos del siglo pasado (XX).

Sin tener una técnica musical novedosa —estuvo fuertemente influenciado por Rossini—, legó al hombre del siglo XIX una gran novedad: la música no es ya un equilibrado reflejo de sentimientos humanos como con Beethoven; son los propios sentimientos hechos notas.

Toda su actividad artística, que se puede condensar entre *Silvana* (1810) y *Oberón* (1826), es netamente romántica. Pero su obra maestra es *Der Freischütz*,

compuesta el año 1821, que está considerada como la catedral de la revolucionaria escuela musical.

Los personajes de sus composiciones son aldeanos que emergen directamente de las leyendas y del folklore germano y francés. Fue así como nació su ópera *Euryanthe*, en la cual empleó todos los elementos que deleitaban al hombre afebrado con el "mal del siglo": sombrías maquinaciones, apariciones fúnebres y traidores conjurados contra la inocencia.



Franz Schubert (1797-1828), inspirado compositor austríaco, autor de la Sinfonía Inconclusa, aparece aquí rodeado de amigos en una velada musical.

En el mundo imaginario de Weber hubo un sujeto que siempre tuvo la puerta abierta hacia ese verdadero santuario del romanticismo: el público. *"Entre el autor y su auditorio debe haber una armonía preestablecida"*, solía decir. Para él, lo ideal era que la sensibilidad de ambos se llegara a fundir.

Todas las composiciones de este gran músico resaltan por su agilidad e intrépidos "saltos" de notas. Esta vez la explicación no está en sus ideales políticos ni estéticos; Weber poseyó unas manos de extraordinarias dimensiones, que hicieron exclamar a uno de sus discípulos y admiradores: *"Su desmesurada mano abarca un*

espacio que ya es una orquesta, pero cuando dirige una orquesta la convierte en un solo instrumento: el piano".

En forma paralela a Karl M. von Weber floreció en Alemania la música de Franz Schubert (1797-1828).

Con él, el romanticismo se hizo niño, y copió en su arte el murmullo del bosque y del campo. Frente a la nueva escuela se abrió un vasto mundo, considerado "tabú" por el neoclasicismo: el reino de la naturaleza.

La técnica de Schubert es ingenua, como lo fue el propio autor. Desde los 18 años —edad en que compuso *El rey de los Alisios y Margarita hilando*— se abandonó total y casi instintivamente a la inspiración. Era un músico innato que sabía aprovechar los temas más sencillos y los recursos musicales más simples. Para crear sus canciones utilizó el estribillo.

Gracias a este romántico, el "lied" desplazó a la canción y a la romanza, géneros musicales que se habían convertido en monarcas absolutos de los salones europeos. Y con el "lied", el piano dejó de ser un simple apoyo o sostén armónico más o menos labrado, una decoración sonora; este instrumento empezó a subrayar el significado de las palabras o imágenes con figuras melódicas e inflexiones armónicas. Schubert llegó a imitar con su música el sonido de un arroyo, el rugido de un huracán y hasta el suave murmullo del cono de hilar de Margarita.

(Encarnó el tácito ideal de la escuela romántica: unir la música y la poesía. Y tuvo el gran mérito de pedir a este último arte elementos prestados que transfiguró, a su vez, tanto poética como musicalmente.

El marco en que construyó sus temas fue muy limitado, lo que da un poco la imagen de su propia vida de pequeño burgués que frecuentaba las cantinas de los arrabales de Viena. Sin embargo, en sus obras hay tanta intensidad y ternura que muchos críticos musicales han comparado a Franz Schubert con Francisco de Asís. Incluso uno de ellos llegó a expresar después de haber analizado sus obras denominadas *Cuentos, musicales*: "*Los Heder de Schubert son las flores más lozanas del romanticismo*". Para este y otros estudiosos, los vales del "pequeño romántico" son menos brillantes que los de Weber y menos originales que los de Chopin; pero reflejan con más certeza el alma del vienés que vivió en los arrabales del siglo XX.

La exportación del Romanticismo

Muy pronto la epidemia del liberalismo en las formas musicales se extendió a Francia e Italia. Sin embargo, en este último país —gran productor de músicos— el romanticismo se vistió con un ropaje muy latino, que ha hecho declarar a muchos críticos que en Italia no existió el movimiento liberador de las formas clásicas.

En primer lugar, los "romanticistas" —entre ellos Bellini— se mantuvieron al margen de los movimientos nacionales. La revolución italiana tuvo que esperar a Verdi para revelar en el coro de Nabucco (1842) sus desdichas, esperanzas y conjuraciones.



Rossini fue estrepitosamente abucheado cuando estrenó su ópera El Barbero de Sevilla, pero después se le reconocieron sus méritos.

Al mismo tiempo, en los años en que se desarrolló la nueva escuela, Italia exportó a sus mejores músicos que se convirtieron para los alemanes en figuras tipo antirrománticas.

Pero las óperas de Gioachino Rossini, que llegaron a eclipsar en Viena al propio Beethoven, aportaron indudablemente una novedad. Lo comprueban las avalanchas de aplausos, críticas y exaltaciones de que fue objeto. Y el severo crítico artístico, París, no habría reaccionado así de tratarse de obras que calzaran con la tradición musical imperante. Su ópera *EL Barbero de Sevilla* fue tan abucheada en la noche de su estreno que Rossini se negó a sentarse en el clavicémbalo para acompañar un pasaje, en la segunda parte de la presentación. Y la obra después fue declarada monumento musical.

Con esta superabundancia de vida, derrochada por los románticos italianos, los marcos habituales y las formas establecidas se rompieron en mil pedazos. No reunían los elementos soñados por los músicos renovadores alemanes, pero aportaron al romanticismo más vitalidad y exuberancia.

Con Vincenzo Bellini (1801-1835) la música italiana adquirió una cierta aureola romántica frente al público europeo. Acostumbrado este artista a componer música de estilo encantador, giró en su obra *Los Puritanos* en 180 grados. Introdujo, en medio de los aplausos de los "renovadores", un coro masculino que entusiasmó al público por sus acentos belicosos. Su canto se extendió por toda Europa, convirtiéndose en un himno que convocaba a la unión de los hombres para defender las libertades amenazadas. Fue parodiado en el "canto de los politécnicos", que pronto se hizo "tabú" en los cuarteles.



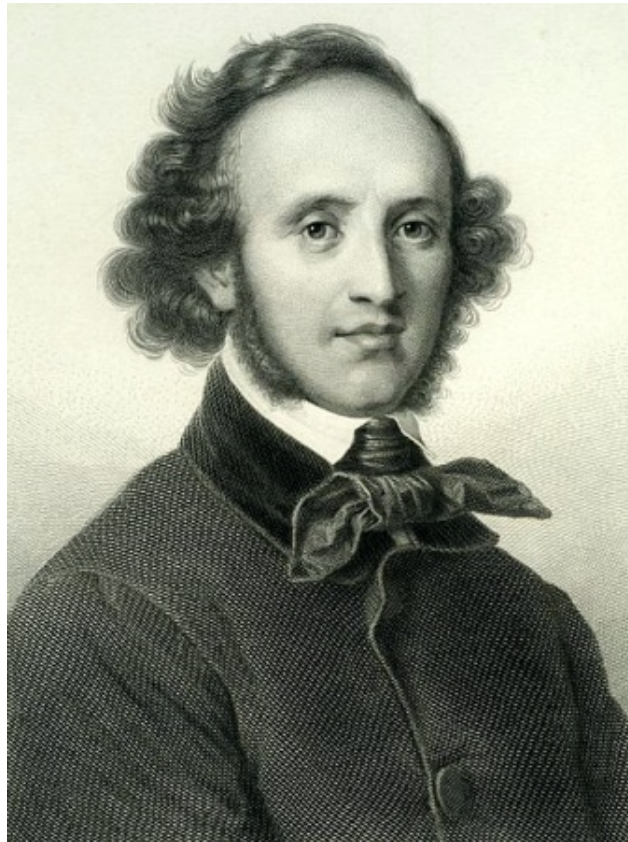
Vincenzo Bellini (1801-1835), introdujo innovaciones en su música que fueron interpretadas como cantos libertarios en el resto de Europa.

¿Qué lo impulsó a adaptarse a un movimiento que lo llevó a la gloria? Al parecer una conjura política despertó en Bellini su interés en el movimiento libertario "carbonarista". Otros aseguran que su acicate fue Chopin, martirizado músico que clamaba por su patria, Polonia.

En Francia, en cambio, el movimiento se adaptó a la filosofía tradicionalmente racionalista del pueblo francés, acostumbrado a someter su espíritu a la razón y a desconfiar de la efusión sentimental. La música francesa, desde el Renacimiento hasta el siglo XX, se ha sostenido en el lenguaje verbal al cual está subordinada. Por eso, el advenimiento de Hécctor Berlioz, símbolo del romanticismo francés, es para muchos historiadores y críticos *"una monstruosa y genial excepción, completamente aislada dentro de la tradición musical de Francia"*.

El Romanticismo se hizo clásico

Con un aficionado, el romanticismo musical se convirtió en clásico. Fue ésta la obra de Félix Mendelssohn (1809-1847).



Félix Mendelssohn (1809-1847), compositor alemán que supo conciliar la tradición clásica con el romanticismo musical. La obertura para Sueño de una Noche de Verano la compuso cuando sólo tenía 17 años.

En la vida de este notable compositor alemán no hay penurias económicas, conflictos con el medio por sus ideologías, ni dificultades para presentar sus obras. Fue un romántico, que a los 17 años creó una obra, *Sueño de una Noche de Verano*, con la cual la nueva generación se sintió interpretada. En ella describe los sentimientos humanos, método musical que ya contaba con la venia de la sociedad alemana. Compuso también dos sinfonías, la *Escocesa* y la *Italiana*, en las cuales destacó los elementos pintorescos y líricos que tanto gustaban al hombre romántico.

Siempre mantuvo consideración por los grandes clásicos, impulsado por sus antecedentes familiares. Su familia se convirtió al protestantismo y él se casó con la hija de un pastor descendiente de hugonotes establecidos.

Por su vida, sin altos ni bajos, y sus tradiciones clásicas, pudo calmar el ardor y la turbulencia del romanticismo musical, que adaptó a los esquemas mentales de los que llamó "burgueses timoratos".

Y su obra, que impulsó a través de la fundación del Conservatorio de Leipzig, dio un impulso nuevo y una estabilidad al romanticismo, permitiendo así que sobreviviera. En la misma época en que triunfaba Mendelssohn, Europa se estremeció con el más extraordinario virtuoso del violín: Niccoló Paganini (1782-1840).

Este italiano de silueta esquelética, fabulosas riquezas y acrobática agilidad de su digitación y arco, hizo tambalear el dominio del piano por sobre todos los instrumentos, en una época en que los progresos técnicos instrumentales estaban todos dedicados a "su majestad el teclado".

Tocaba a la perfección composiciones que nunca había visto. Y eran tales su agilidad y genio, que en esa época en que empezaba a sentirse la fascinación de los "fluidos magnéticos" y del espiritismo, se le consideró él mismo diablo. Sobre él se escribió: *"Se mueve tan singularmente que uno teme ver sus pies separarse del cuerpo y todo él derrumbarse en un montón de osamentas"*.

Su obra extraordinaria, *El Carnaval de Venecia*, sonó en los oídos de sus contemporáneos como música del "más allá". Incluso la Iglesia se sintió influenciada por las leyendas que sobre Paganini se elaboraron, impidiendo el día de su muerte que se le sepultara cristianamente.



