

Apuntes para una historia de la música

Juan Miguel González Martínez

UNIVERSIDAD DE MURCIA

Juan Miguel González Martínez

Apuntes para una historia de la música

Universidad de Murcia.

2021

UNIVERSIDAD DE
MURCIA



Primera edición: enero de 2021
© Juan Miguel González Martínez, 2021

📖 DIGITUM. Universidad de Murcia
URI: <http://hdl.handle.net/10201/102321>

ISBN: 978-84-09-31143-9

La obra se publica bajo una licencia Creative Commons:
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 3.0 España (CC BY-NC-ND 3.0)
[Licencia Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/)



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
BLOQUE I. ANTIGÜEDAD Y EDAD MEDIA.....	6
Tema 1. Concepto de historia de la música. Método, fuentes y periodización.....	7
Tema 2. Orígenes de la música occidental. Grecia: música, mito y religión. El pensamiento pitagórico, platónico y aristotélico	8
Tema 3. La música cristiana primitiva: prestaciones judías, griegas y bizantinas. La música en las diversas liturgias occidentales. El canto gregoriano	11
Tema 4. La monodia profana medieval. Trovador, trovero y <i>Minnesinger</i> . La monodia medieval en España. La monodia lírica romance. Las cantigas. Música árabe-andaluza. La monodia religiosa: el <i>conductus</i> , los tropos y secuencias. El nacimiento del drama litúrgico.	14
Tema 5. El nacimiento de la polifonía. El <i>organum</i> . Primitivos procedimientos de composición polifónica. Principales escuelas: Saint Martial, Notre Dame. El <i>Ars Antiqua</i> . La polifonía medieval en España. El <i>Ars Antiqua</i> en España	21
Tema 6. La música en el s. XIV. El <i>Ars Nova</i> francés. El motete, la canción profana y la misa. Guillaume de Machaut. El <i>Trecento</i> italiano. Madrigal, <i>ballata</i> y <i>caccia</i> . El <i>Ars Nova</i> en España. La música a finales del s. XIV: El <i>Ars Subtilior</i>	27
BLOQUE II. RENACIMIENTO.....	32
Tema 7. El renacimiento. La Escuela Franco-flamenca. El tránsito de la Edad Media al renacimiento. Música inglesa y escuela de Borgoña en el s. XV. Las diversas generaciones de la escuela franco-flamenca y sus principales representantes. Formas: <i>chanson</i> , motete y misa	33
Tema 8. El primer renacimiento en Italia, Francia y Alemania. España: La música en la corte de los Reyes Católicos. El villancico y el romance polifónicos.....	37
Tema 9. La polifonía del pleno renacimiento: Reforma y Contrarreforma. La iglesia luterana: el <i>Choral</i> . La iglesia calvinista. La quinta generación franco-flamenca. La iglesia anglicana. La escuela romana. Palestrina	38
Tema 10. El Siglo de Oro de la música española. La música durante los reinados de Carlos I y Felipe II. Las capillas musicales. Los grandes compositores: Morales, Guerrero y Victoria	40
Tema 11. La música profana en el pleno y último renacimiento. El madrigal. La música profana en Inglaterra y España.....	41
Tema 12. La música instrumental en el renacimiento. Organología. Las formas instrumentales. Piezas derivadas de modelos vocales. Música de danza. Piezas improvisatorias. Las variaciones. La música instrumental en España. La música para vihuela y órgano	42
BLOQUE III. BARROCO	44
Tema 13. El barroco musical. Definición estética y periodización	45
Tema 14. El primer barroco. La ópera. La Escuela Veneciana. La Monodia. La transformación del madrigal. Monteverdi. El nacimiento de la ópera y su evolución.....	49
Tema 15. La música instrumental en el barroco. Principales formas, su origen y evolución: La sonata y el concierto. Corelli y Vivaldi	51
Tema 16. Las grandes formas religiosas de la música barroca: <i>cantata</i> , oratorio y pasión.....	54
BLOQUE IV. CLASICISMO.....	57
Tema 20. El clasicismo. El tránsito desde el barroco. Rococó y etapa pre-clásica. La música en el clasicismo.....	58
Tema 21. Las grandes formas del clasicismo: la sonata y la sinfonía. Haydn y Mozart	59
Tema 22. La ópera en el clasicismo: Gluck y Mozart	60
Tema 23. La transición al romanticismo. Beethoven	60
BLOQUE V. ROMANTICISMO.....	62

Tema 24. El romanticismo en música. Características generales y periodización. Cualidades formales que definen la música romántica. La estética musical romántica.....	63
Tema 25. La música instrumental en el romanticismo. La sinfonía romántica: Schubert, Mendelssohn, Schumann. El piano romántico: Schumann, Liszt y Chopin	65
Tema 26. La ópera romántica. La canción. La <i>Grand Opéra</i> : Meyerbeer. La ópera en Italia: Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi. El <i>Lied</i> romántico: Schubert, Schumann y Wolf.....	67
Tema 27. El segundo romanticismo. La música programática: Berlioz. El poema sinfónico: Liszt. El nuevo sinfonismo: Brahms y Bruckner. El drama wagneriano	69
Tema 28. La música en el clasicismo y romanticismo español. La zarzuela	70
Tema 29. El nacionalismo musical. Cualidades que lo definen. Principales escuelas nacionalistas. El nacionalismo en España. El piano: Albéniz y Granados	70
BLOQUE VI. SIGLO XX	72
Tema 30. El postromanticismo o neorromanticismo: Mahler, Strauss y Scriabin	73
Tema 31. El impresionismo francés: Debussy	73
Tema 32. El siglo XX español: Falla y Turina	74
Tema 33. El Neoclasicismo musical. El Grupo de los Seis. Stravinski.....	74
Tema 34. Expresionismo y serialismo. El expresionismo alemán. Schoenberg. Atonalidad y politonalidad. El dodecafonismo. La Escuela de Viena. Berg y Webern.....	76
Tema 35. La vanguardia. Las primeras vanguardias: Ives, Varèse. La música de la posguerra. Música concreta, electrónica y electroacústica. Música serial. El serialismo Integral. Música aleatoria y estocástica. Otras vanguardias	78

INTRODUCCIÓN

Este libro surge de la necesidad. Ante la imposibilidad de acceder a la bibliografía sobre historia de la música que se planteó a mis alumnos durante el curso 2019-2020, decidí redactar estos temas que, en ningún caso, pretenden reemplazar dicha bibliografía.

Los temas se redactaron sobre la marcha, como una explicación. Para esta edición se ha hecho una revisión general y se han comprobado algunos datos, especialmente fechas. Una revisión en profundidad implicaría escribir un nuevo libro, por eso he preferido dejarlo tal y como está. Sus limitaciones son reflejo de lo que es y de cómo fue escrito. Hay lagunas importantes, justificadas simplemente porque las necesidades de ese curso exigieron pasar por alto algunos aspectos.

Es importante tener en cuenta que este libro es un complemento del libro *La música en la Historia del Arte. Materiales didácticos*, Murcia, Editum, 2014, donde se pueden encontrar los ejemplos, textos, audiciones y bibliografía que hacen comprensibles las explicaciones de las páginas que vienen a continuación. Del mismo modo, se ha mantenido la estructura de los temas de dicho libro para hacer más fácil la integración, aunque haya temas que aquí no se traten por el motivo antes apuntado. Las indicaciones bibliográficas hacen referencia asimismo a la bibliografía de ese otro libro.

BLOQUE I. ANTIGÜEDAD Y EDAD MEDIA

Tema 1. Concepto de historia de la música. Método, fuentes y periodización

Musicología e historia de la música

Del estudio de la música, en cualquiera de sus dimensiones se ocupa la musicología. Ésta es tan amplia y compleja que no sólo abarca objetos y enfoques muy diversos, sino que, además, se sirve de las aportaciones de disciplinas cercanas.

Es una disciplina relativamente reciente, que apareció en el ámbito universitario austrogermano (*Musikwissenschaft*) a finales del siglo XIX y se incorporó al mundo universitario como la última de las humanidades, justo después de la historia del arte. En nuestro país existe como especialidad universitaria desde los años 80. (RODRÍGUEZ SUSO, 2002: 15)

Dentro de la musicología se suele distinguir entre la musicología histórica, la musicología sistemática y la musicología aplicada.

La musicología histórica se ocupa, como su nombre indica, del estudio de la música desde una perspectiva diacrónica, es decir, teniendo en cuenta el paso del tiempo y los cambios que éste trae consigo. Se trata básicamente de estudiar la historia de la música. No obstante, hay una rama especial, dentro de la musicología histórica, que no siempre adopta una perspectiva diacrónica pero que comparte métodos con la historia de la música. Se trata de la etnomusicología, que estudia las músicas de otras culturas distintas de la occidental (Asia, África, etc.) o músicas de nuestra cultura que no son habitualmente estudiadas por la musicología oficial, como son las tradiciones populares, el folklore, etc. La musicología histórica se articula en diversas disciplinas, como son: biografía, notación, praxis interpretativa, organología, fuentes, iconografía, etc.

Por su parte la musicología sistemática se ocupa del estudio de la música desde una perspectiva sistemática y sincrónica, es decir, sin tener en cuenta el paso del tiempo. Estudia cómo es un sistema musical en un momento dado de su evolución, sin tener ésta en cuenta. Aquí se incluyen disciplinas como la teoría musical, acústica musical, fisiología, estilística, psicología de la percepción, etc.

Por último, la musicología aplicada, como su nombre indica, se encarga de las aplicaciones prácticas que puede tener el conocimiento generado por el estudio musicológico en general. Se tiene así, entre otras, la Sociología de la música, la Pedagogía musical o la Musicoterapia.

Musicología histórica	Musicología sistemática	Musicología aplicada
Perspectiva diacrónica. Estudio histórico. Estudia los cambios a través del tiempo.	Perspectiva sincrónica. Estudia la organización de los sistemas en un momento determinado, el actual.	Aplicación de los resultados de la investigación musicológica.
Hª de la música: fuentes, (partituras, tratados, iconografía...) notación, biografía, organología, tradiciones interpretativas, etc.	Teoría musical: acústica, fisiología, psicología de la percepción, métodos de análisis, interpretación, etc.	Sociología de la música, pedagogía musical, musicoterapia, etc.

La musicología y las disciplinas afines

Entre las disciplinas afines de las que se sirve la musicología como complemento para arrojar luz sobre su objeto de estudio se encuentran disciplinas como: antropología social y cultural (estudio de las religiones, sociología...), filosofía, lingüística, teoría e historia de la literatura, historia y, muy especialmente, la historia del arte, puesto que ocupa un lugar complementario al atender al estudio de las demás artes.

Disciplinas afines:	Antropología (social y cultural), filosofía, filología (paleografía, lingüística, literatura, historia (social, económica, política...), historia del arte, arqueología, etc.
----------------------------	---

Métodos de investigación

En el estudio de la música no hay un único método válido. Al contrario, del uso de diversos métodos, cada uno de ellos con potencialidades diferentes (aunque también con deficiencias propias) se obtiene diferentes perspectivas del objeto. La elección de un método u otro en cada caso dependerá de la eficacia de cada uno de ellos para tratar un aspecto determinado de la realidad musical. Entre los métodos más usados en la musicología destacan:

Métodos:	Biográfico, Positivista, Formalista, Sociológico, Iconológico/Iconográfico, Estructuralista, Semiótico
-----------------	--

Fuentes

Dada la complejidad de la música como objeto de estudio son muchas las fuentes de información de las que se vale la musicología.

En primer lugar, se distingue entre fuentes primarias y secundarias, según si su relación con el objeto de estudio es inmediata o no. Las primarias o directas se suelen encontrar en archivos y son las que aportan la información de primera mano sobre el tema. En ocasiones, como en el caso de las fuentes monumentales, ellas por sí mismas se constituyen como objeto de estudio. Por ejemplo, en un estudio paleográfico sobre una partitura original antigua. Las fuentes secundarias se suelen encontrar en bibliotecas y son aquellas que se refieren a las primarias, completándolas, comentándolas, etc. Normalmente el musicólogo recurre a ambas, primarias y secundarias, para su labor de investigación. Por el contrario, cuando el objetivo no es la investigación sino la divulgación, solo se utilizan fuentes secundarias.

En cuanto a las diversas tipologías de fuentes, según su naturaleza, se suele distinguir entre fuentes escritas, iconográficas y sonoras. Las escritas pueden ser manuscritas o impresas e incluyen, además de las partituras, fuentes teóricas (por ejemplo, tratados), históricas (crónicas), administrativas (documentos jurídicos), religiosas (salterios, libros de coro), literarias (epopeyas, romances), filosóficas y estéticas (estética musical). También se obtiene información muy valiosa de las fuentes iconográficas (escultura, pintura, artes gráficas, tapices, decoraciones en instrumentos musicales). Y, por supuesto, resulta fundamental el estudio de las fuentes sonoras, como la música grabada en diversos soportes a lo largo del tiempo o la música mecánica (cajas de música, carillones, órganos mecánicos, pianolas, etc.), junto con la práctica musical y los testimonios o fuentes orales.

Periodización

Aunque en principio no lo parezca, es difícil hacer una clasificación cronológica de las principales corrientes estilísticas en la historia de la música occidental, especialmente conforme nos acercamos a nuestros días. Ello supone, de alguna manera, simplificar la variada complejidad de la realidad musical. Aunque, no obstante, metodológicamente puede resultar útil para ayudar a comprenderla, e incluso necesario si se pretende hacer una historia de la música. Para no adelantar acontecimientos sin realizar consideraciones previas con más detenimiento, valga de momento, como orientación, la división en bloques de este libro: Edad Media, renacimiento, barroco, clasicismo, romanticismo, siglo XX.

Tema 2. Orígenes de la música occidental. Grecia: música, mito y religión. El pensamiento pitagórico, platónico y aristotélico

Introducción

La influencia de la Antigüedad griega (especialmente su teoría de la música) es fundamental para entender la manera de concebir la música en Occidente, concebida originalmente como música vinculada al culto y más tardíamente como medio de expresión artística.

Fuentes

Para estudiar la música en Grecia nos basamos fundamentalmente en:

- Ejemplos musicales (en notación musical alfabética).
- Hallazgos arqueológicos (fragmentos de instrumentos y testimonios iconográficos).
- Fuentes literarias (referencias en textos filosóficos y literarios, mitología).
- Tratados específicos (especialmente a partir del siglo VI a.C.)

Todos ellos nos permiten hacernos una idea de las características formales de la música en Grecia, de la manera de concebirla y ejecutarla, de sus costumbres musicales y del valor de la música en la sociedad y en la educación.

El estudio de dioses y mitos

Especialmente relevante es el estudio de la mitología, dado el origen divino que se suponía a la música, los poderes mágicos que se le atribuía y su inclusión, como parte fundamental, en ritos y ceremonias religiosas de muy diversa índole.

De hecho, del enfrentamiento entre los dos caracteres y actitudes hacia la música que representan en la mitología dos de los hijos de Zeus, Apolo y Dioniso, surgirán, como una contraposición, los dos principios básicos de la música griega: lo apolíneo vs. lo dionisiaco. Apolo, dios de las artes, de la música y la poesía, pero también de la belleza, de la perfección, de la armonía, del equilibrio y de la razón, representa la medida, la armonía y el equilibrio de la música, lo que la hace útil para la educación de los jóvenes. Dioniso, por su parte es el dios de la danza y el teatro, y del vino y la fertilidad, el dios de las fuerzas primitivas de la naturaleza que embriagan los sentidos. Representa la locura y el éxtasis y, por lo tanto, aquellos aspectos de la música que conducen al arrebato y el desenfreno. Por decirlo de una manera muy simple, lo apolíneo en la música es lo que permite que escuchemos música para tranquilizarnos o relajarnos, mientras que lo dionisiaco es lo que hace que la música nos estimule y nos impulse a movernos. La mitología representa esta dicotomía en la forma de una contienda entre Apolo (tañedor de la lira, un instrumento de cuerda) y Marsias, un sátiro del séquito de Dioniso (tañedor del aulós, un instrumento de viento).

Junto a ellos se encuentran las nueve musas, también hijas de Zeus, divinidades inspiradoras de las diversas ramas de las artes y el conocimiento.

Características generales de la música griega

La *mousikē téchnē* (μουσική τέχνη) o arte de las musas, en la Antigua Grecia tenía un sentido más amplio que nuestro concepto de música. Abarcaba no sólo la música sino también la poesía, la danza y la representación.

La música era esencialmente improvisada, es decir, no había un proceso previo de composición, sino que el intérprete componía la obra en el momento en el que la interpretaba, aunque no de manera totalmente inventada o sin preparar, sino recreando la música sobre la base de convenciones y fórmulas tradicionales.

La textura era monofónica, es decir consistía básicamente en una melodía sin armonía ni contrapunto. Se presupone, obviamente, cierta heterofonía en el canto por octavas. Había formas muy diversas, algunas corales, otras con acompañamiento instrumental. Una manera habitual de organizar la estructura era añadiendo preludios, interludios y postludios. La melodía se inscribía en un sistema tonal del que hablaremos más abajo. El ritmo no era acentual, sino cuantitativo, es decir que, de manera similar al de la métrica poética, estaba organizado en valores largos y breves.

Periodización

Del período prehelénico (h. 2500-1000 a. C.) tenemos algunos documentos arqueológicos que nos aportan cierta información sobre la música en las culturas cicládica y micénica.

Del período geométrico (s. XI-VIII a. C.) destaca la información que nos proporcionan la *Ilíada* y la *Odisea*. En ellas se muestra una cultura colectiva y oral en la que grandes himnos se cantaban a coro en ocasiones como los servicios religiosos o el culto funerario y en la que unos cantores profesionales, los *aedos*, recitaban las hazañas de los héroes sobre una misma fórmula

melódica acompañados de instrumentos de cuerda (lo que se conocía como *kitharodia*) anteponiendo un *proemio* (himno a los dioses).

En el período arcaico (s. VII-VI a. C.) el *aedo* deja paso al *rapsoda* (recitador de epopeyas). El canto coral se mantiene y se generaliza el acompañamiento instrumental (con el tiempo también con instrumentos de viento o *aulodia*). El *proemio* se convierte en una unidad autónoma independiente de la epopeya y será la base para el desarrollo, por un lado, del *nomos kitharódico* (canto acompañado de la *kithara*), popular por los concursos que se organizaban y del que destacaría el practicado en la isla de Lesbos (*kitharodia lésbica*), donde se desarrollaría un nuevo género, la lírica (canto acompañado de la lira). Por los textos conservados, sabemos que la lírica se alejó de las leyendas o mitos para reflejar contenidos más personales o incluso sentimientos individuales. Del proemio como elemento autónomo también parece haberse derivado la música instrumental pura, *kitharística* (cuerda) y *aulética* (viento).

Del período clásico (s. V-IV a. C.) lo más destacable es el desarrollo de la tragedia y la comedia. Arte de síntesis (música, poesía, representación, danza), tuvo una primera época de esplendor con Esquilo y Sófocles y una segunda con Eurípides, en la que el coro pasa a un segundo plano y adquiere más importancia el papel de los solistas. Formalmente más sencilla, la comedia ática tuvo su máximo representante en Aristófanes.

Hacia el siglo V surge la llamada «música nueva». Fue mal recibida por los más conservadores (como, por ejemplo, Platón) pues tendía a una expresión más subjetiva, ampliaba el ámbito de recursos sonoros (cromatismos, por ejemplo) y el virtuosismo instrumental.

Los instrumentos de la música griega

Ya hemos mencionado la existencia de instrumentos de cuerda como la *kithara*, la *lira* (fabricada con un caparazón de tortuga) y su variante el *barbitón*, el más dionisiaco de los instrumentos de cuerda, vinculados normalmente a Apolo. Entre los instrumentos de viento se puede mencionar el *aulós* (que no es una flauta, como se suele decir, sino un instrumento de lengüeta doble) y su variante el *doble aulós*, la *siringa* o flauta de pan o el *salpinx* (viento metal). Entre los instrumentos de percusión destacan crótalos, sistros y panderos.

La teoría musical griega: Historia. La doctrina ética de la música

- **Pitágoras**

Se atribuye a Pitágoras el planteamiento del fundamento numérico de la música, establecido sobre la base de las proporciones interválicas. La observación de que las proporciones numéricas que explican los intervalos musicales son similares a las que rigen el cosmos (por ejemplo, las órbitas de los planetas) le lleva a plantear la idea de una armonía universal que regiría también la mente humana. La similitud entre las relaciones numéricas que organizan la música y las que organizan todo el universo parece indicar que la música es un trasunto o reflejo del orden universal (Esta es la base de su cosmogonía y metafísica). Y de ser así cabría suponer una influencia mutua, de manera que la música podrá influir sobre el ánimo y el carácter de los hombres (a través de la *catarsis*). Esto es lo que se conoce como la «doctrina del *ethos*» o la doctrina ética de la música. En virtud de ella la música se considera un factor moral y social fundamental, con un gran valor pedagógico, lo que la hace fundamental para la educación y la vida pública. Solo hay que tener en cuenta el peligro que puede suponer si la música cae en un subjetivismo incontrolado y rompe el antiguo y severo orden establecido

- **Platón**

La música ocupa un lugar fundamental en su filosofía. Por un lado, sufre una condena radical por parte de Platón, quien la destierra de su estado ideal. Pero, por otro, la considera como suprema forma de belleza y, por lo tanto, de verdad, lo que la equipara a la filosofía. Esta aparente contradicción no es tal, puesto que en el primer caso se trata de la música «que se oye», la música real, la que producen los seres humanos con sus voces e instrumentos, y en el segundo caso se trata de la música «que no se oye», la abstracta, la música de las esferas, es decir, la que Pitágoras consideraba como trasunto del orden universal, la música entendida como objeto de razón y como ciencia.

Platón otorga a la música una importancia política que recogerá Aristóteles. Se opone a la «nueva música». Adopta una actitud conservadora y propone usar solo las armonías con *ethos* positivo, las consagradas por la tradición.

- **Aristóteles**

Une la metafísica pitagórica con el moralismo platónico y le añade como novedad la dimensión hedonista.

Aristóteles parte del concepto de *mímesis*. El arte es imitación y suscita sentimientos. Por eso es educativo. Y la música imita por el movimiento. Cuando uno escucha una música que imita determinada pasión se ve inclinado a ella a través de la *catarsis*. Sin embargo, llegado a este punto, objetiviza la teoría del ethos y considera que uno también puede experimentar la catarsis como un rechazo a algo negativo. De esta manera, en vez de usar solo las armonías con ethos positivo, como pretendía Platón, propone usar todas las armonías, aunque no indistintamente, sino cuando sea conveniente, es decir para provocar atracción hacia las conductas positivas o rechazo a las negativas, según el caso. Aristóteles no ve problema, pues, en la nueva música, a pesar de su tendencia al subjetivismo y al virtuosismo.

Introduce el pensamiento hedonista. La música tiene como fin el placer y representa un ocio. Considera que los jóvenes deben aprender música solo hasta adquirir la capacidad de juicio, es decir se deben preparar para escuchar, comprender y disfrutar. Vemos nuevamente que se diferencia claramente la figura del intérprete frente a la del oyente, valorando esta última y frente a la primera.

La teoría musical griega: Fundamentos

Es importante destacar que los antiguos griegos desarrollaron una teoría musical de base científica que será el fundamento de la reflexión musical durante siglos.

La notación musical que se desarrolló tenía interés para la teoría y la enseñanza musicales, pero no tanto para la práctica, que, como hemos visto, era fundamentalmente improvisatoria. Se utilizaron dos sistemas, ambos de base alfabética, es decir, que usaban las letras del alfabeto para representar los sonidos musicales. Con el tiempo ambos sistemas se especializaron y se usó uno para la música vocal y otro para la instrumental.

Se desarrolló un sistema tonal, que primero fue pentatónico y después heptatónico, es decir, organizado en escalas de siete notas (suma de dos tetracordos o intervalos de cuarta descendente), con los intervalos entre ellas distribuidos de una manera diferente para cada tonalidad, lo que determinaba un carácter y un tipo de expresividad (*ethos*) particular a cada una de ellas, y las hacía útiles como herramienta pedagógica (para educar a los jóvenes o corregir comportamientos). Se asumía así la influencia de la música en el ser humano y se daba a las diferentes escalas o tonalidades los nombres de los pueblos cuyo carácter se suponía similar al que ellas transmitían: dórica, frigia, lidia, etc.

El sistema rítmico, como ya se ha dicho, era cuantitativo, es decir, basado en la duración, y no acentual. De manera similar al de la métrica poética, estaba organizado en valores largos y breves, lo que no debe llevarnos a confundir el ritmo de la música con el ritmo del poema que se cantaba.

Tema 3. La música cristiana primitiva: prestaciones judías, griegas y bizantinas. La música en las diversas liturgias occidentales. El canto gregoriano

La música cristiana primitiva. Orígenes

En el siglo IV comienza el primer período de expansión importante del cristianismo, coincidiendo con el cambio de actitud del Imperio Romano. Constantino promulgó en 313 el Edicto de Milán que reconocía a la Iglesia como institución y otorgaba libertad de acción a los cristianos. Más tarde incluso se bautizó. Teodosio proclamó al cristianismo como la religión oficial del estado y prohibió los ritos paganos.

En Antioquía las comunidades cristianas, cada vez más organizadas, se plantean el papel que ha de tener la música en sus ritos.

Sus influencias vienen fundamentalmente de las zonas próximo oriental y mediterránea. Simplificando mucho se podría decir que toman la teoría griega y la práctica judía. De la Grecia Antigua reciben una filosofía de la música y una teoría musical de base científica. El pensamiento

musical gira en torno a un sistema ordenado, interrelacionado con el orden de la naturaleza, con el universo, lo que le confiere una influencia fundamental en el ser humano (doctrina ética de la música). En cuanto a la teoría musical, aunque no fue del todo bien entendida, será el referente en los siglos venideros (teoría modal).

La influencia próximo oriental vendrá de la tradición del canto de las lecturas de la Biblia y el canto de los salmos que se hacía en las sinagogas. El cristianismo nació como una derivación del judaísmo y conservó muchas de las características de la liturgia judía. Coinciden en la búsqueda de un acercamiento a Dios a través del canto. La música, pues, ha de ser radicalmente diferente de la que se venía usando en espectáculos públicos y ritos paganos durante la Antigüedad tardía, una música alejada de consideraciones artísticas o hedonistas y con un valor claramente utilitario en el contexto de la liturgia. Los instrumentos fueron prohibidos por ser un lujo y, sobre todo, por su vinculación con ritos paganos y distraer del verdadero objetivo, la palabra.

Bajo esta influencia directa la configuración del canto eclesiástico se establecerá sobre el modelo del canto alternado: responsorial (solista y coro se alternan) y antifonal (dos coros cantan alternándose).

Las modalidades principales del canto cristiano primitivo serán la salmodia, cantilación (entre canto y habla) de los salmos bíblicos sobre esquemas de notas repetidas y fórmulas estereotipadas entonadas en un tono de salmo determinado, y la himnodia, canto de himnos con melodías sencillas y textos de nueva composición. Fue San Ambrosio quien, siguiendo una tradición oriental, creó nuevos himnos en latín.

Repertorios cristianos pregregorianos

A partir del siglo VI las grandes zonas de influencia más importantes desarrollaron sus propios ritos a partir del núcleo común de la práctica de la Iglesia primitiva. La lucha contra las herejías alentaba cierta oficialización y estandarización de tales ritos. Las lenguas vernáculas (latín, sirio y copto) fueron reemplazando paulatinamente al griego, que, como idioma internacional de la época, había sido la lengua litúrgica de la Iglesia tras el arameo y había servido para su difusión. Las diversas liturgias que se crearon llevaban asociados diferentes repertorios musicales, aunque con elementos comunes. Todo ello es un síntoma tanto de la vitalidad del cristianismo como de la pérdida de la unidad política del Imperio. Finalmente se produjo el cisma que separó al cristianismo de Oriente del de Occidente.

- **Grupo oriental. Bizancio**

Alejandro, Antioquía y Constantinopla fueron los principales centros de desarrollo de las liturgias orientales.

- **Grupo occidental:**

Las liturgias occidentales tienen en común el uso del latín, aunque tuvo que convivir con el griego, al que fue desplazando paulatinamente durante los siglos III y IV.

- Milanés o ambrosiano

Milán durante el siglo IV era un importante foco cultural y nexo de unión entre Oriente y Occidente. Esta liturgia toma el nombre de S. Ambrosio, obispo de Milán, aunque se desconoce su grado real de participación. Parece que fue quien introdujo la tradición oriental de cantar himnos y salmos, de manera antifonal. Otros rasgos orientales primitivos permanecen en la música. Los códices más antiguos son del siglo XII por lo que pueden haber sufrido alteraciones. Es la única liturgia pregregoriana que sobrevive como oficial, en la archidiócesis de Milán.

- Beneventano

Liturgia del sur de Italia (Benevento). Este canto fue prohibido en el siglo XI y sustituido por el gregoriano.

- Romano antiguo o viejo romano

Similar al gregoriano en muchos aspectos, teóricamente representa la tradición propia de Roma que se exportó a la Galia y que se tomó punto de partida para el futuro repertorio gregoriano. No obstante, el hecho de estar recogido en manuscritos muy tardíos (siglos XI y XII) y presentar melodías similares al gregoriano, pero más ornamentadas, plantea la duda de en qué medida recoge realmente un estadio pregregoriano o fue influenciado por este antes de ser puesto por escrito.

- Hispánico o mozárabe

Es la liturgia que se desarrolló en la Península Ibérica. Se conoce también como mozárabe porque los mozárabes la siguieron practicando tras la invasión árabe. Se mantuvo en uso hasta finales del siglo XI, cuando se impuso oficialmente el gregoriano, tras la reconquista de Toledo por Alfonso VI, no sin mucha oposición, lo que motivó que seis iglesias toledanas obtuvieran autorización para conservarla. A finales del siglo XV el cardenal Cisneros promovió una reconstrucción del repertorio (discutible por usar criterios eruditos de la época) y su reimposición en la Capilla del Corpus Christi (también llamada Mozárabe por este hecho) de la Catedral de Toledo. Varios códices de los siglos IX al XI conservan este canto, pero en una notación (adiastemática) que presenta problemas de transcripción. Solo veintiuno se conservan en una notación más tardía. Sorprende en este repertorio los cantos melismáticos con hasta 200 notas para una sílaba.

- Celta sarum o irlandés-británico

Tiene su origen en los monasterios fundados en Irlanda por San Patricio. Se usó también en Escocia y zonas de Inglaterra. Desapareció muy pronto reemplazado por el rito romano. No se conserva ningún códice con notación musical. Solo textos.

- Galicano

Fue el practicado en la Galia hasta que fue suplantado por el rito romano (s. VIII) con el que se fundió, permaneciendo muchos de sus rasgos en el gregoriano.

El gregoriano

• Nacimiento

También llamado romano franco o romano carolingio. Tiene su origen en la Galia a mediados del siglo VIII, fruto de la confluencia de intereses de los dirigentes de la Iglesia de Roma y los reyes francos. Fue Pipino el Breve (r. 751-768) quien sustituyó el rito galicano autóctono por la liturgia y el canto romanos de manera unificada en todo su reino. Esta unificación supuso que salieran reforzados tanto la Iglesia y el papa como el poder del rey. Su hijo Carlomagno (r. 768-814), en su expansión del reino a través de conquistas, impulsó esta política que le llevó a ser coronado en el año 800 en Roma por el papa León III como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Un imperio unificado y una Iglesia unificada se reforzaban mutuamente. Y así fue también durante los reinados de sus sucesores.

El nombre de gregoriano se debe a la atribución del canto al papa Gregorio I. (San Gregorio o Gregorio Magno, papa entre 590 y 604). Esta atribución, posiblemente intencionada, revestía al repertorio de un aura de antigüedad, autenticidad y cierto origen divino, pues se decía que el canto le fue dictado por el Espíritu Santo. Sin embargo, la codificación del repertorio fue posterior, a comienzos del siglo VIII. Fue llevada a cabo en los centros monásticos del imperio carolingio y tiene las características de una obra colectiva que, además, refleja influencias diversas.

Es difícil saber qué elementos del fueron importados de Roma, cuáles fueron tomados del canto autóctono y cuáles fueron de nueva creación. El caso es que los monjes cluniacenses difundieron el repertorio por toda la cristiandad y fue imponiéndose paulatinamente, no siempre de manera fácil.