El virtuoso violinista Niccolò Paganini (1782-1840), con su prodigiosa habilidad amenazó la supremacía que tenía el piano sobre los otros instrumentos.

El desenfreno de la sensibilidad

En toda su obra y vida flota una extraña neblina, un extraño nimbo de humo dormido”, escribió un músico germano después de conocer al más romántico de los románticos: Frédéric Chopin (1810-1849).

Con él, la escuela musical de la que fue un lejano pero apasionado discípulo, llegó a la cumbre de la sensibilidad y del refinamiento.

Hijo de padres franceses que emigraron a Polonia, creció en una familia de modestos recursos. Sin embargo, su genio extraordinario fue comprendido por su familia, que efectuó toda clase de sacrificios para permitirle a Chopin que educara su talento artístico. Así, el "polaco" llegó a Viena, que vivía la fiebre del romanticismo. Pronto su virtuosismo le abrió las puertas de los salones, mientras que su estampa melancólica le provocó la simpatía de las damas.

Sus contemporáneos comprendieron su arte. El propio Mendelssohn —músico muy exigente en lo tocante al oficio— escribió: "Como pianista, Chopin es hoy uno de los primerísimos. Obtiene efectos nuevos, como Paganini en su violín, y ejecuta pasajes maravillosos que nadie hasta ahora podía imaginar que fuesen posibles".

En efecto, poseía en sus manos una asombrosa flexibilidad, que le permitía pasar el cuarto dedo por encima del quinto y cubrir enormes distancias, y cambiar de dedo sobre una misma tecla en pasajes rápidos. Si tales procedimientos los situamos en la debida perspectiva histórica, es decir, adoptados por un pianista cuando aún estaba vigente la escuela pianística clásica, es posible comprender las escandalizadas palabras del crítico alemán Rellstab cuando descalificó *"las posiciones antinaturales de los acordes y las más perversas combinaciones digitales"*.

Como seguidor del romanticismo musical hizo un arte del contraste. A través del empleo del pedal arrancó a su piano sonoridades inauditas. Al mismo tiempo, practicó un estilo de reducido volumen sonoro. Parece que descubrió un límite más allá del cual la sonoridad se le antojaba tosca, y en que el canto se convertía en grito.



Frédéric Chopin (1810-1849) dibujado por su amante, la escritora George Sand. Su figura melancólica fue todo un símbolo de la sensibilidad romántica de su época.

Por esta razón Chopin no pudo ser un pianista para las grandes salas de concierto, ni nunca aspiró a serlo. Con un arte tan consumado como el suyo, pudo haber sido el pianista que diese la batalla a los Thalberg y a los Liszt. Sin embargo, le faltaba la vocación de concertista. El contacto con el público le producía una gran angustia:

"No sabes qué martirio son para mí los tres días anteriores al de tocar en público", escribía a su hogar.

Si bien es cierto que con Chopin el romanticismo llegó a la cumbre de la sensibilidad, la música volvió a ser un patrimonio de una "élite" ilustrada y sensible. Sin embargo, este virtuoso atormentado por la desintegración de su patria, Polonia, y a pesar de que nunca hizo algo efectivo por su país, fue el que mejor representó el heroísmo de su raza a través de las canciones folklóricas que tituló *Polonesas*.

En la misma época en que Chopin repartía su melancolía entre su selecta concurrencia, el romanticismo musical se beneficiaba con los frutos de otro curioso músico, la antítesis de Chopin: el compositor y pianista alemán Robert Schumann (1810- 1856).

Hombre de gran franqueza, cargó toda su vida con una neurosis que, pese a todas sus luchas, terminó por anularlo. Con palabras fuertes calificó a los artistas que no hicieron de la música un sacerdocio. Solía decir que le asqueaban los hombres cuya obra no guarda relación con su vida.

Combatió toda su vida su propio romanticismo, exacerbado por los prematuros conocimientos sobre este movimiento que adquirió en la librería de su padre.

Como director de una revista artística, luchó encarnizadamente por devolverle a esta escuela musical su espíritu realista y combativo. Al respecto, escribió: "Me repugna en lo más hondo del corazón la palabra romántico, que en toda mi vida habré pronunciado diez veces.... Y refiriéndose al músico Davidsbündler dijo: "Nuestro compositor... no nos ofrece nada de ese desorden hijo de la insania, de esa vaguedad, de ese nihilismo en los que muchos creen descubrir el romanticismo; tampoco tiene nada de ese grosero materialismo que salpica lodo y en el cual se complacen los neorrománticos franceses".

Tuvo decisiva importancia en el desarrollo de la escuela romántica.

En sus *Sonatas* para piano y en sus *Escenas Infantiles* persiguió la naturalidad y una expresión diáfana de las leyendas populares. Siendo un muy buen pianista, pero buscando la perfección, se cortó el tejido que está entre los dedos para hacerlos más independientes. Como resultado de esta casera operación, perdió el movimiento de un dedo que lo obligó a ser únicamente un compositor romántico y le aceleró el desencadenamiento de su neurosis.



Robert Schumann (1810-1856), compositor de espíritu apasionado y combativo, vivió aquejado por una neurosis.

La importancia que Schumann tuvo en el movimiento romántico es realmente valiosa: quitó el brumo gris de la melancolía nihilista que amenazaba con paralizar la producción de la escuela romántica.

El ocaso del Romanticismo

Mientras Richard Wagner escandalizaba a su generación con su desesperada búsqueda de una ópera nacional, en otra parte de Alemania el romanticismo maduraba en las manos del músico Johannes Brahms (1833- 1897).

Protegido por Schumann, este joven artista, a quien el romanticismo fogoso y casi teatral de Liszt lo dejaba frío, se inclinó por la técnica clásica renovada.

Influenciado por su maestro, que lo consideraba *"el elegido del movimiento renovador de la música"*, Brahms asimiló, meditó y domoñó en sí mismo la herencia

del romanticismo. Durante toda su vida recordó estas palabras de Schumann, que en cierto modo lo marcaron: *"Evita imitarme; dedica los mayores cuidados a la técnica; amurállate de clasicismo"*.

Esta dualidad, que es considerada por unos como la madurez del novel movimiento, fue muy atacada por otros. Se le acusó de usar un lenguaje híbrido en el cual tomaba elementos de la música de Haendel y Bach, pero que orquestaba con un corte moderno.

Incluso el filósofo Federico Nietzsche aseguró que su música "tiene sed de plenitud, pero le envuelve la melancolía de la impotencia; a veces nos conmueve cuando desvaría, pero nos aburre cuando pretende ser heredero de los clásicos".

A pesar de que su *Réquiem Alemán* lo condujo a la fama, su obra más romántica es su música de cámara. En ella reúne impresiones sin relación y contrastes violentos, además que lega a la posteridad algunos descubrimientos armónicos interesantes.

En toda su obra se respira un sentimiento de nostalgia, una especie de impotencia del hombre enfrentado a su destino. Muchos biógrafos han asegurado que ese aire especial que rodea la música de Brahms se debió a su amor eterno por la viuda de su gran amigo Schumann, a la que nunca se atrevió a desposar por respeto a la memoria de su maestro.

Sin embargo, Clara Schumann ejerció una notable influencia sobre el discípulo de su marido. Formada ella misma en medio de la escuela clásica, siempre luchó por impulsar a su esposo hacia esa técnica, ideal que nunca consiguió. Durante su amistad con Brahms lo ayudó a disciplinar y ordenar su imaginación, permitiéndole así que reuniera los contradictorios



Johannes Brahms (1833-1897), gran amigo y discípulo de Schumann; su música es considerada un retorno a las formas clásicas, pero con fuerte contenido romántico.

elementos del clasicismo y el romanticismo, que tanto le agradecieron al músico las futuras generaciones.

Capítulo 7

100 años de búsqueda y de progreso

Síntesis del quehacer musical entre 1850 y 1950 dejando al final la interrogante:

¿Un arte de cerebro a cerebro o de corazón?

El siglo XIX inundó de poesía a la música, así como oscureció el espacio con los humos lanzados al horizonte por las chimeneas fabriles. Era un siglo en que el arte como la industria avanzaban a un ritmo parejo al de la producción: a medida que se despersonalizaba la producción industrial para adquirir un aspecto uniforme por doquier, el arte, en cambio, precisaba sus rasgos individuales. Este impulso se volcó contra las fórmulas académicas y cerradas, que imponían a la creación un molde común. Esto no quiere decir que los siglos anteriores cayeran en descrédito a causa de una música caracterizada por su aspecto arquitectónico, destinada al salón o la cámara. Esto explica las diferencias musicales, muy acusadas, entre el clasicismo del siglo XVIII y el romanticismo del XIX. El clasicismo puramente arquitectónico merece la denominación, porque expresaba pensamientos sin conceptos, elaboraba sus temas y los desarrollaba con sujeción a normas rígidas y cerradas. Establecía, por ejemplo, la división en fases y períodos, que cumplían el mismo papel que los variados cuartos y piezas de un edificio más o menos suntuoso. La fuga y la suite, la sinfonía y la sonata, son testimonios más que evidentes. Pero entonces asomó, tímido, el romanticismo. De sus medidas audacias iniciales, pasó a convulsivas y arrolladoras pujanzas, en pleno período de afirmación. El romanticismo destruyó, poco a poco, los planes inflexibles y rígidos que durante varias generaciones refrenaron el espíritu de los artistas. Su obra asentó cimientos, alzó fachadas y edificios que proporcionaron a la inspiración creadora renovadas fuentes a lo largo del siglo XIX. Fantasías, nocturnos, humorísticas, romanzas sin letras, momentos musicales y poemas sinfónicos, son los hijos legítimos del romanticismo musical.

El arte integral

“Hay, al presente, sólo tres, entre nosotros, que nos pertenecemos recíprocamente, porque somos iguales”. Richard Wagner (1813-1883) aludía en esta carta a sí mismo, a Franz Liszt (1811-1886) y a Héctor Berlioz (1803-1869), las tres figuras

dominantes de la briosa nueva escuela romántico-realista. Wagner establecía lazos comunes con estos compositores, contemporáneos suyos, porque veía que tenían un mismo origen artístico, es decir, vivían la supervivencia del romanticismo en el realismo. Los tres deseaban orillar un lenguaje —el seudoclásico— a fin de no caer en el servilismo artístico, y los tres iban en pos del inasequible ideal romántico, o sea, la obra de arte universal, integral. En otros aspectos diferían sustancialmente, y el modo de encarar el arte era diametralmente opuesto en cada uno de ellos. Wagner buscaba reunirlo todo en la ópera, Berlioz en la sinfonía y Liszt soñaba con un nuevo tipo de música, "*música humanística*", que habría de operar la comunión del elemento dramático del teatro con el devocional del templo. Eran ideas eminentemente románticas, pero su finalidad y su realización no conducían a los objetivos originales. La vida y la obra de estos tres músicos transcurrieron bajo el signo de la crisis del romanticismo.

Del Romanticismo al Realismo

El verdadero romanticismo, que a mediados del siglo XIX se vino abajo en una Europa jaqueada entre dos revoluciones, es siempre optimista, creyente en sus visiones y alucinaciones, en la omnipotencia de sus aspiraciones: ningún desastre podría desencantarlo. Pero la liquidación de una época de infinita sensibilidad, femenina, se anuncia con signos que brotan en todas las manifestaciones del tiempo: políticas, culturales y sociales.

El problema del momento era el de las masas, y el espíritu que empezaba a vigorizar la vida era netamente social. Los contenidos sociales fueron acentuándose al entrar el romanticismo en la fase previa al realismo. Cerca de 1850, el socialismo se convirtió en el nuevo ideal social y cultural, sus conversos lo predicaban como el nuevo humanismo, preámbulo de una nueva sociedad. Un congreso de socialistas, realizado en Londres, pedía a Carlos Marx (1818-1883) y Federico Engels (1820-1895) la preparación del *Manifiesto Comunista* (1848), documento convertido muy pronto en piedra angular de la doctrina marxista. El choque entre los ideales cristianos y los del capitalismo dio nacimiento a otra variante socialista, el socialismo cristiano, cuyos paladines abogaban por las clases trabajadoras en periódicos, folletos y novelas.



Barricadas en un barrio de Berlín, en marzo de 1848, luego que la revolución de ese año en Francia se propagó a los otros países europeos y los socialistas alemanes, aliados con la burguesía liberal, lucharon contra el sistema absolutista. La revolución industrial significó el ascenso de las masas populares y una mayor conciencia social del proletariado, que pugnó por mejores condiciones debido y garantías laborales. Ese período turbulento tuvo también expresión en la música.

Los mismos sacerdotes buscaban atraer a la propia Iglesia a alistarse en la lucha en pro de las reformas sociales. Fue por esos años que Auguste Comte (1798-1857), fundador de la escuela filosófica positivista, colocaba a la sociología —nombre acuñado por él— en primer lugar en su clasificación de las ciencias. Gustave Courbet (1819-1877), el gran pintor francés que durante la Comuna de París (1871) fue nombrado director de Bellas Artes, declaraba que el *"realismo es un arte*

esencialmente democrático". Los temas de los cuadros que exhibía en 1855 eran fábricas, estaciones ferroviarias y minas. El romanticismo, empero, no es totalmente antagónico al realismo; la orientación de contenido social estaba en ciernes en el movimiento romántico y no pueden desconocerse en el naciente realismo rasgos subjetivos. *"El arte es un fragmento de naturaleza visto a través de un temperamento"*, dijo el propio Zola, proporcionando un elemento importante para definir el realismo. Sus orígenes arrancan de la convicción filosófica de que la vida puede ser descrita *"tal cual es"*. Pese a todo, el realismo no siempre es pura objetividad. La consecuencia de mirar las cosas de cerca desvía el interés del artista de la totalidad de la forma y fatalmente llega a los aspectos del arte que exigen formas más libres, menos integrales: la novela realista y la música de programa, géneros representativos por excelencia del espíritu del realismo desde 1850 hasta principios del siglo XX.

La música de programa

Uno de los rasgos claves del romanticismo es su tendencia a la unión de las artes, objetivo que caracteriza la producción artística durante todo el siglo XIX. La música debía constituir el centro natural de las artes, dada su capacidad universal de expresión y su estrecho parentesco con la poesía. El intento refleja la aspiración de encontrar una forma artística capaz de expresarlo todo, y la música aparece como la más apta para ese fin. La música de programa es consecuencia de esta búsqueda: ella toma como base una representación extramusical, pictórica o poética, cuyo asunto aparece explicado en el programa. Asimismo, interpreta todo aquello que impresiona la subjetividad del compositor. Héctor Berlioz es su más claro exponente.

Hijo de un médico que lo quería médico, Berlioz nació en 1803, en Francia. La oposición familiar a su amor por la música lo obligó a abandonar el hogar: se trasladó a París. Allí desistió de la carrera de medicina, después de asistir a una representación de *Alceste*, ópera del alemán Gluck. Durante un tiempo trabajó como corista en un teatro, ingresó posteriormente al Conservatorio, pero se retiró para seguir estudiando por su cuenta. Empezó a componer obedeciendo a sus propios impulsos creadores, y poco a poco sus obras lo fueron dando a conocer: una

misa con orquesta, dos oberturas y, en plena madurez, la *Sinfonía Fantástica*. Esta obra, de tema morboso y macabro, desarrolla un programa a través de varias escenas: un baile, la campiña, la marcha del suplicio y el sueño de una noche de aquelarre.



Richard Wagner.

Berlioz luchaba por salir de la forma sinfónica, lucha que ya habían librado Schubert, Mendelssohn y Schumann, y buscaba en la literatura poética y dramática y en las artes plásticas una sugerencia y un apoyo para la creación de nuevas formas.

De la música de programa de Berlioz nacerá el drama sinfónico de Wagner y la instrumentación moderna aprovechará los experimentos geniales de este trágico compositor. Liszt, en un ensayo sobre Haydn, explicaba en qué consistía la música de programa: *"En virtud del programa, la música instrumental puede adquirir ciertos aspectos semejantes en todo a los de las diversas formas poéticas; su aspecto podrá ser el de la oda, del ditirambo, de La elegía; en una palabra, de*

cualquier poesía lírica. El programa puede ser equivalente a una narración poética de la música”.



Franz Liszt y Héctor Berlioz, considerados los principales representantes de la escuela romántico-realista en el siglo XIX. Wagner llamó a sus obras dramas musicales, para señalar así la unión texto y músico. Liszt, eximio pianista y compositor húngaro, romántico venerado en vida, hoy es observado con más cautela. Su mayor aporte estuvo en “la música de programa”, al igual que Berlioz, el romántico francés, que influyó a compositores posteriores con su colorido orquestal.

Y agregaba Liszt: *“La palabra cantada hace tiempo ha establecido y hecho necesario un vínculo entre la música y la poesía. Hoy día se tiende a una fusión aún más completa”.* En otras palabras, Berlioz asumía la creación musical desde un lugar central, nuclear, que tiene entre las artes.

Berlioz, antes que Liszt, al intuir y secundar la continua evolución de las formas, se

sirvió de la música como de un lenguaje libre y extraordinariamente flexible, apto para interpretar los matices de la sensibilidad y del pensamiento poético. Sólo una ley debía respetarse: la de la claridad del lenguaje musical; su lógico, ordenado, progresivo interés, independientemente de toda convención esquemática y formal. Después de un infortunado matrimonio con Henrietta Smithson, al que no asistió ningún pariente, Berlioz huyó con la actriz irlandesa María Reccio, nueve años después de su matrimonio. Sus últimos días transcurrieron en la soledad y el tedio. Murió en marzo de 1869. Entre sus grandes obras se cuentan la sinfonía *Romeo y Julieta* (1839), la sinfonía *Fúnebre y Triunfal*, (1840) la ópera *Las Troyanas* (1857), el oratorio *La Condenación de Fausto* (1846) y un mastodóntico *Réquiem*, del año 1837, definido por el autor como un "*cataclismo musical*".

El poema sinfónico

De los compositores de música de programa del siglo XIX, Liszt es el único que alcanzó el significado de las palabras de Beethoven, escritas por el maestro al frente de su sinfonía *Pastoral*: "*Expresión de sentimientos más que pintura*". Este multifacético compositor nació bajo el signo benigno de un cometa, el 22 de octubre de 1811, en Raiding, Hungría. Sus primeros años fueron tranquilos y dichosos, y marcaron en su alma juvenil tres impresiones que serán después el rasgo principal de su arte: mística, religión y el arte zingaro. A los nueve años ofreció su primer concierto. Entre 1821 y 1824 estudió con Czerny, famoso profesor de armonía, y composición con Salieri. En 1823, siendo ya un famoso pianista, llegó a París; no fue aceptado en el Conservatorio y se dedicó a dar conciertos, con lo cual el artista se transformó en el predilecto de la alta sociedad parisiense. Hacia 1848, Liszt viajó por toda Europa dando conciertos. Ese mismo año se radicó en Weimar (Alemania), donde desplegó gran actividad, componiendo, enseñando y dirigiendo la orquesta de la corte. Aquí escribió sus obras orquestales de mayor importancia: los poemas sinfónicos.

Liszt se cuida mucho de prevenir la confusión entre música de programa y música descriptiva, y es por esto que, aunque batallando con Berlioz, se adhirió y aproximó mucho más a Beethoven. Dijo: "*El programa no tiene otra finalidad que la de hacer una alusión previa a los móviles psicológicos que impulsaron al compositor a crear su*

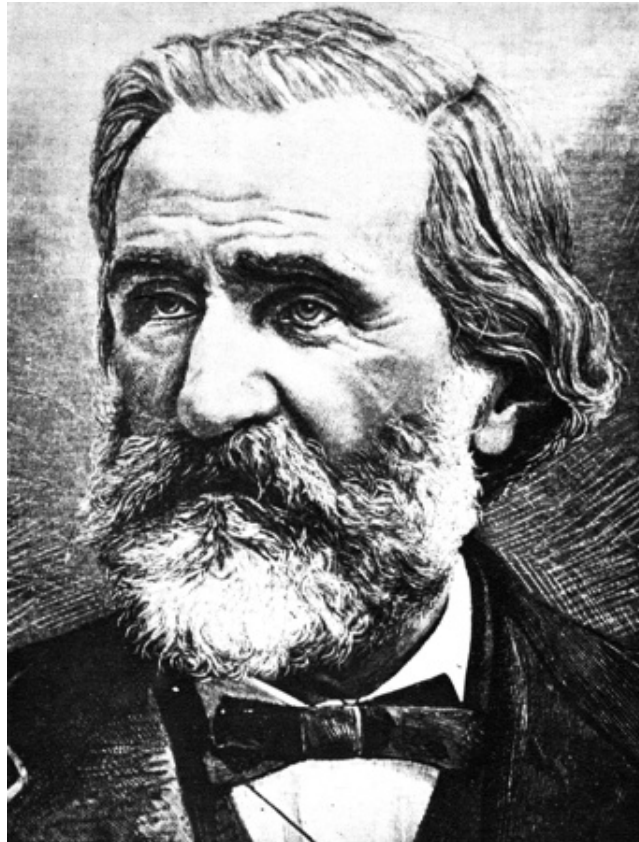
obra, y que trató de encarar en ella". Los poemas sinfónicos de Liszt, *Tasso, Lamento y Triunfo, La batalla de los Hunos, Los Preludios*, entre los doce que compuso, son netamente líricos; en ellos prevalece el elemento subjetivo sobre lo pintoresco o descriptivo. A los vertiginosos triunfos cosechados por Liszt durante su carrera, se oponen hoy las reservas cautas y excesivamente heladas de la posteridad. En verdad, hoy se conserva sólo un recuerdo tibio y respetuoso por el hombre que Wagner llamó su Cristo y salvador en la tierra; por el artista que, muy joven, consagró el beso augural de Beethoven y, adulto, gozó de la amistad de pontífices y soberanos, poetas y filósofos, damas y damiselas de la aristocracia europea; por el compositor e intérprete que sus contemporáneos veneraron e invocaron como precursor iluminado y protector. Murió en París, en 1886, y su importancia radica en el género orquestal, especialmente en la música de programa —a través de sus sinfonías— y en el tratamiento que le dio a la orquesta. Liszt inició el movimiento musical denominado neogermanismo e influyó, además de Wagner, en Bruckner, Mahler y, sobre todo, en Schoenberg.