• Características generales

La característica principal del gregoriano es su función litúrgica. No es una música para ser escuchada simplemente y lo más importante es el texto que se canta. Esto condiciona todos los demás aspectos. Básicamente es un canto en latín, monódico y *a capella*.

Las melodías se corresponden con la frase musical y es frecuente que adopten una forma de arco, lo que implica empezar y terminar en una posición de estabilidad máxima, pasando por cierta tensión que supone apartarse de esa posición de partida. El ritmo viene supeditado al texto. La teoría más aceptada es la que sostiene un predominio de la uniformidad, aunque sin rigidez y con leves modificaciones.

• Clasificación

Por el modo de cantarlo se distingue entre canto directo (sin alternancia), responsorial (alternancia de solista y coro) y antifonal (coros alternados).

Según la relación texto-música se habla de canto silábico, neumático o melismático, según si lo que predomina es una, varias (dos o tres) o muchas notas por sílaba.

Notación

La fijación del repertorio y su amplitud condujeron al abandono de la transmisión oral, incompatible con el deseo de unificación, y a la búsqueda de un procedimiento efectivo para poner por escrito la música, lo que permitiría no solo garantizar la unificación sino también la perduración del repertorio.

Los libros de canto con notación musical más antiguos que se han conservado datan de finales del siglo IX, aunque su grado de desarrollo sugiere que el procedimiento pudiera haber estado ya en uso en fecha más temprana. En esta fase, unos signos llamados neumas se colocaban encima de las sílabas del texto para indicar el número de notas por sílaba y una indicación muy relativa de la dirección de la melodía. Esta notación neumática (adiastemática, pues no indicaba la altura de los sonidos), era más que nada un procedimiento mnemotécnico, que servía fundamentalmente para recordar melodías que habían sido previamente aprendidas por transmisión oral.

Durante los siglos X y XI los neumas comienzan a escribirse a diferentes alturas encima de las sílabas con el propósito de reflejar la amplitud y la dirección de los intervalos. El siguiente paso sería dibujar una línea que representa una nota determinada (fa o do) como referencia de altura. Esta notación se conoce como diastemática (indica la altura del sonido).

En el siglo XI el monje Guido d'Arezzo propuso una pauta de líneas marcadas con letras para identificar los sonidos con precisión, según su colocación sobre dichas líneas o en los espacios entre las líneas. De esta idea deriva directamente el tetragrama, que se atribuye al propio Guido, y el moderno pentagrama, en los que las líneas definen intervalos de tercera. Este procedimiento de notación permitió que se pudiera leer una melodía que no se conocía previamente.

En el siglo XII se desarrolló la notación cuadrada, a partir de los neumas del norte de Francia. Esta notación adaptaba la forma de los neumas al tetragrama para permitir una colocación exacta sobre las líneas y los espacios. Es la base de la notación moderna del canto gregoriano.

Teoría modal

El canto gregoriano está compuesto sobre la base de lo que se conoce como los modos eclesiásticos, un sistema de ocho modos (I-VIII) caracterizado cada uno de ellos por una escala (una determinada distribución de tonos y semitonos), una nota final o nota principal del modo (*finalis*), un ámbito y una nota *tenor* (segunda nota característica o tono de recitación).

Algunos teóricos dieron a los modos el nombre de las escalas de la música griega (dórico, frigio, lidio, mixolidio, etc.), aunque no hay una correspondencia entre los tonos griegos y los modos de la música medieval.

El uso de los modos eclesiásticos es el responsable en buena medida de la sonoridad peculiar del gregoriano y de la mayor parte de la música medieval que conocemos.

Tema 4. La monodia profana medieval. Trovador, trovero y *Minnesinger*. La monodia medieval en España. La monodia lírica romance. Las cantigas. Música árabe-andaluza. La monodia religiosa: el *conductus*, los tropos y secuencias. El nacimiento del drama litúrgico.

La monodia profana medieval en lengua latina

A diferencia de la música religiosa, no son muchas las referencias que tenemos de la música profana antes del siglo XI, pero indican la existencia de música cantada y bailada desde los primeros siglos de la Edad Media. En algunos casos solo se nos ha conservado la poesía y cuando se ha conservado la música está escrita en notación neumática adiestemática, difícil de transcribir hoy en día.

Los primeros ejemplos aislados son musicalizaciones de textos de poetas clásicos latinos (Horacio, Virgilio y otros), en el contexto del Renacimiento Carolingio y el florecimiento cultural que supuso, y cantos conmemorativos de carácter fúnebre en honor de ciertos personajes, como, por ejemplo, el planto (lamento) por la muerte de Carlomagno, *Plantus Karoli*, escrito probablemente poco después de su muerte (814).

En esta época, la línea que separa la lírica sagrada y la profana es difícil de determinar y esta sigue muy de cerca a la primera. Como procedimiento compositivo se usa la contrafactura (adaptar una melodía a otro texto) y también la creación de melodías originales.

Un ejemplo interesante lo constituyen las canciones de goliardos. Los goliardos eran clérigos o estudiantes vagabundos que llevaban lo que podríamos calificar como una vida irregular, errante, y que solían componer poesías latinas de tema amoroso, báquico y satírico. Aunque algunos seguían siendo clérigos, los goliardos propiamente dichos habían dejado de serlo, con lo que se sentían libres para cantar los placeres del amor o de la taberna (comer, beber y jugar). En cualquier caso, su formación es culta y procede de la Iglesia.

- **Los *Carmina Burana***

Se conoce con este nombre un códice del siglo XIII conservado en el monasterio benedictino de Benedictbeuern (Baviera) hasta 1803, año en que fue descubierto y trasladado a Múnich. Aunque ha perdido páginas, conserva más de 200 piezas de origen muy diverso. Los poemas tratan temas amorosos, satíricos, políticos, etc., sin excluir aspectos groseros, aunque también hay poemas serios. Abundan las de temática amorosa (algunas abiertamente obscenas), y las que tratan el juego y la bebida. También se incluyen parodias irreverentes e incluso blasfemas de cantos religiosos.

La mayoría de las piezas son poemas latinos, aunque también hay algunas canciones en dialecto bávaro representantes de la lírica trovadoresca de la zona. La notación neumática adiestemática es la responsable de que solo se hayan podido transcribir algunas melodías que aparecen también en otras fuentes de la época más legibles.

Formalmente presentan una gran similitud con la música litúrgica de nueva creación (tropos y secuencias) lo que subraya su carácter culto y muy relacionado con el ámbito religioso.

La monodia profana medieval en lengua vernácula

- **El mester de juglaría**

Los juglares eran personajes errantes que se ganaban la vida llevando por las cortes y las plazas de los pueblos sus espectáculos de entretenimiento. Aunque los asociamos con la música, sus actuaciones incluían, aparte del canto y el baile, relatos, representaciones, trucos de prestidigitación, malabarismos, acrobacias, animales adiestrados, etc. Normalmente carecían de la cultura y la formación necesarias para componer poesía o música y se limitaban a repetir o adaptar canciones que habían escuchado. Los juglares ocupaban el lugar más bajo de la escala social. Sin embargo, realizaron una función muy importante en el contexto de la época, no solo de entretenimiento, sino también de difusión de la lírica latina y la lírica trovadoresca en lengua vernácula. Al tratarse de una cultura popular y oral su música no se nos ha conservado.

- **La lírica trovadoresca. *Troubadours* y *trouvères***

- Definición y cronología

Frente al juglar, el trovador no es un marginado sino todo lo contrario. Es un personaje cortesano, un noble o alguien a su servicio (un clérigo, el hijo de un mercader o de un siervo de la corte, o un caballero), muchas veces como ministriles, acompañando o interpretando las canciones que los señores escribían. Tiene formación culta y es capaz de componer, según los casos, poesía, música o ambas (lo más habitual) y de interpretarlas.

El origen de la lírica trovadoresca se sitúa en el sur de Francia, en la región de Provenza, en el siglo XI. Durante el siglo XII se extendió al norte de Francia, Alemania y la Península Ibérica.

Hoy en día, dentro de la lírica trovadoresca medieval francesa distinguimos entre *troubadours* y *trouvères*.¹

¹ Estos términos se suelen traducir como trovadores y troveros, respectivamente. El único problema que puede surgir es la posible confusión al usar el término «trovadores» para nombrar de manera genérica a todos los autores de la lírica trovadoresca, o de manera específica para referirse a los *troubadours*. Es por eso por lo que en este tema no traducimos los términos y hablamos de trovadores en general y de *troubadours* y *trouvères*, de manera específica.

Los *troubadours* se sitúan en el sur de Francia (al sur del río Loira, tomado como referencia aproximada) y componen sus poemas en occitano (*langue d'oc* o *lenga d'òc*) o su dialecto provenzal. Su momento de máximo apogeo fue a partir de la mitad del siglo XII.

Los *trouvères* son los autores del norte del río Loira. Componen sus poemas en francés antiguo (*langue d'oïl*) y su momento de máximo esplendor fue a finales del siglo XII.

La decadencia de los *troubadours* se produjo a principios del siglo XIII, por la persecución de los albigenses en la llamada Cruzada Albigense, que acabó con la sociedad en la que había florecido este movimiento. Muchos trovadores murieron y los que sobrevivieron tuvieron que exiliarse. El principio de la decadencia de los *trouvères* tuvo lugar hacia mediados del siglo XIII, determinado por la crisis de los ideales nobiliarios que sustentaban esta cultura y el auge de una burguesía culta que va a tomar el relevo en la creación de la poesía lírica. A esto se puede sumar el desarrollo de la canción polifónica y el alto grado de especialización que requerirá, lo que probablemente dejará anticuados a los músicos-poetas tradicionales.

- Clasificación de las canciones

Es difícil hacer una clasificación formal de las canciones de la lírica trovadoresca, dada la inmensa variedad de los procedimientos formales empleados, que van desde la composición desarrollada (lo que se conoce como tipo de himno) a las formas con estribillo característica de, entre otras, las piezas concebidas para ser bailadas (tipo de rondel) pasando por la repetición binaria de las frases musicales (tipo de secuencia) o la repetición de la misma melodía en cada verso típica de los cantares de gesta (tipo de letanía). Hay que tener en cuenta que se valoraba mucho la capacidad de elaboración formal. Como constante cabe señalar el predominio de la forma estrófica.

También resulta difícil clasificar las canciones desde el punto de vista del contenido, puesto que, aunque los temas eran tópicos, se consideraba importante la elaboración personal que cada autor hiciera de los mismos, así que las variantes son innumerables. Predominaban con mucho las de temática amorosa (*chanson* o *cançó*). En ellas el poeta canta su amor por una dama a la que ensalza de manera superlativa. El *amor cortés* era normalmente un amor imposible, porque no era correspondido o porque algo lo impedía (la dama era una mujer casada, por ejemplo). Hay canciones que tratan específicamente la separación de los amantes al amanecer (*alba* o *aube*), que describen la escena en la que se encuentra la dama, acicalándose, por ejemplo, (*chanson de toile*) o que narran con un alto grado de idealización los amores entre un caballero y una pastorcita (*pastourelle*). También hay canciones sobre otros temas (*sirventés*) morales, políticos, literarios o incluso sobre cuestiones personales, frecuentemente con un tono satírico o de crítica. Algunos autores descargan su indignación o enojo (*enuieg*) sobre aspectos de la vida que le disgustan. Otras veces se hacen lamentos fúnebres o plantos (*planh* o *planh*). Un lugar muy interesante ocupan las canciones de cruzada (*chanson de croisade*) pensadas algunas de ellas como método de propaganda para animar al alistamiento en las diferentes campañas en Tierra Santa. Otras piezas usan el diálogo y adoptan la forma de una disputa dialéctica (*tenso*) o un debate (*partimen* o *joc partí*) sobre asuntos filosóficos o literarios.

Mucho se ha hablado y escrito del carácter estereotipado de los temas en la lírica trovadoresca. El *trovar clus* era, además de un género específico, era el procedimiento para, a la vez, ocultar a la evidencia lo que se estaba contando (un amor secreto o prohibido, por ejemplo) y hacer un alarde de cultura o maestría. Pero también es cierto que estas canciones, a pesar de la recurrencia de ideas tópicas y lo alambicado de los recursos poéticos y figuras utilizados, no carecen en muchas ocasiones de un fuerte contenido emotivo.

- Cancioneros y versiones

Las fuentes en las que se nos han conservado estas canciones son manuscritos tardíos, de mediados del siglo XIII, muy pocos con notación musical, es decir, solo recogen el texto poético. Antes de ser recogidas en estos cancioneros (*chansonnières*) las canciones se transmitieron durante un período de tiempo muy largo por otros medios, frecuentemente de manera oral. Esto trae como consecuencia la existencia de diferentes versiones de una canción en los diferentes cancioneros en los que aparece, dependiendo del recorrido realizado antes de ser recogida. A esto se une la costumbre de tomar melodías prestadas. Los autores muchas veces componían los poemas y se los daban a los ministriles para que les adaptasen las melodías más adecuadas de entre las preexistentes. De todo ello resulta la dificultad de fijar una forma única para muchas de esas canciones. A veces se busca las coincidencias entre las distintas versiones o se privilegia la fuente más antigua, pero, en realidad, no es apropiado hablar de una versión original en estos casos, ni aporta mucho el pretender fijarla.

- Características formales

El ámbito o extensión de las melodías es corto (raramente superan una sexta). Las frases son más más largas y complejas en los *troubadours*, menos seccionadas, lo que sugiere un tratamiento rítmico más libre y complejo. En los *trouvères*, por el contrario, las frases son más cortas e irregulares, claramente seccionadas y con un perfil melódico más definido y sencillo. Un número muy amplio se componen dentro del sistema de los ocho modos eclesiásticos, aunque con preferencia por unos modos frente a otros.

El ritmo, como era de esperar, es de nuevo una cuestión problemática. Muchas canciones se han conservado en una notación no mensural, similar a la cuadrada gregoriana, que no indica las duraciones de las notas. Se tiende a pensar en un ritmo libre para estas canciones, con cierto carácter declamatorio y determinado en buena medida por el texto, aunque de forma diferente a como se hacía en el gregoriano. En cualquier caso, no debe presuponerse un ritmo único para una canción determinada. En cada caso el cantor podría elaborar su propia versión rítmica de la canción.

La interpretación de estas canciones solía incluir un acompañamiento improvisado con instrumentos (sin generar polifonía, sino lo que se conoce como heterofonía), con los que también se podía improvisar preludios, interludios o postludios instrumentales.

En general, se puede decir que el estilo de los *troubadours* es más serio y refinado, mientras que el de los *trouvères* se caracteriza por un tono más frívolo y alegre.

- **Minnesänger**

- Localización geográfica y cronológica

Minnesänger (en plural, cantor de amor) es el nombre que recibían los autores que componían sus canciones en los territorios de lengua alemana, al este de Francia. El *Minnesinger* (en singular) tiene sus comienzos a mediados del siglo XII, bajo una gran influencia francesa en todos los aspectos, y su decadencia a finales del XIII, coincidiendo con el ocaso de la caballería y el auge de las ciudades. No obstante, tiene un largo epílogo en una tradición que llega hasta el siglo XIV, cuando el *Meistersinger* (maestro cantor) burgués del renacimiento releva al *Minnesinger* cortesano.

- Características principales: temas y formas

El amor (*Minne*) será el tema preferido, más que entre los franceses. La peculiaridad es que presenta un carácter más abstracto, a veces incluso religioso (abundan las canciones a la Virgen María). También aparece la versión autóctona del alba, llamada *Wachterlied* (canción del vigilante), en las que un guardián avisa a los amantes con sus canciones). También hay versiones autóctonas de la *pastourelle* (aunque menos que en Francia) y de la canción de cruzada.

La variedad de formas es menor. No hay formas con estribillo, por ejemplo. La música es más sencilla, más silábica, no así el texto, que frecuentemente presenta una importante complejidad simbólica subyacente. La organización de las frases es más estricta y también es más regular y menos fluida que en la canción francesa desde el punto de vista rítmico.

Para la elaboración de las melodías se usa frecuentemente la adaptación o imitación de canciones sacras, de melodías del repertorio autóctono de la canción popular o, muy frecuentemente, de melodías francesas y provenzales.

La monodia medieval en España

Durante los siglos XII y XIII podemos distinguir tres focos en la monodia lírica romance en España: la lírica castellana, la galaico-portuguesa y la catalana. Los trovadores occitanos (*troubadours*) tuvieron presencia y actividad en la Península, especialmente en Cataluña, después de hacerlo en el sur de Francia. Los troveros en España tuvieron una presencia menor. Su influencia se limita a cierta influencia en autores castellanos.

- **Las cantigas**

Las cantigas son la versión hispánica de la lírica occitana, cortesana y aristocrática, cultivada en la Península Ibérica durante los siglos XII y XIII. Se escribían en gallego medieval o galaico-portugués (excepto en Cataluña y en los reinos árabes del sur), por considerarse esta lengua especialmente apta para la lírica. Se nos han conservado los textos poéticos en diversos cancioneros (especialmente Ajuda, Vaticana y Colocci-Brancuti) y también la música en la hoja

con las cantigas de Martín Codax y en alguno de los códices de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X.

- Clasificación genérica

Por orden de importancia, destacan las cantigas amorosas. Dentro de estas distinguimos entre cantigas de amor, equivalentes de la *cançó* occitana, en las que un trovador, en primera persona hace un elogio de la dama, expresa su dolor, etc.; y cantigas de amigo, puestas en boca de la amada y más sencillas en su forma, con cierto lirismo popular. Estas últimas no son exclusivas de la Península, pero es cierto que son muy escasas o inexistentes en otras zonas de Europa.

También hay cantigas satíricas, cantigas de escarnio y maldecir, equivalentes al sirventés occitano e igualmente dedicadas a temas políticos, morales, sociales y religiosos.

Otros géneros que se cultivan en menor medida son pastorela, *pranto* (lamento fúnebre), elogio y tenzón (críticas entre trovadores).

- Clasificación formal

Se distingue entre cantigas de maestría (tipo de himno), con estrofas isométricas y versos isosilábicos, y cantigas de refrán (formas con estribillo) con estrofas sencillas, normalmente pareados simples. Las cantigas de amigo, que hemos descrito como más sencillas, se inscriben en este tipo.

- **Martín Códax**

El librero madrileño Pedro Vindel descubrió, hacia 1914, que una encuadernación que se hizo en el siglo XVIII de un manuscrito del siglo XIV, contenía una hoja de pergamino con música y texto en gallego, que se correspondía con unas *cantigas d'amigo* del siglo XIII del trovador gallego Martín Códax, de las que se tenía referencias por otras fuentes. El pergamino contiene el texto y la música de seis cantigas y el texto poético de una más. La música está escrita en notación cuadrada (no indica las duraciones de los sonidos).

Estas cantigas son, con las *Cantigas de Santa María*, las melodías líricas más antiguas que se nos han conservado en fuentes de la época. Como es característico de las cantigas de amigo, es la amada quien canta evocando la figura de su amado («amigo»). Estas hacen referencia al mar y se sitúan en el litoral marítimo de Vigo.

Respecto a la forma de estas cantigas, presentan una estrofa sencilla, compuesta de dos versos métricamente iguales, seguidos de otro más corto que forma el estribillo o refrán. Las melodías se inscriben en la teoría modal de los modos eclesiásticos.

- **Alfonso X. *Cantigas de Santa María***

- Autor

Las *Cantigas de Santa María* se atribuyen a Alfonso X, más como mecenas e impulsor que como verdadero autor. El monarca participó en el movimiento trovadoresco, pero se le atribuyen directamente solo nueve de estas cantigas. En el contexto en que se componen las cantigas lo habitual era el trabajo de taller, en equipo, lo que no excluye una supervisión más o menos directa por parte del rey, como muestran algunas de las miniaturas de las cantigas. Una cita de la *General Estoria* aclara bastante bien cuál habría sido el papel del rey: «el rey faze un libro, non porque l'él escriua con sus manos, mas porque compone las razones dél, e las emiendas et yegua e enderesça, e muestra la manera de cómo se deuen fazer, e desí escriuelas qui él manda.»²

En cualquier caso, las cantigas reflejan rasgos de diversidad que apuntan a una autoría colectiva del conjunto.

- Descripción

En todos los códices las cantigas se agrupan por decenas, una de alabanza (*de loor*) y nueve que narran milagros de la Virgen. En estas se define el contexto en que tienen lugar esos milagros y se narra a experiencia, personal o colectiva, que se presenta como prueba de la intervención de la Virgen. Los milagros que se recoge son los conocidos por la tradición medieval. Para ello las principales fuentes sobre el tema, todas las consideradas de más autoridad, fueron consultadas.

² «el rey hace un libro no porque él lo escriba con sus manos, sino porque decide sus fundamentos y lo corrige, y muestra a quien se lo encomienda cómo se tiene que escribir.» (*Grande e General Estoria*, 1270, Parte I, libro XVI, cap. 13).

- Códices

Las *Cantigas de Santa María* se nos han conservado en cuatro códices. El siguiente cuadro presenta en forma esquemática los datos más relevantes en relación con dichos códices:

Los códices de las cantigas (GÓMEZ, 2009: 172-174)		
Fase del proyecto	Localización	Contenido
Proyecto original de 100 cantigas	Bibl. Nac. de Madrid (ms. 10069) Pertenebió a la Cat. de Toledo	Introducción Prólogo 100 cantigas Petición Apéndice (26 cantigas más)
2ª fase del proyecto	Bibl. del monasterio de El Escorial Códice B.I.2	Introducción Prólogo Índice 400 cantigas Petición 1 cantiga más
3ª fase. Nuevo códice en edición de lujo en 2 tomos	Tomo I. Códice T.I.1 de El Escorial	Índice Prólogo Introducción Primeras 200 cantigas del B.I.2 ilustradas con miniaturas de folio entero dispuestas en viñetas.
	Tomo II. Bibl. Nac. de Florencia (ms. Banco Rari 20)	Inconcluso. Sólo se copiaron 104 cantigas y no completamente.
		N.º total de cantigas: 420

Estos códices no solo transmiten el corpus de manera compacta y unitaria, sino que recogen las canciones en el momento de su composición. Esto es algo excepcional y supone el único caso en toda la lírica medieval. Lo normal, como vimos, es que las canciones tuvieran una vida propia y se transmitieran oralmente sufriendo importantes modificaciones antes de ser recogidas en alguna de las diversas colecciones o cancioneros, mucho después de haber sido concebidas.

Las miniaturas del Códice T.I.1 de El Escorial tienen gran valor como fuente documental para conocer los instrumentos de la época y la manera de interpretar la monodia.

- Estructura

La gran mayoría de las cantigas adopta la forma zéjel, que representa la fusión de las dos tradiciones, andalusí y cristiana:

Estribillo	AA
Trístico monorrímo	bbb
Verso de vuelta	a
Estribillo	AA

El predominio de las formas de refrán (estribillo) plantea otra diferencia con respecto al resto de Europa.

- Rasgos estilísticos

Algunas melodías son originales, aunque muchas cantigas utilizan, como era habitual, melodías preexistentes, de origen litúrgico o paralitúrgico, del entorno de la Escuela de Notre Dame o de trovadores y troveros.

Aunque ha sido un tema debatido, el carácter culto de las cantigas está fuera de toda duda. A grandes rasgos se puede decir que el contorno melódico es propio de la monodia culta de la época. El predominio de intervalos más amplios que la tercera alejan cualquier posible

origen popular de las melodías. La existencia de intervalos de difícil entonación entre estrofa y estribillo exige una habilidad para interpretar estas piezas propia de profesionales o al menos cantores muy hábiles. El ámbito (extensión de la nota más grave a la más aguda) es bastante amplio, a diferencia de la canción popular.

Las *Cantigas de Santa María* en su conjunto responden a una normativa bien precisa, reflejo de una estética consciente y pretendida. Los elementos de inspiración popular están perfectamente integrados y solo muy excepcionalmente se aprecian procedimientos centonales exagerados o muy evidentes.

- **Notación e interpretación**

Las *Cantigas de Santa María* están escritas en notación mensural, es decir, el valor temporal de los sonidos aparece fijado por las figuras. No obstante, no son pocos los problemas de transcripción que surgen en relación con aspectos rítmicos. Aunque en el siglo XIII ya había una normativa fijada con precisión para la representación escrita de la duración de las notas a través de esta notación y esta normativa se sigue habitualmente en los manuscritos hispánicos, hay veces que no y se utilizan reglas y criterios individuales. En cualquier caso, las cantigas, algunas especialmente, parecen resistirse a una interpretación rígida del ritmo y exigen cierta flexibilidad en este sentido para obtener un resultado apropiado.

El propio Alfonso X indicó en su testamento acerca de estas cantigas «que los hagan cantar en las fiestas de Sancta María e de Nuestro Señor». Las miniaturas de las cantigas parecen indicar que las condiciones de interpretación eran muy diversas, así como los instrumentos con los que se acompañaban, aunque se puede dudar de si representan realmente situaciones de interpretación o son una recopilación de instrumentos de la época. Algunas miniaturas incluso sugieren la posibilidad de ser bailadas. Tanto el uso de instrumentos como el danzar parecen incompatibles con la interpretación del repertorio sacro en el interior del templo.

- **La música árabe-andaluza**

No hay que olvidar que en el sur de la Península había una cultura y un tipo de música diferentes. La música andalusí, de tradición exclusivamente oral, ha pervivido en algunos de los rasgos de la música tradicional de algunas regiones del norte de África como Libia, Túnez, Argel y Marruecos, muchas de cuyas canciones y piezas instrumentales llevan en su nombre el calificativo de «andaluz» o «granadino».

La escuela fundada por el bagdadí Ziryab en Córdoba, quien trajo las tradiciones de Damasco y Bagdad a la Península en el primer tercio del siglo IX, floreció durante siglos de fecunda creación, y la llevaron consigo en sucesivas emigraciones los desterrados, víctimas de las luchas de los taifas, del progreso de la Reconquista y de las expulsiones de los moriscos.

Hay diversas formas poéticas y musicales características de Al-Ándalus, como la moaxaja (poema en árabe clásico), la jarcha y el zéjel (en lengua vulgar) y la nuba, una composición poético musical en versos árabes clásicos que un solista o coro con acompañamiento de instrumentos interpretan en un marco formal predefinido con ciertos rasgos tonales, melódicos y rítmicos.

La monodia religiosa de nueva composición

Una vez oficializado el canto gregoriano y en el contexto del Renacimiento Carolingio, entre los siglos IX y XII en la música eclesiástica se dio un impulso a la creación de músicas de nueva composición que, con el tiempo, serán cada vez más importantes y más numerosas.

- **Conductus**

Es un género paralitúrgico. Nace en la iglesia, pero no es litúrgico. En sus orígenes (siglos XI y XII) es un canto procesional que se usaba para acompañar el desplazamiento de los celebrantes en la misa o de los actores en el drama litúrgico. Sus melodías son de nueva composición.

A mediados del siglo XII se llamaba así a cualquier canto nuevo en latín, no litúrgico, cuyos textos tratasen de forma seria de temas religiosos, políticos y morales, lo que no deja de ser un claro ejemplo de la débil frontera existente entre lo profano y lo religioso en la Edad Media.

Nace siendo monódico, pero conseguirá su máximo auge al hacerse polifónico en la segunda mitad del siglo XII y el XIII, como se verá más adelante.

- **Tropos**

El tropo y la secuencia nacen como ornamentaciones especiales realizadas en las festividades, especialmente en la misa, con el fin de resaltar la importancia de dichas festividades.

El tropo nace en Francia en fecha tan temprana como el siglo IX o incluso antes. Es un complemento del canto que se añade a un canto gregoriano preexistente. La forma de hacerlo puede ser añadiendo texto, música o ambas:

- Añadido de texto a un melisma. Un texto se aplica de manera silábica a las notas de un melisma gregoriano.
- Añadido de melodía. Se interpola un melisma en un canto gregoriano con fines ornamentales.
- Añadido de ambos, texto y melodía.

En el contexto de un repertorio fijado tan severamente como el gregoriano, se toleraba mejor la elaboración de elementos litúrgicos preexistentes que la introducción de elementos totalmente nuevos. De este modo el tropo sirvió para dar cauce a las inquietudes creativas. Más adelante veremos la importancia del fenómeno de los tropos y la trascendencia que habría de tener para el desarrollo posterior de la música occidental.

• Secuencias

Se suele considerar la secuencia en sus orígenes como un caso particular del tropo, en concreto los que se hacían añadiendo texto a los largos melismas sobre la última sílaba del Aleluya (conocida como *jubilus*, *sequentia* o *longissima melodia*). La dificultad de aprender de memoria los extensos *jubilus* pudo originar el añadido de texto como procedimiento mnemotécnico. Estos añadidos evolucionaron como formas poético-musicales propias hasta hacerse independientes con bastante rapidez.

Gozaron de gran predilección durante la Edad Media y se compusieron miles de ellas, hasta el siglo XIII, cuando el desarrollo de la polifonía hizo que el interés se orientase en otro sentido y decayera su composición.

En el Concilio de Trento (siglo XVI) se incluyeron algunas de ellas en la liturgia oficial romana de la misa: *Victimae Paschali laudes*, *Veni Sancte Spiritus*, *Lauda Sion*, *Dies Irae* (compuesta por Tomás de Celano para la misa de réquiem). Y en fecha tan tardía como 1727 se incluyó la secuencia *Stabat Mater*.

• El drama litúrgico

El origen del teatro medieval parece estar en los tropos del introito de Pascua y Navidad o al menos, si no formalmente de la elaboración de cantos preexistentes sino de material nuevo, surge de manera paralela y de un impulso similar de enriquecer la liturgia. Tropos o cantos similares dialogados, diálogos cantados, a los que se añadió cierta acción dramática (los diferentes cantantes representaban personajes distintos) dieron lugar a pequeñas representaciones sacras sobre temas muy concretos agrupados en ciclos. Los textos estaban en latín, los actores eran clérigos y se desarrollaba en el interior de la iglesia en conexión directa con la liturgia.

Más tarde se hizo también representaciones religiosas en lengua vulgar menos ligadas al repertorio litúrgico, que conviven, ya fuera de la iglesia, con otras representaciones de carácter satírico (juegos de escarnio), constantemente prohibidas por las autoridades eclesiásticas, lo que nos indica el éxito que tuvieron. En Cataluña, Valencia y Baleares tuvieron gran éxito los llamados «misterios», desfiles no estrictamente dramáticos que integraban cabalgatas con figuras grotescas, danzantes y músicos y, a veces, banquetes, en los que se presentaban los platos con desfiles y música, lo que se conocía como «entremeses».

Tema 5. El nacimiento de la polifonía. El *organum*. Primitivos procedimientos de composición polifónica. Principales escuelas: Saint Martial, Notre Dame. El *Ars Antiqua*. La polifonía medieval en España. El *Ars Antiqua* en España

El nacimiento de la polifonía

- **Orígenes. El organum**

De entre las diversas maneras de tropar o enriquecer el canto, una de las más atrevidas y la que va a tener más trascendencia en la música posterior va a ser la que se empieza a hacer de manera habitual al menos desde el siglo IX y que consiste en elaborar el canto, no añadiendo sonidos para ampliarlo horizontalmente, sino superponiendo sonidos verticalmente de manera que dos voces diferentes suenen simultáneamente. Es lo que conocemos como polifonía.

Durante mucho tiempo la composición polifónica recibió el nombre genérico de *organum*. Al principio se hacía de forma improvisada y más tarde, según se fue haciendo más complejo, empezó a escribirse.

La aparición de la polifonía supuso uno de los cambios más importantes (podríamos decir, quizá, el más importante) que ha experimentado la música occidental en toda su historia. La polifonía no es exclusiva de Occidente, pero a partir del momento en que se generaliza será una característica esencial de la música occidental de todas las épocas posteriores.

- **Primitivos procedimientos de composición polifónica**

Simplificando mucho, podemos reducirlos a dos: el *discantus* (por movimiento paralelo o por movimiento contrario) y la factura de notas tenidas. En el *discantus*, también conocido como nota-contra-nota, las dos voces tienen un nivel equivalente de dinamismo, mientras que en la factura de notas tenidas una voz mantiene las notas en valores muy largos mientras que la otra voz se mueve con más agilidad.