Verdi y Wagner

Giuseppe Verdi, nacido en Italia, es el más genial compositor de óperas que dio la península. Al morir en Milán, en 1901, Verdi acumulaba una producción gigantesca, en variedad y calidad, que rescató para la gran ópera italiana la mejor tradición secular, enriquecida y llevada a alturas cimeras. Ante el autor de *Rigoletto, La Traviata*, los comentaristas quedan desconcertados. El arte de Verdi, que es todo subversión, deformación, caricatura sublime, incendia la tierra por los cuatro costados. En este sentido, es válida la afirmación tan repetida de que en la música de Verdi, en general, y en las tres últimas obras maestras en particular, cuatro con la misa de Réquiem, incluidas las óperas *Aída, Otello* y *Falstaff*, están admirablemente reflejadas las virtudes del hombre firme de carácter y la grandeza de un corazón que derrochando sus latidos no temblaba nunca. Todas estas afirmaciones explican, en gran parte, rasgos importantes para la comprensión de la estética y la ética de este gran artista.

Su fe, cuando tantos dudaban; su lealtad hacia los maestros italianos del pasado y su respetuosa independencia frente a sus contemporáneos extranjeros, y,

finalmente, la dignidad excepcional del creador que no conoció servilismos y desdeñó alianzas impuras.



Giuseppe Verdi, fecundo compositor italiano de óperas, una de las figuras más sobresalientes en la composición dramática del siglo XIX, autor de la Traviata, Aída, Il Trovatore, Otello, Falstaff, y otras obras vastamente conocidas.

En 1862, en plena etapa productiva de Verdi y cuando su *Fuerza del Destino* se estrenaba con éxito en las capitales de Europa, desde Alemania un arrogante contemporáneo divulgaba entonces sus dramas colosales, orgías de sonidos y de visiones exaltadas y explosivas, que trastornaban el mundo de la música teatral. Una serie de obras maestras de una nórdica suntuosidad orquestal amenazaban el poderío del canto italiano, florido y dúctil a la vez.

Richard Wagner

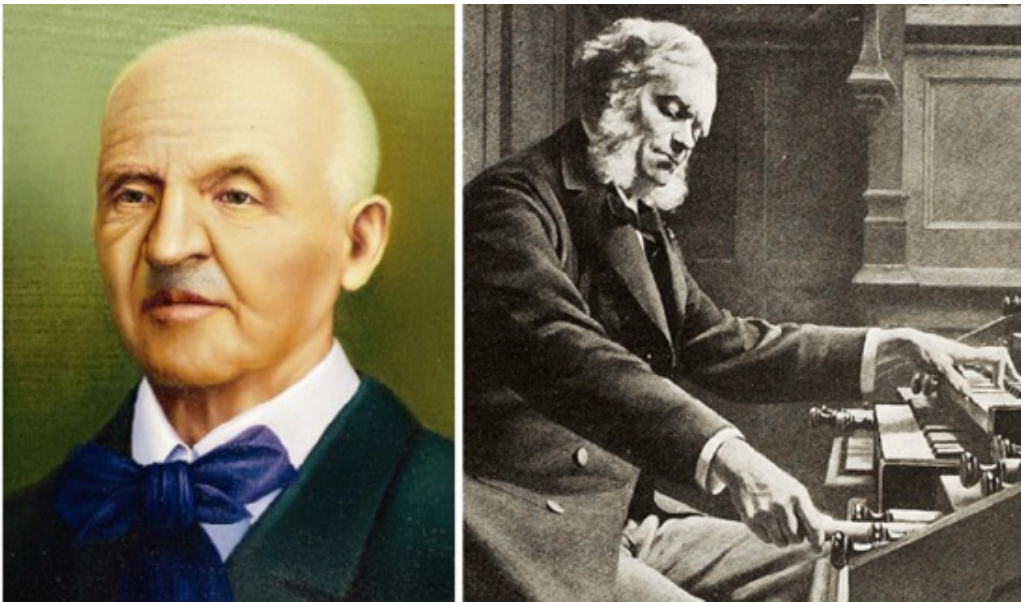
Este genial creador alemán del siglo XIX lleva a la ópera alemana a su veta más alta y prodigiosa, a la madurez de su gigantesca capacidad expresiva y renovadora, los errores y la estimación polémica con que choca su obra se deben a que se le disminuye, juzgándole únicamente como músico.



Litografía de Fantin Latour alusiva al drama musical de Richard Wagner El Oro del Rin compuesto entre 1853-1854, integrante de su tetralogía El Anillo de Los Nibelungos, una de sus obras de mayor expresividad.

Sin embargo, en una medida mayor incluso que Beethoven, Wagner fue un precursor del artista y el poeta amalgamados en una sola personalidad creadora. A los 20 años escribió su primera ópera, teñida de romanticismo, llamada *Las Hadas*. Luego de una ópera cómica de iniciación y búsqueda, escribió su primera gran ópera histórica: *Rienzi*, en la que va graduando todos los medios efectistas de la ópera del siglo XIX. Más tarde viene *El Holandés*, que tiene al mar como fundamento grandioso de la ópera. La fuerza espiritual de Wagner va creciendo, su elevación

aumenta y cada vez se adentra con mayor profundidad en la orquesta sinfónica. *Tannhauser* y *Lohengrin* son pasos acelerados que llevarán a la ópera a su disolución en el drama musical. El brillo y la riqueza de la orquesta, conseguidos por la mezcla y repartición de los instrumentos de cuerda y de viento, los coros, escenas rellenas con pura música decorativa, indican que Wagner como músico se equipara al Wagner dramaturgo, encontrándose ambos a la misma altura. Su conocimiento de Liszt, cuya armonía refinada estimulaba a Wagner, quedó documentado en sus escritos, en los que el teórico manifiesta sus audaces propósitos, y en los que el continuador de la ópera romántica expresaba el desarrollo que lo convirtió en el creador genial de *El anillo de los Nibelungos*, *Tristán e Isolda*, *Los Maestros Cantores*, *Parsifal*, *El oro del Rin*, *Sigfrido* y *La Walkiria*. Pero así como la fuerza creadora de Wagner fue siempre mayor que su comprensión del arte, también su obra es siempre más grande que su teoría.



Antón Bruckner (1824-1896), para algunos, el último neorromántico, y César Franck, compositor y organista (1822-1890), exponente de la escuela francesa moderna. Bruckner se caracterizó por su religiosidad y amor a la naturaleza, expresados en su música

Como en otro tiempo le ocurriera a Mozart, Wagner logró para el drama musical el equilibrio de sus fuerzas aisladas. La vieja ópera separaba los elementos dramáticos

y líricos. En cambio, en la repartición wagneriana se encuentran en igual medida la expansión musical y la emoción dramática.

El secreto de esta fusión reside en la correspondencia entre el lenguaje cantado de sus figuras dramáticas y su orquesta sinfónica: *"la más grande adquisición artística de nuestro tiempo"*, como él mismo la calificó.

Bruckner y Mahler

Aunque algunos historiadores clasifican a Antón Bruckner (1824-1896, Austria) como el último neorromántico, como compositor de música sinfónica es considerado el continuador del período clásico austríaco, siendo evidente su procedencia de Schubert.



Gustav Mahler, compositor y director austríaco (1860-1911), seguidor y discípulo de Bruckner, señalado como uno de los últimos autores de sinfonías clásicas. Compuso nueve sinfonías, algunas para voces solistas, coro y orquesta.

Son características de la personalidad de Bruckner su fuerte, alegre, casi ingenuo amor a la naturaleza, y su profunda religiosidad. Bruckner compuso nueve sinfonías, la última de las cuales quedó sin terminar, la novena, que él llamó décima, pues decía que sólo podía existir una novena: la de Beethoven. Compuso tres misas, un Tedeum, el salmo 150 para solistas, coro y orquesta, un cuarteto, un quinteto. La inventiva de Bruckner brilla en los adagios, como los de las sinfonías cuarta, séptima y octava y el del quinteto para instrumentos de arco en fa mayor, que con frecuencia se ejecuta sólo en las salas de concierto.

El último representante de la sinfonía clásica es Gustav Mahler (1860-1911, Viena). Continuador de la obra de Bruckner, su amigo y maestro, Mahler se aproxima a éste por la grandiosidad de la concepción y por la tendencia a la construcción colosal, a veces hipertrófica. Como Bruckner, escribió nueve sinfonías, cinco instrumentales y las otras con el concurso de voces solistas y coros. Las sinfonías de Mahler contienen cierto romanticismo trágico y teatral, expresado en un tumulto de sonoridades, en que está presente el espíritu poético del "lied".

La forma cíclica

César Franck, nacido en Bélgica en 1822 y muerto en París en 1890, está considerado el jefe de la escuela francesa moderna. En sus obras primerizas, Franck ya manifiesta la tendencia a concebir y construir las obras en forma cíclica. En este tipo de composiciones, algunos motivos fundamentales, que mantienen estrecha relación ideal y musical, circulan a través de toda la obra y se presentan en todos los movimientos adoptando posiciones diversas. Luego del magistral *Preludio, Coral y Fuga*, Franck escribió en 1885 su obra maestra: *Variaciones Sinfónicas para piano y orquesta*, que se distinguen por el doloroso cromatismo, característico del estilo de Franck, y la *Sinfonía en Re menor* (1888), en que la forma cíclica de la estructura muestra el talento del compositor en el género.

El nacionalismo en la música

Si el siglo XVIII fue el siglo del internacionalismo, el siglo XIX significó un movimiento de reacción: fue el siglo del romanticismo, del renacimiento gótico, del descubrimiento de tierras exóticas, de la moda reexhumada de filosofías místicas,

nebulosas y pesimistas. Fue en este siglo que surgió el problema del nacionalismo en las artes y en las letras, y que notamos en toda la producción artística. La gran literatura, consagrada desde entonces a las llamadas escuelas de música nacionales, atribuyó valores específicos a la precaria existencia de éstas en contraposición de las "internacionales" de siglos pasados.

Los rusos

En la producción sinfónica e instrumental de cámara, los rusos presentan el fenómeno de una historia que parece prodigiosa y que florece, de pronto, en los primeros decenios del siglo XIX, con características tan originales como homogéneas. Después de Glinka y Dargomynski, que pueden llamarse los fundadores de la gran escuela musical rusa, se forma alrededor de Balakiriev el grupo de *Los Cinco*, la famosa cuadrilla invencible. Eran los nacionalistas, los innovadores de la joven escuela, que aspiraban principalmente a una rápida afirmación en el sector teatral dominado por los compositores italianos y franceses, pero también ansiosos de impulsar la renovación del estilo en el campo de la sinfonía y la música de concierto, siguiendo el ejemplo y alguna vez bajo la influencia de Berlioz, Schumann, Mendelssohn y Wagner. Junto a estos innovadores, surgen epígonos, eclécticos y músicos europeizantes: Tchaikovsky, y los menores: Rubinstein, Tannaeiff, Liadov y Liapunov.

Piotr Ilich Tchaikovski

A mitad del siglo XIX aparece Tchaikovsky, talento byroniano, pesimista incurable, que veía la vida como *"Un viaje en la noche"*. Aunque hizo sus estudios en el Conservatorio de San Petersburgo, donde fue profesor de armonía desde 1866 hasta 1877, modeló notablemente el carácter nacional ruso de su música, influido ya por los modernos Berlioz y Schumann, ya por las formas de los países en que pasó parte de su vida: Italia y Francia. Tchaikovsky es un músico mucho más ecléctico y flexible, pero también más culto que sus colegas innovadores de la joven escuela rusa. Temperamento pasional, tierno, lírico y fantástico, tiene menos acierto en lo épico y lo grandioso. Algunos adagios, los "scherzos" de sus sinfonías, ciertas pequeñas composiciones características, son obras admirables, páginas en las que

una fácil y sencilla expresión melódica se une con el completo dominio de la técnica y la fina elegancia de la instrumentación. La segunda de las seis sinfonías que compuso Tchaikovsky, *Ucrania*, inspirada en temas populares, y la cuarta, *Manfredo*, son muy conocidas por el público. Pero las más familiares y también las más valiosas son la quinta y la sexta, llamada esta última *Patética*, composición de largo desarrollo, de líneas dramáticas. Es quizás la obra que mejor traduce el carácter apasionado y romántico de Tchaikovsky.



Los autores musicales buscaron temas en sus propios países y surgieron, como figuras destacadas los checos Antón Dvorak (Izquierda), Federico Smetana (Centro) y el ruso Piotr Ilich Tchaikovsky (Derecha).

Smetana, Dvorak y Grieg

Federico Smetana es el iniciador del período más fecundo y glorioso de la música checa, en el momento en que este arte toma conciencia de sí mismo y afirma netamente su carácter nacional. Con Smetana y sus sucesores —en particular Dvorak— se realiza la alianza entre la inspiración tomada de los cantos del pueblo checo y la forma artística, entre las aspiraciones del alma bohemia y su deseo de comunicarse al mundo entero con un lenguaje que le ofrecía la música moderna, en el grado de desarrollo a que la condujeron Berlioz, Liszt y Wagner.

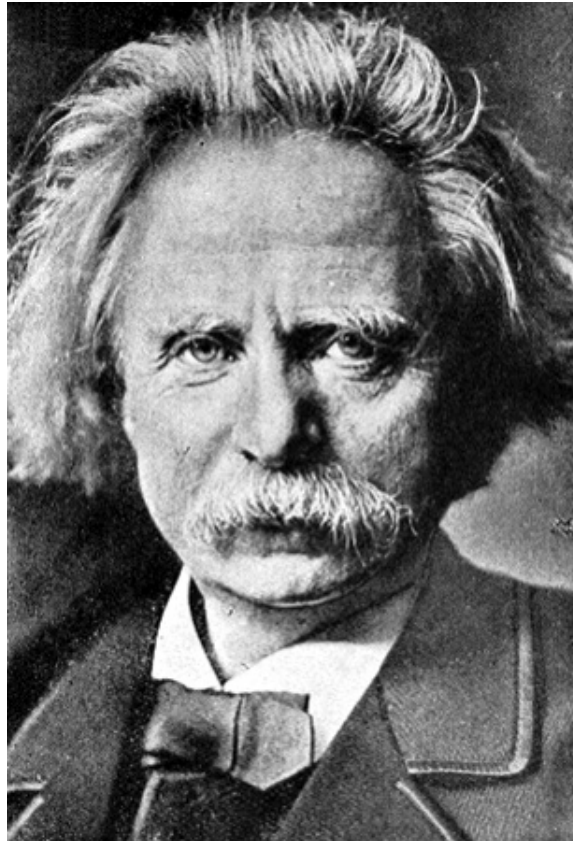
Smetana dejó ocho óperas En la música sinfónica y de cámara se distinguió con los poemas sinfónicos *El campamento de Wallenstein*, *Ricardo III*, *Carnaval de Praga*,

Sinfonía Triunfal y una *Marcha Fúnebre*, compuesta con ocasión del celebrarse el tercer centenario de Shakespeare. Pero donde sus cualidades originales de inventiva se hallan íntimamente ligadas al alto valor nacional de la música es en el ciclo de poemas sinfónicos *Mi Patria*, compuestos en 1874, cuando el artista sufría de sordera. En *Mi Patria*, Smetana consiguió dotar a Checoslovaquia de una expresión propia en el dominio de la sinfonía, que en un tiempo se consideró una forma sobre la que Alemania había marcado una huella definitiva.

Antón Dvorak, hijo de un carnicero, como Smetana lo era de un cervecero, empezó a componer en 1873, luego de abandonar el puesto de violoncelista en la orquesta del Teatro Nacional de Praga ciudad en la que nació. Además de varias piezas de música religiosa, Dvorak produjo cinco sinfonías, cinco poemas sinfónicos, una suite, varias oberturas, entre las que sobresalen *Carnaval* y *Otelo*. Dvorak y Smetana son los representantes más característicos y personales de la música checa nacionalista. Gran parte de sus composiciones llevan una típica huella de color local, pese al molde clásico y tradicional en que el maestro quiso formarlas. Su obra más célebre es la sinfonía *Del Nuevo Mundo*, compuesta en 1894, para comunicar a sus amigos europeos sus impresiones y su nostalgia de la patria en Nueva York, donde Dvorak fue director del Conservatorio local.

Edvard Grieg

Pasando de los horizontes checos a Noruega, la historia de la música encuentra un elegíaco y luminoso cantor en Edvard Grieg, poeta lleno de fantasía y pintor miniaturista del clima nórdico. Como Smetana, como Glinka, Grieg fue el primer compositor capaz de imponer la música nórdica en los grandes centros europeos. Grieg nació en Bergen, Noruega, en 1843, donde murió 64 años después. Viajó mucho por Italia, Alemania y Francia. En Roma trabó amistad con Liszt, y sólo después de la representación de la suite lírica *Peer Gynt*, basada en el drama homónimo de Ibsen, la música de Grieg fue proclamada como la mejor exponente de la sensibilidad noruega. Además de sus notables "lieder", la producción de Grieg comprende música sinfónica e instrumental, entre las que destacan las *Danzas Noruegas para orquesta*.



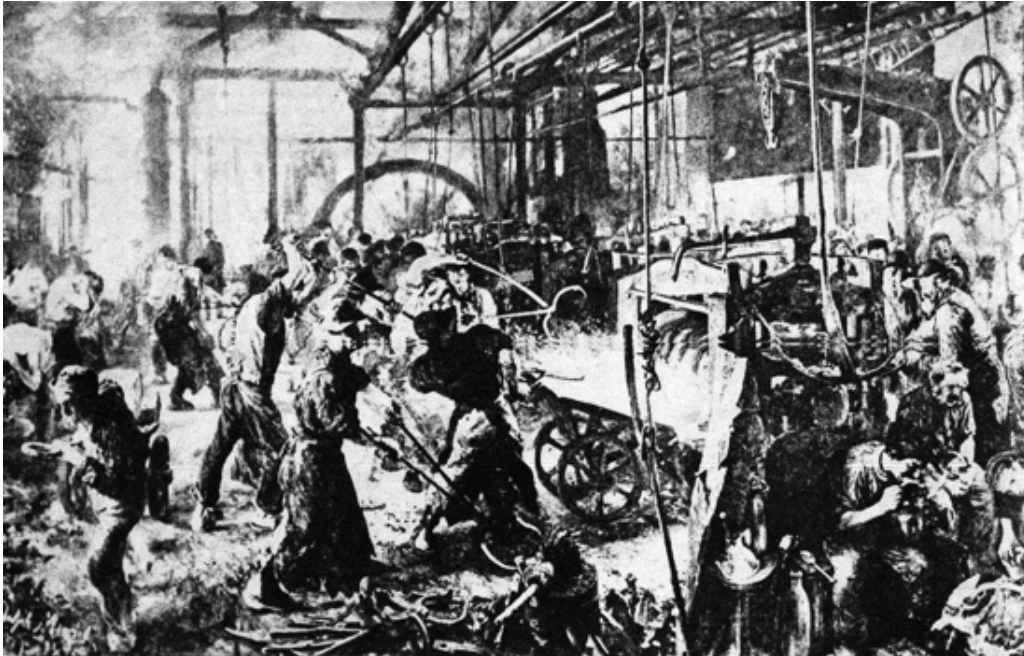
Edvard Grieg, compositor noruego

El Impresionismo

1871 es el año en que la historia de Francia es perturbada por la primera revolución obrera internacional, llamada la Comuna, cuyos partidarios, finalmente, son barridos por la burguesía en el sitio de París. El predominio de la alta burguesía se mantiene en lo fundamental, y la república conservadora ocupa el lugar del imperio liberal. El capitalismo financiero e industrial se desarrolla siguiendo las directrices trazadas hacía tiempo; pero debajo de esta superficie están ocurriendo cambios importantes, aunque por el momento no sean perceptibles. La vida económica alcanza el estadio del gran capitalismo y pasa de un libre juego de fuerzas a un sistema rígidamente organizado y racionalizado. La sólida imagen que ofrece en los países europeos el auge de sus economías, no disimula los signos de crisis y disolución que marcan la sociedad burguesa. Este ambiente de crisis lleva a una renovación de las tendencias idealistas y místicas y origina, como reacción contra el pesimismo imperante, una fuerte corriente de fe. La velocidad y lo forzado de los

cambios es la característica patológica de la época, si se compara con el ritmo del progreso en etapas anteriores de la historia del arte y la cultura. El rápido desarrollo de la técnica no sólo acelera el cambio de las modas, sino también las variaciones en los criterios del gusto estético. Los industriales se ven obligados a intensificar artificialmente la demanda de productos siempre mejores, y no deben dejar adormecer la creencia de que lo nuevo es lo mejor si realmente desean aprovecharse de las conquistas de la técnica. La técnica moderna introduce de este modo un dinamismo sin precedentes en la totalidad de la actitud ante la vida y es, sobre todo, este nuevo sentimiento de la velocidad y cambio el que encuentra expresión en el impresionismo. El impresionismo es un arte ciudadano, por excelencia, y no sólo porque descubre la ciudad como paisaje y devuelve la pintura del campo a la ciudad, sino también porque ve el mundo con ojos de ciudadano y reacciona ante las impresiones exteriores con los nervios sobreexcitados del hombre moderno; es un estilo ciudadano, porque describe la versatilidad, el ritmo nervioso, las impresiones súbitas, agudas, pero siempre efímeras, de la vida urbana. El predominio del momento sobre la duración y persistencia, el sentimiento de que todo fenómeno es una constelación pasajera y única, una ola fugitiva del río en que no se baña uno dos veces, es la forma más simple a que puede llevar el impresionismo. Todo el método impresionista, con sus medios expresivos y premisas estéticas, quiere ante todo acentuar el sentimiento fugaz de los hechos: la realidad no es un ser, sino un devenir, no un estado, sino un ocurrir. La peculiaridad del método impresionista consiste en que mientras el arte preimpresionista basa sus representaciones en una imagen consciente, compuesta de modo heterogéneo, aunque da la impresión de uniforme, el impresionismo aspira a una homogeneidad de la mera visualidad. En la segunda mitad del siglo XIX la pintura se convierte en el arte que señala la pauta. Su impresionismo se transforma en un estilo autónomo, cuando en las letras se lucha todavía en torno al naturalismo. La pintura domina no sólo como el arte más progresista de la época a todas las otras artes, sino que sus creaciones superan también en calidad a las obras de la literatura contemporánea, principalmente en Francia, donde puede afirmarse que los grandes poetas de este tiempo son los pintores impresionistas: Alfred Sisley (1840-1899), Claude Monet (1840-1926) y, sobre todo, Camille Pissarro (1830-1903). Paul Cézanne (1839-

1906) y Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) supieron pintar retratos vigorosos y desnudos, sensuales y poéticos a la vez, soberbiamente modelados, vertiendo los tonos y la textura de la carne con asombrosa artesanía, en tanto Edgar Degas (1834-1917) fijó magistralmente la forma humana en movimiento.