En el *Musica enchiriadis* (s. IX), primer tratado sobre polifonía que se ha conservado, se describe el *organum* paralelo. En el siglo XII se aprecia una clara tendencia por el movimiento contrario (cuando una voz sube la otra baja y viceversa) y se generaliza el uso de la factura de notas tenidas.

Principales épocas o escuelas

Para explicar el proceso de cambio que experimenta la composición polifónica desde su nacimiento hasta finales de la Edad Media se ha creado una categorización cronológica que se organiza en diferentes épocas, definidas por las que se consideran las principales escuelas:

S. IX	S. X	S. XI	S. XII	S. XIII	S. XIV	
Organum primitivo			San Martial	Notre Dame	Ars Antiqua	Ars Nova

Época del organum primitivo

Los primeros documentos que se conservan sobre la polifonía en Occidente son dos tratados anónimos del norte de Francia de finales del siglo IX, *Musica enchiriadis* y *Scholia enchiriadis*, este último comentario del primero.

De ellos obtenemos la idea del *organum* no como algo novedoso sino como práctica habitual, probablemente tradicional, una especie de ornamentación sonora o tropo vertical que de manera improvisada desdoblaba la melodía del canto original en dos voces simultáneas. A la primera, la melodía preexistente, se le llama, *vox principalis* (voz principal), y a la que se añade por debajo de la anterior se le llama *vox organalis* (voz organal).

Se nos muestra varios procedimientos que básicamente consisten en añadir al canto original otra voz por debajo a una distancia que define el intervalo escogido (fundamentalmente de cuarta o de quinta, aparte de la octava). En su forma más simple el movimiento puede ser estrictamente paralelo, pero puede hacerse más complejo, modificando este procedimiento de manera que la *vox organalis* comience al unísono con la *vox principalis*, pero mantenga la nota hasta formar un intervalo de cuarta, momento en el que se mueve de manera paralela con la voz principal, manteniendo el intervalo, hasta que vuelven a confluir para terminar igualmente al unísono. Es lo que se denomina *organum paralelo modificado*.

Durante el siglo X ningún teórico parece ocuparse del tema. En el siglo XI tenemos alguna referencia, por ejemplo, en el *Micrologus* (1030) de Guido d'Arezzo, que nos indica que el movimiento paralelo por cuartas era algo habitual e incide en el interés del *organum* paralelo

modificado y en la eficacia del movimiento oblicuo y contrario en la conducción de las voces. De mediados de siglo tenemos el *Tropario de Winchester*, importante para nosotros por tratarse de la primera fuente práctica (las anteriores conservadas son todas teóricas). Es una revisión de un tropario anterior, pero incluye un suplemento con más de 150 *organa*. El problema surge, no obstante, porque no usa notación totalmente diastemática, lo que hace muy difícil su transcripción. Aun así, de su estudio parece desprenderse que, aunque predomina el movimiento paralelo, el movimiento contrario se utiliza en mayor medida y, en general, la existencia de una mayor libertad en el movimiento de las voces y una mayor variedad en los intervalos. Es lo que conocemos hoy en día como *organum* libre.

De principios del siglo XII se conservan varios tratados entre los que podemos destacar *De música* de John Cotton (John de Afflighem) y el anónimo *Ad organum faciendum* (*Cómo hacer un organum*). El camino recorrido por la polifonía hasta este momento es enorme. Por primera vez tenemos constancia de que la polifonía desplaza a la monodia. Aunque se sigue improvisando en un estilo más sencillo, las formas más complejas se escriben. La voz organal ahora es la voz superior (también hay cruzamientos de voces, innovación ya mencionada por Guido d'Arezzo), lo cual no deja de tener un gran valor desde el punto de vista simbólico. Se aprecia una tendencia clara por el movimiento contrario y a ordenar el discurso musical según los principios de disonancia y consonancia. Los intervalos considerados consonantes eran las octavas, quintas y cuartas, mientras que las disonancias eran las terceras y las sextas (a diferencia de cómo se va a considerar después, en la música del renacimiento y en la música tonal que se desarrollará a partir del barroco). La diversificación de los procedimientos y la variedad de recursos disponibles, muy diferentes a los del *organum* estricto de épocas anteriores, proporcionan libertad de elección y, por lo tanto, abren paso a la creatividad

Época de Saint Martial o del *organum* florido

Se conoce así a la música que se hace en la región suroeste de Francia (la misma que vio nacer la lírica trovadoresca) y norte de España en la primera mitad del siglo XII. El nombre viene de la abadía de Saint Martial de Limoges, de donde proceden varios manuscritos musicales de gran importancia.

Los manuscritos están escritos en notación diastemática (neumas sobre líneas) lo que deja clara la altura, pero no la duración de las notas, así que, aunque se escriben normalmente en partitura (una voz encima de la otra, no por separado) resulta difícil precisar la alineación y por lo tanto la correspondencia exacta entre las dos voces.

Lo característico de esta época es la composición de un tipo de *organum* que recibe el nombre de *organum florido* o *melismático*. En este, la escritura de nota-contra-nota deja paso a una escritura en la que a una nota de la voz principal le corresponden varias e incluso muchas notas en la voz organal. Cuando son muchas notas de la voz organal para cada nota de la voz principal la estructura de composición se acerca a lo que denominamos más arriba como factura de notas tenidas. Este procedimiento se solía aplicar a los cantos silábicos.

De hecho, en el *organum melismático* comenzó a llamarse *tenor* (del latín *tenere*, «sostener») a la voz principal, normalmente la voz inferior. Esta denominación perdurará y en la polifonía posterior se llamará así a la voz inferior, que sirve de base o fundamento a toda la estructura de la obra. Más tarde se denominó así a la voz masculina que cantaba dichas partes y a la parte instrumental de la misma tesitura.

Otras veces lo que encontramos es una especie de estilo de discanto desarrollado en el que al procedimiento de nota-contra-nota se le añade el de melisma-contra-melisma con diferentes relaciones entre el número de notas del melisma de la voz principal y la voz organal. Este procedimiento es el que se prefiere en el caso de cantos originalmente melismáticos.

Ya en esta época hay composiciones polifónicas (denominadas *versus*) equiparables al *conductus*, canciones polifónicas latinas sobre poemas estróficos que se añadían a la liturgia (de manera extraoficial) en las festividades importantes.

Época del *organum* de Notre Dame

A partir de la segunda mitad del siglo XII, la vanguardia de la composición polifónica se traslada al norte de Francia, en concreto a París, en ese momento capital cultural de Occidente.

El período se extiende aproximadamente desde mediados del siglo XII a mediados del XIII. Como referencia se puede tomar la construcción de la catedral de Notre Dame. En el año

1163 tuvo lugar el inicio de las obras y su consagración, y la construcción principal se terminó en 1260 con la finalización de la fachada. En 1257 Robert de Sorbon fundó la Sorbona.

El crecimiento en importancia de las ciudades representa el paso de una sociedad rural y feudal a una sociedad urbana y burguesa. Por primera vez, una catedral secular ejerce la primacía musical en lugar de los monasterios y sus catedrales, que hasta entonces habían estado al frente de las innovaciones más importantes.

Será aquí donde la Escuela de Notre Dame llevará a su máximo florecimiento el *organum melismático* de la época anterior y planteará el desarrollo de nuevas formas y estilos musicales.

- **Características generales**

La de Notre Dame se nos muestra como una polifonía compleja, que requiere conocimientos muy específicos.

El *organum* de Notre Dame alterna la monodia con la polifonía, algo que ya se venía haciendo, pero de forma sistemática. La polifonía se aplica principalmente a las secciones solistas de los cantos responsoriales de los oficios y del Propio de la misa. Se toma, para elaborarlas polifónicamente, unidades del texto (frases o sintagmas con sentido pleno) que reciben el nombre de cláusulas.

Los procedimientos de notas tenidas y discanto que vimos en el período anterior se utilizan ahora de manera más diferenciada y con sus características potenciadas. Las notas tenidas se prolongan hasta hacerse enormemente largas, lo que contrasta con el ágil movimiento del discanto.

El lenguaje musical se enriquece enormemente con el recurso a construcciones imitativas y en canon, entre otros.

El repertorio está formado principalmente por cantos responsoriales de los oficios y de la misa, graduales y aleluyas, así como *conducti*. Por primera vez vamos a tener los nombres de autores de polifonía.

- **Fuentes**

La principal fuente de información sobre la Escuela de Notre Dame la proporciona un tratado anónimo inglés de finales del siglo XIII, que se conoce como *Anónimo IV* y que fue escrito probablemente por un estudiante inglés de la Universidad de París.

Aparte de en el *Magnus liber organi*, la mayor parte del repertorio aparece recogida en dos manuscritos que se conservan en Wolfenbütel, en el norte de Alemania, *Wolfenbütel 677* y *Wolfenbütel 1206*, y otro en Florencia (*Pluteus 29.1*, Biblioteca Medicea Laureniana).

- **El sistema rítmico modal**

La complejidad alcanzada por la polifonía exige una organización vertical precisa por lo que se desarrolla un método para escribir la duración relativa de las notas, procedimiento que más tarde será sistematizado por los teóricos en lo que se conoce como el «sistema rítmico modal». Este consiste en patrones rítmicos, definidos por agrupaciones (ligaduras) de dos o tres notas que en la práctica suponen esquemas rítmicos repetitivos conocidos como *ordines* (órdenes). El método no es precisamente sencillo y da lugar a controversias a la hora de transcribir la música, entre otras cosas por las excepciones incidentales a las reglas o las licencias que se permiten los autores en la práctica, pero, en cualquier caso, supone una manera de indicar los valores relativos de las notas en las diferentes voces y, por tanto, el ajuste de las voces entre sí.

Esta es, sin duda, una de las innovaciones más importantes de la Escuela de Notre Dame, su concepción del ritmo y el desarrollo de un método de notación acorde. A partir de ahora, frente al gregoriano, que es un *cantus planus* (canto llano) la polifonía se caracteriza por ser un *cantus mensurabilis* (canto medido).

- **Autores: Leoninus y Perotinus**

A finales del siglo XII dos generaciones de maestros concibieron las obras que hoy consideramos la base de la Escuela de Notre Dame. Por primera vez existe una atribución de obras polifónicas a sus autores. Anónimo IV nos habla de dos maestros, Leoninus y Perotinus.

Según Anónimo IV, al maestro Leoninus (Leonin), se le conocía como *optimus organista* (el mejor compositor de *organum*). El escribió el *Magnus liber organi* (*Gran libro de organum*). El tipo de *organum* que compuso es el simple u *organum duplum* (a dos voces, *tenor* y *duplum*).

Leoninus utiliza, de forma alternada, tanto la factura de notas tenidas (en las secciones con el *tenor* silábico) como la de discanto (en las secciones con el *tenor* melismático).

Perotinus o Perotinus magnus (Perotin el Grande), calificado por Anónimo IV como *optimus discantor* (el mejor compositor de discanto), revisó la obra de Leoninus y compuso nuevos *organa* a dos, tres y cuatro voces (*tenor*, *duplum*, *triplum* y *quadruplum*) para el *Magnus liber*, secciones intercambiables con las de Leoninus (*clausulae substitute*). En ellas coexisten (no solo alternadamente sino también superpuestas) las facturas de notas tenidas y de discanto. La tesitura de las distintas voces es muy similar (e incluso, en ocasiones, idéntica) y el ámbito (extensión total) muy estrecho, por lo que las voces se entrecruzan constantemente. Es lo que se conoce como «efecto de vitral». Las voces se individualizan no por la tesitura (todas voces masculinas agudas) sino por el ritmo y el timbre (en el caso de los solistas). La complejidad rítmica es mayor que en los *organa* de Leoninus.

- **El *conductus* polifónico**

En esta época, después del *organum*, el género polifónico más importante es el *conductus*. Se compone a dos y muchas veces a tres voces. Las melodías, en principio, son todas de nueva composición, frente al *organum*, que toma como punto de partida un canto llano, aunque en el *conductus* también se podía usar para el *tenor* una melodía conocida. Los textos son versos latinos y lo más característico es que se aplica el mismo texto para todas las voces, de manera que se pronuncian simultáneamente, pero entonando diferentes notas en cada una de las voces. Se escriben normalmente en partitura y se miden según el sistema modal usando el mismo orden para todas las voces. Por lo tanto, no utilizan la factura de notas tenidas.

El *conductus* representa el origen de lo que después vamos a denominar como textura homofónica, lo que supone su principal diferencia con respecto al motete.

- **El nacimiento del motete**

El motete (*motetus*) surgió de la aplicación de textos a las voces superiores de las cláusulas de discanto del *organum* de la época de Notre Dame. Lo decisivo es la invención del texto, puesto que la música estaba dada de antemano. Su nombre procede del francés *motet*, (de *mot*, palabra). Estas cláusulas pronto comenzaron a independizarse y se cantaban como ornamentos extralitúrgicos.

En realidad, el procedimiento que dio origen al motete no hacía sino continuar con la tradición de tropar añadiendo texto a un canto preexistente.

Época del *Ars Antiqua*

- **Características generales**

El término *Ars Antiqua* se aplica a la polifonía que se hace aproximadamente desde mediados del siglo XIII hasta principios del XIV en Francia. El término se acuñó en el siglo XIV para referirse a la tradición polifónica anterior. En relación con el período de Notre Dame se puede decir que no hay géneros nuevos, pero se aplican novedades en los antiguos. Sobre todo, aumenta la complejidad técnica, especialmente en el dominio del movimiento de las voces y en el ritmo. Esto último viene asociado a un cambio importante en la notación. Se desarrolla un sistema de notación mensural que desplazará al sistema modal.

- **Géneros**

- El *organum* se sigue cantando, pero desde el segundo cuarto del siglo ya no se compone.
- El *conductus* es relevado paulatinamente por el motete. Es interesante considerar su relación con las melodías de la lírica trovadoresca y los préstamos que se realizan a través del movimiento de la contrafactura.
- El *hoquetus* («hipo», en latín, en francés *hoquet*) como estructura de composición ya se utilizaba en Notre Dame. Consiste en una alternancia de notas y silencios en las voces superiores de los *organa*, de manera que las notas de una coinciden con los silencios de la otra. Esto genera un truncamiento de la voz con pausas alternativas que resultan muy expresivas y revelan cierto virtuosismo. En el XIII esta técnica se aplica al motete y se convierte en un género, basado en el uso continuo de este procedimiento.
- La canción polifónica resulta de la aplicación de los procedimientos de composición polifónica a la lírica trovadoresca. La melodía principal está separada de la tesitura del

tenor, en una voz media o superior y una o más voces adicionales sirven de acompañamiento, que podía ser instrumental. Se atribuye al trovero Adam de la Hale el dar comienzo a una forma de polifonía profana diferente del motete. La canción polifónica se desarrolló rápidamente hasta desplazar casi totalmente a la monodia profana a mediados del siguiente siglo.

- La música instrumental es la gran desconocida de esta época. Tenemos constancia, por múltiples fuentes, de la importancia de los instrumentos, pero se nos han conservado muy pocas piezas puramente instrumentales, algunas danzas y otras piezas que podríamos definir como motetes sin texto, que pueden ser considerados como instrumentales. Parece ser que el ámbito principal para la interpretación instrumental era la propia música vocal.
- El motete en este período desplaza al *organum* se convierte en el género principal.

• El motete

Es el centro de interés de compositores y teóricos. Desplaza al *organum* y al *conductus* y se convierte, con mucha diferencia, en el género más importante. Representa la polifonía del siglo XIII.

Vimos que nace de la aplicación de nuevos textos a las voces superiores de las cláusulas de discanto de los *organa* de Notre Dame, de manera que la música estaba dada de antemano y la novedad la constituía el texto que se añadía. Más tarde se compondrán motetes de nueva invención en el estilo de las cláusulas de discanto, en los que texto y música son nuevos, aunque el *tenor* o voz principal se formará frecuentemente a partir de un melisma gregoriano (aunque hay otras fuentes) que le servirá de *cantus firmus*. Dicho de otra manera, en estos casos la polifonía procede de la superposición de nuevas melodías sobre un fragmento musical preexistente, generalmente de origen litúrgico (gregoriano), cantado por la voz más grave, llamada *tenor*.

Conviene incidir en que el *cantus firmus* es una melodía preexistente usada como base para una composición polifónica posterior. Puede ser religiosa (un canto llano gregoriano) o profana. Su importancia en la música de esta época y de los siglos siguientes va ser fundamental. El tomar prestado el material para el *tenor* permite partir de una base musical y un texto sobre los que trabajar y va a ser el procedimiento preferido para la composición polifónica durante mucho tiempo.

En el *Ars Antiqua* el motete es una forma a dos (al principio), tres (llegó a ser el más frecuente) o incluso cuatro voces, con carácter contrapuntístico, con la característica peculiar de que cada una de las voces canta una letra diferente y tiene un ritmo y un carácter melódico igualmente diferentes, por lo que resulta un tipo de música muy vivaz y contrastada. Se puede decir que su diversidad intrínseca es la esencia del motete.

Al principio es sacro y latino y se ejecuta en la iglesia como ornamentación no litúrgica del servicio religioso (sobre todo al final). Puesto que no era litúrgico, pronto se tornó francés y luego también profano. La politextualidad es un rasgo característico del motete (y lo seguirá siendo durante el resto de la Edad Media y el renacimiento). Llega al extremo incluso de combinar, en algunos casos extremos, latín y francés en voces diferentes del mismo motete. También es muy interesante la relación existente entre el contenido semántico de las diversas voces. Normalmente tratan el mismo tema desde la misma postura o con perspectivas complementarias, pero a veces se adoptan posiciones diferentes e incluso opuestas.

El *tenor* normalmente carece de texto propiamente dicho. Suele aparecer una palabra o *incipit* al principio como referencia. Se supone que los cantores sabían cuando cambiar de sílaba, aunque también se ha especulado con la posibilidad de una interpretación instrumental. En raras ocasiones el *tenor* procede de canciones profanas y en estos casos sí hay un texto completo que cantar.

Un tipo especial de motete es el llamado *motete conductus*. Como su nombre indica es un género híbrido con rasgos del motete y del *conductus*. Como en el *conductus*, sus tres o cuatro voces tienen el mismo texto y son rítmicamente coincidentes, pero el tenor se toma de un canto llano previo y tiene texto (normalmente solo el principio o *incipit*) y estructura rítmica diferentes, lo que lo acerca al motete. Desde el nacimiento del motete se dio este tipo de hibridación, como prueba el que se haya conservado ejemplos de la época de Notre Dame. No obstante, no son muchos los ejemplos en este momento y desaparecieron con el propio *conductus*.

La aparición del motete profano francés en el siglo XIII supuso el principio del enorme crecimiento que habría de experimentar la polifonía profana a partir de este momento y que se haría imparable.

- **La notación mensural. El *Ars cantus mensurabilis* de Franco de Colonia**

Franco de Colonia es el principal teórico del *Ars Antiqua*. En su *Ars cantus mensurabilis* (*Arte del canto medido*, c. 1260) plantea lo que hoy conocemos como notación mensural negra (lo que nos permite diferenciarla de la notación mensural blanca que se usará predominantemente en los siglos XV y XVI). El proceso de desarrollo de las estructuras rítmicas lleva a la implementación de una notación en la que se estabiliza el valor relativo de cada nota sobre la base de la utilización de determinadas figuras (doble longa, longa, breve, semibreve), de manera similar a como hacemos en la notación moderna (redonda, blanca, negra, corchea, etc.) aunque con diferencias importantes. Es decir, el valor de cada nota se indica a través del signo de notación empleado. El sistema de Franco de Colonia (conocido también como notación franconiana) es la base para el futuro desarrollo de la notación en Occidente.

Polifonía medieval española antes del *Ars Nova*

- **Antes de Notre Dame. *Codex Calixtinus***

El *Liber sancti Iacobi* o *Codex Calixtinus* (h. 1140) de la catedral de Santiago es una muestra importante de la polifonía de mediados del siglo XII, y un documento fundamental para conocer el estado de la polifonía en este siglo en España. Recoge veintiuna piezas de polifonía (todas menos una en un suplemento final) integradas en el repertorio litúrgico de los oficios del apóstol. El estilo coincide a grandes rasgos con el de la Escuela de San Marcial. Los procedimientos empleados van desde un discanto simple de nota-contra-nota a otro mucho más florido, pasando por diversas posibilidades intermedias.

El *Códice calixtino* recibe su nombre de su atribución, por parte del compilador, al papa Calixto II. Era frecuente en la época la atribución de obras a personajes célebres con el fin de otorgarle a las obras un especial prestigio o como homenaje a dichos personajes. En realidad, desconocemos quien fue el autor o el compilador de las piezas, aunque algunas de ellas llevan una atribución a distintos autores que resulta dudosa. La notación nos lleva fuera del ámbito hispánico, al centro y norte de Francia.

- **Escuela de Notre Dame y *Ars Antiqua*. *Codex Las Huelgas***

El *Manuscrito de Toledo*, de finales del siglo XIII, fue copiado en la Península, pero recoge obras del ámbito de Notre Dame, presentes en otros repertorios no hispánicos.

En cuanto al *Ars Antiqua*, el *Códice de Las Huelgas*, aunque es una copia de principios del siglo XIV (h. 1325), recoge música de finales del siglo XIII para el servicio litúrgico del monasterio de Santa María la Real de las Huelgas de Burgos. Del total de piezas, ciento cuarenta son polifónicas a dos y tres voces, entre ellas cincuenta y nueve motetes y diecisiete conductus. Es la fuente de polifonía medieval en España más amplia que se ha conservado. Está escrito en notación mensural en la que las notas representan los valores temporales con bastante precisión. Algunas piezas presentan concordancias con otras fuentes extranjeras, pero otras solo con fuentes españolas.

Tema 6. La música en el s. XIV. El *Ars Nova* francés. El motete, la canción profana y la misa. Guillaume de Machaut. El *Trecento* italiano. Madrigal, *ballata* y *caccia*. El *Ars Nova* en España. La música a finales del s. XIV: El *Ars Subtilior*

La música en el s. XIV. El *Ars Nova*

En sentido estricto se llama *Ars Nova* a la música compuesta en Francia (más concretamente en París) entre 1320 y 1380, aunque frecuentemente se tiende a generalizar y se habla de *Ars Nova* para referirse a la música del siglo XIV en toda Europa.

Ars Nova es el nombre de un tratado de Philippe de Vitry, teórico y compositor, escrito hacia 1320. En él se exponen los principios fundamentales de una nueva forma de entender la composición polifónica. El propio título ya refleja la conciencia de estar realizando una obra

renovadora. De Vitry llama a la polifonía tradicional *Ars vetus* o *Ars Antiqua*. Es la primera vez que en la teoría musical europea se plantea una polémica entre dos tendencias. Johannes de Muris en su *Ars Nova Musice* (*El arte de la nueva música*, h.1320) se alinea con la postura de De Vitry, en defensa de esa nueva música, mientras que Jacques de Liège o Jacobo de Lieja en su *Speculum Musicae* (*El espejo de la música*) defiende los principios de la tradición musical anterior. Esta polémica fue encendida por un decreto del papa Juan XXII, *Docta Sanctorum Patrum* (*Enseñanzas de los santos padres*, Aviñón, 1324) en el que rechazaba las prácticas de los músicos modernos. (De hecho, solo admitía una polifonía muy básica).

Polémicas aparte, lo que caracteriza y distingue a la música del Ars Nova es, en primer lugar, la búsqueda de la belleza de los sonidos, del efecto puramente sonoro. Esto implica, por un lado, la consideración, por primera vez, de factores estéticos en relación con la música y, por otro, la introducción de la dimensión sensual, evitada por la Iglesia desde sus orígenes. En segundo lugar, asistimos, también como novedad, a la expresión del genio individual y de los afectos particulares del compositor a través de su música. Ambas cuestiones abren paso a una consideración de la música como arte, frente a la idea tradicional de la música como oficio. Para lograr ambas cosas se desarrolla un nuevo estilo musical en el que se enriquecen fundamentalmente los ritmos y las armonías, aunque también, por supuesto, las estructuras de composición y el lenguaje musical en general.

En cuanto a la notación, se amplía el antiguo sistema mensural de franco de Colonia. La nueva notación extiende la sistematización a los valores más breves y a todas las divisiones y subdivisiones posibles. Esto va a proporcionar a los compositores unas herramientas muy potentes que van a saber aprovechar para hacer una música con una complejidad rítmica inaudita en la música anterior y que no va a ser igualada hasta el siglo XX. Desde el punto de vista rítmico destaca la presencia de medidas binarias en igualdad con las ternarias, e incluso la combinación de ambas. La música del Ars Nova tiene una sonoridad característica y es, sin duda, el ritmo el principal factor

El otro factor quizá venga determinado por las innovaciones en la armonía, desarrolladas en esa búsqueda, que hemos comentado más arriba, de la belleza sensible. Esto incluye una nueva consideración de las consonancias. Aunque se siguen prefiriendo unísonos, quintas y octavas, las terceras y sextas aparecen en lugares en los que era impensable encontrarlas en el siglo XIII francés. Se puede decir que se relativiza su carácter de disonancias (algo que, por otra parte, ya sucedía en Inglaterra).

El *Ars Nova* supone la consagración definitiva de la música occidental como música polifónica y sirve de prelude a la música del renacimiento, con la que tiene no pocas similitudes. Además, por primera vez, será más importante la polifonía profana que la religiosa, al menos, si no en cantidad, sí en lo que se refiere a su posición en la vanguardia estilística.

El motete del *Ars Nova*. La isorritmia

El motete doble (a tres voces: *tenor*, *duplum* y *triplum*) francés es el género principal. Cuando se añade una cuarta voz no es equiparable a las voces superiores sino al *tenor*. Se mueve en la misma tesitura del *tenor*, como este carece de texto, tiene un perfil rítmico similar y se le llama *contratenor*. Los temas de los que trata son el amor, cuestiones sociales, políticas, etc.

En cuanto a las novedades, presenta mayor riqueza rítmica, mayor empleo del *hoquetus* (en lugares especiales como al final) y la introducción de un nuevo procedimiento de organización formal, que se conoce como *isorritmia*.

La isorritmia consiste en patrones recurrentes según un modelo melódico (llamado *color*) y un modelo rítmico (llamado *talea*) que vienen definidos en el *tenor*, que de este modo determina la longitud, estructura, tonalidad y contenido del motete, y más tarde se harán extensivos a las demás voces. La *talea* y el *color* se pueden combinar de maneras muy diferentes y, además, se pueden tratar por disminución estricta o libre (reduciendo sus valores proporcionalmente o de manera libre). De esto resulta una estructuración formal de carácter racional, muy coherente desde el punto de vista lógico pero que en muchos casos (cuando afecta solo al tenor, por ejemplo) no se aprecia por los sentidos.

Sí será directamente apreciable el incremento de la coloración armónica (terceras, cromatismos, etc.), que hemos comentado más arriba, y el uso de melodías con mayor carga expresiva.

La música profana del *Ars Nova*. La canción de discanto

Como hemos apuntado más arriba, en este período, la música profana alcanza a la religiosa en relevancia. El motete es casi exclusivamente profano y, además, hay géneros que surgen y se desarrollan como profanos, sin tener una vertiente religiosa previa. Es el caso de la canción de discanto o cantilena.

La principal diferencia con el motete es la textura. Es su forma básica consta de una voz superior (*discantus* o *cantus*), más importante, que lleva la melodía de la canción y el texto y que aporta la variedad rítmica. Por debajo hay un tenor instrumental que hace de acompañamiento. (A veces se añade un *contratenor* en la misma tesitura que el *tenor*, también instrumental, y una cuarta voz en la misma tesitura que el *cantus*). También la diferencia del motete es el que todas las voces son de nueva invención. Además, no tienen cabida aquí estructuras subliminales o racionales como la isorritmia. Por el contrario, son de una expresividad directamente apreciable por los sentidos.

Dentro de la cantilena se distingue distintas formas fundamentalmente por la estructura poético musical, como *rondeau*, *ballade*, *virelai*, *lai*, etc. La *chace* o *chasse* («caza» en francés) es un tipo peculiar que se caracteriza por la utilización sistemática del estilo imitativo canónico (imitación literal) en todas las voces. Esto, unido a otros procedimientos como el uso de valores cortos, motivos breves, empleo del *hoquetus* y de textos onomatopéyicos la convierte en un ejemplo temprano de música descriptiva. Se suelen referir a escenas animadas y, solo en algún caso, de caza. El nombre no viene dado por la temática sino por la imitación en canon, una voz persigue, «va a la caza», de otra. (Más tarde se utilizará una imagen similar para hablar de *fuga*).

La música religiosa del *Ars Nova*. La misa

A pesar de la secularización general que se aprecia en las artes en este siglo, la música religiosa sigue desempeñando un papel muy importante en el conjunto de la música francesa y del resto de Europa. La música religiosa verá desaparecer definitivamente el *organum* y el *conductus*, pero verá también nacer un nuevo género de enorme importancia en la música posterior, la misa.

El proceso que parece haberse seguido es, en primer lugar, la composición polifónica de números sueltos del Ordinario de la misa; en segundo lugar, la recopilación de esos números (compuestos en diferentes momentos por diferentes autores) hasta formar un ciclo completo del Ordinario, con una finalidad práctica (misas de Tournai, Toulouse, Barcelona y la Sorbona); y, por último, la composición íntegra de un ciclo del Ordinario de manera unitaria por un mismo compositor. Quien lleve esto a cabo será Guillaume de Machaut con su *Messe de Nostre Dame*, a cuatro voces, la única misa completa de un mismo autor compuesta en el siglo XIV (Habrà de pasar más de medio siglo para encontrar otros ejemplos), y, probablemente, el único ejemplo de música religiosa del *Ars Nova* que está a la altura de la música profana.

Principales compositores del *Ars Nova*. Guillaume de Machaut

Ya hemos visto que el compositor empieza a manifestarse personalmente como autor de la obra musical, que se concibe como producto de su creación personal, y ve aumentar el respeto por su figura.

Como compositores de este período destacan los dos que ya hemos mencionado, Philippe de Vitry y Guillaume de Machaut, ambos procedentes de la región de Champagne.

Philippe de Vitry estableció los principios de la notación mensural del *Ars Nova* y definió estructuralmente el motete isorrítmico. Guillaume de Machaut, por su parte, puede ser considerado el compositor más grande de su tiempo y quizá sea el primero de los grandes compositores reconocidos de la historia de la música occidental. Es el último de los grandes compositores poetas. Estableció el referente tanto para la poesía como para la música posterior. Cultivó la mayoría de las formas de su tiempo y supo armonizar los elementos de la tradición con las tendencias más innovadoras. Machaut fue un personaje con una personalidad cosmopolita que participó activamente en la vida política del momento.

En sus motetes supo enriquecer el esquema tradicional con las nuevas tendencias. En sentido estricto se puede decir que no inventa ningún procedimiento nuevo, pero utiliza los existentes con originalidad e inventiva. Sus motetes ganan en longitud, en complejidad rítmica y presentan un tratamiento sistemático de los procedimientos isorrítmicos. Continuó la tradición de la canción monódica y sus canciones polifónicas son responsables del desarrollo del «estilo de

cantilena». Compuso *ballades*, *rondeaux* y *virelais* y fijó un esquema de las voces que perduró durante más de un siglo. Además, suya es la más famosa composición del siglo XIV, la *Misa de Notre Dame*, su obra más ambiciosa. En ella utiliza diferentes estilos de composición, lo que incluye procedimientos isorrítmicos. La unidad del conjunto se basa fundamentalmente en la estructura rítmica.

El Trecento italiano

En el siglo XIV en Italia tenemos una interesante polifonía profana con un carácter aristocrático. Sería el equivalente a la cantilena del *Ars Nova* francés. Los textos son poemas de autores como Petrarca, Boccaccio y Sacchetti. El principal problema que plantea es el de su origen. En este siglo no hay testimonios de polifonía religiosa autóctona y del XIII no tenemos ni profana ni religiosa. Surge entonces la duda de si esta música procede directamente de fuentes francesas o si tiene su origen en una polifonía italiana anterior que no se ha conservado o en una tradición de canción monódica con acompañamiento instrumental improvisado de la que se tiene referencias, lo que parece lo más probable.