La Revolución Industrial, incrementó el proletariado urbano y modificó los esquemas de vida en Europa. Este cuadro de Adolf Menzel refleja la gran actividad de una acería en Silesia, en 1875.

El Impresionismo en la música

Generalmente se aplica el término impresionismo a las artes plásticas, pero tanto la música y la poesía como la filosofía y la ética, el pensamiento y la acción de todo este período, reflejan tendencias similares. Al igual que en la pintura, el impresionismo existió en la literatura antes de conocerse por su nombre. La descripción que hace Stendhal de la batalla de Waterloo, vista por el ojo inexperto del héroe de la novela (*La Cartuja de Parma*), es un ejemplo precursor, ya que el novelista, a la par que el pintor impresionista, describe tan sólo lo que ha visto realmente en un momento dado, desdeñando cuanta información fidedigna sobre el verdadero estado de cosas pudiera obtener.

El impresionismo musical comparte muchos rasgos, incluso técnicos, con el impresionismo en la literatura —cuyos representantes máximos son Paul Verlaine (1844- 1896) y Arthur Rimbaud (1856-1891) — y la pintura. Junto al color y la luz en la pintura, el objetivo último de la música impresionista fue la sonoridad y el color tonal; todo cuanto en una impresión fugaz y momentánea excita al órgano auditivo, lo halaga y embriaga. Encabezado por los músicos franceses, el impresionismo musical pronto reunió un séquito internacional tras su bandera, con Debussy de portaestandarte.



Richard Strauss, último representante del romanticismo europeo.

Fue aflorando este nuevo estilo en las escuelas posrománticas y nacionales en liquidación, se apoderó de ciertos elementos de la música de Bizet, Franck, Wagner, Grieg, Borodin y Mussorgsky, y reaccionó con simpatía ante las influencias de la poesía y la pintura contemporáneas. Sus alcances internacionales se patentizan en los "integrantes" de la escuela, que incluye, entre otros, a Maurice Ravel (1875-

1937), Cyril Scott (1879-1963), Frederik Delius (1862-1934), Joseph Jongen (1873-1953), Ottorino Respighi (1879-1936) y Manuel de Falla (1876-1946). El impresionismo ruso está representado por Scriabin, que compuso independientemente de la influencia europea.

Strauss y Debussy

El impresionismo era una continuación natural del movimiento romántico, y puede decirse que todo lo que produjo, tanto en pintura como en música, fue y sigue siendo valedero.

Los músicos que al comenzar nuestro siglo producían las obras más significativas, pertenecían a una generación nacida el siglo anterior. Pero dos hombres pueden pertenecer, físicamente, a la misma generación, pero intelectualmente pueden aportar valores distintos: uno puede ser la reiteración de formas antiguas; el otro una anticipación de los valores aún no definidos. El ejemplo de Richard Strauss Y Claude Debussy (1862-1918): Refinado compositor francés impresionista, fundó un nuevo lenguaje de la música, caracterizado por el nuevo color armónico y orquestal prestado al sonido y dirigido hacia el cromosinfonismo y cromodramatismo. Debussy no destruye lo que un siglo de experiencias evolucionistas desmenuzó; no reniega de lo que está disperso, sino que compone los despojos y los embellece. *"Lo que yo quisiera hacer —escribió una vez el maestro— es algo más esparcido, más dividido, más sutil, más impalpable; algo inorgánico y no obstante ordenado en el fondo"*. Por lo que toca a los medios y la sintaxis, este nuevo lenguaje ya era anunciado en la armonía de Franck. Para consolidarlo, sirvieron las sugerencias que recibió Debussy durante su juventud en contacto con el ambiente musical ruso, y con la producción de Mussorgsky y Rimsky-Korsakov. Debussy también se sirvió de la reconciliación reciente operada entre la música y la poesía, la correspondencia íntima y secreta entre las dos artes hermanas, preconizada por Baudelaire y realizada por los simbolistas que quieren sugerir y no describir, que no se detienen en la apariencia sensible, sino en los estados psicológicos. Debussy es el músico francés que se erige para concluir una época e iniciar otra, que se enlaza con el romanticismo en algunas actitudes preciosas y ricas de expresión, mientras se separa del gran movimiento

ochocentista e insinúa *"una nueva vida, una nueva manera de sentir y de expresarse"*.



Claude-Achilles Debussy, autor impresionista francés.

El famoso compositor de *Pelléas et Mélisande*, *La Mer*, *Images*, *Doce preludios*, *Dos sonatas* y las *Canciones* es calificado como el más típico representante musical del impresionismo, *"ese arte que tiene la delicadeza del pastel, matices evanescentes, centelleos de arena a la luz de la luna"*. Tocaba a él y no a Richard Strauss ser considerado paladín de la música moderna. Pero llevaría aún muchos años de lucha para que la causa privada de un reducido grupo de admiradores asumiera aspectos del movimiento mundial en el que se viese en Debussy al profeta de la nueva música. Debussy está emplazado al cabo del largo siglo del romanticismo; es a la vez el primer gran maestro de la nueva música del siglo XX que tan impropiamente llamamos moderna.

Bajo el Signo del Cine

El siglo XX ofrece una abundancia sin igual de fenómenos artísticos, políticos, sociales y bélicos. Maravillas y magnificencias alternan con fealdades y corrupciones en cifra sin precedentes históricos, por lo que respecta a la Música en particular y a las Bellas Artes en general. Los jalones salientes están en las luchas entre democracia y fascismo, dos guerras mundiales y guerras de menor volumen. Durante estos últimos años hubo dos sucesos resonantes: el derrumbamiento de los totalitarismos, que, al construir el "Eje", pretendieron instaurar un nuevo orden, y la creación de la bomba atómica, basada en principios que abrirían perspectivas, insospechadas hasta el momento, a la utilización práctica de una energía poderosa, como las abrieron el vapor y la electricidad en el siglo XIX.

En sus primeras décadas, el nuevo siglo se expresaba en manifestaciones artísticas que marcaban los conflictos de la época: insatisfacción, vacilación, fugacidad. Si el siglo XVIII había demostrado sumisión al clasicismo, y el XIX había remontado el vuelo en las alas de un romanticismo no siempre noble ni puro, el siglo XX ostenta su personalidad renegando del clasicismo anacrónico y también del romanticismo, pues afirma que está desinflado, hueco, sin médula ni fibra. Ello explica algunas denominaciones de moda, como el neoclasicismo, tendencia cuya fundación se adjudica a Stravinsky, y que se caracterizó por su énfasis en la técnica, su desdén por la música poética derivada del romanticismo y el empleo, como si fueran piezas o testimonios folklóricos, de antiguas producciones musicales de carácter erudito.

El "feísmo" es otra denominación, si no tan difundida como la de "neoclasicismo", muy usada para caracterizar la música moderna. En síntesis, es lo opuesto al preciosismo del siglo XVIII, y busca su inspiración en melodías y sonidos que "suenen mal", de corte agresivo y experimental.

Hay confusión en el ambiente artístico, y los géneros musicales se confunden o amontonan deliberadamente, mientras se postulan audaces técnicas bien pronto pasadas de moda. La ópera pasa a la orquesta; la pieza sinfónica o pianística pasa al ballet, y la coreografía se impone con un auge veloz. Así como en los siglos XVII y XVIII el cantante primó como rey absoluto y en el XIX consiguieron la supremacía los instrumentistas, ahora la alcanza el bailarín. El siglo XX es un siglo enfermo de insatisfacción, y como todos los enfermos, cambia de postura para conseguir alivios

momentáneos. El compositor, en tanto, consciente de la situación, con su psicología doliente, demasiado crítico para ser lírico, profundiza en la teoría y en la cultura, se agota de superación en superación, salta de rebeliones a reacciones, oscila entre polos opuestos y estridentes como el futurismo y el arcaísmo, quiebra las veneradas imágenes de los santos de la tradición; luego, arrepentido, las reconstruye, pero sin encontrar todos los fragmentos desparramados; vuelve sobre sus pasos, toma otra vez el incensario académico y amenaza hacerse reaccionario.

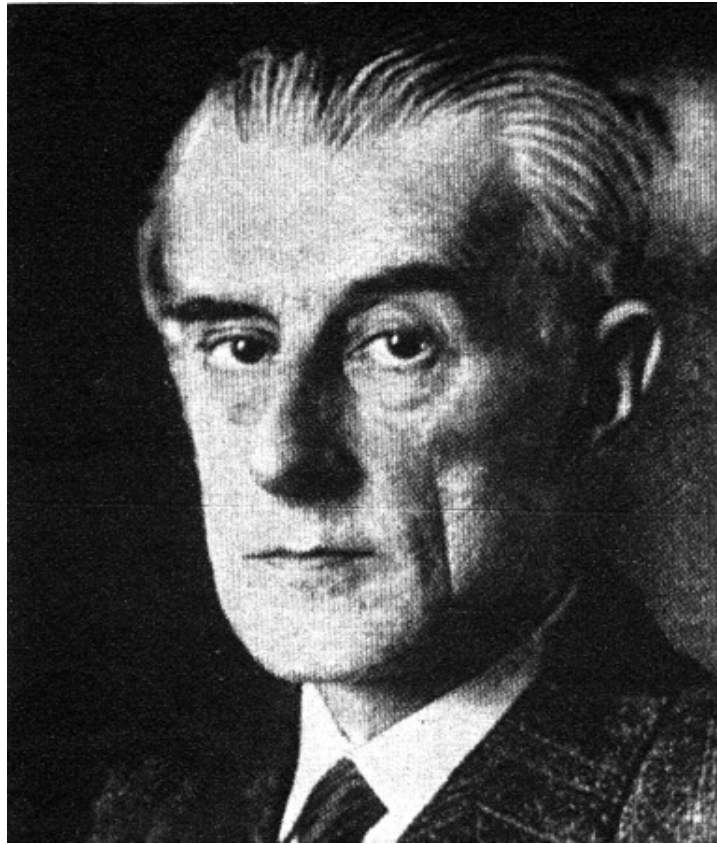
En literatura, la crisis de la novela psicológica es quizás el fenómeno más llamativo de la época. Las obras de Kafka y Joyce ya no son novelas psicológicas en el sentido en que lo eran las grandes obras del siglo XIX. El acento se pone ahora en la simultaneidad de los contenidos de la conciencia, la inmanencia del pasado en el presente, el constante fluir juntos de los diferentes períodos de tiempo, la fluidez amorfa de la experiencia interna, es decir, el arte asume la imposibilidad de diferenciar y definir los medios en que el sujeto se mueve. En esta nueva concepción del tiempo convergen casi todas las hebras del tejido que forman la materia del arte moderno: abandono del argumento, del motivo artístico, eliminación del héroe, se prescinde de la psicología, se escribe bajo los dictados del método automático y, sobre todo, el montaje técnico y la mezcla de las formas espaciales y temporales del cine. Nace un nuevo concepto del tiempo, cuyo elemento básico es la simultaneidad.

Los Cuatro Grandes

En el campo musical, los cuatro compositores más representativos de las búsquedas y conquistas del arte en lo que va del siglo provienen de los cuatro puntos cardinales de Europa, entroncando directamente con sus antecesores románticos, impresionistas y nacionalistas. Todos ellos tienen por denominador común el deseo de encontrar modos de expresión y formas, concretos y limpios, revolucionarios y bellos.

Maurice Ravel

El innovador, que bien pronto dejaría muy atrás las audacias de Debussy, nació en Ciboure, cerca de San Juan de Luz y no lejos de la frontera española.