En comparación con el *Ars Nova*, la música del *Trecento* italiano tiene más vuelo melódico y una característica claridad armónica. Se puede decir que la sonoridad en general es más moderna, por el uso que se hace de las terceras y sextas. Asimismo, carece de la complejidad rítmica y las refinadas estructuras racionales de la música francesa, como la isorritmia). El sistema de notación mensural desarrollado en Italia es diferente del francés (aunque presentan coincidencias) como también lo son las estructuras rítmicas características de la música del *Trecento*.

El género más importante en la primera mitad de siglo es el madrigal. La forma poética es original de Italia y fue la primera a la que se le puso música polifónica. Suelen ser a dos o tres voces. Los temas son variados, el amor (tratado de forma simbólica e incluso críptica, a veces, y también en un contexto pastoril), la sátira, temas morales, etc. Llama la atención el uso de elementos descriptivos. La textura es equivalente a la de la canción de discanto francesa, con un tenor de libre invención y una o dos voces superiores concebidas vocalmente (intervalos fáciles de entonar, pausas a intervalos regulares, etc.). La estructura musical es sencilla y se adapta a la forma poética.

Durante la segunda mitad de siglo el madrigal se ve desplazado por la *ballata*. Es el equivalente del *virelai* francés. Su origen está en la música de danza y mantiene en todo momento esta conexión. Esto probablemente es lo que condiciona un estilo melódico más simple. La voz superior es siempre cantada y las otras pueden ser vocales o instrumentales.

Otro género a destacar es la *caccia*, equivalente a la *chace* francesa en el uso de los procedimientos canónicos y cercana también en la temática y el carácter, muy animada y descriptiva. La textura característica es la de dos voces en canon sobre un tenor normalmente sin letra y, probablemente instrumental.

Entre los autores a destacar están Magister Piero, Giovanni da Firenze y Jacopo da Bologna, pertenecientes a una primera generación que desarrolló su labor en el norte de Italia, y Francesco Landini, como representante de una segunda generación de compositores florentinos, y el compositor más conocido en su tiempo, como excepcional organista y compositor de *ballate*, de las que se ha conservado un buen número.

La música a finales del siglo XIV. El *Ars Subtilior*

Una época políticamente problemática (guerra de los Cien Años, Gran Cisma de Occidente, epidemia de peste negra, etc.) coincide con la ausencia de nuevos impulsos creativos. Unos géneros perfectamente definidos y exitosos, como el motete isorrítmico de Vitry y Machaut y la canción de discanto de Machaut, solo podían conducir a una renovación radical o, como sucedió, a una etapa de agotamiento marcada por la ausencia de novedades y, consecuentemente, por la intensificación de los procedimientos del *Ars Nova*. Esto da como resultado una música que, aunque producto cierta decadencia, no deja de tener cierto interés. El lenguaje musical define cierto manierismo caracterizado por un minucioso refinamiento aristocrático que busca lo exquisito en los detalles más sutiles. De ahí viene el nombre de *Ars Subtilior* («Arte sutil»).

Los ritmos se complican enormemente con frecuentes cambios de medida y alteraciones en la regularidad que hoy en día nos plantean dificultades en la transcripción. La isorritmia y la

pluritextualidad se intensifican y llegan a aplicarse también a la cantilena. El uso potenciado del hoquetus disgrega en entramado polifónico en puntos aislados. La notación será el aspecto que mejor refleje esa hipertrofia del *Ars Nova* que, en cierto sentido, es el *Ars Subtilior*. Las grafías de las figuras se vuelve exageradamente amanerada y las partituras adoptan a veces formas caprichosas.

En cualquier caso, la tendencia duró lo suficiente para dar dos generaciones de compositores importantes como Solage, Baude Cordier, Johannes Ciconia, Anthonello de Caserta o Paolo da Firenze. El *Ars Subtilior* traspasó asimismo las fronteras francesas y llegó a Italia, Inglaterra y Alemania.

El *Ars Nova* en España. El *Llibre Vermell* de Montserrat

Poco se nos ha conservado del *Ars Nova* en España, aunque parece que hubo una intensa actividad y, además, desde muy pronto, especialmente en Cataluña. Destaca la *Misa de Barcelona* (recopilación de números del ordinario de la misa) y el *Llibre Vermell* (*Libro rojo*, por el color de la encuadernación actual) de Montserrat. El *Llibre Vermell* recoge piezas extralitúrgicas pensadas para que los peregrinos pudieran cantar y bailar dentro del decoro exigido. Algunas de estas piezas son polifónicas (virelais a dos y tres voces y cánones, estos con la denominación de «*caça*»). Es, por lo tanto, un caso raro en España de polifonía medieval no litúrgica. Asimismo, contiene la primera obra conocida de polifonía en lengua vulgar en España, «Imperayritz de la ciutat joyosa». Formalmente es similar al repertorio profano francés. Contiene cantilenas a dos y tres voces y piezas para ser danzadas.

BLOQUE II. RENACIMIENTO.

Tema 7. El renacimiento. La Escuela Franco-flamenca. El tránsito de la Edad Media al renacimiento. Música inglesa y escuela de Borgoña en el s. xv. Las diversas generaciones de la escuela franco-flamenca y sus principales representantes. Formas: *chanson*, motete y misa

El tránsito de la Edad Media al renacimiento

Este tránsito ya empieza a manifestarse durante el siglo XIV.

De alguna manera, se unen el principio del motete y el del *conductus*, el principio del contrapunto y un incipiente principio armónico. Todavía deberá pasar mucho tiempo antes de que aparezca la idea moderna de armonía, pero sí es cierto que adquiere importancia el efecto que se desprende de combinar ciertos sonidos vertical o simultáneamente. Ya en el *Ars Nova* vimos cómo se consideraban las impresiones sensibles derivadas de las combinaciones armónicas.

El interés en principios de construcción abstractos no sensibles irá cediendo el paso a la búsqueda de sonidos agradables por sí mismos y a una claridad estructural aparentemente perceptible, basada en formas y proporciones sencillas.

De unas estructuras abstractas, lógicas, frecuentemente muy rígidas, y obras con múltiples textos simultáneos se pasará a unas formas estructuradas en secciones (repetidas, contrastantes, etc.) determinadas normalmente por la propia estructura del texto literario.

De una polifonía de líneas melódicas independientes se pasa a una mayor integración de los elementos de la trama en el conjunto sonoro. El casi ineludible (siempre presente en formas como el motete o la misa) *cantus firmus* va paulatinamente desapareciendo o integrándose en dicho conjunto sonoro.

En el cambio de textura el texto irá adquiriendo paulatinamente mayor importancia estructural y se irá haciendo más comprensible.

Las sonoridades de tercera y sexta, intervalos armónicos que eran considerados disonantes en la Edad Media, con el tiempo, se irán admitiendo, y, más tarde, incluso prefiriendo, a la hora de enriquecer las armonías.

El renacimiento en música

- **Características fundamentales**

Quizá lo más destacable es que, estrictamente hablando, no encontramos ningún rasgo absolutamente nuevo. Se convierte en normativo lo que antes no eran sino elementos más o menos excepcionales.

- **Importancia social de la música**

Se compone e interpreta más música. Se imprime también y se vuelve habitual la disposición en forma de partitura, colocando las voces superpuestas, unas encima de otras, a diferencia de lo que se solía hacer en la escritura previa, en la que la página escrita evidenciaba una gran independencia de las voces.

Los músicos empiezan a gozar de mayor prestigio profesional y reciben patronazgo también de fuentes seculares. Se publican manuales de instrucción para aficionados. Aparece la figura del «gran compositor», aunque tendrá que pasar mucho tiempo hasta que se les valore de la misma manera que a otros artistas.

- **Definición del estilo**

Se produce un tránsito hacia un estilo internacional relativamente unitario sobre la base de los procedimientos de la llamada «Escuela Franco-flamenca», que veremos a continuación. Se puede decir que, en lo esencial, en toda Europa se seguirá las mismas pautas estilísticas, especialmente durante el siglo XV, ya que a lo largo del XVI irán adquiriendo mayor importancia y singularidad los diversos estilos nacionales.

La música vocal va a mostrar una nueva relación de la música con el texto verbal, que tendrá su origen en fuentes más diversas y de mayor calidad.

Al final del período veremos también el nacimiento de formas propias de la música instrumental.

- Sonido ideal característico

El sonido ideal será el de un conjunto vocal reducido a *capella*, es decir, sin instrumentos. Todas las voces son concebidas con un carácter vocal y los instrumentos doblan (en ocasiones especiales) o sustituyen a las voces humanas (en distintas circunstancias, por ejemplo, cuando no hay cantantes suficientes), especialmente a partir de mediados del siglo XVI.

- Textura

La textura vendrá definida básicamente por cuatro o más voces de carácter similar, que comparten el papel de presentar los motivos en una textura de contrapunto imitativo, si bien las voces extremas, superior e inferior, irán desarrollando funciones características, especialmente en el caso del bajo, que gradualmente se irá convirtiendo en el fundamento armónico, en un proceso que culminará en el período barroco, como más adelante se verá.

- Armonía

La armonía, con el uso generalizado de los intervalos de tercera y sexta, que ya se ha comentado, llevará progresivamente a la armonía funcional pretonal de inicios del barroco.

- Ritmo. El principio del *tactus*

La complejidad rítmica del gótico dará paso a un movimiento de ritmo fluido y uniforme sustentado sobre el principio del *tactus*, definido en la época como el latido del corazón de la música y cuyo *tempo* se decía equivalente al pulso de un hombre respirando normalmente (Gaffurius. *Practica musice*, 1496). Es interesante cuando oímos música renacentista intentar experimentar cómo podemos ajustar nuestra respiración al ritmo de la música, según el principio del *tactus*.

- Relación texto / música

Se desarrolla una relación más estrecha entre música y letra. Como ya se ha dicho, la estructura de la obra vendrá definida en la mayoría de los casos por la del texto literario. Además, se aprecia el intento de hacer el texto comprensible y de expresar con la música los conceptos y sentimientos sugeridos por el texto.

Por otro lado, se va a desarrollar paulatinamente una cierta independencia de la música instrumental, con formas instrumentales puras, sin texto, proceso que habrá de culminar en el barroco con el desarrollo de una música instrumental totalmente independiente de los textos literarios.

- **Música inglesa y escuela de Borgoña en el s. XV**

- La corte de Borgoña

A principios del siglo XV, al igual que venía sucediendo desde tiempo atrás, las novedades de la música culta europea van a tener su principal centro en Francia y, en este momento concretamente, en la corte de Borgoña. El ducado de Borgoña (con Dijon como capital) y su corte pudieron presumir, con Felipe III el Bueno (1419-1467) y Carlos I el Temerario (1467-1477, hijo del anterior), de tener a su servicio los más importantes compositores y las mejores capillas musicales de Europa. Es aquí donde nacería ese estilo internacional que marcó toda la música del renacimiento.

- La influencia inglesa

Un teórico de la segunda mitad de siglo, Johannes Tinctoris (*Ars Contrapuncti*, 1477), nos habla de una nueva música, nacida en la corte de los duques de Borgoña, cuya principal diferencia con la música antigua reside en el tratamiento de la disonancia, y que viene caracterizada por cierto sabor inglés. Recordemos que terceras y sextas eran intervalos disonantes en la Edad Media, pero en Inglaterra se usaban en mayor medida, a pesar de las normas impuestas por los teóricos, cuyas reglas se seguían de una manera más relajada.

- John Dunstable

Compositor inglés. Fue el más eminente de un influyente grupo de compositores ingleses activos en la primera mitad del siglo XV. Pasó años en Borgoña, por lo que pudo contribuir a la definición de ese estilo con sabor inglés del que habla Tinctoris. No obstante, a Dunstable se le atribuyeron las innovaciones de las que fue responsable la escuela inglesa en su conjunto. Tinctoris lo describió como «*primus inter pares*» («primero entre iguales»).

La Escuela Franco-flamenca

Las innovaciones musicales que se produjeron en la corte de Borgoña serán recogidas por las generaciones posteriores de músicos del norte de Francia y los Países Bajos. A esas generaciones de músicos que definieron el estilo internacional del renacimiento en Europa se les conoce de manera general como la Escuela Franco-flamenca.

• Escuela de Borgoña o primera generación franco-flamenca

Ya hemos hablado de ella más arriba, en relación con ese «sabor inglés» y esa sonoridad que se supone traída de Inglaterra por autores como Dunstable.

Los principales autores de esta generación son Gilles Binchois (c. 1400-1460) y Guillaume Dufay (c. 1400-1474). Binchois destacó especialmente en la *chanson*. Dufay también en el motete y la misa. Fue el compositor francés más importante del siglo xv y su música fue probablemente más interpretada y copiada que la de ningún compositor de su tiempo.

▪ El motete

Por un lado, se sigue componiendo el motete tradicional isorrítmico, aunque resulta arcaico y solo se compone para conmemorar ocasiones solemnes. Formalmente es similar al del *Ars Subtilior*, pero se asumen las innovaciones melódicas, contrapuntísticas y rítmicas del momento. Desaparecerá a mediados de siglo.

Por otro lado, se compone el llamado «motete-*chanson*». Es breve y sencillo, normalmente a tres voces y un solo texto, y estilísticamente resulta análogo a la *chanson*, aunque con texto religioso. Se desarrollará a finales de siglo y dará lugar al motete renacentista, uno de los géneros más importantes y muy diferente al motete medieval.

▪ La chanson

Es un término genérico para referirse a piezas polifónicas sobre un poema secular en francés. Vimos que el origen del estilo de cantilena del siglo xiv está en la aplicación de la polifonía a la tradición de las canciones de los troveros.

Suele ser a tres voces. Su ritmo tiene un carácter danzante, más dinámico que el del motete, y la textura es la de melodía y acompañamiento.

Melódicamente presentan un estilo más sencillo que en el *Ars Nova*. Las melodías son más libres y tienen más independencia contrapuntística.

▪ La misa

Las misas que se componen responden a grandes rasgos a la siguiente tipología:

- Sin *cantus firmus*, también llamada misa libre, elaborada con materiales originales, no toma nada prestado.
- Con *cantus firmus*. Es lo más habitual. Las fuentes son el canto llano o también la música profana, culta (*chanson*) o incluso popular.
 - Misa de discanto. El *c.f.* (*cantus firmus*) está en la voz superior (*discantus*).
 - Misa de tenor. El *c.f.* está en la voz inferior, el *tenor*.

Se utiliza diversos procedimientos para aportar unificación a los diferentes movimientos de la misa. Sin entrar a comentarlos, se puede mencionar, como ejemplo el de la «misa de divisa».³ Consiste en que en las misas de discanto se comienza, generalmente la voz superior de cada número, con un mismo motivo, fácilmente identificable para los oídos de la época.

Las misas reciben el nombre de la pieza de la que toman el *c.f.* Por ejemplo, *Missa se la face ay pale* o *Missa l'homme armé*, por referencia a dos conocidas canciones de la época. Las misas sin *c.f.* usan términos relacionados con las características musicales de las mismas como la extensión (*Missa mi-mi*) o el modo (*Missa quarti toni* o Misa de cuarto tono).

• Segunda generación franco-flamenca

En 1477 muere Carlos el Temerario y la capilla borgoñona pierde su hegemonía musical. Pero los logros de sus compositores, su estilo general y sus rasgos técnicos serán recogidos por los compositores del norte de Francia y Países Bajos, quienes con un carácter cosmopolita los llevaron a todas las cortes europeas (España, Alemania, Italia, etc.).

³ Una divisa es una señal exterior para distinguir personas, grados u otras cosas.

Los principales autores de esta generación son Antoine Busnois (c. 1430-1492) y Johannes Ockeghem (1420-1497). La importancia de este último es tal que a esta se le llama «la época de Ockeghem».

Desde el punto de vista estético esta época supone un cierto regreso a planteamientos medievales, aunque sin dejar de lado las conquistas (contrapuntísticas, armónicas, etc.) de los compositores de la generación anterior. Como contracorriente a la nueva claridad renacentista impulsada por ingleses e italianos, vuelve a pasar a primer plano un elemento gótico místico de tradición francesa. Sobre todo en Ockeghem, las líneas se entrelazan de tal manera que se pasan por alto cesuras (final de período o frase en el texto verbal) y cadencias (finales de período o frase musical) y las secciones claramente articuladas resultan encubiertas por un flujo continuo de las voces.

Ritmos sencillos y danzantes dan paso a valores complicados y ritmos irregulares. Las frases musicales son también irregulares y tortuosas (con muchos saltos y vueltas) y excesivamente largas para el canto.

El texto es un factor estructural secundario. El material musical se organiza autónomamente. Por ejemplo, las pausas en el texto no coinciden con las de la música. Por ello, fueron acusados de inexpresivos, según el ideal de representatividad de la música en función del texto. Sin embargo, su música posee emoción religiosa y una serenidad y recogimiento sin precedentes, lo que otorga a esta música un marcado carácter concentrado o místico.

Se vuelve a procedimientos canónicos muy complejos, reminiscencia de las estructuras subliminales, numéricas, no audibles, de la Baja Edad Media. Aparte de usarse con valor simbólico, suponen un alarde de maestría.

- **Tercera generación franco-flamenca**

Sin dejar de lado las conquistas precedentes (una vez más), se produce la búsqueda de una nueva sencillez y claridad compositiva, lo que se aprecia en melodías más sencillas, ritmos más uniformes y coincidencia de cesuras y cadencias.

Se da una síntesis perfecta entre técnica compositiva y elementos expresivos. La primera se concreta en un hallazgo fundamental, el estilo imitativo libre, que proporciona claridad estructural y coherencia a la música a la vez que resulta importante en el plano puramente sensorial. En cuanto a los segundos, el contenido expresivo se guía por el texto. Se busca ilustrar e intensificar los contenidos del texto literario a través de la música y se desarrolla un importante simbolismo musical. Los teóricos a partir del siglo XVI hablarán de la «Teoría de los afectos».

Los principales autores de esta generación son Jacob Obrecht (c. 1452-1505) y Josquin Desprez (1450-1521).

Josquin será considerado por muchos grandes compositores del XVI como el primer polifonista digno de ser imitado. Su estilo se caracteriza por el uso de motivos breves e identificables y el uso de frecuentes cadencias diferenciadas. Destaca su capacidad para ilustrar los contenidos del texto a través de la música, por lo que fue admirado en su tiempo y mucho después. Puso su técnica contrapuntística al servicio de formas menores italianas como la *frottola*, la *vilotta*, y otras. Posee el sentido melódico equilibrado de los compositores italianos, uno de los rasgos fundamentales del conjunto de su obra.

Frecuentemente, especialmente en sus misas y motetes, agrupa las voces de dos en dos. Este procedimiento, denominado *bicinium*, aporta al conjunto una marcada simetría.

- La misa. Tipos. Misa paráfrasis y misa parodia

En el siglo XVI el uso del *cantus firmus* decae y son dos los procedimientos preferidos para la elaboración de materiales prestados en la misa, que definen dos tipos de misa, según las fuentes utilizadas, aparte de la misa libre, que sigue siendo totalmente inventada:

- Misa paráfrasis: basada en un canto litúrgico elaborado y tratado por imitación libre en todas las voces.
- Misa parodia: Se utiliza un modelo polifónico completo (todas sus voces) reelaborado libremente.

La diferencia radica, pues, en que en la paráfrasis el modelo es una melodía (monodia, una sola voz), mientras que en la parodia el modelo es polifónico (una pieza a varias voces).

- El motete y la *chanson*

El motete ofrece mayor libertad para experimentar. Es religioso y en latín. Josquin utiliza sistemáticamente el estilo imitativo, más que Obrecht, contrastando pares de voces (*bicinium*). Los motetes de ambos suelen tener tres grandes secciones, la central contrastante. Se dividen en breves frases a cada una de las cuales le corresponde un motivo que se irá desarrollando por imitación en las demás voces:

La *chanson* es similar al motete, pero los textos son profanos y en lengua vernácula, y utiliza más las secciones homofónicas.

- **Polifonía religiosa en el s. XVI. La cuarta generación franco-flamenca**

Conforme nos adentramos en el siglo XVI, aunque la base de la composición polifónica son las técnicas de la Escuela Franco-flamenca (especialmente después de Josquin), surgen estilos nacionales, con rasgos propios de cada país, sobre todo en la segunda mitad de siglo, primero en la música profana y después también en la religiosa.

Paulatinamente aumenta la importancia de la polifonía profana (consecuencia en parte del desarrollo del madrigal italiano).

Destacan autores como Nicolas Gombert (c. 1500-c. 1556), Jacob Clement (Clemens non Papa, c. 1510-1556) y Adrian Willaert (c. 1490-1562), entre otros.

El motete es estructuralmente equivalente al de Josquin, pero la textura se hace más densa, con el añadido de una quinta voz (o más) en el registro más grave, lo que proporciona una sonoridad profunda y solemne. Esta quinta voz hace que en las *bicinia* desaparezca la simetría, pues una voz queda libre. Se rompe el equilibrio entre técnica y expresividad de la generación anterior a favor de esta última. Importa más la belleza sonora y la expresividad que la forma.

Tema 8. El primer renacimiento en Italia, Francia y Alemania. España: La música en la corte de los Reyes Católicos. El villancico y el romance polifónicos

El primer renacimiento en Italia, Francia y Alemania

- **Introducción. Italia**

A principios del siglo XVI el lenguaje común internacional sigue siendo el de la Escuela Franco-flamenca, aunque, gradualmente a lo largo del siglo, cada país irá desarrollando su propia música con rasgos diferenciados. Algunas de estas músicas nacionales en algunos casos influirán a los compositores franco-flamencos, como es el caso de Italia. Ya hemos visto que Josquin Desprez cultivó formas italianas como la *frottola*.

- **Francia. La *chanson*: Attaignant, Sermisy, Janequin, Certon**

En Francia la *chanson* presenta un mayor carácter nacional. Gozó de mucha popularidad y muchas fueron usadas como material temático en las misas de paráfrasis o como modelos en las misas de parodia. Se publicaron numerosas ediciones con miles de piezas de autores como Attaignant, Sermisy, Janequin o Certon, también en transcripciones para laúd y para voz y laúd. Son muy características las de Clément Janequin, canciones descriptivas de forma libre que introducen imitación de pájaros, ruidos de batalla, etc.

- **Alemania. El Lied: H. Isaak, H. Finck, L. Senfl**

En Alemania la polifonía se desarrolló más tarde, quizá por la importancia de la canción monódica del *Minnesinger* y del *Meistersinger*. Sin embargo, en el XVI aparece la canción polifónica alemana. Esta canción combina material melódico germano, austero y con una sonoridad antigua, con la técnica contrapuntística derivada de los franco-flamencos. Algunas de estas canciones son verdaderos motetes al estilo franco-flamenca (excepto por el texto). Abundan también las canciones breves con toques pintorescos y humorísticos.

España: La música en la corte de los Reyes Católicos

Durante el reinado de los Reyes Católicos España adquiere personalidad propia en el arte polifónico. Hasta ahora (*Códice Calixtino*, *Códice de Las Huelgas*, etc.) había una dependencia directa de la música francesa contemporánea. Sin embargo, los Reyes Católicos,

frente a lo que hicieron los monarcas anteriores, buscan a los músicos en sus propios reinos, lo que dotará a esta música de un espíritu auténticamente nacional, tanto en el personal como en el repertorio. Podemos hablar de una auténtica revolución musical en España a finales del xv y principios del xvi. En su tiempo, las capillas musicales de Isabel y Fernando se consideran superiores a las más famosas de Roma, Borgoña o Cambrai. De esta época conocemos a muchos músicos y tenemos numerosas fuentes de música, tanto litúrgica como cortesana. (cancioneros).

- **El estilo**

El principal rasgo que caracteriza a esta música es la sencillez técnica, entendida no como pobreza sino como el interés en distanciarse de las complejidades de la música franco-flamenca. No hay, pues, deslumbrantes artificios contrapuntísticos que impidan la percepción nítida de las palabras, ni planteamientos puramente intelectuales. Tampoco se usa mucho la canción profana como *cantus firmus* en la composición polifónica.

Por el contrario, predominan los procedimientos que favorecen la perceptibilidad del texto literario, como la tendencia al silabismo (una nota por sílaba) y el frecuente uso del contrapunto vertical, de nota contra nota, mucho menos complejo. De aquí resulta una perfecta adecuación entre los dos lenguajes, literario y musical. Se procura potenciar, por medio de este último, el contenido doctrinal o expresivo del primero.

Insistimos en que no se trata de pobreza, incapacidad o ignorancia, sino de una consciente y progresiva simplificación de la técnica.

- **Autores y cancioneros**

Todos los autores (menos Juan del Encina) presentan una doble faceta, civil y religiosa, con textos en castellano y latín, respectivamente.

Como hemos dicho, son numerosos los cancioneros que recogen el repertorio en esta época: *Cancionero de la Colombina*, *Cancionero de Palacio*, *Cancionero de Uppsala* y *Cancionero de la casa de Medinaceli*.

- **Géneros: El villancico y el romance polifónicos**

También hay géneros propios, como el villancico y el romance. El villancico (equivalente a la *frottola* italiana) puede ser religioso o profano, aunque predomina este último. El primero lo es por el tema, pero emplea textos en castellano. Se compusieron muchos para las festividades de Navidad y el Corpus. La forma es común y viene caracterizada, básicamente, por la presencia de estribillo y coplas. De las relaciones entre uno y otras vendrán las diferencias entre los distintos tipos de villancico.

El romance polifónico viene determinado musicalmente por las características poéticas de la primera estrofa (de cuatro versos). La música es triste, reposada, de cuatro frases musicales con su cadencia al final que se repiten para todo el poema. Fue un género muy apreciado en el xv y menos en el xvi y hubo numerosas versiones para canto y vihuela.

Un grupo de especial interés son los romances sefardíes, algunos de los cuales se han conservado en los países a los que se dirigieron los judíos tras su expulsión, en 1492.

Tema 9. La polifonía del pleno renacimiento: Reforma y Contrarreforma. La iglesia luterana: el *Choral*. La iglesia calvinista. La quinta generación franco-flamenca. La iglesia anglicana. La escuela romana. Palestrina

La música en la Reforma

Desde 1517 aparecen en Europa diversos movimientos reformistas que dan lugar a iglesias independientes que mantienen diferentes posturas en lo referente al significado de la música en el culto y a la concepción misma de la música en general. Todas ellas coinciden, no obstante, en la crítica al lujo formal o externo del culto católico y, consecuentemente, a la riqueza y complejidad de la música polifónica, considerada un lujo sensorial.

- **La iglesia luterana: el *Choral***

En este contexto, la posición de Lutero es singular. Era aficionado a la polifonía (admiraba a Josquin). Consideraba que la música tenía un papel fundamental en la educación,

por su efecto tranquilizador y moderador sobre los jóvenes, e impulsó la creación de escuelas de canto (*Kantorei*).

En la iglesia luterana se desarrolló un canto congregacional de carácter monofónico, el *Choral*, que va a tener una gran importancia en la historia de la música. El fin era la participación directa de los fieles en el culto, por lo que es en alemán y las melodías son sencillas de entonar. Lo curioso es que muy pronto los músicos protestantes hicieron con los *chorales* lo mismo que hacían los compositores católicos con la monodia gregoriana, usarlos como material para elaborar composiciones polifónicas.

- **La iglesia calvinista**

A diferencia de Lutero, en los demás va a predominar la desconfianza del carácter sensorial de la música, que distrae de las palabras de los cantos. La iglesia calvinista también desarrolla composiciones a una sola voz sobre textos de salmos en un estilo similar al del *choral* luterano, pero estas tuvieron un desarrollo polifónico muy limitado.

La quinta generación franco-flamenca

El rasgo de estilo más destacable es la tendencia a incrementar el número de voces (como continuación de lo empezado en la cuarta generación) a cinco o seis, e incluso ocho o más, divididas en varios coros (policoralidad). Este rasgo proporciona una sonoridad muy especial, en una textura en la que la voz superior tiene el protagonismo melódico y la voz inferior, el bajo, se convierte gradualmente en el soporte armónico, algo que ya venía sucediendo desde principios del renacimiento y que conducirá a la estructura compositiva característica del barroco.

El género más importante es el motete que, bajo la influencia del pensamiento contrarreformista, se hará sobre textos de dolor, pesar, duelo, etc., como las lamentaciones o los salmos penitenciales.

Destaca también la tendencia a la ilustración de los textos, por influencia del madrigal italiano, en pleno apogeo en la Italia del XVI. Es lo que se conoce como *musica reservata*.

La iglesia anglicana

Tras diversos y complejos vaivenes (como el decreto de uniformidad de Eduardo VII, que imponía el uso de un estilo estricto y severo, o la restauración católica de María Estuardo), con la vuelta definitiva al anglicanismo por parte de Isabel I se desarrolló una polifonía que retomaba la rica tradición polifónica inglesa.

Se desarrollan géneros propios del culto anglicano, *anthem* y *service*. El primero sería un equivalente al motete latino, mientras que el segundo equivaldría a algunos de los oficios (maitines y vísperas) y ciertas partes del ordinario de la misa.

La música de la Contrarreforma

El Concilio de Trento (1545-1563), respuesta de la iglesia católica a la crisis reformista, se ocupó de la música en sus tres últimos años. Los problemas planteados fueron básicamente el uso de modelos profanos en la música del culto, el uso en la iglesia de «instrumentos ruidosos» y la dificultad de comprender los textos por la complejidad de la música. Finalmente se pidió (el Concilio no impuso nada en este sentido) que se corrigieran esos defectos y se procurara la comprensibilidad del texto, la dignidad en la expresión y la exclusión de materiales profanos para el uso como *cantus firmus* o modelo en las misas de parodia. Se creó una comisión de cardenales para vigilar en Roma el cumplimiento de las recomendaciones en las principales iglesias.

Las consecuencias fueron principalmente externas. Por ejemplo, se evita dar a las misas el nombre de cantos profanos, aunque se usen (algunas se llaman *Missa sine nomine*). Pero también hubo una influencia más profunda en otros aspectos, como se ve en el mayor número de composiciones sobre textos de pesar o lamentaciones y en el mayor uso, en la segunda mitad del XVI, de la homofonía, combinada con el contrapunto imitativo.

El Concilio puso como modelo a seguir el estilo de la llamada Escuela Romana, compositores que trabajaban en Roma, especialmente en la Capilla Papal. La música de esta escuela se caracteriza por la simplificación del contrapunto y el recurso frecuente a la homofonía, por la comprensibilidad del texto y por un ritmo tranquilo que fluye y le otorga una gran solemnidad y dignidad, conforme a las conclusiones del Concilio. El principal representante de

esta escuela es Giovanni Pierluigi da Palestrina. Su estilo será el primero que posteriormente sea considerado como modelo para el estudio de la composición.

Tema 10. El Siglo de Oro de la música española. La música durante los reinados de Carlos I y Felipe II. Las capillas musicales. Los grandes compositores: Morales, Guerrero y Victoria

El siglo XVI, Siglo de Oro de la música española.

El siglo XVI, como consecuencia del cosmopolitismo de la política internacional española, traerá la influencia franco-flamenca a España y, con ella, un florecimiento de la composición polifónica de enorme interés. Es lo que se conoce como «el Siglo de Oro de la música española».

Se puede distinguir dos etapas, coincidiendo aproximadamente con las dos mitades de siglo y el reinado de dos monarcas. En la primera, durante el reinado de Carlos I, se siguen de cerca los procedimientos de la Escuela Franco-flamenca. En la segunda mitad, en el reinado de Felipe II, son más relevantes los rasgos nacionales o incluso personales y se desarrolla un estilo nacional muy característico y de gran valor musical.

Parece ser que un factor decisivo en este florecimiento fue el de las capillas musicales:

«La capilla es un grupo de cantores, más bien pequeño, compuesto de niños y adultos, más o menos especializados en el canto, que bajo la dirección y las enseñanzas de un “maestro” tiene la misión de interpretar la música polifónica vocal en los actos litúrgicos del culto divino. De ella formaron parte, desde tiempos remotos, uno o más organistas, y en época más reciente otra suerte de instrumentistas, englobados todos bajo la denominación de “capilla de ministriles»». (RUBIO, 1983: 13-14)

La definición anterior se corresponde con lo que serían las capillas catedralicias. La abundancia de catedrales y el interés de estas por poseer las mejores capillas llevó a los músicos a tener que superarse. El nivel exigido para ser maestro de capilla era muy alto. Es reseñable que todos los grandes compositores de este momento se forjaron en estas capillas (a excepción de Antonio de Cabezón).