Maurice Ravel, compositor francés, creador de un nuevo color armónico y del cromosinfonismo musical

Estudió en el Conservatorio de París, época en que compone su *Habanera*, que pasará después a la *Rapsodia Española*. En plena juventud producen asombro sus agregaciones sonoras y su desdén para todo cuanto pudiera parecer un arte confidencial. Declara la guerra sin cuartel al lirismo y a la subjetividad en materia de creación artística. En 1899 escribe para piano, *Pavana para una infanta difunta*, que será orquestada once años después. En 1902 compone su *Cuarteto en Fa*. En años sucesivos, la producción de Ravel acrece su cuantía y su variedad. Hay canciones en abundancia (entre ellas *Cinco melodías populares griegas*), piezas pianísticas (*Valses Nobles y Sentimentales*), música de cámara (*Sonata para violoncello*), de orquesta (*La Valse*) y teatral. En esas obras el hispanismo hace oportunas y frecuentes apariciones. En España se conocieron, solteros aún, el ingeniero Joseph Ravel y Mlle. Marie Delouart. Contrajeron nupcias y tuvieron dos hijos, ambos

apasionados por la música: uno aplicado y otro, Maurice, haragán. La última producción de Ravel es *Canciones de Don Quijote a Dulcinea*. Este compositor, de recia personalidad, no era una prolongación del debussismo, sino de un extradebussismo, y casi un anti: la generación de Ravel no es ya la de Debussy; la inteligencia guía la sensibilidad de esta nueva generación, que ante todo venera la claridad. *Bolero* hizo popular el nombre y familiar la música de Ravel, maestro de la música instrumental.

Arnold Schoenberg

Nació en Viena en 1874, y su formación fue autodidacta. Guiado por nuevos ideales, influido y saturado por Wagner, creó un sistema —el de la atonalidad o dodecafonismo - que suprime las atracciones tonales de la escala y da igual valor a los doce sonidos que la integran en su cromatismo semitonal. Como escribió en su voluminoso tratado de armonía, para que pudieran aventurarse en la selva del atonalismo los neófitos, Schoenberg niega la diferencia entre el acorde y el disorde. Según su sistema, hay que fijar para cada composición un grupo de sonidos básicos, que, por prevalecer, dentro del conjunto, asumirán el puesto reservado anteriormente a la tonalidad. Las primeras obras de Schoenberg estuvieron inspiradas en el wagnerianismo, como su sexteto de cuerdas *La noche de la Transfiguración*; pero poco a poco logró constituir lo que llamó el expresionismo, antítesis del impresionismo, que define en su tratado de armonía: "*Para el expresionista, expresión significa desprenderse de la naturaleza en una producción desnuda, crear una materia abstracta que excluya toda referencia a objetos dados*". Su música carece de emoción, pero no de interés, y conduce a la polifonía.

Su famosa producción *Pierrot Lunaire* (1912) es, con respecto a *La Consagración de la Primavera*, de Stravinsky, lo que *Pelléas et Mélisande*, de Debussy, es al *Tristán e Isolda*, de Wagner. En *Pierrot Lunaire* sólo hay una flauta, un piano, una voz y seis instrumentos, pero no tocan juntos, pues alternan la flauta y el flautín, el clarinete bajo, el violín y la viola; su contenido polifónico tiene un irresistible poder musical.



Arnold Schoenberg, músico autodidacto, entregó su aporte con la atonalidad e innovaciones armónicas.

La escuela —dodecafonista—, fundada este músico vienes, no ha sido estéril, como lo prueban la ópera *Wozzek* (1922), de Alban Berg (1885-1935), las producciones de Antón von Webern (1883), de Egon Wellesz (1885) y del catalán Roberto Gerhard (1896).

Bela Bartok

El renacimiento de la cultura musical húngara data de Bela Bartok (1881-1945), cuyos resultados, independientes y originales, lo colocan entre las figuras de mayor relieve de la música contemporánea. Su vasta producción comprende poemas sinfónicos y rapsodias, suites y cuartetos, óperas, pantomimas y numerosas y ricas colecciones de danzas y cantos folklóricos húngaros, rumanos y eslovacos. Bela Bartok es un compositor audaz, que refleja con naturalidad un temperamento inquieto, impulsivo e instintivamente rapsódico, expresado con una maestría técnica

difícilmente igualable en sus dos obras más populares: *El mandarín maravilloso* y *Sexto Cuarteto*. Junto a su compatriota Zoltan Kodaly (1882) realizaron el ideal de Liszt, es decir, una rica asimilación melódica y rítmica popular, de desconcertante originalidad.

Igor Stravinsky

Es el compositor contemporáneo más multifacético, rico y complejo, cuya obra musical, escrita en sucesivas etapas durante el presente siglo, es una de las más universales por la síntesis genial entre materiales y fuentes de inspiración que hasta su surgimiento aparecían inconciliables.



Igor Stravinsky, el polifacético e inquieta compositor contemporáneo, fallecido este año (1971).

Nació en Rusia, hijo de un famoso cantante de ópera, y estudió con Rimsky-Korsakov. Al estrenar en 1910 su ballet *El Pájaro de Fuego*, se atrajo los odios y los fanatismos más ciegos de parte de la crítica y el público de la época. Stravinsky ha

sido tan discutido como lo fue Wagner en su tiempo. Siempre buscó, y consiguió, nuevos efectos expresivos, enlazando audaces cambios de estructura en la amalgama de los instrumentos. Stravinsky no hizo jamás poesía, sólo admitió el elemento constructivo: la simplicidad, la parsimonia, la sobriedad al componer y expresarse, la potencia artística y el dominio del oficio. La evolución de su obra registra la de su pensamiento musical. Sus dogmas y axiomas fueron: *"Establecer el orden y la disciplina entre los elementos de carácter patético; la música es un hecho en sí mismo, independientemente de lo que pueda sugerir"*. Es autor de *El Pájaro de Fuego*, música para ballet, igual que *Petrushka*, *La Consagración de la Primavera* y *Oedipus Rex*. En 1930 compuso la célebre *Sinfonía de los Salmos*, *Perséfone* y, en 1938, el *Concerto*.

La renovación musical española

Al comenzar el siglo XX era escaso el caudal de música sinfónica o de cámara que el suelo español podía exhibir como propio haber. Las óperas, aunque en mayor número, representaban muy poco en comparación con la cantidad y calidad de las extranjeras. Pero la influencia de algunos españoles que traspasaron la frontera realizó un prodigio, y en breve tiempo significaron promesas y realidades para España y su prestigio musical.



Izquierda: Bela Bartok, una expresión del arte húngaro; Centro y Derecha: Isaac Albéniz y Manuel de Falla, respectivamente, dieron forma a la música de España.

París atrajo a Isaac Albéniz (1860-1909), Manuel de Falla (1876-1946) y Joaquín Turina (1881-1949). Ellos, a su vez, llamaron la atención de grandes maestros franceses: Vincent d'Indy, Paul Dukas y Claude Debussy. Estos no los consideraron como discípulos, sino como colegas; les brindaron su amistad y les aconsejaron que, de acuerdo con sus temperamentos, individualizaran la esencia de la melodía popular autóctona o recogieran el sentido musical de los polifonistas españoles. Y así lo hicieron, con un realismo comparable en lo literario al de Cervantes o Pérez Galdós, y en lo pictórico al de Ribera o Goya.

Manuel de Falla, representativo de esta trilogía, fue alumno en Madrid del pianista Tragó y del compositor Pedrell: el ideario estético de su profesor alumbró un nuevo mundo, que vislumbró como el suyo. Esto explica que, después de una estada en París, donde se perfeccionaría en técnicas y procedimientos novísimos, la mística de ciertas danzas rituales de la gitanería alimenta la música de Falla, española casi siempre, pero andaluza por excelencia. Especialmente impresionan la sinfonía *Noche en los jardines de España*, para piano y orquesta, fiel imagen sonora del alma y del paisaje cordobeses; el ballet *El amor brujo* repleto de gitanería en sus descripciones sonoras; otro ballet inspirado en la novela de Alarcón *El Sombrero de tres picos*, lleno de gracia y malicia. Murió en Argentina, sin haber terminado su poema coral *La Atlántida*, que empezó a componer en años anteriores con letra arreglada por él mismo sobre una obra de Jacinto Verdaguer. El ideario estético de Falla lo resumió él mismo en esta frase, le 1926: *"Por convicción y por temperamento soy opuesto al arte que pudiéramos llamar egoísta. Hay que trabajar para los demás, simplemente, sin vanas ni orgullosas intenciones. Sólo así puede el Arte cumplir su noble y bella junción social"*.

Lo nuevo lo renovador

Valorando la proyección histórica del cuadro de los cambios estéticos y formales desde los tiempos de Bach, Haydn y Mozart, venidos primero un siglo clásico por definición. seguido por el romanticismo, y a varios decenios del actual, un movimiento central designado neoclasicismo antirromántico.

Un historiador de la música moderna anotaba *en la década de 1950, lo siguiente, que bien sirve para caracterizar su producción al mismo tiempo que entender las*

nuevas corrientes vanguardistas de la música contemporánea: "Si otra vez se vuelve a hacer música para que vaya del corazón a los corazones —y no como buena parte de la actual, que va del cerebro a los cerebros—, procurando que lo cordial predomine sobre lo intelectual, lo bello sobre lo extravagante y lo que seduce sobre lo que asombra, hay grandes posibilidades de que el porvenir dé una respuesta afirmativa a tal interrogación. Con ello irían ganando la música, los músicos y los que, sin ser músicos, son amantes de esa bella arte".

Vocabulario musical

ACORDE

Unión de varios sonidos percibidos simultáneamente.

ADAGIO

Término musical empleado desde principios del siglo XVII que designa un tiempo lento y muy lento. Es el tiempo utilizado para el desarrollo de amplias melodías, característico en las grandes obras de música instrumental y de cámara. En ellas, a menudo, el segundo o tercer tiempo es un adagio, que es precedido y seguido por un tiempo más vivo»

ALLEGRETO

Movimiento más o menos ligero, de acuerdo a la composición musical. Menos vivo que el allegro y más que el andante.

ALLEGRO

Alegre, vivo, en italiano. Expresa un grado de celeridad entre el andante y el presto, en el movimiento con que es ejecutada una composición musical. Se usa también para referirse a la melodía que se canta o toca en dicho movimiento.

ANDANTE

Movimiento intermedio entre el adagio y el allegro. Composición o fragmento musical escrito en este movimiento.

ARMONIA

Unión o combinación de sonidos simultáneos o diferentes, pero acordes. El sonido simultáneo de dos o más tonos que produce acordes.

ARS NOVA

Polifonía que surgió a comienzos del siglo XIV, por oposición a la Ars Antiqua (polifonía de diafonía, organum y discanto). En su primera época alcanzó su mayor relieve con los músicos franco-flamencos Philippe de Vitry y Guillaume de Machault. Este último se destacó con sus baladas y rondeles, en el arte profano, y con su misa, presumiblemente escrita para la coronación del rey Carlos V de Francia. Pero la cumbre de la polifonía franco-flamenca se logró en el siglo XV, con Binchois,

Dufay y el inglés Dunstable. Más tarde destacaron Ockeghem, Obrecht y Josquin des Prés.

ATONALISMO

Ausencia de tonalidad. En general, toda aquella música que no se rige por los principios armónicos de los siglos XVIII y XIX es atonal. En el atonalismo, las 12 notas (las siete notas de la escala diatónica y las cinco notas cromáticas adicionales) se consideran iguales y sin relaciones fijas entre sí. Exponentes de la técnica atonal son Arnold Schoenberg y su discípulo Alban Berg.