Además de estas, estaban las capillas reales, algo común a toda Europa desde tiempo atrás. Eran varias. La del monarca era la oficial. Tenía una doble función, religiosa y civil, e intervenía tanto en las ceremonias religiosas como en las civiles y proporcionaba música en acontecimientos y actos protocolarios. Además, la reina y los hijos también tenían sus propias capillas para su formación musical o esparcimiento. Incluso algunos nobles y cardenales tenían sus propias capillas que emulaban a las reales.

• El reinado de Carlos I

Cuando Carlos I viene a España trae consigo una importante capilla de músicos franco-flamencos, entre ellos, algunos de la talla de Gombert, músicos estrechamente vinculados al servicio eclesiástico y que componían al estilo imitativo de Josquin.

Esto trajo como consecuencia negativa el que no se creara una capilla de músicos españoles. Pero, a cambio, trajo consecuencias positivas, como dar la oportunidad a nuestros músicos de conocer a músicos franco-flamencos como Gombert, Agricola, Mouton, etc., y de tener un punto de referencia directo sobre los modos de interpretar su música, fenómenos ambos de inmensa repercusión. Lo que vino a España no fueron partituras impresas sino la capilla de músicos y los propios compositores. Todo ello dio la posibilidad de contrastar la severa concepción estética de los españoles con la más exuberante y menos profunda de los flamencos.

▪ Cristóbal de Morales

Es el polifonista español más universal del XVI. Formalmente, sigue la misma línea de los franco-flamencos, sobre todo de Gombert (a quien conoció en la boda de Carlos I). Pero es fiel a la austeridad y a los principios estéticos de la tradición española, que se acentúan en su música, exclusivamente religiosa, y rechaza los artificios y exageradas complicaciones contrapuntísticas de aquellos. Sus melodías se mueven con sobriedad, sus texturas, aunque imitativas, no son complejas. Técnicamente muestra interés en procedimientos arcaizantes, como el uso de *cantus firmus*, pero sobre todo destaca una intensidad dramática inusual en la época.

- **El reinado de Felipe II**

En la segunda mitad de siglo se produce el mayor florecimiento de la música polifónica en España, bajo el manto de las recomendaciones del Concilio de Trento, que el rey apoya. Como ya se ha dicho, la raíz de la estética musical de los compositores españoles es la sobriedad técnica y la fuerza expresiva. A diferencia de los extranjeros, que componen también *chansons* y madrigales, los principales músicos españoles, todos sacerdotes, se dedican exclusivamente a la música religiosa.

- Francisco Guerrero

Su estilo es muy elaborado, pero nunca complicado. Es similar al de Palestrina por su diatonismo (ausencia de semitonos). No resulta tan dramático como Morales.

- Tomás Luis de Victoria

Es, sin duda, uno de los más grandes compositores de la historia. En Roma tuvo contacto con la música de Palestrina y la Escuela Romana. Por eso muchos le consideran un simple discípulo de estos, pero su lenguaje es muy personal. En sus últimos años es un claro exponente del incipiente estilo barroco. De hecho, muchos rasgos que son considerados como definitorios del barroco y originarios de Italia ya se encuentran en Tomás Luis de Victoria. Así, es pionero entre los conquistadores de la tonalidad moderna, característica esencial del barroco. Su armonía es más tonal y mucho más rica que la de Palestrina. Sus obras para varios coros son un anticipo del policoralismo barroco. En su música el texto manda y la música subraya las imágenes y emociones del texto. En la línea de marcada expresividad de los compositores españoles y yendo más allá, refuerza esas emociones con impresionantes efectos dramáticos que veremos en el primer barroco.

Uno de sus logros más interesantes tiene que ver con la textura y se define como «contrapunto homofónico». Esto, que es una *contradictio in terminis*, se refiere a la manera en la que Victoria maneja el contrapunto de manera que el texto es tan comprensible como en la homofonía. Las voces van entrando de una en una y configurando el contrapunto imitativo, pero permitiendo la comprensión del texto.

Tema 11. La música profana en el pleno y último renacimiento. El madrigal. La música profana en Inglaterra y España

La música profana en el pleno y último renacimiento

- **Italia. El madrigal**

Desde mediados del siglo XV, junto a la música sacra tradicional, en latín, que sigue el estilo internacional de la Escuela Franco-flamenca, se desarrolla en Italia una nueva música polifónica profana con características nacionales. Es un arte de sociedad, pensado más para el disfrute de los intérpretes, pertenecientes a círculos burgueses, que para ser interpretado para una audiencia. La participación de los instrumentos es variable, doblando o sustituyendo voces en diferentes combinaciones. Entre los géneros principales destacan: *frottola*, *canto carnascialesco*, *villanella* y, especialmente, el madrigal.

El madrigal italiano del s. XVI es la forma más progresista e irá reflejando los cambios que experimentará la música hasta el barroco. Supone la búsqueda de un arte refinado y fuertemente expresivo, rico en sentimientos e imágenes. Pertenecía a la *musica reservata*, música reservada a conocedores, es decir la aristocracia y cierta burguesía. La tendencia del madrigal al descriptivismo elaborado, a la elevación de la tensión emocional y al intenso contraste dramático, representó el fin del renacimiento y el comienzo del barroco.

En este tránsito al barroco son muy interesantes los madrigales de Carlo Gesualdo. Un drama personal le llevó a aislarse y expresar su dolor a través de la música. El uso que hace de la disonancia con fines expresivos es el antecedente más directo del que se hará en el barroco.

- **Inglaterra. Song y ayre. John Dowland**

Inglaterra sigue el modelo italiano para el madrigal, aunque el resultado es más sencillo. Además de estos, destacan dos géneros típicamente ingleses, *ayre* y *song*. Este último adopta la forma de canción solista con acompañamiento de laúd y es el equivalente inglés de los *airs de cour* franceses con acompañamiento de laúd y las canciones con vihuela españolas, donde

estaría el origen de todos estos géneros. Entre los muchos grandes compositores ingleses del momento destacamos al melancólico John Dowland.

- **España**

En España el madrigal fue muy popular y convivió con un género autóctono, la ensalada, llamada así por ser una mezcla heterogénea de diferentes elementos de diverso origen. Normalmente tienen una intención humorística.

Tema 12. La música instrumental en el renacimiento. Organología. Las formas instrumentales. Piezas derivadas de modelos vocales. Música de danza. Piezas improvisatorias. Las variaciones. La música instrumental en España. La música para vihuela y órgano

La música instrumental en el renacimiento

- **Importancia de la música instrumental**

A mediados del s. XV crece el interés por la música instrumental y comienza un paulatino proceso de independencia de estilos y formas. Ya antes hemos hablado de la presencia de los instrumentos en la polifonía, pero esta presencia era en su mayoría improvisada y circunstancial. Ahora se fijará por escrito y, con el tiempo, se escribirá específicamente para los instrumentos. Mejorará, asimismo, el estatus de los instrumentistas.

Se publican libros que describen los instrumentos o dan instrucciones para tocarlos, libros que van dirigidos a los músicos, no a los teóricos, como *Musica getuscht* (1511) de Sebastian Virdung o *Syntagma Musicum* (1619) de Michael Praetorius. En ellos se pone de manifiesto, entre otras cosas, el número y variedad de instrumentos de viento y el hecho de que todos los instrumentos se construyen en familias, es decir, instrumentos de diferente tamaño, desde el bajo hasta el soprano, con un timbre homogéneo, conforme al ideal renacentista de una masa de sonido homogénea (con el cuarteto vocal como referencia). Prevalece, asimismo, la diferencia medieval entre instrumentos «altos» y «bajos», normalmente para ser tocados en exteriores o interiores, respectivamente, según la intensidad de su sonido.

- **Relación música vocal / música instrumental**

Sigue siendo muy estrecha. La mayoría de las publicaciones de música vocal indican que es para ser «tocada o cantada» y gran parte de la música instrumental no es sino música vocal transcrita para instrumentos.

- **Principales formas instrumentales:**

- Formas derivadas de modelos vocales. *Ricercar* o *recercada* y *canzona*.

Son piezas escritas sobre patrones vocales pero que no derivan de ninguna pieza vocal en particular, es decir, se hacen usando las técnicas de composición vocal, pero son de nueva composición. Tenemos así, el *ricercar* («recercada», en español) y la *canzona*. Hay que decir que los nombres de las piezas no tienen por qué reflejar la forma a la que pertenecen, según esta tipología.

El *ricercar* vendría a ser como un motete, de textura imitativa, pero sin letra, es decir para instrumentos, mientras que la *canzona* toma el modelo de la *chanson*, con un carácter más vivo, movimiento ligero, rítmico, y textura contrapuntística más simple. Ambas formas pueden componerse para conjunto o para solista y presentan como diferencia con las que les sirven de modelo una conducción más libre de las voces y el empleo de giros característicamente instrumentales. La *canzona* pronto se pondrá a la cabeza de la música contrapuntística instrumental y su desarrollo como forma instrumental independiente, estructurada en secciones contrastantes, tendrá importantes consecuencias históricas, como más adelante veremos.

- Música de danza

Otra vía por la que la música instrumental se independiza de la vocal es la música de danza. En esta época la danza goza de alta consideración social y abundan las ediciones para tecla, laúd y conjunto. Deben poco a modelos vocales, como demuestran sus esquemas rítmicos regulares y claramente marcados. Las danzas se interpretaban agrupadas (dos o tres danzas) contrastando ritmo y tempo, como por ejemplo *pavana* (lenta, binaria) y *gallarda* (rápida, ternaria).

Esta costumbre de agrupar las danzas es lo que dará lugar más tarde a la suite, como veremos más adelante.

- Piezas improvisatorias

El auge de la música instrumental corre paralelo al de la práctica de la improvisación. Cuando se escribe música según los procedimientos que se usan para improvisar tenemos lo que llamamos piezas improvisatorias. Recibirán diversos nombres, como *toccata*, fantasía, etc.

- Variaciones

Consisten en sucesivas reelaboraciones sobre la base de un tema musical o un patrón armónico. En España llevaban el nombre de «diferencias» y parece que es aquí donde nacieron. Es en la obra de Narváez, *Los seys libros del Delphín de música*, donde aparecen por primera vez las diferencias. Serán muy populares entre los vihuelistas españoles y los virginalistas (teclistas) ingleses. Su origen puede estar en la improvisación o en la necesidad de variar el acompañamiento de los romances cantados. En otros países, obras de este tipo llevarán indicaciones como «*ala spagnola*».

- **La música instrumental en España**

La vihuela es un instrumento de cuerda español similar a la guitarra y emparentado con ella, aunque la vihuela era considerada más aristocrática y la guitarra más popular, por decirlo de alguna manera. La vihuela se punteaba y la guitarra se rasgueaba. Siete autores (Luis de Milán, Luis de Narváez, Alonso Mudarra, Enríquez de Valderrábano, Miguel de Fuenllana, Diego Pisador y Esteban Daza) destacaron componiendo música para vihuela. Se vieron influidos por la polifonía vocal europea, que conocen y utilizan, y a la vez influyeron en la música instrumental europea para laúd y tecla.

En la música de tecla destacan Luis Venegas de Henestrosa y Antonio de Cabezón.

Las principales formas polifónico-instrumentales en España se pueden resumir en el siguiente esquema:

- Versos: paráfrasis de una melodía gregoriana.
- Tientos: género más importante, similar al *ricercar*, como un motete sin texto.
- Fantasías: exclusivamente para vihuela. Continuo *fluir* musical sin imitaciones (vs. tientos).
- Glosas: más que una forma es un procedimiento consistente en embellecer una pieza vocal con recursos instrumentales. No se trata solo de adornar sino de una recreación que da lugar a una nueva obra instrumental. Diego Ortiz escribió una obra fundamental llamada *Tratado de glosas...* (1553).
- Diferencias: práctica musical realizada en la Península desde siglos atrás, ahora se pone por escrito, se le da su carácter definitivo y se perfecciona.

BLOQUE III. BARROCO

Tema 13. El barroco musical. Definición estética y periodización

El barroco. Introducción. Determinaciones sociológicas

A finales del siglo XVI se produce en Italia un cambio sorprendente en la historia del arte. Un manierismo complicado, intelectualista, marcado por cierto exclusivismo aristocrático cede el paso a un estilo sensual, sentimental, accesible a la comprensión de todos. Es esta una concepción artística popularmente dirigida, que tiene en consideración a las masas populares.

En este momento los pilares sobre los que se asienta el poder son tres, la religión, la política y la economía.

- La religión: marcada por la Reforma y la Contrarreforma. A través de esta última recuperará la Iglesia Católica su poder político.
- La política: dominada por la aristocracia y representada por el absolutismo. Se va a producir la consolidación de los estados nacionales y la definición de una fuerte conciencia nacional, como medio para reforzar ese absolutismo.

Entre ambas, la religión y la política, va a haber una alianza que supondrá una identidad virtual entre iglesia y estado, sobre la base de la definición de una ideología. Para esta ideología será fundamental la exhibición de esplendor. Esta será una de las principales funciones de la música, hasta el punto de convertirse en un fin en sí misma. Este exhibicionismo u ostentación contribuirá a potenciar el carácter dramático de la cultura de la época. Para llevarlo a cabo hará falta dinero y aquí entra en juego el tercer pilar, la economía.

- La economía: marcada por el auge del mercantilismo moderno (por ejemplo, a partir de ahora se usa el oro como única fuente de riqueza y valor de referencia).

Muchos de los aspectos y diferencias que estudiamos desde puntos de vista exclusivamente estilísticos, en realidad, ocultan un conflicto subyacente de carácter económico y político, en la mayoría de los casos la discrepancia entre conservadores frente a progresistas. Esto se ve claramente, por ejemplo, en el barroco francés, en la disputa entre los defensores de la tradición musical francesa autóctona, frente a las innovaciones importadas de Italia, que representan, respectivamente, la posición de los defensores del orden tradicional, asentado sobre la monarquía absoluta, y los que pretenden subvertir ese orden y reformar las estructuras políticas y sociales. En este conflicto, que no es exclusivo de Francia, triunfará el clasicismo, que representa la disciplina, el orden o, lo que es lo mismo, la primacía de la concepción política sobre las creaciones espirituales, y será un valedor universal de los dictados de una minoría

El barroco musical. Definición estética

El concepto de barroco surge desde el clasicismo, en el siglo XVIII, aplicado a lo que se siente como confuso, desmesurado, extravagante, como una degeneración del renacimiento, otra Edad Media entre dos clasicismos. La valoración que hacemos hoy en día del barroco viene desde el impresionismo y el expresionismo. El barroco en música representa una mentalidad general, en cierto modo homogénea, pero adopta formas diferentes en los diversos países y en las diversas esferas culturales. Así, llama la atención una importante heterogeneidad. En primer lugar, se pierde la unidad de estilo del renacimiento y encontramos más diferencias que similitudes entre las distintas zonas, momentos y ámbitos, lo que plantea la dificultad de reducirlos a un común denominador. En este sentido, nos encontramos con:

- Variantes diacrónicas (o diferencias en el tiempo). Hay mucha diferencia entre el primer barroco, el barroco medio y el barroco tardío.
- Variantes diatópicas (o diferencias según el lugar). Definirán los distintos estilos nacionales. Hay mucha diferencia entre el liberalismo italiano y el clasicismo reglamentado francés o el eclecticismo de los alemanes.
- Variantes diastráticas (diferencias de clase, muy relacionadas con las anteriores). En el sur tenemos un barroco cortesano católico, que define, por un lado, una dimensión sensual, monumental, decorativa; por otro, un estilo clasicista más estricto y riguroso de forma; y, además, una corriente naturalista que más tarde impregnará a las otras. Y en el norte un barroco burgués protestante con sus características peculiares.

- Variantes diafásicas (de índole sociológica). Se definen diferentes lenguajes o estilos para diferentes ámbitos: *musica ecclesiastica* (sacra), *musica cubicularis* (de cámara) y *musica teatralis* (teatro).

No obstante, y a pesar de las diferencias, sigue siendo posible hablar de unidad estilística. Hay una serie de rasgos que son comunes a todo el barroco:

- Subjetivismo. Los objetos aparecen como puras impresiones y vivencias de la conciencia subjetiva.
- Preferencia por la forma abierta, por lo ilimitado, aunque con unidad y coherencia. Desaparece la relativa autonomía de las partes característica del renacimiento. Se puede comparar, por ejemplo, un cuadro de Leonardo o Rafael con uno de Rembrandt o Rubens. Los primeros vienen definidos por una unidad en tanto que coherencia lógica. Hay una totalidad entendida como suma de componentes, pero se da una relativa autonomía de las partes. Podemos decir que los elementos se pueden disfrutar aislados. En los otros, en los barrocos, ningún detalle tiene sentido por sí solo. Hay una visión unitaria que engloba todo lo individual.
- Tensión, dinámica, contraste.
- Complejidad, gusto por la ornamentación.
- Extravagancia. El gusto por lo excéntrico, lo caprichoso o extravagante, palabra que tendrá muchísima relevancia en el barroco italiano (*stravaganza*).
- Dramatismo. El carácter profundamente dramático. Es en esta época cuando se habla de «El gran teatro del mundo» (Así se llama un auto sacramental del dramaturgo español del siglo XVII, Pedro Calderón de la Barca.), tópico repetido hasta la saciedad por, entre otros, los sacerdotes en sus sermones. No es casualidad que la ópera surja precisamente en esta época en la que el mundo se ve como un teatro y a las personas como actores que representan una función.

Desde el punto de vista musical, el rasgo estilístico unificador será el bajo continuo. Riemann definió a esta como «la época del bajo continuo». Todas las obras van a llevar dicho elemento (de alguna manera, explícita o implícitamente) y, cuando no, se considerará una excepción digna de remarcar («Solo a violino senza basso», por ejemplo). Hay unidad, sobre todo, en la manera de concebir la música, la composición, las estructuras musicales, etc. Surge gran variedad de formas, técnicas e idiomas, una riqueza de material musical que todavía sobrevive. Por ejemplo, la ópera, el oratorio, la cantata, la sonata (solista y en trío), la fuga, el concierto, etc.

Podemos definir el barroco musical atendiendo a nueve aspectos esenciales:

1. Desintegración de la unidad estilística. *Prima y seconda prattica*

Del renacimiento se hereda una práctica, un estilo. En el barroco coexisten dos estilos diferenciados:

- El *stile antico*, representa el contrapunto imitativo de la época anterior. Está basado en el de Palestrina, aunque difiere de su modelo porque está impregnado de licencias modernas. Es un estilo, hasta cierto punto, ficticio. Permanece como el estilo de la música sacra (*stylus gravis*) y se adquirirá mediante estudios académicos especiales.
- El *stile moderno (stylus luxurians)* es, podríamos decir, el vehículo de expresión espontánea de este tiempo.

Ambos estilos coexisten, de modo que se genera, por primera vez en la historia de la música, una situación de bilingüismo, que trae consigo la necesidad, para los autores, de elegir en cada caso entre uno y otro.

Monteverdi hablará, para referirse a ellos, de una *prima prattica* y una *seconda prattica*.

2. Expresión musical del texto. Los afectos

Monteverdi explica la diferencia entre *prima* y *seconda prattica* por la diferente relación entre música y letra. En la *prima prattica* la música domina al texto (hasta el punto de hacerlo incomprensible). Por el contrario, en la *seconda prattica* el texto domina a la música. En el barroco un aspecto fundamental de la música será la expresión musical del texto. Ya vimos que en el renacimiento se hacía una representación comedida de las letras, especialmente en los últimos tiempos, en el ámbito de la *musica reservata* y el madrigalismo. En el barroco se hará, sin embargo, una representación afectiva de las letras, expresando afectos extremos e incluso

violentos contrastes. Podríamos decir que hasta cierto punto es el mismo principio, pero con diferente aplicación. Los diversos sentimientos y pasiones se clasifican y se convierten en estereotipos, los llamados «afectos», representados a través de figuras de base retórica, consideradas de manera similar a las del lenguaje verbal en la poesía o, más precisamente, en la oratoria. Hay que entender, no obstante, que hablar de estereotipos o repertorios de figuras retóricas no implica la ausencia de valores expresivos individuales sino, más bien, todo lo contrario. Estos no son sino recursos de los que va a disponer el compositor para desarrollar un lenguaje tremendamente expresivo.

3. El recitativo

Para estas nuevas necesidades expresivas se necesita un lenguaje musical mucho más rico. Así surge el *recitativo*. Este consiste en un recitar cantando, una síntesis de las características del habla, con sus inflexiones (incluyendo suspiros, llantos, risas, quedar sin aliento, etc.), y de la música. En él se unen las virtualidades expresivas que aportan las dos dimensiones: la precisión conceptual del lenguaje verbal y la capacidad emotiva de la música. A esto se le llamó también *stile rappresentativo*. La música queda totalmente subordinada a la letra, que determina, no solo el lugar de las cadencias (final de frase musical), sino también el propio ritmo de la música, que se convierte en un ritmo declamatorio y fluido, como veremos. El resultado es de una cualidad tremendamente afectiva. Con el recitativo la música se convierte en un arte heterogéneo, que no se rige solo por sus propias leyes y que se plantea una finalidad dramática que trasciende a la música en sí. Es en este contexto en el que surgirá la ópera.

4. La disonancia

En ese nuevo lenguaje que se desarrolla tendrá un papel muy importante la disonancia, entendida, no ya como algo a evitar o simplemente tolerable en determinadas circunstancias, sino como un recurso en sí misma, con enorme valor expresivo. El nuevo tratamiento de la disonancia es esencial en el nuevo estilo y es una de las diferencias más fácilmente perceptibles entre la música renacentista y la barroca.

Además, la disonancia ya no se considera una consecuencia de superponer unas voces con otras, sino que se integra en una concepción vertical, armónica, formando parte de acordes (nuevo concepto) con un valor funcional.

5. Nueva libertad melódica

Una vez que la armonía viene definida por acordes, mientras quede claramente establecido cuál es el acorde que está sonando, existe la posibilidad de insertar notas extrañas a ese acorde, incluso disonancias, como hemos visto. Esto permite a las voces moverse con una nueva libertad melódica.

6. El bajo continuo

Y llegamos al bajo continuo, normalmente abreviado como b. c. En la música de esta época el bajo tiene como función definir la armonía, entendida en acordes. Ya dijimos que en el renacimiento las voces, aunque se repartieran la responsabilidad de presentar los motivos en el contrapunto imitativo, iban adquiriendo funciones concretas, especialmente la superior (soprano), en relación con la melodía, y la inferior (el bajo), en relación con la armonía. Esta es la culminación de ese proceso. De hecho, el esquema básico de toda composición en el barroco, su perfil estructural, va a ser el de melodía y b. c. Lo demás es un complemento que, muchas veces, ni se escribe y será el intérprete del bajo continuo quien lo complete a discreción y de manera improvisada. El siguiente fragmento de partitura es el inicio de una sonata para flauta de Haendel. Podemos ver que se resume en dos pentagramas solamente. El superior es la parte de la flauta y el inferior es el b. c. Una línea que lleva unas indicaciones que se conocen como cifrado, unos números que indican qué tipo de acorde hay que desplegar sobre cada nota del bajo. En la interpretación, la flauta hará su parte, y el b. c. lo podrán hacer uno o varios instrumentos. Por ejemplo, un violonchelo puede tocar las notas que hay escritas y un clave añadir todos los acordes que están sugeridos más todo lo que estime conveniente hacer dentro de la armonía que le viene dada por esos acordes.



HAENDEL, George Frideric: «Sonata II» (fragmento inicial), *Sonates pour un Traversiere, un Violon ou Hautbois con Basso Continuo*, Amsterdam, Jeanne Roger, [ca.1727].

7. La tonalidad

Al hablar del gregoriano dijimos que se usaban ocho tipos de escalas o modos y, más tarde, apuntamos que durante el renacimiento se siguieron usando los mismos modos, aunque con preferencia de unos sobre otros. Este proceso se completará durante el barroco con la creación de la tonalidad.

Se basa en el uso de dos tipos de escalas, las mayores y las menores (básicamente una de cada, aunque con variantes) las que organizan la música. Es ahora cuando las obras empiezan a llamarse *Concierto en do mayor* o *Sonata en re menor* y se dice que esa es la tonalidad en la que están escritas (do mayor y re menor). El rico vocabulario de acordes alterados que surgió como consecuencia de lo expuesto más arriba (uso de la disonancia, libertad melódica, bajo continuo) dio lugar a una armonía pretonal primero (primer barroco) y más tarde a la moderna tonalidad (barroco tardío), un sistema en el que cada acorde tiene un valor determinado. Por eso se habla también de armonía funcional.

8. El ritmo

En el renacimiento vimos que el principio del *tactus* regía un ritmo de desarrollo uniforme. En el barroco hay dos maneras, podríamos decir opuestas, de tratar el ritmo:

- Ritmo declamatorio, libre, sin medida, regido por una flexibilidad extramusical. Es el ritmo del recitativo afectivo y el de algunas piezas improvisatorias. Es un gran logro en la representación más fiel de los afectos.
- Ritmo mecánico, regular, medido, con pulsaciones mecánicamente recurrentes.

Junto a estos se dan todas las posibilidades intermedias y frecuentemente se usan contrastados, por ejemplo, en la tocata y fuga o en el recitativo y el aria.

9. Idioma vocal vs. idioma instrumental

En el renacimiento vimos que no había idiomas diferenciados para la música vocal y la instrumental, y que los instrumentos doblaban o sustituían a las voces. Lo importante eran las partes que se escribían, no el medio con el que sonaban. Ahora, en el barroco, se van a desarrollar idiomas diferentes para las voces y para los instrumentos, e incluso para cada uno de los instrumentos, según sus peculiaridades e intentando desarrollar todas sus posibilidades. Es lo que conocemos como «composición idiomática». Así se desarrolla el violín, especialmente en Italia, y la viola en Francia, mientras que al canto y a los diversos instrumentos de viento también se les otorga su propio repertorio. En este sentido, cabe decir que, aunque los lenguajes sean diferentes, se influyen entre ellos (por ejemplo, el canto y los instrumentos y viceversa) y también resultan intercambiables, aunque nos resulte extraño. Es decir, una obra escrita para violín podía ser tocada con cualquier otro instrumento agudo como la flauta, el oboe, etc. Y lo mismo con todos los demás instrumentos de registros similares. Y no sólo era posible, sino que era una práctica habitual. De hecho, aparecía en muchos títulos de obras y colecciones inscripciones como «per sonare con ogni sorte di stromenti» o «pour la flûte traversiere, et autres instruments», etc. Ya veremos más adelante la música instrumental con más detenimiento.

Fases de la música barroca.

Desde finales del siglo XVI encontramos indicios de cambio estilístico y durante largo tiempo coexistirán rasgos renacentistas y barrocos. Esta cronología no es más que una referencia aproximada (y fácil de recordar) y se aplica a Italia. Para los demás países de Europa (especialmente cuando hablamos del comienzo de las etapas) habrá que irse a diez o veinte años más tarde. Más adelante, en los siguientes temas, veremos algunos aspectos de estas fases.

1. Primer barroco (1580-1630)
2. Barroco Medio (1630-1680)
3. Barroco Tardío (1680-1730)

Tema 14. El primer barroco. La ópera. La Escuela Veneciana. La Monodia. La transformación del madrigal. Monteverdi. El nacimiento de la ópera y su evolución

Antecedentes inmediatos. La Escuela Veneciana

Se suele considerar a la Escuela Veneciana como el precursor inmediato del barroco. Se llama así a un grupo de compositores que desde el siglo XVI hicieron música en Venecia y, más concretamente, en la basílica de San Marcos. Dentro de esta escuela se incluye a Willaert (flamenco, considerado su fundador), los Gabrieli (Andrea y Giovanni) y, entre otros, el propio Monteverdi, quien en 1613 fue nombrado maestro de coro y director de la catedral.

- **Policoralidad y estilo concertante**

La configuración arquitectónica de esta basílica dio pie para que estos autores investigaran en busca de la variedad y experimentaran con diversos efectos de sonido, como efectos de eco, efectos espaciales, contraste de intensidades y timbres, etc. Fueron los primeros en utilizar en la partitura indicaciones de intensidad como *piano*, *forte*, etc. Posiblemente la primera obra en la que se hizo esto fue en la *Sonata pian' e forte* de Giovanni Gabrieli. Además, experimentaron colocando distintos grupos vocales e instrumentales repartidos por el espacio de la basílica buscando el contraste de timbres (diferentes voces e instrumentos) e intensidades (a distancias diferentes del oyente). Es lo que conocemos como «policoralidad», varios coros compuestos por un número diferente de voces e instrumentos. Además, la explotación deliberada del contraste sonoro y la asignación de funciones particulares a los diferentes instrumentos es lo que conocemos como «estilo concertante», «estilo de concierto» o «*concertato*» (en italiano), una característica distintiva del barroco.

El primer barroco

- **La monodia**

Partiendo de la renuncia deliberada al estilo polifónico del período anterior nace un nuevo principio, una melodía para solista con un acompañamiento concebido en acordes. Como en otros aspectos del arte, se vuelve la vista a la Antigüedad clásica y, dado que prácticamente lo único que se sabe de la música en la Grecia Antigua es que era monódica, se usa el término «monodia» para esta nueva música.

Por primera vez, la teoría antecedió a la práctica. Entre 1573 y 1587, aproximadamente, un grupo de intelectuales, músicos y aficionados a la música frecuentaban el salón del conde Giovanni de Bardi en Florencia. Músicos como Giulio Caccini, Vincenzo Galilei (padre del astrónomo Galileo Galilei) y Pietro Strozzi, junto a poetas y filósofos de la ciudad, reflexionaban sobre temas diversos e interpretaban música. Es lo que hoy en día conocemos como la «Camerata Bardi» o «Camerata Fiorentina». Galilei investigó sobre la música griega y publicó sus conclusiones en un libro titulado *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581), manifiesto a favor del estilo monódico en el que se condena el contrapunto, por el cual la poesía queda hecha jirones, y se elogia la música de la Antigüedad. Es en este contexto en el que los músicos intentan llevar a la práctica ese ideal musical previamente definido de manera teórica. Así surge

el *stile rappresentativo* o *recitativo* que comentamos más arriba, como negación del contrapunto y búsqueda de la expresión de los afectos.

- **La transformación del madrigal**

El madrigal será el género al que se apliquen desde un primer momento estas innovaciones, de manera que va a sufrir una transformación paulatina desde el madrigal polifónico contrapuntístico del renacimiento al madrigal con continuo *concertato* del barroco.

Entre las causas de esta transformación destacamos los experimentos armónicos que acabaron con el equilibrio de las voces y acentuaron la polaridad de soprano y bajo, y que llevaron a una nueva manera de entender y usar la disonancia. Esta será en cierto modo la esencia del nuevo estilo y se justifica por el interés de representar los afectos. En este sentido, los experimentos previos más radicales fueron los realizados por Gesualdo di Venosa.

- Monteverdi

Pero el responsable último de dicha transformación será Claudio Monteverdi. Monteverdi, quien compone en un primer momento madrigales al estilo renacentista, aplica un axioma de la Camerata, el dominio de la letra sobre la música, pero lo aplica «a» la polifonía, no «contra» la polifonía. De este modo, Monteverdi resulta conservador, pues mantiene la polifonía (en virtud del interés musical que tiene), pero es revolucionario, pues paso a paso llegará a la transformación estructural del madrigal en madrigal con *continuo concertato*. El bajo continuo será el reorganizador de la nueva estructura y el *concertato* definirá el número de voces y su relación con los instrumentos. Todo esto, como decimos, lo hará paulatinamente en un largo período de transición.

- **El nacimiento de la ópera**

La ópera, como forma dramática que es, surge en el entorno literario del intermedio y el drama pastoril. En ambos la música era un componente importante. El intermedio consistía en la inserción de números músico-dramáticos en los dramas en verso que se representaban en las ceremonias cortesanas. Eran, pues, formas musicales independientes, es decir, drama y música aparecían yuxtapuestos. Por su parte el drama pastoril va a proporcionar los libretos para las primeras óperas. La novedad de la ópera va a ser la fusión de los elementos dramáticos y musicales para crear una nueva realidad. Es el «*drama in musica*», el teatro, no acompañado o adornado con música, sino hecho música.