Ludwig van Beethoven (1770-1827), considerado el último de los compositores clásicos y el primero de los románticos, vivió el drama de quedar sordo cuando entraba a la madurez de su creación. En este retrato se le ve tocando el piano durante un concierto en su juventud.

BALADA

Canción sencilla y sentimental. Poema narrativo de autor desconocido compuesto para ser cantado, conservado por tradición oral.

CANCION DE GESTA

Poema épico cultivado en la Francia medieval (siglos XI a XIII), que componían los troveros teniendo como eje una figura central. La más famosa canción de gesta es la Chanson de Roland.

CANTIGAS

Cantos de exaltación a los milagros de la Virgen María, compuestos por el rey Alfonso X el Sabio, en el siglo XIII.

CANTO GREGORIANO O CANTO LLANO

Música vocal de la Iglesia cristiana occidental, llamada así en honor del pontífice Gregorio I, que en el siglo VII codificó las preces cantadas hasta ese entonces. Comprende las cantinelas litúrgicas oficiales, vocales, de la Iglesia católica romana. Desde los siglos XII o XIII, el canto gregoriano se llamó canto llano (no sujeto a compás), para diferenciarlo del canto figurado, música cuyos sonidos tenían variada duración. Los textos del canto llano se originan en la misa, la Biblia y en himnos. El canto llano fue desplazado poco a poco por la polifonía medieval.

CONCIERTO

Forma musical originada en los comienzos de la época barroca. En general, se entiende por concierto la ejecución pública de música. La forma clásica de concierto —tres movimientos, para instrumento solista y orquesta- fue desarrollada por Mozart y tuvo gran auge en los siglos XVIII y XIX.

CONCERTO GROSSO

Forma musical establecida por los músicos Corelli y Vivaldi, en que un grupo de instrumentos solistas (solo) alterna con un conjunto mayor (tutti).

CONTRAPUNTO

Arte de combinar varias melodías, cada una de las cuales es independiente de las demás, pero que juntas forman un todo homogéneo. El término se usa como sinónimo de polifonía.

DRAMA LIRICO

Expresión dramático-musical cultivada a partir del siglo XVII, en el período barroco, cuando la música tendió a convertirse en una "especie de espejo del mundo", y el espectador musical necesitó sentir reflejados sus propios sentimientos en las creaciones artísticas. Jean-Baptiste Lully y Jean-Philippe Rameau, en Francia, son considerados precursores de esta forma musical y sus figuras más representativas, junto al alemán Gluck, heredero de Rameau y creador de un drama lírico que ya muestra el espíritu del romanticismo. También Beethoven y Mozart lo cultivaron. En el drama musical se aprecia con la mayor nitidez el curso de la corriente que va desde el barroco hasta el romanticismo.

FUGA

Composición polifónica de varias partes o voces, en la que una melodía, frase o motivo es usado en más de una voz. La melodía o tema entra sucesivamente en cada voz. La fuga alcanzó su cumbre con Bach.

JUGLAR

Poeta medieval, que recitaba y cantaba en plazas y palacios, acompañando al trovador y tocando por lo general en el laúd.

LIED

Canción artística alemana del siglo XIX, en que la línea vocal y el acompañamiento del piano tienen igual significado musical. En el campo de las canciones artísticas se destacaron Schubert, Schumann y Brahms.

MADRIGAL

Aplicación de la técnica polifónica a un tipo de poesía popular, de sentimiento noble y fino. Movimiento de tipo espiritualista, que alcanzó su mejor época como forma musical profana del Renacimiento, de tono refinado y lírico. Se basó en el madrigal italiano del siglo XIV, forma poética de tema amoroso y pastoral. Los compositores de la época pusieron estos poemas en música, tratándolos en forma de contrapunto, a dos o tres voces.

MONODIA

Concepto oriental y primitivo de la música, que se opone a la polifonía. Es la existencia de una sola línea melódica o música a una sola voz.

MOTETE

Forma musical del siglo XIII —motete medieval—, distinto al motete del Renacimiento. El motete medieval era una composición a tres voces, con una breve y reiterada forma rítmica. Cada parte tenía texto separado y a veces se mezclaban las letras francesa y latina y los temas laicos y religiosos. El motete renacentista presenta un solo texto, en latín, con cuatro o seis voces y una mayor flexibilidad rítmica que el motete medieval. Desde los motetes compuestos por Bach, el vocablo se aplica a cualquier tipo de polifonía coral religiosa, pero, más que nada, a los motetes latinos sin acompañamiento usados en la Iglesia católica.

MUSICA CONCRETA

Música contemporánea caracterizada porque el elemento básico no es el sonido instrumental o vocal de entonación precisa, sino cualquier tipo de sonido o ruido grabado en una cinta magnetofónica. Este sonido o ruido grabado se llama "objeto sonoro" y no se emplea en su forma original, sino que es moldeado por el compositor, sometido mediante la técnica electrónica a una elaboración que lo transforma, amplía y combina de diversas maneras. Junto a la música concreta, de origen francés, surgió en Alemania la música electrónica. La música concreta podría considerarse como una valoración del ruido como elemento musical o una "musicalización" del ruido.

MUSICA DE CAMARA

Creación musical para conjuntos de pequeños grupos de instrumentos. En sus orígenes la interpretaban aficionados de los ambientes cortesanos y aristocráticos. Haydn y Mozart elevaron al cuarteto de cuerdas como la principal forma de música de cámara y Beethoven compuso algunas de sus grandes obras para este tipo de orquesta.

NOTACION MUSICAL

Símbolos utilizados para indicar los sonidos musicales.

NOTACION NEUMATICA

La primera música occidental se escribió en neumas, complicado sistema empleado en la Edad Media, que indicaba las líneas generales de una melodía y servía para que la recordara el cantante que previamente la había aprendido de oído. A fines del siglo XII ya se usaba la pauta, que fue perfeccionada por el monje Guido D'Arezzo,

colocando letras sobre ciertas líneas para indicar la altura de los sonidos musicales. Esas letras originaron los signos usados hoy para representar las claves. En el siglo XV las notas se redondearon y adoptaron la forma actual. Posteriormente, en el siglo XVI, se uniformó la pauta de cinco líneas o pentagrama.

OBERTURA

Música instrumental escrita como introducción a una obra teatral o a un oratorio. Las primeras oberturas de ópera eran una pieza de música sinfónica, La obertura de concierto fue especialmente desarrollada por Mendelssohn, Beethoven y Brahms.

OPERA

Drama puesto en música. Fue una creación del barroco italiano (Drama in Música). El primer maestro de la ópera fue Monteverdi. A fines del siglo XVII se creó la ópera seria, dramáticamente unificada en tres actos.

OPUS

Palabra latina que significa “obra” y que los compositores emplean para signar sus composiciones.

ORQUESTA

Cuando la música orquestal fue valorada por sus méritos propios y se liberó de su dependencia de la música vocal, la orquesta inició su evolución hasta llegar a la época moderna. Su origen se sitúa en el período barroco, en que el centro de la orquesta era un instrumento de teclado, como el clavicordio. El violín y su familia fueron los primeros instrumentos modernos que asumieron el dominio de la orquesta. Más tarde se introdujeron diversos instrumentos de viento y de percusión, y se agregó mayor cantidad de cuerdas para equilibrarlos. La moderna orquesta sinfónica terminó de formarse en el siglo XIX. Los instrumentos que emplea con mayor frecuencia son: violín, viola, violoncello, contrabajo, arpa, entre los de cuerdas; flautín, flauta, oboe, clarinete, fagot, contrafagot, corno inglés, corno francés, trompeta, trombón, tuba, entre los de viento; timbales e instrumentos de percusión.

PENTAGRAMA

Pauta compuesta de cinco rectas paralelas y equidistantes, sobre la que se escribe la música. Uniformada a partir del siglo XVI, reemplazó al sistema de notación neumática.

POEMA SINFONICO O POEMA MUSICAL

Tipo de composición orquestal creado por Liszt en el siglo XIX, que favoreció la introducción del arte poético y la inspiración literaria. Tuvo decisiva influencia sobre la técnica de la orquesta, que ganó en riqueza expresiva.

POLIFONIA

Simultaneidad de varias líneas melódicas. Concepción occidental de la música, que se caracteriza porque se entrelazan varias líneas melódicas más o menos independientes. El término se utiliza como sinónimo de contrapunto y se opone a la monodia (una sola línea melódica), como el canto llano, y a la homofonía (una parte domina, mientras las otras cumplen sólo una función armónica). La polifonía adquirió su mayor relieve en el siglo XVI.

PRELUDIO

Composición musical instrumental independiente que precede la ejecución de otras obras; obertura o sinfonía, pieza musical que antecede a las óperas y zarzuelas.

RAPSODIA

Composición musical que se compone de fragmentos de otras piezas o de aires populares.

REQUIE;

Misa que se reza por las almas de los muertos en el Día de los Difuntos, en los funerales y en misas para los muertos. Uno de los Réquiem más destacados es el de *Mozart*.

RONDO

En esta composición musical el tema principal se repite varias veces, alternando con otros secundarios.

SINFONIA

Conjunto de voces, de instrumentos o de ambas cosas, que suenan acordes a la vez. Composición instrumental para orquesta. La sinfonía clásica llegó a su madurez en las obras de Haydn y Mozart. Fue perfeccionada por Beethoven, Schubert y Brahms, alcanzando las alturas más elevadas de la expresión musical. En la actualidad algunos compositores aplican el término sinfonía libremente a toda clase de composiciones.

SONATA

Forma de composición instrumental que nació en la época barroca en Italia. La sonata clásica fue perfeccionada por Mozart y Haydn. Lo que da el nombre a la forma sonata es el primer movimiento: exposición de dos o más temas que contrastan, desarrollo y recapitulación.

SUITE

Sucesión de piezas cortas. Forma musical para instrumentos que se caracteriza por la ejecución en serie de danzas de ritmo contrastante, enlazadas generalmente por un tema común. Las suites de Bach son las más conocidas del período barroco. En el siglo XIX resaltan la suite Peer Gynt, de Grieg, y la suite Cascanueces, de Tchaikovsky.

TROVADORES

Poetas de la Francia meridional, que entre los años 1059 y 1200 escribieron canciones en idioma provenzal (lengua de oc), poesías para ser cantadas. La poesía trovadoresca era aristocrática y su tema principal era el amor romántico.

TROVEROS

Poetas de la Francia septentrional, que entre los años 1145 y 1300, aproximadamente, escribieron canciones en idioma francés (lengua de oil) que también cantaron.

F I N

HECHOS MUNDIALES — Año IV, N° 47. Revista mensual. Impresa por EMPRESA EDITORA NACIONAL QUIMANTU LTDA., Avda Santa María 676, Casilla 16155, Santiago de Chile. Derechos reservados. Representante legal: Sergio Maurin. Director responsable: Guillermo Galvez Rivadeneira. Distribuidores exclusivos para la República Argentina: RYELA, S. A. I. C. F. y A., Paraguay 349, Buenos Aires. Precio en moneda argentina, M/N 260 - \$ 2.50. Distribuidor para Perú: Distribuidores Seleccionados del Perú, S. A., calle Tarma 171, Lima, Perú. Precio en Perú, S./ 25.

Esta revista se terminó de imprimir el 23 de julio de 1991.