Cantantes virtuosos como Peri y Caccini crearon las primeras óperas. La primera se considera que fue la *Dafne* (1597) con libreto de Ottavio Rinuccini y música de Jacopo Peri, aunque solo se conservan fragmentos. La primera que se ha conservado completa es *Euridice*, compuesta por los mismos autores con ocasión del enlace matrimonial entre Enrique IV de Francia y María de Medici, que tuvo lugar en Florencia en el año 1600. La forma que va a adoptar este nuevo género va a ser la del recitativo continuo. En estas primeras óperas el recitativo asumió su forma definitiva y el «*basso continuo*» hizo su aparición. El bajo perfilaba un acompañamiento de acordes y la voz llevaba la melodía, en una interpretación cargada de afecto y ornamentando de manera improvisada. A esta improvisación con carácter ornamental, pero también con valor estructural se le llamaba «*gorgia*».

Fue la *Euridice* de Peri y Rinuccini la que llamó la atención de Vincenzo Gonzaga, duque de Mantua, cuando asistió a la boda real en compañía de su secretario, el poeta Alessandro Striggio, e inspiraría, siete años más tarde, la creación de *L'Orfeo*, compuesta por el músico mayor del duque, Claudio Monteverdi, en colaboración con el propio Striggio. A pesar de los antecedentes que hemos visto, hay quien considera *L'Orfeo* como la primera ópera por ser la que define el género, tal y como va a ser entendido posteriormente, y por su interés musical. Para Peri y Caccini la ópera era ante todo literatura, y la música, para la que ni siquiera se fijó instrumentación, un mero soporte. Monteverdi, por el contrario, define una rica orquestación dentro del ámbito del *stile concertato* con funciones específicas para cada instrumento en una búsqueda de valores representativos y simbólicos a menudo contrastantes. Monteverdi acepta el *stile rappresentativo* radical de los florentinos y le infunde un intenso patetismo, pero trasciende los estrechos ideales de los puristas florentinos. Supo ver que el principal defecto del recitativo era su pobreza de distinción formal. Resultaba monótono, especialmente cuando se prolongaba en el tiempo, así que recurrió a «formas cerradas» (el recitativo es abierto pues se puede prolongar todo el tiempo que se quiera añadiendo versos entonados de una manera similar), es decir, canciones, dúos, fragmentos instrumentales, etc., para proporcionar variedad. Estos números se integran en una estructura dramática coherente y se alternan con el recitativo, de

manera que se mantiene el equilibrio entre acción (recitativo) y reflexión (formas cerradas), y con ello el interés dramático. La evolución del estilo de Monteverdi se centrará en este aspecto, anticipando la división entre recitativo y aria (canción), que definirá la ópera posterior. Con *L'Orfeo*, Monteverdi marcará el futuro curso de la ópera. Hizo posible la existencia de una obra musical de gran formato e importancia fuera de la iglesia y a partir de ahora la música religiosa imitará a la ópera.

La evolución de la ópera

La ópera en el barroco medio vendrá marcada por el nacimiento del estilo «*bel canto*». Hoy en día se le llama *bel canto*, de manera inexacta, a toda la ópera, pero en realidad este término corresponde a una realidad musical históricamente definida. Es una reacción de los músicos frente a los dictados de los poetas, por la cual se restauran leyes musicales inmanentes. La música se coordina con las letras, no se subordina a ellas. Esto lleva a una nueva concepción de la melodía y la armonía, que se dio primero en la música vocal e influyó en la instrumental, y que transformó las formas existentes. Gradualmente se va diferenciando entre recitativo y aria y el interés musical pasará más hacia la segunda. El recitativo declamado, de ritmo flexible, mantendrá un leve contorno melódico y servirá para hacer avanzar la acción. El aria, plenamente cantada, de ritmo marcado, definirá los momentos de reflexión. Ambos se sucederán de manera alternada y constituirán la base formal de la ópera.

En el barroco tardío, consecuencia de las novedades aportadas por el *bel canto*, se produce una instrumentalización progresiva del idioma vocal, lo que supone que el canto se hace virtuosístico al imitar el virtuosismo instrumental. Asistimos también a la diferenciación entre *opera seria* vs. *opera buffa*. En la primera se eliminan los personajes cómicos y se organiza la estructura de manera rígida en la alternancia entre aria y recitativo. Los temas se hacen recurrentes y quedan anclados en historias de héroes y en la mitología clásica.

Pero, junto a esta, nace y se desarrolla la *opera buffa*. No fue una forma independiente hasta principios del siglo XVIII y al principio se representaba en los intermedios de los actos de la ópera seria. Precisamente cobró impulso al oponerse a los convencionalismos y estereotipos de la ópera seria. Los personajes, lejos de ser héroes o dioses, eran cercanos a los de la *commedia dell'arte* o incluso gente corriente. La ópera tenía un tono popular apropiado a dichos personajes. El principal medio de expresión cómica eran los efectos rápidos de *parlando*, en los que ponían de manifiesto las capacidades como actores de los cantantes. Una innovación musical importante, muy del gusto del público, fue el final concertante, cuando todos los personajes salían a escena y cantaban juntos. La ópera buffa llegó a un público que se identificaba con los personajes por su cercanía (a diferencia de los personajes de la ópera seria), algunos de los cuales podrían ser sus vecinos o ellos mismos, por su comicidad y por la frescura que le aportaba el despojarse de los estereotipos de la ópera seria. Se considera como la cumbre de este nuevo género *La serva padrona*, de Pergolesi, *opera buffa* en dos partes. Fue estrenada en 1733 como *intermezzo* de la ópera seria *Il prigionero superbo (El orgulloso prisionero)*, del mismo autor. Su repercusión fue tal que en Francia dio lugar a una disputa entre los defensores de la tradición dramático-musical francesa y los defensores de las innovaciones que traía de Italia la *opera buffa*, con *La serva padrona* como máximo exponente. Es lo que se conoce como la «*Querelle des Bouffons*».

Tema 15. La música instrumental en el barroco. Principales formas, su origen y evolución: La sonata y el concierto. Corelli y Vivaldi

Música instrumental en el barroco temprano

A lo largo de la primera mitad del siglo XVII la música instrumental gradualmente se irá igualando en número e importancia a la música vocal. Las formas no están estandarizadas, lo que se aprecia inmediatamente por la variedad de denominaciones, frecuentemente usadas de manera inconsistente.

- **Tipo de *ricercare* (*ricercare*, fantasía, fuga)**

Continuando con la tradición anterior (*vid. supra* lo dicho sobre la música instrumental en el renacimiento), se componen piezas en contrapunto imitativo sin secciones que reciben

denominaciones muy diversas: *ricercare*, fantasía, *fancy*, *capriccio*, *fuga*, etc. Este tipo de composiciones dará lugar a la fuga (nombre dado en Alemania al *ricercare* y la fantasía).

- **Tipo de canzona (sonata, *sonata da chiesa*, *triosonata*)**

En principio son piezas en contrapunto imitativo articuladas en secciones a menudo fuertemente contrastantes. Construidas según los principios de la monodia: melodía y b. c., un ritmo que admite ser interpretado de manera flexible y una marcada expresividad. La llamada *sonata da chiesa* va a ser la línea de desarrollo más importante en la música instrumental del siglo XVII. «Sonata» es la más vaga de todas las denominaciones de piezas instrumentales de principios del XVII, porque literalmente significa «música para ser sonada», es decir, tocada.

- **Piezas basadas en una melodía o bajo dados (tema y variaciones o *partita*, *chacona* o *pasacaglia*, *partita coral* y *preludio coral*)**

El principio de la variación aparece en muchas formas del período bajo las denominaciones indicadas. En unos casos, como en el tema con variaciones (también llamado *partita*), un mismo tema se repite sucesivamente introduciendo diferencias cada vez. Este procedimiento vimos que era uno de los preferidos en el último renacimiento. Otras veces (*chacona*, *pasacaglia*) lo que se repite de manera constante es el bajo o la estructura armónica.

- **Danzas (la *suite*)**

Se componen danzas y otras piezas en ritmos de danza más o menos estilizados integradas en *suites*. La *suite* será con el tiempo una obra cuyos movimientos son danzas o piezas en aire de danza. En la medida en que esas piezas no sean ya para ser bailadas, aunque conserven las reminiscencias de los ritmos de danza en los que se basan, se dirá que son danzas «estilizadas». En Alemania surge la concepción de la suite como entidad musical (composición en varios movimientos) más que como una mera sucesión de piezas independientes. Pero es en Francia donde se establece el carácter y estilo para cada danza individual. De ahí que los movimientos de la suite se denominen normalmente en francés. (Por ejemplo: *Prélude*, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Menuet*, *Gigue*).

- **Piezas en estilo improvisatorio (*toccata*, fantasía, *preludio*)**

En esta época tiene un papel muy importante la práctica de la improvisación y con frecuencia se escribe música que utiliza como recursos compositivos los procedimientos que se usa para improvisar. Suelen ser piezas para teclado solo o cuerda pulsada (laúd, por ejemplo).

La música instrumental del pleno barroco

- **Música de teclado (órgano y clave)**

En Alemania y también en España será especialmente importante la música para órgano. El clave se utilizará en toda Europa, aunque con singularidades propias de cada lugar. Así, por ejemplo, en Francia la *suite* para clave (llamada «*ordre*») se estructura como un conjunto numeroso de pequeñas piezas, la mayoría en ritmo de danza, altamente estilizadas y refinadas. El *pasacaglia* y la *chacona* desarrollarán un majestuoso movimiento en ritmo ternario. Se sigue componiendo según el esquema de tema y variaciones. Muchos compositores prefieren escribir una melodía original (frecuentemente llamada «*aria*») para el tema principal, en vez de tomar una melodía previa.

- **Música para conjunto instrumental: Música de cámara. La sonata**

En el pleno barroco el dominio en la música de cámara instrumental será de los italianos. La forma *canzona/sonata* reducirá progresivamente el número de secciones a la vez que ganan en independencia y se convierten en movimientos diferenciados, cada vez más largos. El término *sonata* hace referencia a un esquema general que admite posibilidades diversas de concreción. A grandes rasgos una sonata es una composición para un pequeño grupo de instrumentos (normalmente entre dos y cuatro) con b. c., consistente en varias secciones o movimientos de tiempos y texturas contrastantes. Los dos tipos fundamentales a partir de la segunda mitad del siglo XVII son:

- *Sonata da chiesa* vs. *sonata da camera*

En la primera, nombrada frecuentemente simplemente como «sonata», sus movimientos no son ritmos de danza ni llevan nombres de danza. Por el contrario, la *sonata da camera* es una especie de *suite* de danzas estilizadas. La reconocemos porque al menos alguno de sus movimientos lleva el nombre de una danza (es decir, no es una mera indicación de *tempo*, como

allegro, *adagio*, etc.). Esto es en teoría. En la práctica los dos tipos no aparecen siempre tan diferenciados y hay muchas formas híbridas.

- *Solo sonata vs. trisonata*

Desde el punto de vista de la instrumentación se distingue, fundamentalmente entre sonata a solo y sonata en trío. La *solo sonata*, muchas veces denominada simplemente «solo», se escribe para un instrumento solista (flauta, violín, etc.), que lleva la melodía y viene acompañado del b. c. Suele ser más virtuosística e irá ganando en importancia progresivamente en la segunda mitad del siglo XVII y en el siglo XVIII.

En cuanto a la *trisonata*, se suele escribir para dos instrumentos altos (violines, flautas, etc.) y b. c. Normalmente hacen falta al menos cuatro intérpretes, pues la línea del bajo la solía tocar un instrumento grave como el violonchelo como estaba escrita, y otro instrumento polifónico como el clave, el órgano o el laúd, desarrollando la armonía. La *trisonata* fue especialmente preferida en Italia en el siglo XVII. Su estructura hace posible un equilibrio ideal entre la melodía lírica y la polifonía. Las dos líneas melódicas desarrollan un juego contrapuntístico, pero en una textura clara sin excesiva oscuridad o densidad. Frente a la *solo sonata* suele ser menos virtuosística. Subordina lo individual al grupo y dirige la atención más hacia la sustancia musical y la técnica compositiva que al espectáculo.

- Arcangelo Corelli

Fue quizá el mayor responsable en la definición formal de la sonata en todas sus variantes, y la llevó a cierta estandarización en cuanto al número y al carácter de sus movimientos. Destaca, además, su tratamiento de la polifonía y el contrapunto, especialmente en sus *trisonatas* y, quizá como mayor innovación, el tratamiento técnico del violín, que sirvió de fundamento a la mayoría de las escuelas de violín del siglo XVIII.

- **Música para conjunto instrumental: Música orquestal. El concierto**

- El nacimiento de la orquesta

La formación de la orquesta puede considerarse como uno de los hallazgos fundamentales de la época barroca. En la Antigüedad griega la palabra designaba la parte inferior del teatro, donde actuaba el coro y se ejecutaban las danzas. El término fue retomado a principios del período barroco en el ámbito de la ópera y la tragedia lírica, para terminar por evocar el conjunto de músicos situados bajo el escenario para tocar y acompañar a los cantantes.

Habrà durante decenas de años numerosos conjuntos instrumentales dotados de grandes efectivos para los que el término orquesta parece poco adecuado. La escritura todavía está indiferenciada. Monteverdi, por ejemplo, compone en función de los efectivos disponibles.

Cuando Luis XIII decide en 1626 reformar su conjunto instrumental y bautizarlo como *Les Vingt-Quatre Violons du Roi* (Los veinticuatro violines del Rey), tenemos el primer ejemplo conocido de un grupo permanente y estándar de músicos profesionales no solistas. En Francia, como en Inglaterra, coincide con el paso del *consort* de violas a un grupo de violines tocando a cinco partes dobladas. El desarrollo de la orquesta está así ligado estrechamente al del violín y los instrumentos de cuerda.

Lully en París y Corelli en Roma son dos fuertes personalidades que dirigen grandes efectivos. Son los primeros en superar la escritura polifónica para pensar auténticamente en términos de orquesta. Las experiencias de Corelli, privilegiando las oposiciones de grupos de instrumentos dentro del conjunto, desembocarán en el gran género del *concerto*. Lully, por su parte trabaja el reparto de las voces, los efectos de timbre y de dinámica. Sus orquestas servirán de modelo durante mucho tiempo. Perfeccionistas, los dos compositores desarrollarán una auténtica disciplina de orquesta, particularmente espectacular en el caso de Lully (por ejemplo, hacer adoptar a todos los violinistas los mismos golpes de arco).

Se pasa así de agrupaciones instrumentales en las que las diferentes voces de la polifonía están redistribuidas más o menos arbitrariamente, a un conjunto compuesto de subgrupos que funcionan de manera coherente y a los que se atribuye funciones concretas. Es el origen de la orquesta moderna.

- La suite orquestal

Ya vimos que es en Francia donde se estableció el carácter y el estilo para cada danza individual de las que componen la suite. Los discípulos de Lully introducirán en Alemania el estilo francés y el estándar de ejecución, que dio lugar a la suite orquestal.

- El concierto. Características generales y tipos

En las dos últimas décadas del siglo XVII surge un nuevo tipo de composición orquestal, que será el más importante a partir de 1700, el *concerto* o concierto.

Representa la síntesis en la música instrumental pura de cuatro prácticas fundamentales del barroco musical: el principio del *concertato*, la textura de un bajo firme y una melodía con gran libertad, una organización musical basada en el sistema de tonalidades y la construcción de una obra larga sobre movimientos separados, autónomos y contrastantes. Dentro de la categoría general del concierto se distingue entre:

- *Concerto* orquestal

Recibe esa denominación porque carece de solista como tal, aunque enfatiza la parte del bajo y el primer violín. Generalmente evita la textura contrapuntística más compleja.

- *Solo concerto*

Hay un instrumento solista (también pueden ser dos) que dialoga y contrasta con la orquesta según la dinámica *solo* vs. *tutti*. El contraste, como en todos los conciertos barrocos, está también en las diferentes intensidades (*forte* vs. *piano*) y en el tempo y carácter de los diferentes movimientos.

- *Concerto grosso*

El *concerto grosso* se construye como el *solo concerto*, pero en lugar de un solista (o dos) hay un pequeño grupo de instrumentos que actúan como solistas y que se conoce como *concertino*.

- Vivaldi

En su numerosa producción establece la estructura del concierto como un esquema de tres movimientos: *Allegro*-movimiento lento-*allegro*. En sus conciertos predomina la textura homofónica, con un uso incidental del contrapunto, y utiliza constantemente los esquemas secuenciales típicos del último barroco. Sus movimientos lentos, de un profundo lirismo y tensión dramática, por primera vez son tan importantes como los rápidos.

Igual que hiciera Corelli una generación antes, Vivaldi va a tener una gran influencia en la música instrumental posterior, de mediados y finales del siglo XVIII. Será una de las figuras más importantes en la transición del último barroco al estilo pre-clásico. Destaca la economía en la escritura orquestal, la escritura idiomática del solo, la concepción dramática del papel del solista (que será fundamental en el concierto clásico), la claridad formal, la concisión de sus temas, la vitalidad rítmica y la continuidad lógica en el fluir de las ideas musicales. Un joven Johann Sebastian Bach estudiará composición copiando y arreglando los conciertos de Vivaldi, a quien admiró. Sus conciertos orquestales, sin solista, serán el antecedente temprano de la sinfonía pre-clásica.

- **La improvisación en la música instrumental barroca**

El intérprete era libre de modificar, suprimir o añadir cosas a lo escrito. De hecho, se esperaba que lo hiciera en la realización del bajo continuo (frecuentemente era una línea de bajo que, mediante un cifrado, indicaba los acordes que había que desplegar) y en la ornamentación de la línea melódica. Esta ornamentación se realizaba de manera diferente en cada región y momento. A riesgo de generalizar demasiado, se puede decir que, en Italia, por ejemplo, era muy libre y compleja, mientras que en Francia se solía indicar en la partitura la ornamentación prevista, en algunos autores con bastante precisión. En cualquier caso, esta ornamentación no era meramente decorativa, sino que tenía un valor estructural fundamental y cumplía una función importante en la expresión de los afectos, por ejemplo, al añadir disonancias, etc.

Tema 16. Las grandes formas religiosas de la música barroca: *cantata*, oratorio y pasión

La cantata

A grandes rasgos la *cantata* es una obra para canto con acompañamiento instrumental que, por regla general, comprende varios movimientos (recitativos, arias, coros, ritornelos instrumentales, etc.).

- ***Cantata* italiana**

El origen está en la cantata para solistas, forma que resulta de la aplicación de los principios de la monodia y que desplaza a formas como el madrigal y la *villanella*. Peri, Caccini, Viadana (cantatas sacras) o Grandi son los padres del género. En una obra de Grandi es la primera vez que aparece el nombre de cantata (1620). Estas primeras cantatas tienen un carácter estrófico, con un mismo bajo (*ostinato*) y diferentes melodías en cada estrofa.

Cuando se alcance un primer momento de esplendor la cantata se independizará del bajo *ostinato* y se establecerá una estructura en arias y recitativos con presencia también de interludios y ritornelos instrumentales.

Más tarde, la escuela napolitana desarrollará un género tipo: dos o tres arias *da capo* (se repite la primera estrofa) más recitativos. Este será el modelo que tomarán autores como Scarlatti o Haendel.

El dúo de cámara italiano será una forma particular de cantata construida para dos voces solistas y b. c. Podríamos decir que estructuralmente es el equivalente vocal de la sonata en trio.

- **Cantata eclesiástica alemana**

Será la consecuencia del desarrollo de la música vocal protestante más la influencia de la cantata italiana. Encontramos los antecedentes en autores como Schein (*concertato choral*, grandes composiciones multipartitas que alternan secciones solistas, corales e instrumentales) o Schütz (conciertos espirituales, *symphoniae sacrae*, etc.).

En el barroco tardío va a surgir la cantata sacra, una nueva forma que funde dos tradiciones del barroco medio, el *concertato choral* y el *concertato* dramático. El ortodoxo Neumeister se sitúa frente a los pietistas, que estaban en contra de la música sacra con rasgos operísticos, y va a liderar una reforma que quita el énfasis a las palabras bíblicas y se lo otorga a una interpretación de carácter poético, edificante y sentencioso, y que hace que una cantata se parezca a una pieza tomada de una ópera (con sus recitativos y arias).

En este contexto, la cumbre de la cantata eclesiástica alemana vendrá de la mano de Johann Sebastian Bach. En el periodo de Weimar (1708-1717) Bach toma la cantata reformista de Neumeister y, siendo consciente de las raíces profanas de la cantata, asume todas las innovaciones formales de la ópera y la cantata italianas (*aria da capo*, recitativos intensos, etc.) en una asimilación maestra y, lo que destaca especialmente, con un marcado tono subjetivo y místico. En el periodo de Leipzig (1723-1745) como cantor de Santo Tomás desarrolla la cantata para solistas (cuando tenía pocos cantantes) y la cantata *choral*, para la que no tuvo modelo (fue él su creador) y que paulatinamente irá adquiriendo mayor importancia. En ella todo el texto está basado en la letra del *choral*, mientras que la música también procede parcialmente de la melodía del *choral*. Esto proporciona una poderosa unidad espiritual al conjunto.

El Oratorio

El oratorio se caracteriza básicamente por la aplicación de métodos dramáticos específicos de la ópera a la música sagrada. No obstante, en contra de lo que se suele pensar, la temática no es lo que lo diferencia de la ópera, pues también hay oratorios de tema profano. Frente a la ópera, no hay una puesta en escena. Mezcla la narración (a través de la figura del narrador o *testo*) con el diálogo semi-dramático y meditaciones o exhortaciones. Formalmente se configura igualmente con solos y coros con orquesta y continuo, con presencia también de inserciones puramente instrumentales.

El oratorio nació en Roma de la mano de Carissimi a mediados del siglo XVII, quien compuso obras basadas en pasajes bíblicos en las que el coro tenía una gran importancia. Su estilo fue llevado a Francia por Charpentier y a Inglaterra por Haendel. Se considera a Haendel como la cumbre del oratorio en el barroco. En los años treinta y cuarenta del siglo XVIII Haendel desarrolló en Inglaterra un nuevo estilo de oratorio dramático, con arias recitativas y coros inspirado en la tradición inglesa de la música coral. En sus oratorios los coros tienen cada vez mayor importancia hasta llegar a lo que denominamos «oratorio coral» en el que la acción escénica es imposible. El mejor ejemplo de esto es *El Mesías*. Esta es una obra muy personal que se aparta de la pauta general. Es un oratorio épico desprovisto por completo de acción dramática y cuyo único fin es la contemplación devota. Tiene números solistas de carácter operístico, números de conjunto con mayores exigencias contrapuntísticas y coros, muy diversos y variados, con una importancia estructural fundamental. Su técnica coral supondrá la cumbre del oratorio, en el que sintetiza las tradiciones de la cantata alemana, de la ópera italiana, de la tradición coral inglesa y del oratorio de Carissimi.

La Pasión. Bach

La pasión como género es difícil de diferenciar formalmente del oratorio. Históricamente sus raíces se remontan a la Edad Media. En el barroco se identifica con el oratorio y se especializa en narraciones bíblicas, especialmente las relacionadas con la pasión y muerte de Cristo. La cumbre serán las pasiones de Bach. En ellas destaca el carácter operístico de las arias, con una potente fuerza expresiva, y los diversos papeles que asigna al coro.

BLOQUE IV. CLASICISMO

Tema 20. El clasicismo. El tránsito desde el barroco. Rococó y etapa pre-clásica. La música en el clasicismo

Etapa preclásica

- **El barroco tardío y el estilo rococó**

El paso del barroco al clasicismo se produjo a partir del estilo galante francés y del nuevo tono italiano (ópera bufa, sonata, sinfonía, etc.). Ambos caracterizan el rococó musical como preclásico, puesto que nos llevará al clasicismo a través del estilo sentimental y el *Sturm und Drang* (tempestad e ímpetu) musical.

- **Estilo galante**

El estilo galante es una forma de componer que surgió en el barroco tardío como estilo libre frente al estilo erudito, que se caracterizaba por un rígido contrapunto y entramado polifónico, como se aprecia en Bach y Haendel.

Este estilo es gracioso, fácilmente comprensible y entretenido, puesto que va dirigido a los aficionados. Destaca el melodismo cantable, las formas sencillas, un ágil acompañamiento y una grácil ornamentación. El mayor exponente y responsable de la consolidación de este estilo es Telemann. Contribuyó no solo con su creación musical sino también con su labor editorial. En 1728 fundó *Der getreue Musikmeister (El maestro de música honrado)*, una publicación quincenal que incluía lecciones de música y obras suyas y de otros autores.

- **Estilo sentimental (*Empfindsamer Stil*)**

El estilo sentimental, frente a la expresión de los afectos y el *pathos* barroco, supone la expresión inmediata, directa, del sentimiento personal.

En este estilo destaca la Escuela de Mannheim (Carl Philipp Emanuel Bach, Johan Stamitz) por sus formas expresivas (suspiros, ingenio, pausas, saltos melódicos disonantes, etc.) y el nuevo uso de la dinámica (cambios bruscos de intensidad, grandes efectos de *crescendo* y *decrescendo*). Dentro del mismo estilo hay que nombrar también la Escuela de Viena. Por el contrario, la Escuela de Berlín representa un apego anacrónico a la tradición barroca.

El clasicismo. Características generales

Se da como fecha de inicio 1759, año de la composición de la primera sinfonía de Haydn, y como final 1827, año de la muerte de Beethoven.

El clasicismo quizá sea una de las épocas peor comprendidas de toda la historia. Se dice que en el clasicismo se quiere expresar la idea de perfección formal de la realidad con la fuerza más absoluta, se tiende a ver al mundo y al hombre como algo bello y perfecto y a transmitir a través del arte el sentido de perfección, de tranquilidad, de lo ideal. Y se dice que, por ello, se intenta mostrar más la forma de las cosas, que es la que refleja esta perfección, que el contenido o la ideología. Según esto, entonces, el clasicismo refleja al hombre como ser armónico y a la humanidad como sociedad perfecta y sin problemas. Por todo ello, el clasicismo produce una música alegre, plástica y brillante, que busca la belleza y la perfección.

Esta es una postura a todas luces simplista. Podría valer para *Eine kleine Nachtmusik* o para *Cosí fan tutte*, pero no vale para el *Requiem*, *Don Giovanni* y tantas otras. El clasicismo busca la perfección formal, pero esto no implica un rechazo de las posibilidades expresivas y de la transmisión de contenidos. Este problema se planteó a posteriori por los formalistas. (La dicotomía forma vs. contenido es un problema del siglo XIX). Como parte de esa perfección está el equilibrio, la armonía, entre forma y contenido, entre lo expresado y el medio de expresión. Además, también se busca reflejar los conflictos humanos, las pasiones. Vale como ejemplo cualquier misa.

Cualidades formales que definen la música clásica

Como punto de partida hay una búsqueda de simetría, sencillez y claridad estructural dentro de una estética platónica (proporción y orden como ideal de belleza natural), y un respeto a la forma como reflejo de la norma, del canon estético.

La transición entre un ritmo y otro se realiza sin contraste. No hay un ritmo mecánico, como en el barroco, sino otro más fluido, aunque regular.

Destaca el fundamento melódico de esta música. En la configuración de la melodía, sustituye al motivo barroco la frase musical, breve, periódica y articulada normalmente en periodos de ocho (4+4) o seis compases (3+3). Esto proporciona un mayor vuelo melódico, un fraseo fluido, frente a la articulación barroca. Predomina la sencillez y claridad melódica frente al estilo contrapuntístico anterior.

Las áreas inicial y final de la obra son estables y claras, con mayor tensión en las secciones centrales, lo que genera contraste entre tensión dramática y estabilidad.

Se utiliza un lenguaje plenamente tonal. Se produce la caída del bajo continuo, innecesario en un lenguaje tonal plenamente establecido.

Se extiende la música a la mayor cantidad posible de público, según los ideales de la Revolución Francesa. Será un arte de mayorías.

Esto encaja con la nueva concepción de la orquesta y la escritura orquestal. La orquesta se amplía. Se hace más grande, se incorpora la trompa y el clarinete y aumenta la cuerda. El clave es paulatinamente sustituido por el piano.

Más allá de los «gustos reunidos» se llega a una música supranacional, con elementos europeos, como lengua universal de la humanidad, especialmente la instrumental.

Se incrementa el virtuosismo instrumental.

Tema 21. Las grandes formas del clasicismo: la sonata y la sinfonía. Haydn y Mozart

La sonata clásica

Se adopta la forma sonata o «forma de primer tiempo de sonata» como esquema estructural preferido para la música instrumental. Este esquema estará presente en al menos el primer movimiento (frecuentemente también el último) de todas las obras que llevan por título sonata, sinfonía, concierto, trío, cuarteto, quinteto, sexteto, etc.

Exposición	Desarrollo	Reexposición
II: A pm B pc :II	(II:) C(A/B).....	A p B' pc' (:II) (Coda)

A: tema A; B: tema B (secundario / tonalidad relacionada); pm: puente modulante; pc: proceso cadencial; II: se repite :II; C: desarrollo modulante, toma material de A o A y B; p: puente no modulante.

La sinfonía y el concierto

La sinfonía se concibe como una gran sonata para orquesta, por lo que comparte con ella el esquema compositivo de la forma sonata. Se llegará a la sinfonía clásica desde la obertura operística tripartita y los experimentos de la escuela italiana del norte (Sammartini) y de las escuelas vienesa y de Mannheim. Con el tiempo se va dotando de más medios, se hace más extensa y, por ejemplo, el tema es expuesto por diversos instrumentos en tonalidades diferentes. El concierto es, simplificando mucho, una sinfonía con solista.

El minuetto y el *scherzo* en la sinfonía

Este es el segundo esquema compositivo más importante en esta época. Proviene de la forma danza y su estructura se puede esquematizar de la siguiente manera:

AA B(A')B(A') | Trio: CC D(C')D(C') | A B(A')

Haydn y Mozart

Junto con Beethoven forman los tres la llamada «Escuela de Viena». Los tres son los más grandes compositores de esta época.

Haydn es un compositor sobre todo instrumental. Destaca por sus sinfonías y cuartetos. De hecho, se le considera el padre del cuarteto de cuerda clásico. Desde muy pronto asumió planteamientos experimentales. Con el tiempo su técnica va madurando sin perder una ferviente imaginación y un luminoso sentido del humor.

Mozart por su parte se caracteriza por la síntesis de estilos nacionales y por la manera en la que asimiló las diversas influencias. Así, es más cosmopolita que Haydn, aunque menos experimental. Su producción también es más variada y va desde la música de entretenimiento (serenatas, divertimentos) a los distintos tipos de ópera (ópera seria, *Singspiel*, ópera italiana y ópera alemana), pasando por sus grandes cuartetos, sinfonías, conciertos para piano, etc. En un primer momento se siente deudor de modelos como Haydn o Bach.

Tema 22. La ópera en el clasicismo: Gluck y Mozart

Gluck y la reforma de la ópera. Mozart

Hacia 1760 la ópera seria italiana está en crisis. La reforma de Metastasio excluye el elemento cómico de la ópera seria (que pasará, como vimos, a la ópera bufa), dota a la ópera de un esquema dramático estereotipado y una estructura definida (alternancia aria/recitativo convencional), también en el número de personajes en el escenario (no personajes concretos, reales, sino valores simbólicos). La orquesta solo acompaña y todo el interés musical se centra en las arias, escritas para el lucimiento virtuosístico de los cantantes (coloratura), muchas veces abusivo.

En este contexto, Gluck lleva a cabo una reforma que dará como fruto una ópera erudita en la que la palabra tiene igual peso que la música y, por lo tanto, el desarrollo aria/recitativo será más realista y menos estereotipado. En 1761 estrena en Viena *Orfeo y Eurídice*, escrita junto con el libretista Calzabigi. En esta ópera la acción teatral es la protagonista.

Es en el prefacio de *Alceste* (denominada «tragedia en música», 1767) donde manifiesta sus pretensiones, que no son otras que poner la música al servicio de la poesía y la expresión del argumento y con ello solucionar los problemas que arrastraba la ópera seria (las mismas preocupaciones que había desde la querrela de los bufones). Se plantea el problema de la continuidad dramática y para ello simplifica personajes y escenas (tres actos, una o dos escenas muy amplias por acto). Da importancia al coro y al ballet como símbolos de la colectividad (idea relacionada con el espíritu de la Ilustración) frente al solista. Desarrolla el colorido orquestal (uso peculiar de los instrumentos de viento) y dota a la orquesta de responsabilidad dramática. Es la primera vez que se utiliza tantos recursos y tan variados con una finalidad dramática. Para Gluck los tres grandes principios de lo bello en la ópera son la sencillez, la verdad y la naturalidad. Esto contrasta con la ópera de Metastasio, fría y falta de verosimilitud, desde esta perspectiva. Gluck plantea una estructura más flexible y más expresiva, con menos contraste entre aria y recitativo, con más peso para la orquesta y con una obertura integrada en el conjunto de la ópera.

En *Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia en Táuride* combina la gracia melódica italiana junto a la seriedad germana y la magnificencia de la tragedia lírica francesa. Son óperas de grandes proporciones, con un perfecto equilibrio entre el interés musical y el dramático y con todos los recursos disponibles para la ópera.

Gluck influirá en los compositores de ópera posteriores, cómo por ejemplo Mozart, quien desarrollará un profundo sentido dramático y aportará situaciones y personajes nunca vistos en la ópera, todo integrado en un discurso musical magistral.

Tema 23. La transición al romanticismo. Beethoven

Aportaciones y trascendencia de la obra de Beethoven

Tuvo una enorme influencia en sus sucesores, de tal modo que algunos incluso tuvieron dificultad para superarla, especialmente en lo que se refiere a la sinfonía. Esta influencia abarca no solo a los músicos sino también a pintores y autores literarios. Lleva a la cumbre la sinfonía. Hace que esta forma signifique para el pensamiento romántico el culmen de la expresión musical. Se ha dicho que fue revolucionario en la expresión de sentimientos, pero esto no es nuevo.

Puede que sí sea la manera en la que lo hace. También se dice que rompe las reglas, pero en realidad no rompe la forma clásica, sino que la desarrolla hasta sus últimas consecuencias y posibilidades.

Será interpretado como el prototipo del genio romántico, a pesar de ser un compositor clásico. Se considera que liberó al músico y que representa la figura del artista libre, que no se preocupa por los intereses de mercado. Sin embargo, podemos preguntarnos por qué no se dice esto de Mozart. Y, por otro lado, cabe preguntarse también hasta qué punto Beethoven podía ignorar al mercado, pues no era rico y comía cada día.

BLOQUE V. ROMANTICISMO

Tema 24. El romanticismo en música. Características generales y periodización. Cualidades formales que definen la música romántica. La estética musical romántica

El romanticismo es la época en la que la música es más importante. Esto no quiere decir que la música romántica sea la más importante, sino que en esta época se considera a la música como el arte por excelencia, al que se deben subordinar las demás.

Periodización

- Primer romanticismo, revolucionario: 1815-1848
- Segundo romanticismo, burgués (incluido el nacionalismo): 1848-1880
- Postromanticismo: 1880-1910

Características generales

La música es, por un lado, un medio de evasión, de huida de la realidad y búsqueda de un mundo imaginario e irreal. Por otro lado, es un medio de transmisión de lo subjetivo, de expresión de sentimientos.

Para lograr esto se alejan de las normas, que quitan libertad de expresión. No es cierto que se interesen más por el contenido que por la forma. (Una vez más nos encontramos con esta falsa dicotomía). Lo que sucede es que adaptan las formas clásicas para expresar unos nuevos conceptos.

• Elementos formales

Entre los elementos formales característicos destaca, como hemos visto, la libertad formal, que se concreta, por un lado, en una mayor libertad en el tratamiento de las formas clásicas y, por otro, en la utilización de formas libres. En este sentido, destacan especialmente las pequeñas piezas para piano como nocturnos, impromptus, etc.

Otro elemento fundamental es la expresión emocional directa, frecuentemente de pasiones extremas. Se desarrolla un lenguaje que usa todos los recursos a su alcance, como son las ricas armonías y modulaciones, los cromatismos y disonancias y las texturas complejas y densas. Asimismo, se produce un enorme crecimiento de la orquesta, especialmente el viento.

La libertad formal antes comentada provoca cierto debilitamiento de la forma, lo que lleva a la búsqueda de la unidad y la coherencia a través de otros medios como son el uso del *Leitmotiv*, el carácter cíclico o los elementos extramusicales.

Se desarrolla enormemente el virtuosismo, especialmente en el violín y el piano. Paganini será el arquetipo del virtuoso y tanto violinistas como pianistas intentarán imitarlo, lo que no siempre resultará posible.

Clasicismo vs. romanticismo

En contra de lo que se suele decir, no hay una antítesis entre el clasicismo y el romanticismo. Al contrario, hay más continuidad que contraste. (Se puede hablar incluso del romanticismo como un fenómeno que no pertenece a un período concreto, sino que aparece de forma recurrente en diversos períodos y bajo diversas formas). No sólo hay rasgos de uno en otro, sino que la música de 1770 a 1900 se podría definir como un período estilístico único. Hay un repertorio común de recursos musicales (sonidos utilizables, vocabulario armónico, ritmo y forma), una intención común de comunicar un sentido a través exclusivamente de la música y también hay una tradición única y un conjunto de principios básicos comunes.

No obstante, si buscamos las diferencias podemos hablar de una tendencia en el romanticismo a la irregularidad y la complejidad en el detalle, frente a la simetría y simplicidad de la arquitectura clásica. También destaca el énfasis en lo remoto y extraño, lo que conlleva implicaciones en la elección y tratamiento de los materiales. Asimismo, es característico del romanticismo la aspiración a trascender el tiempo inmediato y alcanzar, de alguna manera, la eternidad. Podemos contraponer el ideal clásico de orden, equilibrio, control y perfección dentro de los límites conocidos con la libertad, el movimiento, la pasión, el deseo de lo inaprensible, que lleva a la ruptura de límites y distinciones en el romanticismo. La claridad clásica da paso a cierta

oscuridad intencional, los juicios definidos son sustituidos por sugerencias, alusiones o símbolos, y las artes se mezclan entre sí.

Revolución vs. tradición

El romanticismo une ambas dimensiones. Es revolucionario en la medida en que intenta superar las limitaciones del clasicismo y aporta innovaciones propias. Pero, al mismo tiempo, asume la continuidad de una tradición y, en este sentido, es la culminación de una línea que nace en el clasicismo y se prolonga en el tiempo. Así, sus fuentes principales son clásicas, inmediatas: Haydn (*La creación, Las estaciones*) en la representación de la naturaleza, Mozart (*Don Giovanni, La flauta mágica*) en la preocupación por la vida interior del ser humano, Beethoven (quinta y novena sinfonías) en las grandes aspiraciones ideales.

Asimismo, hay compositores más conservadores, como Mendelssohn, Brahms o Bruckner, y otros más radicales, como Berlioz, Liszt o Wagner. A mitad de camino estarían otros como Schumann.

Las diferencias técnicas entre clasicismo y romanticismo se aprecian en aspectos como el ritmo. Los ritmos románticos son menos vitales y menos variados, pues el interés se centra en la melodía lírica. Las formas clásicas se encuentran altamente desarrolladas, aunque manejadas menos satisfactoriamente, pues se pierde la unidad estructural, lo que lleva a la necesidad de desarrollar un nuevo tipo de unidad por recurrencias temáticas (motivos recurrentes, *Leitmotiv*, etc.). Otros aspectos importantes son el desarrollo de la técnica armónica, con la extensión y disolución de los límites de la tonalidad, y la expansión del color instrumental. Descubren e inventan nuevas sonoridades en los instrumentos, nuevos instrumentos y nuevas combinaciones de instrumentos.

Alfred Einstein plantea que la historia básica de la música romántica es la historia de una desintegración incipiente de los elementos musicales: melodía, ritmo y armonía. En Beethoven todavía existe un perfecto equilibrio entre los diversos elementos. Wagner será la culminación y el punto de partida del final de esa desintegración.

Relación música y palabras

Hay un conflicto entre el ideal romántico que plantea la prominencia de la música instrumental como modo supremo de expresión y el interés en la literatura, en la expresión poética y en la narrativa. El conflicto se resuelve a través de la música programática, música instrumental asociada con asuntos poéticos, descriptivos e incluso narrativos, por medio de sugerencias imaginativas, no por figuras retóricas musicales como en el barroco o por imitación natural de sonidos y movimientos, como a veces en el XVIII. El punto de partida será la *Sinfonía pastoral* de Beethoven y su reflejo de una naturaleza altamente idealizada.

Relación compositor y audiencia

Es ahora cuando nace la figura idealizada del genio inspirado. Asistimos al nacimiento de la gran masa de público no entendido. El patronazgo está en manos de sociedades filarmónicas. En este contexto se contraponen la necesidad de llegar a grandes audiencias frente al carácter individualista e introvertido del artista. A la vez se compone música sinfónica para públicos numerosos y pequeñas piezas de música de cámara, piezas para piano o *Lieder*, para públicos muy reducidos. Por un lado, se compone para la posteridad, para una audiencia ideal que algún día comprenderá y apreciará la obra (creaciones grandiosas de Meyerbeer, Berlioz o Wagner). Pero por otro, se compone para un reducido círculo de personas cercanas a las que se confiesa sentimientos íntimos no aptos para la sala de concierto y el público en general (íntimas efusiones líricas de los *Lieder* de Schubert y Schumann, o piezas para piano de Chopin y Mendelssohn).

Racionalismo vs. irracionalismo

En un momento de gran desarrollo de las ciencias exactas y del conocimiento científico, en la música, y en el arte en general, se sobrepasan los límites de lo racional, entrando en lo inconsciente y lo sobrenatural, materiales del sueño (*Sinfonía fantástica* de Berlioz) y el mito (Wagner). Se aprecia el esfuerzo por encontrar un lenguaje musical capaz de expresar esas nuevas y extrañas ideas (expansión de la armonía, la melodía y el color orquestal).

Nacionalismo vs. internacionalismo

El nacionalismo será un componente fundamental en la música romántica. El idioma se nacionaliza en comparación con el lenguaje musical internacional propio del siglo XVIII. La diferencia entre estilos nacionales se acentúa. Se recurre a la canción folklórica como expresión espontánea del alma nacional. Pero al mismo tiempo se da la búsqueda de exotismo que hemos comentado antes y el uso de idiomas extranjeros como motivo de color pintoresco. En realidad, el nacionalismo romántico es cosmopolita y no reduccionista. Se recurre a la esencia nacional, pero para mostrarla al mundo y compartirla con toda la humanidad.

La estética musical romántica

Los estudios sobre estética y filosofía de la música tendrán una gran importancia en un período en el que la música es símbolo de las aspiraciones más sublimes del ser humano. La estética musical romántica gira en torno a dos de los postulados principales del credo romántico. Por un lado, la música se sitúa en el centro de la asociación de las artes y con ella se relacionan todas las demás que la toman como referencia. Se tiende a borrar la frontera entre las artes. La expresividad más completa estará en la música programática. Por otro lado, entre las diversas manifestaciones de la música, la instrumental se considera la más importante. La estética romántica dará lugar al formalismo, como reacción. En esta época nace la musicología desde el interés por el pasado musical.

Como ejemplo, podemos leer este fragmento de Schopenhauer, en el que habla de la relación de la música con la literatura, sitúa a la música en lo más alto de la jerarquía de las artes y defiende la música instrumental por encima de la vocal:

«Admitido que la música, lejos de ser un simple auxiliar de la poesía, es un arte independiente, más aún, la más poderosa de todas las artes y capaz, por tanto, de alcanzar sus objetivos con sus propios recursos, es también indudable que no necesita las palabras de una canción o la acción de una ópera. [...] Si, por otra parte, siempre aceptamos con agrado el acompañamiento de la poesía a la música, si una canción con palabras inteligibles nos produce tan profundo gozo, ello se debe a que nuestros dos modos de conocimiento, el inmediato o directo y el mediato son, al mismo tiempo y en coordinación, ejercidos y estimulados. El conocimiento más inmediato es aquel para el que la música expresa las emociones de la voluntad misma; el más mediato es el de los conceptos expresados por las palabras.» («Metafísica de la música», en SCHOPENHAUER, 2005: 177-178)

Tema 25. La música instrumental en el romanticismo. La sinfonía romántica: Schubert, Mendelssohn, Schumann. El piano romántico: Schumann, Liszt y Chopin

Música sinfónica y música de cámara

El desarrollo de la música sinfónica y de cámara a partir de Beethoven estuvo profundamente influido por él, pero progresivamente fue tomando su propio camino. Podemos decir que Beethoven había dotado a la música instrumental de tal grado de perfección que los compositores posteriores tenían que imitarlo o bien intentar separarse completamente de él. Lo habitual en estos compositores es una primera etapa de clara influencia beethoveniana y una producción de madurez con un carácter más personal.

• Schubert

Se le conoce como «el clásico romántico». Su carrera empieza cuando Haydn y Mozart ya habían concluido. Es coetáneo de Beethoven y admirador suyo, aunque inicia una línea independiente. Es muy susceptible a las influencias exteriores puesto que no es la originalidad lo que más le importa. Así, toma ideas melódicas de otros compositores como Haydn, Mozart, Beethoven e incluso Rossini. Nunca sobrepasa el modelo de la forma de sonata clásica. Sus sinfonías no son una imitación de Beethoven, aunque en principio lo usa como modelo. Desde sus primeras sinfonías jugó con la idea de componer de manera divagante. Encontramos en ellas unos pasajes de desarrollo llenos de gracia. Desarrolló una nueva sonoridad, basada fundamentalmente en un nuevo tratamiento, sensible y delicado, de los instrumentos de viento (especialmente las maderas), en una rica armonía y, lo que es más característico, un tipo de

melodía que no deriva del desarrollo del tema, como era frecuente en Haydn y Beethoven, sino que se genera en sí misma. Para él la melodía es un fin en sí misma y, de hecho, es el maestro de la «melodía bella». Sus últimas sinfonías, como la séptima, «Incompleta», y la octava «La Grande» le conceden el puesto de maestro junto a Beethoven.

Su música de cámara sigue una línea similar a la de las sinfonías, pero las obras maestras se producen antes. Sus primeras obras también usan como modelo a Mozart y Beethoven, pero pronto se libera de esta influencia. Su riqueza melódica es la característica más destacada.

- **Mendelssohn**

Se le conoce como «el romántico clasicista». Aceptó los contornos ya trazados y los llenó con otro contenido. Podemos decir que en su obra el elemento clásico acepta al elemento romántico sin que este interfiera en su clasicismo. Como consecuencia, en su producción encontramos, junto a la simetría formal, un brillo subjetivo, reflejo romántico del sentimiento, una cualidad apasionada que tiene un efecto romántico a través de una especie de irresolución. En sus partituras abundan las indicaciones «*con fuoco*» o «*appassionato*», pasión y fuego agradables en su propia razón de ser. Nunca infringe las leyes de la lógica musical inherente, ni siquiera cuando su invención parece determinada por imágenes. Todas sus sinfonías se apartan de la violencia, las concibió y sintió de forma lírica y lo que trasciende son los detalles gratos.

- **Schumann**

Sus sinfonías son más vivaces, jóvenes y románticas que las de Mendelssohn, porque se desvían más del patrón clásico. Se caracterizan por la conquista de la homogeneidad. Su unidad no es un rasgo externo. Todos los movimientos derivan de los motivos melódicos de la introducción. Crea una nueva forma de sinfonía con un nuevo elemento de unidad temática que Beethoven no consideró necesario.

La música para piano

El piano es el instrumento romántico por excelencia, quizá porque su sonido mezcla a partes iguales intimidad y brillantez. En el romanticismo se escriben para piano obras que exigen al intérprete una técnica muy desarrollada. Junto a las piezas originales para el instrumento se hicieron arreglos o versiones para piano de prácticamente todos los tipos de composición.

- **El virtuosismo**

Ya hablamos de la importancia del virtuosismo en el lenguaje instrumental del romanticismo, fundamentalmente en el piano y en el violín. No obstante, este fenómeno adquirió una doble dimensión. Así, frente a un virtuosismo que podríamos calificar de exhibicionista, concebido como un fin en sí mismo, encontramos la obra de autores como Mendelssohn, Schumann, Liszt o Chopin, que salvaron al piano de la trivialidad. Al desarrollar un virtuosismo que emanaba del propio lenguaje compositivo, podemos decir que combatieron al mero virtuosismo con sus propias armas.

- **Mendelssohn**

De acuerdo con su carácter no deseaba sobrepasar los límites de la tradición en su técnica pianística. No sentía la necesidad del virtuosismo, aunque se enfrentó al problema por un sentimiento de responsabilidad artística. La característica principal de su obra es el sentimentalismo. Destaca un afán de alcanzar algo indefinido. Es como una insatisfacción que se deleita en su propio disfrute. Sus «Canciones sin palabras» (*Romances sans Paroles*) son unas melodías en forma de canciones con acompañamiento delicado y retraído que parecen buscar lo indefinido.

- **Schumann**

En su música para piano encontramos la ligereza y el humor junto a la perfección y el estudio más profundos. Su estilo se caracteriza por una expresión más libre, por la rápida alternancia entre pasajes íntimos y brillantes, entre la dulzura y la vivacidad. Crea una nueva forma que podríamos definir como caleidoscópica. Pequeñas piezas que desarrollan un variado juego de contrastes y que no siguen un programa propiamente dicho, sino que obedecen a leyes puramente musicales. En ellas juega con los pequeños núcleos melódicos, la alternancia entre el ornamento más encantador y los pasajes compuestos en un estilo estricto que recuerda a

Bach, entre una armonía categórica y rigurosa y otra cambiante e imprecisa, entre ritmos simples y elaborados.

- **Liszt**

Atacó sin misericordia a los meramente virtuosos y los superó en virtuosismo. Sus conciertos despertaban una gran expectación y sus seguidores expresaban su admiración como verdaderos *fans*. Al igual que hizo Paganini con el violín, desarrolló una técnica sorprendente para su época y todavía hoy en día. Extrajo de su instrumento unas posibilidades técnicas y sonoras nunca antes oídas. Pero esto no es solo un aspecto técnico ni la primera razón de ser de su obra, sino que es consustancial a la creatividad, está puesto al servicio de los ideales y sentimientos románticos. Desarrolló una nueva técnica de la invención sobre todo en la armonía y la refundición de los motivos. Prefiere la forma rapsódica, caracterizada por la ilusión de la improvisación, por una unidad aparentemente improvisada, pero construida según un plan meticuloso.

- **Chopin**

Dedicó toda su obra al piano. En ella destaca el elemento nacional. Es el creador de la música polaca. Tuvo una vida acorde a los tópicos de la literatura romántica, breve y llena de sufrimiento.

Frente a Liszt, cuanto más avanzó en su carrera más reacio se mostró a la sala de conciertos, con sus masas expectantes en busca de espectacularidad. Prefería dirigirse a un público reducido y selecto y sabía crear como nadie un ambiente de intimidad absoluta. Liszt gustaba de escandalizar a los burgueses mientras que Chopin lo evitaba en lo referente al virtuosismo y la armonía. Liszt resultaba retórico hasta la grandilocuencia y Chopin de una elocuencia profundamente intimista. Liszt despliega una forma ampulosa hasta un clímax rutilante y Chopin se recrea en la concentración. Destaca en él la sensibilidad y la expresión de sentimientos.

- **Brahms**

Alumno aventajado de Beethoven. El piano no ocupa una parte central en su obra. Es más interesante el diálogo dramático que establece entre el piano y otros instrumentos. No le interesa el virtuosismo, aunque sus obras encierran problemas técnicos difíciles. Sus variaciones son cada vez más elaboradas y estrictas.

Tema 26. La ópera romántica. La canción. La *Grand Opéra*: Meyerbeer. La ópera en Italia: Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi. El *Lied* romántico: Schubert, Schumann y Wolf

La ópera romántica

- **Antecedentes. De la ópera seria a la gran ópera. Alemania. Weber. La ópera parisina. Meyerbeer**

En el romanticismo la ópera se toma más en serio que en el siglo XVIII, también en Italia. Los compositores que optan por este género se especializan, en muchos casos de manera exclusiva (Weber, por ejemplo, quien como Gluck solo compuso óperas). Crece una animadversión hacia la ópera considerada como mera diversión. Dos discípulos de Gluck, Cherubini y Spontini, contribuyeron a afianzar la idea de la «gran ópera». En la temática se tiende a abandonar lo clásico y aproximarse a lo medieval. El *Don Giovanni* de Mozart fue un referente fundamental por su fusión de lo fantástico, lo sentimental y lo cómico. Gély fue el músico que contribuyó de forma más decisiva a la transformación hacia la ópera romántica. Con él la ópera seria se transforma en «*grande opéra*», caracterizada por la vigorosa participación de la orquesta y el coro y por la utilización de un nuevo tipo de escenario no puramente decorativo, como era el clásico.

En Alemania la pauta de la ópera romántica la creó Weber, quien fue el referente y antecedente inmediato de Wagner, especialmente su ópera *El cazador furtivo* (*Freischütz*).

Por otro lado, la ópera francesa se desarrolló de la mano de Giacomo Meyerbeer. Aportó al siglo XIX los fundamentos del repertorio operístico, por las innovaciones melódicas y dramáticas que introdujo.

- **La ópera italiana. Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi**

Italia fue el país que acusó menos influencia romántica. Mantuvo las viejas tradiciones sobre el género, aunque las huellas del romanticismo son visibles, sobre todo en el énfasis nacionalista.

Rossini se caracteriza por un estilo muy personal, con nuevos y provocativos usos de la melodía, la coloratura, la armonía y el ritmo. Su ópera bufa, como por ejemplo *El barbero de Sevilla* (1816), no es una diversión inocua, aunque lo parezca por la tendencia a exagerar el elemento cómico de las situaciones. En su ópera seria se ocupa tanto de asuntos clásicos o heroicos como de temas románticos, aunque en menor medida. Dedicó un tiempo muy breve a la creación y, sin embargo, determinó el carácter de la ópera italiana posterior.

Bellini, junto con Donizetti, representa la generación posterior a Rossini. Ambos siguen sus pasos en la combinación de ópera seria y gran ópera. Tuvo una carrera e influencia menores por su pronta muerte. Su romanticismo se aprecia sobre todo en la temática. Su música refleja la ingenuidad propia de la ópera italiana. No era un gran pensador o filósofo de los objetivos y fines de la ópera, sino más bien, un maestro rutinario de la composición operística sin muchos refinamientos en los aspectos técnicos. No obstante, una de sus óperas, *Norma*, mereció la aprobación de los románticos alemanes. Indudablemente es una obra superior por su estilo más puro.

Donizetti escribió más de sesenta óperas. Era un compositor poco cuidadoso y sin pretensiones. La necesidad le acuciaba y quizá el único aliciente para su ambición artística fue competir con Bellini. Es un gran compositor popular de melodías pegadizas e incluso triviales. Su obra maestra es *Don Pasquale*, auténtica ópera bufa compuesta en ocho días. *L'Elisir d'amore* es similar, pero algo inferior.

Verdi completa la evolución de la ópera italiana. Luchó por un ideal ennoblecido de la ópera italiana, cuyos contornos aceptaba, aunque no con la irreflexión e ingenuidad de Donizetti o Bellini. Desprecia la ópera como entretenimiento. Busca la simplicidad, la naturalidad y la verdad, basadas en la franqueza de sentimientos y la expresión melódica. Lo esencial es la voz humana y no permite que el elemento orquestal conduzca la ópera al terreno sinfónico. Conserva las formas cerradas (arias) y evita la melodía ilimitada que caracterizó a otros compositores como Wagner.

- **Más allá del romanticismo: El verismo. Puccini**

Aunque nos salimos de los límites temporales del tema, cabe decir que esta línea de desarrollo de la ópera italiana tuvo su último capítulo a finales del XIX y principios del XX con el llamado «verismo» y autores de la trascendencia de Mascagni, Leoncavallo y, sobre todo, Puccini. El verismo postromántico se caracteriza por una representación realista de la vida cotidiana contemporánea, especialmente la vida de las clases bajas, y el rechazo de los temas míticos o históricos del romanticismo.

El Lied

Como sabemos, la canción había tenido en Alemania una larga tradición antes del romanticismo. No obstante, la ausencia de poesía de calidad agarrotaba el *Lied* (canción) alemán. En algún momento se hará patente la influencia del melodrama, en el que a la palabra hablada se le añadía un fondo orquestal que acentuaba el sentimiento, a modo de recitativo acompañado. Esta influencia dio lugar a la balada, que tendría una gran influencia en Schubert.

Schubert fue el creador del *Lied* romántico. Todos los autores del siglo XIX son sus seguidores. La cantidad (más de seiscientos) y, sobre todo, la calidad de sus *Lieder* contribuyó decisivamente a la definición de la forma. No es coincidencia que esta sea además la edad de oro de la literatura germana. Sus *Lieder* se caracterizan por el equilibrio entre melodía y acompañamiento, así como entre los elementos subjetivos y objetivos. Por un lado, es clásico en el equilibrio entre melodía, letra y declamación. Las partes vocal y pianística están siempre subordinadas al poema. Es sucinto y expresivo, a menudo más dramático que Verdi o Wagner. Por otro lado, es romántico en la superabundancia de ideas, en el torrente musical, tanto en la parte vocal como en el acompañamiento. El acompañamiento proporciona todo a un tiempo: sentimientos, paisaje, ambiente, etc. El lenguaje del piano se enriquece. Apela simultáneamente al sentimiento y a la fantasía. Es interesante cómo Schubert establece relaciones con la canción popular. No intenta imitarla, pero llega, a veces, a crear involuntariamente piezas que podrían pasar por canciones populares, como *Heidenröslein*, que tenemos más abajo. Agrupa sus

canciones en ciclos, cómo *La bella molinera* y otros. En cuanto a la forma no sigue un patrón rígido, sino que se atreve a ensayar formas audaces y libres con una finalidad musical y expresiva, no como experimentos sin más. En sus temas solo faltan los humorísticos.

Schumann es el verdadero sucesor de Schubert. No hace una interpretación racional de la palabra, sino que intenta liberarla del maleficio de la razón y pretende, mediante la unidad de sentimiento entre lenguaje y música, fundirlos en una obra de arte universal. En la elección de los textos comenzó con Heine, donde Schubert lo dejó, y algo de Goethe pero, sobre todo, de la nueva generación de poetas del período romántico, caracterizados por una concepción más íntima. En cuanto al piano, se puede decir que compone un mundo de poesía instrumental y pianística de gran perfección y originalidad. El acompañamiento tiene un papel muy diferente al que tiene en Schubert (prevalece el equilibrio y, cuando fluctúa, la palabra manda y el piano se subordina). Plantea una sonoridad refinada y una técnica muy audaz, aunque parece simple, y resalta los rasgos más delicados del poema. El piano adopta diversos valores dentro del ciclo en su conjunto: perfecciona y redondea un grupo de canciones, crea transiciones dentro del ciclo, aporta un comentario en el preludio y en la coda da los últimos toques expresivos. Sin embargo, a menudo, la relación entre las canciones del ciclo no se aprecia muy marcada desde otros puntos de vista.

Tema 27. El segundo romanticismo. La música programática: Berlioz. El poema sinfónico: Liszt. El nuevo sinfonismo: Brahms y Bruckner. El drama wagneriano

El drama wagneriano

La base de todo su pensamiento son los conceptos románticos de «el arte como expresión» y el de la aspiración a la «convergencia de todas las artes» con el fin de conseguir la expresividad más completa. Teniendo como antecedentes la novena sinfonía de Beethoven, la ópera de Weber y la música programática, y partiendo de la idea de la Ilustración (compartida por autores como Rousseau o Kant) del origen común del lenguaje y la música, se plantea la perfecta fusión de música y poesía en lo que habrá de ser la obra de arte total, la *Gesamtkunstwerk*. Wagner entiende que esta obra de arte total ha de ser necesariamente el drama, que distingue de la ópera tradicional, a la que considera como una parodia del auténtico drama. El drama es el único arte completo, el único medio que es capaz de unir las posibilidades y recursos de todas las artes, el que reintegra al lenguaje sus propiedades originarias. Para él, la música por sí misma, no es autosuficiente. La música es el lenguaje de los sentimientos, del corazón, pero no puede expresar la individualidad, ni contenidos claros e inteligibles. Hay que decir que, antes de empezar la composición de sus obras, se dedicó a educar o, quizá sería mejor decir crear, un público que fuera capaz de entenderlas y apreciarlas, lo que hizo a través de escritos teóricos, no exentos de controversia.

Desde sus primeras óperas (*Rienzi*, *El holandés errante*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*) va desarrollando una orquestación más rica y la música fluye continuamente con menor diferencia entre los números (coros, solos, fragmentos orquestales...). Todos ellos se integran en escenas unificadas. Desarrolla también un nuevo estilo melódico, arioso, cuasideclamatorio.

Entre 1848 y 1874 compuso su tetralogía *El anillo del nibelungo* (*Der Ring des Nibelungen*), ciclo de cuatro dramas épicos inspirados en la mitología nórdica compuesto por *El oro del Rin*, (*Das Rheingold*), *La valquiria* (*Die Walküre*), *Sigfrido* (*Siegfried*) y *El ocaso de los dioses* (*Götterdämmerung*).

Tristán e Isolda (*Tristan und Isolde*), *Los maestros cantores de Nuremberg* (*Die Meistersinger von Nürnberg*) y *Parsifal* completan el catálogo de sus dramas más importantes.

En su música el tejido orquestal es lo fundamental. La voz forma parte de la textura polifónica como un instrumento más, por eso los papeles de sus óperas son tan exigentes. La música fluye de manera continua, sin divisiones formales en números. Esto supone una pérdida de la articulación y coherencia formal que tradicionalmente había tenido la ópera estructurada en números. Esta es una de las razones por las que desarrolla el procedimiento del *Leitmotiv*. El *Leitmotiv* normalmente es un tema o motivo (aunque puede ser cualquier elemento musical, como un acorde en el caso de *Tristán*) asociado a una persona o idea del drama. El *Leitmotiv* no es una simple recurrencia motivica o temática, como se suele pensar. No es una mera etiqueta,

sino que es un elemento susceptible de transformación o desarrollo y adquiere su valor en las sucesivas ocurrencias, en los diferentes contextos.

Hizo construir expresamente un teatro, en Bayreuth, especial para representar adecuadamente sus dramas, tal y como los había concebido. Además de escribir en su totalidad el libreto y la música, él se encargará de todos los aspectos de la producción, incluidos la escenografía y el vestuario. Incluso hizo construir instrumentos para conseguir las sonoridades que tenía en mente, como la llamada «trompa wagneriana».

Tema 28. La música en el clasicismo y romanticismo español. La zarzuela

El clasicismo español

- **La música instrumental. Boccherini**

Luigi Boccherini es la figura más representativa del clasicismo español. Boccherini es un compositor italiano, pero desarrolla su carrera en España e incluye elementos españoles en su música. Se le considera el padre del quinteto de cuerdas.

Juan Crisóstomo Arriaga es uno de los músicos más destacados de este período en España, a pesar de su temprano fallecimiento. Su música es muy similar a la europea (Haydn, Mozart o Beethoven).

- **La música vocal. La zarzuela**

La importante influencia italiana lleva a tratar de crear una ópera nacional siguiendo la línea italiana, pero resulta un fracaso, con lo que renace el viejo género de la zarzuela. La música vocal de este período en España (al igual que la instrumental) ha sido injustamente relegada al ser comparada con figuras de la relevancia de Haydn, Mozart o Beethoven. Sin embargo, conforme la vamos recuperando, encontramos obras verdaderamente interesantes.

El romanticismo español

- **La música instrumental. El piano**

El piano es el instrumento representativo del siglo XIX, el instrumento de la burguesía, de la música de salón (para amenizar las reuniones), de la música virtuosística y una parte importante en la educación de las señoritas. Una de las posibilidades del piano es que es capaz de reproducir cualquier tipo de música y, en concreto, reducciones de música orquestal. Pedro Albéniz crea una importante escuela que sienta las bases de la escuela pianística española.

Tema 29. El nacionalismo musical. Cualidades que lo definen. Principales escuelas nacionalistas. El nacionalismo en España. El piano: Albéniz y Granados

El nacionalismo musical

- **Introducción**

El nacionalismo musical se basa en la búsqueda de la esencia popular a través del folklore, que es usado como forma de expresión nacional. Las formas preferidas son la danza y la canción folklóricas. El origen del nacionalismo en este momento hay que buscarlo en aspectos como la rebelión política, la superación de complejos y la reacción al germanismo de la música romántica. Se suele distinguir dos épocas en la música nacionalista, un primer nacionalismo más folclórico y un segundo nacionalismo más personal y creativo. El folklore no será tratado por imitación, sino que de él se extraen nuevos elementos: escalas, ritmos, melodías, etc.

El nacionalismo es un fenómeno muy amplio y, lógicamente, tiene características propias en los distintos lugares, así como un importante número de creadores. El siguiente cuadro resume de forma esquemática las principales corrientes y los autores más destacados.

Nacionalismo. Principales corrientes y autores	
Rusia	Glinka El grupo de los cinco (Cui, Balakirev, Rimsky-Korsakov, Mussorgsky y Borodin) Otros compositores: Chaikovski
Checoslovaquia	Dvořák, Smetana, Janáček
Hungría	Bartók y Kodály
Rumanía	Enescu
Finlandia	Sibelius
Noruega	Grieg
Dinamarca	Nielsen
EE. UU.	Gershwin
México	Chávez
Brasil	Villalobos
Argentina	Ginastera

- **El nacionalismo en España. El piano: Albéniz y Granados.**

El nacionalismo en España se configura como la búsqueda de un renacimiento para nuestra música. Se suele considerar como hito para marcar su origen el manifiesto de Felipe Pedrell *Por nuestra música*. Se parte de la conciencia de la riqueza de nuestro folklore para desarrollar un lenguaje musical propio. Estos autores comparten los ideales de la Generación del 98 y buscan la restauración del ser español a través de sus esencias. Aspiran a presentarse en Europa con voz propia y terminar con el complejo de inferioridad endémico. Se suele distinguir entre un primer nacionalismo, a modo de exploración, y un segundo nacionalismo, que permite el desarrollo de lenguajes más personales y consigue verdadera proyección internacional.

Isaac Albéniz nace en Camprodón, Gerona. Se expresará ante todo con el piano. Integra elementos del romanticismo más clásico, del último romanticismo de autores como Liszt y del impresionismo de Debussy. *Iberia* será la primera obra española con auténtica proyección internacional. Contribuyó al desarrollo del lenguaje pianístico con impresionantes efectos sonoros, procedimientos armónicos originales y con una técnica muy elaborada.

Enrique Granados nació en Lérida y murió en el Canal de la Mancha. Al igual que Albéniz escogió el piano como medio fundamental de expresión. El ser completamente autodidacta le libró de los convencionalismos escolásticos y al final terminó creando su propia escuela. Le influyó notablemente su estancia en París. Parte de la música decimonónica de salón para desarrollar un lenguaje propio. Las *Danzas españolas* es su primera obra importante. Se reconoce la influencia de los románticos y especialmente de Schumann. (Se le llamó el Chopin español). Por otro lado, lo popular está elevado a una categoría excepcional. El colorido y la escritura pianística son tremendamente originales.

BLOQUE VI. SIGLO XX

Tema 30. El postromanticismo o neorromanticismo: Mahler, Strauss y Scriabin

El postromanticismo

Se ha definido el postromanticismo como los últimos reductos de una música ligada al romanticismo. En ocasiones sólo se ha sabido ver un lenguaje gigantesco, transmitido a través de una gran orquesta, pero lo cierto es que estos compositores son, en buena medida, responsables de la superación del romanticismo, al desarrollar algunos de los gérmenes implícitos en la música romántica y atreverse a dar un paso más allá, que luego aprovecharían los compositores posteriores. Como referencia valga decir que, cuando Strauss nació, Wagner no había terminado *El anillo del Nibelungo* y, cuando murió, Anton Webern había compuesto toda su música y habían nacido obras como *Ionisation* de Varèse e *Imaginary Landscape no. 1* de John Cage. Strauss y Mahler tenían caracteres muy diferentes, pero fueron buenos amigos y colaboradores y ambos se esforzaron en apoyar la música del otro. Strauss tenía un carácter más optimista. Aprovecha la tradición romántica de autores como Wagner y Brahms, pero las diferencias son sustanciales. Mahler era un hombre más pesimista que intuyó la catástrofe adonde se dirigía Europa. Su obra combina romanticismo y un cierto expresionismo. Muestra, por un lado, un desgarramiento y un pesimismo que cala en el ánimo del oyente, y, por otro, una grandiosidad sublime.

Tema 31. El impresionismo francés: Debussy

Se considera el impresionismo como el iniciador del arte contemporáneo. Primero fue un movimiento pictórico que se desarrolló a partir de 1860 con autores como Claude Monet, Édouard Manet, Camille Pissarro, Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir, Paul Cézanne, Alfred Sisley o Berthe Morisot, entre otros. El nombre se originó como una burla sobre el cuadro de Monet *Impresión: sol naciente* (*Impression: soleil levant*).

El impresionismo pictórico da gran importancia a la luz y al color. Los autores se inspiran directamente en la realidad, de manera que predominan los paisajes. Su aspecto más revolucionario es su manera de expresar el mundo según ellos lo ven, no guiados por convenciones y costumbres de la tradición o del momento. Esto, de alguna manera, supuso la liberación del artista de los clichés implícitamente impuestos y el comienzo del arte contemporáneo.

Más tarde nació el impresionismo musical por influencia de la pintura impresionista. El impresionismo musical rescata la música de la influencia del romanticismo, especialmente de Wagner. La música se convierte en algo más personal e individual, se sale de las normas establecidas y aumenta la ruptura, también con el público.

Entre las características generales que definen pintura y música en el impresionismo destaca el tomar la naturaleza como punto de partida. Además, no se destaca el objeto sino la impresión que produce. Se evoca lo esencial. Desaparecen las líneas en pintura, y en música la melodía se difumina y se convierte en algo fragmentario. Los sonidos independientes, al igual que las pinceladas sueltas, se unen para producir el efecto deseado.

Todo ello genera en música una atmósfera sonora imprecisa. Si en pintura se da más importancia a la luz y al color, en música se usan nuevas y atrevidas armonías que superan la armonía tonal y un nuevo colorido orquestal, lo que dará lugar a nuevas sonoridades. La música impresionista va a valorar el sonido en sí mismo, sin ninguna otra finalidad.

El principal representante del impresionismo musical es Claude Debussy. Este compositor se ve influido por la poesía simbolista, especialmente la de su amigo Stéphane Mallarmé. De hecho, una de sus obras más importantes, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (*Preludio para la siesta de un fauno*) fue compuesta inspirándose en la poesía bucólica *L'après-midi d'un faune* (*La siesta de un fauno*), de Mallarmé. Destaca en su música la aproximación a la naturaleza (por ejemplo, *La Mer*), la disolución de los límites de la armonía tradicional (tonal) la melodía fragmentaria, insinuada más que explicitada, y el colorido, tanto en la orquesta como en el piano o incluso en la voz, como se aprecia en sus canciones y en *Pelléas et Mélisande* (ópera en cinco actos con libreto del propio compositor y de Maurice Maeterlinck, sobre una obra de

teatro de este último). En cuanto a la música para piano (por ejemplo, los preludios), la libera de Liszt y de los demás románticos alemanes.

En Ravel el impresionismo no es tan claro como en Debussy. Aunque está relacionado con su estética, Ravel tiene un estilo muy personal. No obstante, presenta características simbolistas (por ejemplo, en *Pavana para una infanta difunta*). Lo más característico de Ravel es el uso magistral que hace de la orquesta. Ravel es, sin duda, uno de los más grandes orquestadores de todos los tiempos (*La Valse*, *Boléro*, *Daphnis et Chloé*). También destaca la riqueza de invención melódica (*Gaspard de la Nuit*, *Ma mère l'Oye*, *Rapsodie espagnole*) y el dominio de la escritura pianística (*Concerto pour la main gauche / Concierto para la mano izquierda*).

Otros compositores afines al impresionismo y a la estética simbolista son Gabriel Fauré (*Requiem*), Paul Dukas (*L'Apprenti sorcier / El aprendiz de brujo*) y Eric Satie. Este último es un gran compositor muy difícil de clasificar, con rasgos neoclásicos y antirománticos, que influirá sobre los impresionistas.

Tema 32. El siglo XX español: Falla y Turina

Falla

Nació en Cádiz. Es el más destacado de los nacionalistas españoles. Es, sin lugar a dudas, quien más hizo evolucionar el lenguaje, desde la zarzuela y el refinado nacionalismo andalucista hasta la vanguardia representada por el *Concierto para clave*. Destaca su carácter individualista. Busca a través del folklore, pero también en la música europea de su tiempo. En el 98 tiene veintidós años, por lo que vivió todos los problemas políticos y sociales a los que se enfrentó España, incluida la Guerra Civil y la dictadura. Murió en Argentina, donde se había exiliado en el 39. Trabajaba de manera rigurosa y lenta, por lo que su producción no es muy amplia. Se suele organizar su obra en diferentes períodos, como hacemos a continuación:

- Primer Período: *La vida breve*, etc. Sus primeras obras ya reflejan la búsqueda de un lenguaje personal, a pesar de inspirarse en la tradición y el folklore.
- Segundo período: *El amor Brujo*, *Noches en los jardines de España*, *El sombrero de tres picos*, etc. Andalucía está muy presente en la música de este período.
- Tercer período: *El retablo de Maese Pedro*, *Concierto para clave*, etc. Superado el folklore pintoresco andaluz trata temas de la vieja música castellana de manera parecida a como hacen los escritores de la Generación del 98.

Turina

Nació en Sevilla y junto con Falla es el músico más importante del siglo XX español. Destaca tanto su obra para piano como la sinfónica.

Tema 33. El Neoclasicismo musical. El Grupo de los Seis. Stravinski

El Neoclasicismo musical. Definición

Existe toda una problemática en torno al término «neoclasicismo» y a su definición estilística. Más que a una escuela o una corriente homogénea, se aplica a una tendencia que podemos encontrar en muchos músicos del período de entreguerras. El nexo común a todos ellos podría ser el intento de volver al clasicismo anterior. Formalmente se caracteriza por nuevos usos de la tonalidad (tonalidad, modalidad, atonalidad), la búsqueda del equilibrio formal y un distanciamiento del autor con respecto a su obra, de manera paralela al movimiento de la Nueva objetividad (*Neue Sachlichkeit*) en las artes plásticas.⁴ Este movimiento antiexpresionista

⁴ Otto Dix, George Grosz, Christian Schad, Giorgio de Chirico, entre otros. Fue Gustav Friedrich Hartlaub, director del Kunsthalle de Mannheim, quien acuñó el término para el cine alemán.

centraba su interés en plasmar la realidad objetiva de las cosas y fue especialmente relevante en los años veinte en Alemania.

El neoclasicismo es en buena medida una reacción al romanticismo. Plantea un formalismo de corte positivista. La música no expresa nada. Es un artificio exclusivamente formal. Define al neoclasicismo la conciencia histórica, aunque de una índole muy diferente a la de los músicos expresionistas. El neoclasicismo se distancia de la tradición inmediatamente anterior y hace un cóctel con elementos contemporáneos (por ejemplo, la música de jazz), a diferencia de expresionismo y dodecafonismo, que suponen la continuación natural, la evolución orgánica, de la tradición romántica.

También es una reacción al período anterior de experimentación. Stravinski habla de tres tendencias musicales diferentes de su época que rechazan el período de experimentación o exploración de principios de siglo, buscando un período de formulación. Estas tres tendencias serían las definidas por Hindemith, Schoenberg y el propio Stravinski. Curiosamente, la historiografía de los años 20-40 consideró a Stravinski y a Schoenberg como opuestos.

Stravinski

Destaca su enorme curiosidad, su deseo de aprender de todo y de todos y su ansia de experimentación, que le llevó a tocar en sus obras los aspectos más variados. Cada obra supuso una innovación y muchas de ellas un escándalo. Contribuyó decisivamente a cambiar la música de su tiempo e influyó en sus contemporáneos y en los músicos de generaciones posteriores. Su producción es una búsqueda constante. Cuando encontraba algo lo olvidaba y se lanzaba a buscar cosas nuevas. Es característico de su estilo el estudio y evolución del ritmo. (El ejemplo paradigmático en esto es *La Consagración de la Primavera*).

Se inspira prácticamente en todo lo que está a su alcance: en los clásicos y la música antigua (*Pulcinella*), en el jazz, en la música y el sentimiento religiosos (*Misa*, *Sinfonía de los salmos*), en el folklore ruso (*El pájaro de fuego* y *Petrushka*), las corrientes de su tiempo como el dodecafonismo, etc. Supo aprender de los compositores más jóvenes: Oyó a Robert Craft ensayando un septeto de Schönberg y en unos meses comenzó a trabajar en su propio septeto con un estilo más cromático y elementos del serialismo.⁵ En 1957-58 escuchó *Le Marteau de Boulez* y *Gruppen* de Stockhausen y le influyeron para hacer *Movimientos* (1958-59) para piano y orquesta de cámara. Un primer período se caracteriza por la influencia de la tradición y el folklore ruso, con obras como *El pájaro de fuego* y *Petrushka*. Una segunda etapa de su producción representa la vuelta a los clásicos y su inspiración en la música antigua, como es el caso de *Pulcinella* y la música de Pergolesi.

Francia. Satie y el Grupo de los seis (Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc y Darius Milhaud)

En medio de la conmoción dejada por la Primera Guerra Mundial, en los años veinte en París se desarrolló una peculiar música de vanguardia con cierto gusto por la provocación. El objetivo principal era, por un lado, evadirse de Alemania y, especialmente, de Wagner, y por otro, defenderse de Stravinski, que estaba ocupando prácticamente todo el espacio de la vanguardia musical en París en esos momentos. Un grupo de músicos franceses adoptan una postura en contra de la música que da lugar a la vaguedad y al estremecimiento (el romanticismo), y buscan, como contrapartida, algo sencillo y cotidiano. Entre sus temas preferidos estarán algunos tan inauditos como el circo, el deporte, los avances técnicos o la moda.

Erik Satie será considerado el modelo a seguir y servirá de inspiración al Grupo de los seis. Todos ellos (junto a Debussy) protagonizarán la reacción contra la música wagneriana y el romanticismo en general. La música del Grupo de los seis puede considerarse dentro de lo que hemos llamado neoclasicismo. Toma como modelo las ideas y estructuras clásicas. Sus características formales principales son la claridad, la sencillez y la utilidad, la tendencia a la objetividad y la vinculación al sentimiento nacional francés. (Algunos de estos rasgos serán compartidos, no obstante, por Debussy y Stravinski). Satie aglutina el movimiento de la nueva objetividad y la reacción al romanticismo. Su música está cargada de ironía, acorde con una personalidad excéntrica donde las haya. No sigue los convencionalismos del lenguaje musical

⁵ Es curioso que, a pesar de ser vecino de Schönberg durante más de una década, sólo se encontraron una vez en un funeral.

(por ejemplo, prescinde de la armadura e incluso de los compases). Adopta una actitud separada de la historia e incluso ironiza sobre ella. En definitiva, asume una actitud de rebeldía. Tuvo una estrecha relación con todos los artistas e intelectuales del París de la época como Cocteau, Picasso, Diaghilev, Apollinaire o Ricardo Viñes, y supuso una gran influencia desde el punto de vista estético.

A partir de 1917 «*Les Nouveaux Jeunes*», con Cocteau como portavoz y Satie como padre espiritual, se dedican a escribir una música fuertemente antirromántica para la que utilizan formas tomadas de la historia. No eran un grupo cerrado. En su conjunto suponen el final de la emancipación de la música francesa frente a la centroeuropea. Desarrollan una música refinada y llena de ingenio, frente a la pasión romántica (música de cine vs. ópera romántica).

Alemania

En Alemania algunos también sienten la necesidad de liberarse de la música anterior. Paul Hindemith escribió su música poniéndose en el lugar del público y en el de los intérpretes, incluso en aquellos menos virtuosos o simplemente aficionados, para los que escribió mucha música. Prácticamente todos los instrumentos tienen alguna gran pieza no muy difícil de interpretar escrita por Hindemith.

Kurt Weill, considerando la objetividad que la música había reconquistado tras el romanticismo mediante el restablecimiento del contrapunto y la claridad de la forma, cree que es el momento de que el compositor se interese por las cuestiones que atañen a la sociedad e inicie un diálogo con la cultura popular. En Berlín, junto al dramaturgo Bertolt Brecht, creó dos obras escénicas de gran formato: *Die Dreigroschenoper* (*La ópera de los cuatro cuartos* [...], 1928), basada en *The Beggar's Opera* (Londres, 1728) y *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (*Auge y caída de la ciudad de Mahagonny*, 1927-1929), situada en unos sombríos Estados Unidos ficticios. Los mundos de ambas óperas son distopías. En ellos la gente hace lo que puede para sobrevivir bajo circunstancias adversas. En este contexto, la música expresa tanto corrupción como esperanza. Weill integra aspectos de la tradición, representada fundamentalmente por Bach, de la música popular y de la música contemporánea. La crítica social se establece fundamentalmente sobre la base de la ironía y la música desempeña un papel fundamental. Weill, por ejemplo, revienta desde dentro los estereotipos de la sociedad y la música de su tiempo, cuando, por ejemplo, hace cantar a prostitutas con voz angelical. En 1935, Weill abandonó Alemania y fue a Nueva York, donde se ganó la vida como compositor de espectáculos de Broadway. Para él no fue sino un proceso de evolución natural. «En una sociedad democrática moderna la cultura popular no era la alternativa al arte elevado, sino la verdadera encarnación del mismo, y era tan lícito que un compositor escribiera musicales como lo había sido que Beethoven escribiera cuartetos y sinfonías.» (GRIFFITHS, 2006: 216)

Rusia

Dmitri Shostakovich es, sin duda, uno de los músicos más importantes del siglo XX. Su producción e incluso su vida se vio inquietantemente condicionada por los vaivenes del régimen soviético, que pasó, de manera alternante, de tachar su música de formalista y, por tanto, de decadente y reaccionaria, a considerarla, a continuación, como representativa del realismo socialista y, por tanto, dentro del ideal estético del régimen. En un primer momento de su carrera destaca la marcada influencia de autores rusos como Prokofiev, Stravinski y Hindemith. Pero pronto desarrolló un estilo personal lleno de carácter en el que integró influencias mucho más variadas y heterogéneas, como el postromanticismo de Mahler o el peculiar romanticismo nada germánico de Mussorgski. Comparte con Stravinski el recurso a elementos grotescos y una dimensión rítmica poderosa y vitalista, aunque en sus manos sirve a fines expresivos muy diferentes. Compuso, entre otras, quince sinfonías, seis conciertos, quince cuartetos de cuerda, varias óperas, ballets y música de cine.

Tema 34. Expresionismo y serialismo. El expresionismo alemán. Schoenberg. Atonalidad y politonalidad. El dodecafonismo. La Escuela de Viena. Berg y Webern

El expresionismo alemán

El expresionismo es una corriente que se da en las artes plásticas, literarias y musicales y con la que el hombre europeo grita ante esta sociedad que ve correr hacia el caos de la Primera Guerra Mundial. Es un lenguaje desesperado, con el que se distorsiona la realidad para expresar dolor y angustia.

«Puesto que el arte es el grito de socorro de quienes experimentan en sí mismos el destino de la humanidad ... interiormente, en ellos está contenido el movimiento del mundo; hacia fuera se abre paso sólo el eco: la obra de arte». (A. Schönberg, 1910)

La estética que plantea el expresionismo se sitúa en contra de la sociedad burguesa, su superficialidad, su doble moral, su acomodación, su apariencia agradable; y persigue una exigente veracidad, despertar la sensibilidad y provocar una incómoda participación. El expresionismo pretende implicar al receptor, aunque eso sea a costa de generar incomodidad, o quizá precisamente para eso.

Arnold Schönberg

Distinguimos varios períodos en su carrera:

- **Período tonal (1899-1907).**

También conocido como período neorromántico, aunque más bien es el estilo del romanticismo tardío. Es discípulo de Wagner, y su cromatismo de gran expresividad, y de Brahms, por su uso del contrapunto y de la técnica de variación desarrollada. En esta época compone obras como *Noche transfigurada* y *Peleas und Melisande*, op. 5.

- **Período atonal (1908-1921), expresionista o atonal libre.**

En esta época tiene estrecha relación con Kafka, Freud y Kandinsky. De hecho, la llegada de la atonalidad puede compararse a la de la abstracción en la pintura, que sobrevino casi al mismo tiempo. Schönberg pasa a la atonalidad por una necesidad expresiva, dentro del contexto de la estética expresionista (Otros llegaron de manera independiente, como Ives, Vaughan Williams, Scriabin, etc.). En la base de su planteamiento está la emancipación de la disonancia. En esta época compone obras como *Erwartung* (*La espera*, 1909). Pensó solucionar el problema de la forma recurriendo a un texto. Después de abandonar la función estructural de la armonía, encontró una nueva base para la estructura musical interna de la pieza en elementos formativos como la longitud, forma y carácter de las partes individuales del texto. Retrospectivamente lo consideró un estado fundamental de su evolución. Pero, sin duda, la obra más importante de esta época es *Pierrot lunaire*, op. 21. En ella desarrolla un lenguaje musical estructuralmente menos influido por el texto. Revela el recurso a las formas y técnicas estilísticas tradicionales o, lo que es lo mismo, a principios exclusivamente musicales. Como recursos técnicos en esta época desarrolla mecanismos tremendamente originales como la *Klangfarbenmelodie*, melodía de timbres, en la que en cada nota no solo cambia de altura sino también de timbre. o el *Sprechgesang*, una especie de declamación o recitado que incluye todos los recursos del lenguaje hablado, como gritos, pausas, suspiros, etc.

- **Período dodecafónico (1921-51).**

Este es el período en el que desarrolla la técnica serial o *dodecafonismo*. El dodecafonismo es una manera de componer basada en una serie de doce sonidos (los de la escala cromática, es decir, todos los de nuestro sistema occidental) en la que no se puede repetir ninguno hasta que no han aparecido los doce. La serie podría equivaler a la escala de la música tonal, pero en este caso, al estar los doce sonidos y haber una distancia de semitono entre todas las notas, no hay polos de atracción. Todas las notas son equiprobables, no hay expectativas ni previsibilidad. Además de la serie, se tiene como material utilizable la retrogradación de la serie (de atrás hacia delante, como vista en un espejo), la inversión de la serie (como boca abajo) y la retrogradación de la inversión. Las múltiples combinaciones posibles entre dicha serie y sus versiones alternativas son el material que ha de usar el compositor.

Schoenberg llega al dodecafonismo en busca de organización y apoyo estructural, una vez que ha rechazado la tonalidad como medio de organización que le brindaba la tradición desde finales del barroco y más específicamente a partir del clasicismo:

En esta época compone obras como *Variaciones para orquesta*, *Moses und Aron* (ópera) y *Un superviviente de Varsovia* (cantata).

Schoenberg siempre se consideró un tradicionalista que continuó la línea heredada de sus antecesores, como hicieron otros antes que él: Mozart, Brahms, etc. Por eso nunca entendió las críticas de los que le acusaban de falta de respeto y ruptura de esa tradición. Su obra tiene un interés innegable, aunque nos plantea dos problemas, derivados de la visión de su propio creador: el primero es que Schoenberg pensó que había encontrado la manera de hacer música que iba a sustituir a la tonalidad durante un período al menos igual al aquel en el que esta había reinado (siglos XVIII-XX); el segundo, implícito en el anterior, el hecho de no valorar de manera realista la verdadera trascendencia de su aportación para la música posterior. Por último, podemos añadir un par de problemas más, como son cierta homogeneidad general de carácter (suena constantemente como algo oscuro e inquietante) y la distancia que se genera con el oyente, que percibe cierta coherencia general, pero al que le resulta imposible percibir la serie o la manera en la que se establece la estructura sobre ella.

La Escuela de Viena

Arnold Schoenberg tuvo dos fieles y entusiastas discípulos, Alban Berg y Anton Webern. Los tres forman la llamada «Escuela de Viena» o «Segunda Escuela de Viena», si consideramos a Haydn, Mozart y Beethoven como la primera.

Tema 35. La vanguardia. Las primeras vanguardias: Ives, Varèse. La música de la posguerra. Música concreta, electrónica y electroacústica. Música serial. El serialismo Integral. Música aleatoria y estocástica. Otras vanguardias

La tradición experimental

Como ya comentamos, a principios del siglo XX hay una tendencia hacia la experimentalidad que se da en numerosos autores a los que en muchos casos resulta difícil, cuando no imposible, adscribir a una corriente o escuela determinada, pues desarrollan lenguajes muy personales. Podemos destacar a los futuristas italianos (estos sí forman un movimiento con su manifiesto y estética propios) y su interés por ampliar los horizontes del arte y emplear todos los sonidos y materiales disponibles, con su universo de ruidos y máquinas orientado a renovar la música. En este sentido, cabe citar a Luigi Russolo, creador del manifiesto *El arte de los ruidos*.

En los Estados Unidos, un compositor de origen francés, Varèse, comparte algunos planteamientos de base con los futuristas. Varèse se plantea la necesidad de enriquecer el alfabeto musical, la necesidad de nuevos instrumentos, de nuevos medios de expresión para la música. Se muestra reacio a limitarse a los sonidos que ya han sido escuchados con anterioridad y busca nuevos medios técnicos. Ideó sofisticadas máquinas electrónicas que proporcionaban posibilidades sonoras sin precedentes. Desde el principio se planteó el rechazo hacia su pasado europeo en su búsqueda de una nueva música que reflejara totalmente el mundo contemporáneo y fuera lo más independiente posible de las convenciones formales y expresivas de la tradición occidental. En esa pretendida independencia de su pasado europeo coincidía con el compositor estadounidense Ives.

La música en la segunda mitad del siglo XX

En la música de la posguerra, a partir de los años 50, nos encontramos con una serie de planteamientos que, una vez más, no son tanto corrientes independientes como modos de composición adoptados por diferentes autores en algún momento. Es por esto que nos encontramos nombres que se repiten en los diferentes movimientos. En general podemos decir que la modernidad desplaza la atención del producto al proceso, al cómo y por qué de la composición. Es importante entender que el movimiento moderno no estuvo diseñado para el mercado, que a su vez demostró poco interés, quizá como consecuencia de ser apreciado por un público minoritario.

Música serial. El serialismo integral (O. Messiaen, P. Boulez, K. Stockhausen...)

Toma como referente el dodecafonismo o música serial y su uso de la serie. El serialismo integral consiste en el traslado de los principios del serialismo a todos los parámetros musicales (ritmos, timbres, intensidades, etc.). Es por esto por lo que se le llama serialismo integral o ultrarracionalismo, puesto que se trata de una música totalmente organizada. Dentro de esta manera de componer destacan autores como Olivier Messiaen (pionero con sus *Modos de valor e intensidad*, 1949) y, sobre todo como máximo representante, Pierre Boulez (*Le Marteau sans maître*, 1952-54).

Música concreta (P. Schaeffer, P. Henry...)

Música concreta es aquella producida por objetos concretos (ruido) frente a la que producen los instrumentos tradicionales, que son abstractos. Esos sonidos concretos o ruidos se graban y posteriormente reciben un tratamiento en el laboratorio, en un proceso de desnaturalización que hace que el material original quede irreconocible (cambios de velocidad, superposiciones, inversiones, cambios de intensidades, citas, collages, etc.). El resultado se graba en una cinta magnetofónica, lo que excluye al intérprete. Las interpretaciones sucesivas de la obra consistirán en la reproducción de dicha grabación magnetofónica en entornos preparados a tal efecto.

En esta época se crean laboratorios de experimentación musical como el Groupe de Recherche de Musique Concrète (GRMC), fundado por Pierre Schaeffer y Pierre Henry, reformado más tarde en el Groupe de Recherches Musicales (GRM), el Estudio de música electrónica de Colonia (de la WDR), en el que trabajó Stockhausen, o el Estudio APSOME, estudio electroacústico privado fundado por Pierre Henry, que romperá el monopolio en Francia del Groupe de Recherches Musicales, dependiente de l'ORTF.

Música electrónica (K. Stockhausen, I. Xenakis...)

En la música electrónica los sonidos son generados y elaborados electrónicamente en el laboratorio. Lo primero la diferencia de la música concreta y lo segundo la acerca a ella. De la misma manera, la producción en el laboratorio excluye al intérprete. Normalmente se parte de un tono sinusoidal (tono puro, sin armónicos, generado con sintetizadores) al que se le van aplicando filtros, diversas modificaciones, montajes, etc.

Música electroacústica (L. Berio, B. Maderna...)

La música electroacústica combina los principios de la música concreta y de la música electrónica, es decir, utiliza tanto sonidos producidos por objetos concretos como sonidos generados de manera artificial. Esta combinación de recursos aumenta las posibilidades creativas. Más tarde se introducirá el uso del ordenador en la elaboración de los materiales y la producción sonora, lo que nos llevará a la música cibernética.

Música aleatoria. Indeterminación y forma abierta (J. Cage, W. Lutosławsky, Brown...)

El de la música aleatoria es un planteamiento antirracionalista. Se pretende crear una música en la que el azar desempeña un papel esencial. Así, el autor no determina totalmente la música sino que esta es completada por los intérpretes, lo que propicia múltiples realizaciones. Es una música abierta. En muchos casos el compositor solamente da algunas indicaciones y deja que sean los intérpretes los que hagan el resto. Hay una colaboración en el acto de creación musical. En esta línea del azar y la indeterminación el compositor más destacado es John Cage, sin lugar a dudas el compositor más importante e influyente de toda la segunda mitad del siglo XX. John Cage es el responsable de un replanteamiento de base, tanto de lo que es o puede ser la música (por el material que la conforma, el sonido, cualquier sonido, y por su verdadero propósito y significado), como del papel del compositor, el intérprete y el oyente.

Música estocástica (I. Xenakis, G. Ligeti, M. Kagel...)

También es una reacción al serialismo integral o ultrarracionalismo. Es una forma de componer basada en el ordenador y la estadística, a través del uso de leyes matemáticas, cálculo de probabilidades, teoría de conjuntos, etc. Este riguroso cientifismo no es más que un medio a través del cual la tensión emotiva del compositor llega a manifestarse.

Música postserial

Autores como Boulez en un momento dado se plantean sobrepasar las limitaciones del serialismo integral. En obras como *Pli selon Pli* o *Improvisations sur Mallarmé (I & II)* compone de modo serial, pero con libertades aleatorias en pasajes determinados, para, en obras sucesivas, combinar racionalismo y libertad en diversa medida.

En otro orden de cosas, la música postserial plantea cierta depuración de estructuras en las manifestaciones musicales. En este contexto se desarrollan muy diversos planteamientos, como la composición con sonoridades y el uso del lenguaje. Luciano Berio con su *Sequenza III* (1965) marcó un hito nunca superado en el uso del lenguaje como material puramente musical. Esta es una obra fundamental que conviene escuchar con atención. Nuestra primera reacción es de sorpresa e hilaridad a partes iguales (algo que no hubiera disgustado ni a Berio, su autor, ni a Cathy Berberian, la soprano para la que fue escrita) pero si profundizamos en una escucha atenta descubriremos que esta obra supone una exploración muy seria de las posibilidades musicales del lenguaje hablado.

Algunos de estos planteamientos se desarrollan en la música escénica y establecen conexiones con el teatro experimental. Finalmente, la música postserial llevará al desarrollo de lenguajes personales como los de Penderecki, Nono o Berio, ya comentado.

Nueva sencillez: Minimal music y nueva tonalidad (La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass)

Surge a mediados de los 60 en Estados Unidos en el contexto del Minimal Art. Plantea la expresión subjetiva y directa a través de unos medios drásticamente reducidos a los elementos musicales más básicos. Tiende hacia una música más sencilla y directa que tira por tierra las complejidades técnicas y los conflictos emocionales existentes en la mayor parte de la música occidental. Técnicamente, el rasgo más destacado es la constante repetición de motivos que se integran de manera aditiva. El resultado es una música de gran sencillez formal que fluye como un continuo sonoro y que lleva una nueva expresividad cercana al universo de la meditación.